

## 2. Étude thématique

Ce chapitre analyse de manière transversale un certain nombre de thèmes communs à la fois au *Mariage de Loti* et à *L'Île du rêve* (livret et musique).

Présentés selon leur ordre d'apparition dans le texte du livret, ces thèmes – qui constituent le tracé et la couleur de l'histoire – peuvent participer de la structure du drame (c'est le cas de personnages comme Mahénu, Loti ou la princesse, mais aussi de certains lieux comme l'île de Tahiti), mais n'avoir aussi qu'une fonction emblématique et même parfois simplement contextuelle ou décorative. Leur rapprochement permet d'éclairer tour à tour les différents éléments du tableau, sans perdre de vue la perspective d'ensemble.

Il s'agit également ici, après avoir examiné l'agencement de base d'une action (narrative, puis théâtrale), vue comme un ensemble organisé et dynamique<sup>875</sup>, de dégager un ensemble de champs thématiques dans lesquels les textes (récit, livret) et la musique s'interpénètrent ou simplement se répondent ; cela toujours en nous situant dans un « espace lotien » global, transcendant en quelque sorte ses diverses générations.

Dans cette perspective comparatiste et « verticale », la mise en musique du drame sera considérée comme une première lecture de l'action. Elle peut en effet, par ses moyens propres, prendre position par rapport à un canevas préétabli – le schéma actantiel de base –, l'affirmer ou l'infirmier plus ou moins, en nuancer le sens, s'en échapper... C'est surtout dans cette optique que l'analyse musicale s'exercera ici.

Suivant toujours la même démarche qui apprécie une œuvre lyrique à travers sa représentation, nous avons fait parfois allusion à la production de

---

<sup>875</sup> Voir : 1. 10., « Du récit au livret », p. 257-264.

1898 à l'Opéra-Comique et pris en compte les réactions de la critique sur des points particuliers.

### 2.1. Le paradis terrestre

Le titre même de l'œuvre de Hahn met davantage l'accent sur le lieu, « l'île », objet du désir de Loti, de son « rêve », que sur l'aventure sentimentale, sur le mariage polynésien, qu'il va y vivre. Cette orientation a été bien perçue par Alfred Bruneau :

« Les malins collaborateurs de M. Reynaldo Hahn, transformant *le Mariage de Loti* en *l'Île du Rêve*, ont imaginé, pour leur ouvrage, un titre à la fois délicieux et significatif. L'Île du Rêve, c'est l'île de l'irréel, l'île heureuse ou malheureuse, selon que l'on déteste ou chérit la vie, qui n'existe pas sur la carte, que l'on aborde sans crainte, où l'on aime sans désespoirs, où les jours s'écoulaient pareils sous un ciel sans nuages, que l'on quitte sans émoi et que l'on oublie sans peine<sup>876</sup>. »

Dans le récit, Tahiti, « ce pays des rêves<sup>877</sup> », est constamment nommée par le biais d'une image liant l'insularité à l'imaginaire ou à la volupté : « l'île rêvée<sup>878</sup> », « l'île délicieuse<sup>879</sup> ». Cette vision de l'Océanie, semblable à « un

<sup>876</sup> « Les théâtres », *Le Figaro*, jeudi 24 mars 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 83, p. 4. Edmond Diet loue les librettistes d'avoir eu « l'habileté de transformer le *Mariage de Loti* en *l'Île du Rêve* » qui correspond ainsi à un « monde irréel » (« Premières représentations », *Paris*, vendredi 25 mars 1898, p. 3) et Camille Le Senne trouve que « *l'Île du rêve* est un excellent titre, vague et féérique à souhait » (« Revue dramatique et musicale », *Le Siècle*, lundi 28 mars 1898, [année illisible], n<sup>o</sup> 22656, p. 1).

<sup>877</sup> P. Loti, *Le Mariage de Loti*, éd. de B. Vercier, Paris, Flammarion, impr. 1991, p. 52, coll. « GF ; 583 ».

<sup>878</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>879</sup> *Ibid.*, p. 112, 156, 174, 176, 221. Cette vision correspond aux descriptions des découvreurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont le naturaliste Philibert Commerson fait partie : « Je reviens sur mes pas pour vous tracer une légère esquisse de cette île heureuse, dont je ne vous ai fait mention qu'en passant dans le dénombrement des nouvelles terres que nous avons vues en courant le monde. Je lui avais appliqué le nom d'*Utopie* que Thomas Morus avait donné à sa république idéale, en le dérivant des racines grecques (*eus* et *topus*, *quasi felix locus*). Je ne savais pas encore que M. de Bougainville l'avait nommée *Nouvelle-Cythère*, et ce n'est que bien postérieurement qu'un prince de cette nation, que l'on conduisit en Europe, nous a appris qu'elle se nommait Tahiti par ses propres habitants. » (*Post-Scriptum sur l'île de Tahiti*, in *Le Voyage en Polynésie*, op. cit., p. 1109).

rêve singulier<sup>880</sup> », se retrouve dans d'autres ouvrages de Pierre Loti, comme *Madame Chrysanthème*, *Le Roman d'un enfant* ou *L'Exilée*<sup>881</sup>.

Cette prédominance du lieu, qui va envelopper l'action, donc la durée, est corroborée par la musique. De forme A B A', la séquence initiale (acte I, mes. 1-72), où se développe le thème que Hahn nomme « motif des rafraîchissements au bord de l'eau<sup>882</sup> », installe la tonalité de *mi* bémol majeur. Précédée par une tenue sur la dominante (*si* bémol aux altos seuls) – qui marque l'entrée dans un temps étale –, la pédale initiale de *mi* bémol dure 12 mesures (mes. 2-13), revient pendant 4 mesures (mes. 17-20), ainsi qu'à la fin de la scène (mes. 55-56, 60-63). Elle correspond aux parties A (mes. 1-30) et A' (mes. 55-72), la partie centrale (B) évoluant à travers diverses modulations (*sol* mineur, *ré* majeur, *sol* mineur, *fa* majeur, *si* bémol majeur, *do* mineur, *sol* mineur). C'est dans ce ton de *mi* bémol majeur que l'œuvre s'achèvera (acte III, mes. 519-535), car, comme nous l'avons vu, R. Hahn accorde une importance particulière à l'unité de couleur entre le début et la fin d'un opéra<sup>883</sup>.

Harmoniquement, on constate une certaine ambiguïté entre la fonction de tonique et celle de dominante, dès l'exposé du thème de deux mesures (mes. 4-5) : mélodiquement en *la* bémol majeur, il se pose sur une tonique affirmée de *mi* bémol ; puis se prolonge sur un accord de *la* bémol, à la fois entendu comme 1<sup>er</sup> degré du ton de *la* bémol et comme 4<sup>e</sup> degré de

---

<sup>880</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>881</sup> « Dans d'autres pays de la terre, en Océanie dans l'île délicieuse [...] » (*Madame Chrysanthème*, éd. établie par Bruno Vercier, Paris, Flammarion, impr. 1990, p. 83, coll. « GF ; 570 ») ; « Mon esprit voyageait partout, dans les forêts pleines de fougères de l'île délicieuse [...] » (*Le Roman d'un enfant*, préface, notes, bibliographie, chronologie par Bruno Vercier, Paris, Flammarion, impr. 1988, p. 250, coll. « GF ; 509 ») ; « En différents pays du monde, où j'ai promené ma vie depuis mon départ de l'île délicieuse [...] » (« Une page oubliée de *Madame Chrysanthème* », in *L'Exilée*, Paris, Calmann-Lévy, impr. 1924, p. 212-213). Tout cela montre bien que le titre « *L'Île du rêve* » n'est pas du tout gratuit et dénué de fondement, mais qu'il met en exergue une image mentale du héros et de l'écrivain. Certains critiques reprochèrent néanmoins ce choix : « L'île d'amour de l'Opéra-Comique n'étant autre chose que la mise à la scène du *Mariage de Loti*, il eût été sans doute plus simple de l'intituler le *Mariage de Loti*. » (Th. Avonde, « Théâtres », *La Liberté*, jeudi 24 mars 1898, n° 12171, p. 4).

<sup>882</sup> Voir : première partie, chapitre 2, p. 78.

<sup>883</sup> Voir : première partie, chapitre 2, note 299, p. 101.

celui de *mi* bémol, la position de quarte et sixte (qui affirme peu le degré) facilitant la double situation.

The image shows a musical score for piano, likely from a study or exercise. It features two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one flat (F major) and the time signature is common time (C). The upper staff contains a melodic line with a long slur over it, marked with Roman numerals 'V' and 'I'. The lower staff contains a bass line with arpeggiated chords, marked with Roman numerals 'I' and 'II'. Above the upper staff, there is a box containing the key signature 'F major' and the time signature 'C'. Below the lower staff, there are two Roman numerals 'I' and 'II' corresponding to the measures.

Une ambivalence de même type se présente plus loin (mes. 31-34) entre le ton de *ré* majeur avec sixte napolitaine (*mi* bémol) et le ton de *sol* mineur (alternance entre les degrés V II V).

Le caractère immobile de la plage musicale qui ouvre *L'Île du rêve* n'est pas dû seulement à l'insistance tonale et à l'harmonie peu directionnelle, mais tout autant à une texture continue en arpèges, orchestrée aux cordes et à la harpe<sup>884</sup>, et aux tenues de notes (rondes et blanches, surtout aux cordes). Sur ce fond sonore, le thème des « rafraîchissements » évolue principalement aux bois (mes. 4-11, 17-19, 35-38, 60-62), mais aussi aux violons au centre de la séquence (mes. 30-33). L'homogénéité de l'ensemble est renforcée par l'utilisation exclusive – et en l'occurrence obligatoire, de part le livret – de voix de femmes (Mahénu et ses compagnes).

<sup>884</sup> À propos du soin qu'il met à écrire ce type de formules musicales, R. Hahn écrit : « Que de difficultés pour écrire une simple page d'arpèges quand on aime le fini dans le détail ! L'arpège est une formule si simple, si banale, qu'il faut la rendre intéressante par le soin. Éviter les chocs ménager les contours, varier la disposition, broder autour d'un motif une guipure harmonique, voilà ce que c'est pour moi que d'écrire une page d'arpèges. Bien des grands maîtres n'ont pas pris cette peine. Saint-Saëns lui-même écrit les arpèges n'importe comment ; il lui suffit qu'ils soient coulants et corrects. Moi qui ne suis pas et ne serai probablement jamais un maître, je veux me donner le luxe d'écrire mieux qu'ils ne le font une page d'arpèges toute bête. » (*Notes, journal d'un musicien*, Paris, Librairie Plon, impr. 1933, p. 137-138, coll. « Choses vues »).

Ce *continuum* sonore nous introduit davantage dans un espace que dans une durée, affirmant l'île comme intemporelle. Il revient (thème et/ou matériau) à plusieurs reprises au cours du premier acte qu'il colore véritablement : lors de l'évocation des amours du frère mort (mes. 228-233) ; pendant le baptême de Loti (mes. 255-258, 299-315) ; quand Mahénu raconte les plaisirs du bain et de la rêverie dans l'île (mes. 375-376) ; lorsque ses amies l'appellent alors qu'elle est restée avec Loti (mes. 399-402) ; à la fin, lors de l'enlacement des amoureux (mes. 489-502).

À l'acte II, le motif apparaît quand Téria rappelle la « saison » de ses amours avec Rouéri, le frère (mes. 364-367) ; puis, lorsque Mahénu et Loti se souviennent de leur rencontre « sur le bord du ruisseau fleuri de Fataua », alors « qu'on se sentait revivre aux premiers temps du monde » (mes. 428-443).

Au troisième acte, le thème disparaît à peu près, mais le tissage en arpèges demeure : démultiplié dans le prélude (mes. 1-15), servant de support à la chanson de Mahénu (mes. 172-180, 195-202) ou au projet de Loti de l'emmenner dans le « vieux monde », où leur amour formera « une Océanie » (mes. 386-399, 402-409, 413-416). Il revient une première fois, brièvement, lorsque Mahénu évoque « ce pays qui meurt de volupté » (mes. 369-370), puis lors de son intervention finale (mes. 503-505), émanant de la texture en arpèges qui se met en place peu avant (mes. 498), et perdue pendant la « douloureuse rêverie » où elle évoque sa mort à Bora Bora.

Nous mettons ci-après en regard l'ensemble de ces passages et leur orchestration ; le thème est séparé de la texture en arpèges qui l'enchâsse :

<b>Thème<sup>885</sup></b>	<b>Texture en arpèges</b>
----------------------------	---------------------------

---

<sup>885</sup> Nous donnons les instruments, groupés par catégorie, qui participent à l'énonciation du thème pendant la période considérée, sans préciser les agencements successifs à l'intérieur d'un ensemble. Les différents ensembles utilisés sont séparés par des barres transversales. Nous procédons de même pour la texture en arpèges.

I Mes. 228-233	[Pas de thème]	Harpe (tenues aux vents)
I Mes. 255-258	Bois (flûte piccolo, flûtes, hautbois, clarinette)	Harpe
I Mes. 299-315	Bois (flûte piccolo, flûtes, hautbois, clarinette) / violons 1	Harpe / harpe, cordes (violons, altos)
I Mes. 375-376	Violons 1 et 2 / bois (hautbois, clarinette)	Harpe
I Mes. 399-402	Bois en coulisse (flûte piccolo, flûte, clarinette)	[Pas d'arpèges]
I Mes. 489-502	Bois (flûte piccolo, flûtes, hautbois, clarinettes) / cordes (violons, altos)	Harpe, cordes (violons, altos) / harpe
II Mes. 364-367	Cordes (violons 1 et 2)	Harpe / cordes (altos, violoncelles)
II Mes. 428-443	Bois (flûte piccolo, flûtes, hautbois, clarinettes) / cordes (violons 1 et 2)	Harpe, cordes (violons 1 et 2, altos <sup>886</sup> )
III Mes. 1-15	[Pas de thème] <sup>887</sup>	Harpe, célesta, cordes (violons 1 et 2, altos, violoncelles) <sup>888</sup>
III Mes. 172-180	[Pas de thème]	Harpe en coulisse
III Mes. 195-202	[Pas de thème]	Harpe en coulisse

<sup>886</sup> La partie d'alto est biffée dans la copie manuscrite de la partition d'orchestre ; elle a dû être supprimée par le compositeur pendant les répétitions.

<sup>887</sup> Cela ne concerne que le « motif des rafraîchissements au bord de l'eau ».

<sup>888</sup> Dans ce prélude, l'ensemble des vents exécutent des notes tenues.

III Mes. 369-370	Bois (flûtes, clarinettes)	Harpe
III Mes. 386-399	[Pas de thème]	Harpe
III Mes. 402-409	[Pas de thème]	Harpe, cordes (violons 1 et 2, altos)
III Mes. 413-416	[Pas de thème]	Harpe
III Mes. 498-510	Mes. 503-505 : bois (flûtes, hautbois, clarinettes)	Harpe

Deux caractères dominants se dégagent de ce tableau : le lien entre le thème des « rafraîchissements » et les instruments de la petite harmonie ; l'omniprésence de la harpe. Les cordes ont une fonction d'alternative, de « jeu de fond » qui peut venir varier, amplifier, colmater, un timbre général qui allie le souffle (vents) au pincement de la corde (harpe) et se démarque ainsi du son prédominant des cordes frottées dans l'orchestre symphonique, afin peut-être de créer une couleur autre, lointaine, appropriée à l'ailleurs.

On voit aussi qu'il est réducteur de limiter la « zone d'influence » du thème musical en question aux « rafraîchissements » pris au bord du ruisseau de Fataoua. Il représente, à travers le déroulement de l'œuvre, considérée dans son ensemble, la totalité de l'île « rêvée », « délicieuse », une Océanie à la fois réelle et virtuelle. Certain critiques l'ont d'ailleurs bien perçu :

« Avant le lever du rideau chante le “thème de l'île” qui servira de toile de fond à toute cette ravissante partition ; c'est lui qui accompagne mystérieusement la rêverie de la petite Mahenu dont je ne puis vous transmettre l'ineffable langueur mélodique sur ces paroles :

O pays de Bora Bora<sup>889</sup> ! »

Cette importance donnée au lieu, au paysage, à la terre, est en harmonie avec la place accordée aux descriptions de la nature par Pierre Loti et son double Loti. Ainsi, dans *Aziyadé* (troisième partie, chapitre LXII), le héros garde une forte impression de la nature exubérante rencontrée lors de son voyage à Angora (l'Ankara actuelle) :

« J'emporte de cette première partie du voyage le souvenir d'une nature ombreuse et sauvage, de fraîches fontaines, de profondes vallées, tapissées de chênes verts, de fusains et de rhododendrons en fleurs, le tout par un beau temps d'hiver, et légèrement saupoudré de neige<sup>890</sup>. »

De même, dans *Le Mariage*, nous sommes, à un moment donné, transportés « dans une scène des premiers âges du monde<sup>891</sup> », au milieu d'une flore sans âge, d'une sorte de paradis terrestre :

« Le pays autour de nous devenait plus grandiose et plus sauvage. – Nous suivions sur le flanc de la montagne un sentier unique, d'où la vue dominait toute l'immensité de la mer ; – çà et là des îlots bas, couverts d'une végétation invraisemblable ; des pandanus à la physionomie antédiluvienne ; des bois qu'on eût dit échappés de la période éteinte du lias<sup>892</sup>. – Un ciel lourd et plombé comme celui des âges détruits ; un soleil à demi voilé, promenant sur le Grand Océan morne de pâles traînées d'argent<sup>893</sup>... »

---

<sup>889</sup> A. Poureau, « Musique », *Le Jour*, vendredi 25 mars 1898, 8<sup>e</sup> année, p. 2-3.

<sup>890</sup> *Aziyadé*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>891</sup> *Le Mariage de Loti*, *op. cit.*, p. 122.

<sup>892</sup> Sous-système de la période jurassique.

<sup>893</sup> *Le Mariage de Loti*, *op. cit.*, p. 122. Cette vision paradisiaque de Tahiti existe dès le récit de Louis-Antoine de Bougainville (*Voyage autour du monde, par la frégate la Boudeuse et la flûte l'Étoile*) : « J'ai plusieurs fois été, moi second ou troisième, me promener dans l'intérieur. Je me croyais transporté dans le jardin d'Éden : nous parcourions une plaine de gazon, couverte de beaux arbres fruitiers et coupée de petites rivières qui entretiennent une fraîcheur délicieuse, sans aucun des inconvénients qu'entraîne l'humidité. Un peuple nombreux y jouit des trésors que la nature verse à pleines mains sur lui. [...] partout nous voyions régner l'hospitalité, le repos, une joie douce et toutes les apparences du bonheur. » (in *Le Voyage en Polynésie*, *op. cit.*, p. 40).

Cette prééminence du *topos*, qui absorbe le temps, nous la retrouvons donc dans l'opéra de Hahn, liée à un climat d'apaisement et d'absence de tension. Tout semble devoir naître et se résoudre de et dans cette musique contemplative qui revient sans cesse, qui enroule dans ses arpèges l'histoire d'un amour impossible, comme pour mieux annihiler toute possibilité d'histoire, donc d'action.

La situation est la même au début et à la fin de la pièce : le temps est demeuré sans effet, chacun demeure dans son monde<sup>894</sup>. La musique s'inscrit parfaitement dans cette dramaturgie statique, elle n'avance pas : un thème revient, immuable ; une harpe égrène les notes de l'accord<sup>895</sup>.

## 2.2. Fataoua

---

<sup>894</sup> Dans le récit, le paradis terrestre océanien, né d'un bouleversement, est présenté comme immuable, même par rapport à l'existence du peuple maori : « Vois-tu Rarahu, à une époque bien reculée, avant que les premiers hommes fussent nés, la main terrible d'Ataia fit jaillir de la mer ces montagnes ; l'île de Tahiti, aussi brûlante que du fer rougi au feu, s'éleva comme une tempête, au milieu des flammes et de la fumée. / Les premières pluies qui vinrent rafraîchir la terre après ces épouvantes tracèrent ce chemin que le ruisseau de Fataoua suit encore aujourd'hui dans les bois. – Tous ces grands aspects que tu vois sont éternels ; ils seront les mêmes encore dans des centaines de siècles, quand la race des Maoris aura depuis longtemps disparu, et ne sera plus qu'un souvenir lointain conservé dans les livres du passé. » (*ibid.*, p. 135). Le livret ne reprend que la vision d'un cataclysme qu'il relie à la fin définitive de ce monde : « Toi-même, un jour, dans quelque tourbillon de flamme, / Tu périras, / Île charmante, ô paradis de l'âme, / Fait d'un parfum d'amour et d'un baiser de femme ! » (Loti, acte III, scène 2). Dans *Aziyadé* (troisième partie, chapitre LX), la fin de l'amour est envisagée, elle aussi, en termes apocalyptiques d'où ressort une certaine fascination de Pierre Loti pour le néant : « Un temps viendra où, de tout ce rêve d'amour, rien ne restera plus ; un temps viendra où tout sera englouti avec nous-mêmes dans la nuit profonde ; où tout ce qui était nous aura disparu, tout jusqu'à nos noms gravés sur la pierre... » (*op. cit.*, p. 170).

<sup>895</sup> Faisant écho au statisme du thème de l'île, Alain Quella-Villéger écrit : « L'île est le lieu antique, celui hérité de la Genèse, le plus perdu qui soit au creux des océans, le lieu du temps immobile. » (« L'amère splendeur de la solitude », in *Polynésie, les archipels du rêve*, romans, nouvelles et illustrations réunis et présentés par A. Quella-Villéger, Paris, Omnibus, 1996, p. XI, coll. « Omnibus »).

Dans *Le Roman d'un enfant*, au chapitre XLVI, le jeune héros reçoit une lettre de son frère, alors à Tahiti, qui lui décrit un site enchanteur, à la végétation abondante :

« Il me parlait longuement d'un lieu appelé Fataüa<sup>896</sup>, qui était une vallée profonde entre d'abruptes montagnes ; “une demi-nuit perpétuelle y régnait, sous de grands arbres inconnus, et la fraîcheur des cascades y entretenait des tapis de fougères rares”... oui... j'entrevois cela très bien, beaucoup mieux, à présent que j'avais, moi aussi, autour de moi des montagnes et des vallées humides remplies de fougères<sup>897</sup>... »

La scène 1 de *L'Île* nous introduit au bord des eaux de Fataoua, dans ce décor luxuriant, imaginé dès l'enfance, où va naître l'idylle entre Mahénu et Loti. Dans *Le Mariage*, l'endroit est présenté au chapitre X :

« En tournant à droite dans les broussailles, quand on avait suivi depuis une demi-heure le chemin d'Apiré, on trouvait un large bassin naturel, creusé dans le roc vif. – Dans ce bassin, le ruisseau de Fataoua se précipitait en cascade, et versait une eau courante, d'une exquise fraîcheur.

Là, tout le jour, il y avait société nombreuse ; sur l'herbe, on trouvait étendues les belles jeunes femmes de Papeete, qui passaient les chaudes journées tropicales à causer, chanter, dormir, ou bien encore à nager et à plonger, comme des dorades agiles<sup>898</sup>. »

C'est dans ce paradis terrestre que se tiennent au début de l'ouvrage lyrique Mahénu et ses compagnes<sup>899</sup>. Dans le récit, c'est encore à Fataoua,

---

<sup>896</sup> Le nom est orthographié différemment selon les sources : Fataoua (dans *Le Mariage de Loti* et l'édition chant et piano de l'opéra), Fatahua (dans le livret édité), Fatahoua (dans le manuscrit autographe de la partition chant et piano).

<sup>897</sup> *Le Roman d'un enfant*, op. cit., p. 173.

<sup>898</sup> *Le Mariage de Loti*, op. cit., p. 57.

<sup>899</sup> En relation avec les premiers temps du monde, Fataoua a également un aspect rude un peu effrayant : « une sorte d'abîme qui serait sinistre, s'il n'était plein de fleurs roses » (description du décor de l'acte I de *L'Île du rêve*). Herman Melville décrit dans *Taiipi* (Londres, New York, 1846) un endroit similaire où il se baigne en galante société : « Me baigner en compagnie d'essaims de jeunes filles constituait l'un de mes

symbole de leur bonheur passé, que se rendent en pèlerinage Loti et Rarahu, la veille du départ définitif de l'officier de marine :

« Mais tout était encore là comme dans le bon vieux temps ; au bord de l'eau, la société était nombreuse et choisie ; il y avait toujours Tétouara la négresse, qui trônait au milieu de sa cour, et une foule de jeunes femmes qui plongeaient et nageaient comme des poissons, avec la plus insouciant gaité du monde<sup>900</sup>. »

Deux personnages liés à l'endroit ont disparu du livret : Tiahoui, l'amie et la confidente de Mahénu ; Tétouara la négresse, de race kanaque, venue de Calédonie, « une des notabilités du ruisseau de Fataoua<sup>901</sup>... ». La suppression de Tiahoui peut s'expliquer par la volonté des librettistes de centrer le drame sur le personnage de Mahénu qui ne peut être dédoublé par son amie au statut identique<sup>902</sup>. Celle de Tétouara se justifie par le fait que la petite Tahitienne doit régner seule sur ce lieu enchanteur, à la beauté entièrement naturelle, en marge de la cour de la reine Pomaré.

En effet, comme l'indique notre schéma actantiel<sup>903</sup>, Mahénu et l'île sont dans un rapport d'équivalence et forment un seul objet du désir. Dans ces conditions, Fataoua, « saint des saints » de Tahiti<sup>904</sup>, doit apparaître

---

principaux divertissements. Nous prenions parfois cette récréation dans les eaux d'un lac minuscule, que formait au centre de la vallée une expansion de la rivière principale. Cette jolie nappe d'eau, de forme presque circulaire, avait environ trois cents pieds de diamètre. Elle était d'une beauté indescriptible. Tout alentour de ses berges ondulait par masses luxuriantes les feuillages des tropiques, où jaillissait çà et là, très haut, un fût rectiligne de cocotier, surmonté de sa gerbe élégante de palmes retombant à l'instar de plumes d'autruche onduleuses. » (*Le Voyage en Polynésie, op. cit.*, p. 694-695).

<sup>900</sup> *Le Mariage de Loti, op. cit.*, p. 204.

<sup>901</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>902</sup> Le récit, dans ses premiers chapitres, lie constamment Rarahu à Tiahoui : « Rarahu et Tiahoui étaient deux insouciantes et rieuses petites créatures qui vivaient presque entièrement dans l'eau de leur ruisseau, où elles sautaient et s'ébattaient comme deux poissons-volants. » (*ibid.*, p. 56). Ce dédoublement rend tout d'abord Rarahu plus commune dans le récit. Elle est choisie par Loti parmi d'autres jeunes filles de Tahiti, tout aussi immatures et sauvages. C'est la même chose dans *Madame Chrysanthème*, où le narrateur épouse sa petite japonaise comme il le ferait d'une poupée. Les héros de Pierre Loti semblent ainsi davantage choisir leurs compagnes comme des spécimens de l'ethnie locale que dans un élan amoureux pour une personne précise.

<sup>903</sup> Voir : « Du récit au livret », p. 262.

<sup>904</sup> Cette réduction apparaît dans la didascalie qui décrit le décor de l'acte I de *L'Île du rêve* et inclut « les grands mornes dentelés » qui ne caractérisent pas Fataoua, mais Tahiti elle-même dans le récit : « C'est bien Papeete, cependant ; ce palais de la reine, là-bas, sous la verdure, cette baie aux grands palmiers, ces

dans un rapport d'homologie avec l'héroïne et ne peut, surtout au théâtre, se partager entre plusieurs personnages. Musicalement, Fataoua et l'île ne sont d'ailleurs pas dissociables et tous deux sont inclus dans le « motif des rafraîchissements au bord de l'eau », comme le nomme Hahn.

Paradoxalement, cette condensation de « l'île du rêve » que représente Fataoua – avec ses cascades, son ruisseau, son bassin – n'est pas un lieu d'insularité, mais encadre lui-même une eau courante, fraîche et limpide, une eau douce issue de l'intérieur d'une terre entourée d'eau salée, d'une mer dans laquelle on ne se baigne jamais dans le récit, car elle n'est qu'un moyen de navigation.

Bachelard, dans *L'Eau et les rêves*<sup>905</sup>, nous rappelle « que l'eau douce est la véritable eau mythique<sup>906</sup> », car l'eau de mer est « une eau inhumaine » qui « manque au premier *devoir* de tout élément révéralé qui est de servir *directement* les hommes<sup>907</sup> ». S'appuyant sur les travaux du mythologue Charles Ploix<sup>908</sup>, qui a montré le « caractère primitivement céleste de Poséidon<sup>909</sup> », puis son passage du ciel à la terre où il devient « le dieu de l'eau douce, le dieu de l'eau terrestre<sup>910</sup> », Bachelard constate que « dans sa première génération, Poseidon est, par conséquent, un dieu qui généralise les dieux des sources et des fleuves » et que « quand on l'a associé à la mer, on n'a fait que continuer cette généralisation<sup>911</sup> ».

Intuitivement, le marin Pierre Loti revient symboliquement à l'eau première, à cette « eau douce [qui] sera toujours dans l'imagination des

---

hautes montagnes aux silhouettes dentelées, c'est bien tout cela qui était connu. » (*Le Mariage de Loti*, *op. cit.*, p. 52).

<sup>905</sup> *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, [Paris], Librairie José Corti, D.L. 1996, cop. 1942, p. 22, coll. « Le livre de poche, Biblio essais ; 4160 ».

<sup>906</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>907</sup> *Ibid.*, p. 173-174.

<sup>908</sup> *La Nature des dieux, études de mythologie gréco-latine*, Paris, E. Bouillon et E. Vieweg, 1888, IV-474 p.

<sup>909</sup> Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, op. cit.*, p. 176.

<sup>910</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>911</sup> *Ibid.*, p. 177.

hommes une eau privilégiée », reléguant l'eau salé au seul domaine de la navigation :

« L'eau du ciel, la fine pluie, la source amie et salutaire donnent des leçons plus directes que toutes les eaux de mer. C'est une perversion qui a salé les mers. Le sel entrave une rêverie, la rêverie de la douceur, une des rêveries les plus matérielles et les plus naturelles qui soient. La rêverie naturelle gardera toujours un privilège à l'eau douce, à l'eau qui rafraîchit, à l'eau qui désaltère<sup>912</sup>. »

La mélodie-texture initiale de *L'Île du rêve*, qui émane du bassin de Fataoua et se déroule sans avancer, porte également en elle le caractère à la fois changeant et invariable d'une eau qui coule. Le lieu qu'elle incarne inclut un élément liquide plein de douceur, mais aussi de féminité, puisque la cuvette naturelle où l'on se baigne provient de l'élargissement d'un ruisseau, lui-même issu de l'une de ces sources dont « l'eau [...], entre toutes, [est] une eau féminine<sup>913</sup> ».

### 2.3. Bora Bora

---

<sup>912</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>913</sup> *Ibid.*, p. 177. Bachelard précise : « Dans les mythologies primitives, c'est aussi Poséidon qui fait surgir les sources. Et Charles Ploix assimile le trident “à la baguette magique qui fait aussi découvrir les sources”. Souvent cette “baguette” opère avec une mâle violence. Pour défendre les filles de Danaos contre l'attaque d'un satyre, Poseidon lance son trident qui s'enfonce dans la roche : “En le retirant, il en fait jaillir trois filets qui deviennent la fontaine de Lerne.” On le voit, la baguette du sourcier a une bien vieille histoire ! Elle participe aussi à une bien vieille et bien simple psychologie ! Au XVIII<sup>e</sup> siècle, on l'appelle souvent *la verge de Jacob* ; son magnétisme est masculin. » (*ibid.*, p. 176-177). Et Bachelard conclue en montrant qu'à cette « action si masculine » correspond une eau particulièrement féminine, celle que l'on retrouve dans *L'Île du rêve*.

Autre lieu fondamental, bien que non représenté à la scène, l'île de Bora Bora. C'est l'endroit de l'origine pour Mahénu et également celui de sa mort dans le récit :

« Rarahu naquit au mois de janvier 1858, dans l'île de Bora-Bora, située par 16° de latitude australe, et 154° de longitude ouest<sup>914</sup>. »

« Un beau jour – (c'était en novembre 1875, elle pouvait avoir dix-huit ans) – on apprit qu'elle était partie, avec son chat infirme, pour son île de Bora-Bora, où elle s'en était allée mourir, et où, paraît-il, elle ne vécut que quelques jours<sup>915</sup>. »

Au dernier chapitre du *Mariage*, la montagne arrondie de Bora Bora se dresse au seuil de la « vision confuse de la nuit » qui s'abat sur Loti, comme un remord terrible :

« ... Là-bas, *en dessous*, bien loin de l'Europe... le grand morne de Bora-Bora dressait sa silhouette effrayante, dans le ciel gris et crépusculaire des rêves<sup>916</sup>... »

Dans le sommeil de Loti, le spectre de Rarahu hante maintenant l'île originelle, devenue un lieu infernal, un lieu de douleur et de mort. La jeune Tahitienne, fantômatique, a accompli sa triste destinée ; elle est revenue à son point initial.

Dans *L'Île du rêve*, Bora Bora est évoquée par Mahénu dès sa première intervention vocale (acte I, scène 1) :

---

<sup>914</sup> *Le Mariage de Loti*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>915</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>916</sup> *Ibid.*, p. 228. James Cook avait été frappé par le bloc de basalte impressionnant, un ancien volcan, qui domine Bora Bora : « Ce qu'il y a de très frappant dans cette île est une haute colline rocailleuse se terminant au sommet par deux pics, l'un plus haut que l'autre ; cette colline monte à une telle perpendiculaire qu'elle en paraît absolument inaccessible. » (*Journaux des voyages de découverte du capitaine James Cook*, in *Le Voyage en Polynésie*, *op. cit.*, p. 131).

« Ô pays de Bora-Bora,  
 Grand morne bercé par le flot sonore !  
 [...]
 Dans les parfums de mimosa,  
 Dans l'ombre de la nuit, dans la naissante aurore,  
 C'est toi que je revois, que je respire encore,  
 Ô pays de Bora-Bora. »

La phrase musicale qu'elle expose (mes. 12-14) est caractérisée par un long début *recto tono*, en valeurs de notes régulières, qui se résoud sur un intervalle de seconde majeure ascendante, prolongé par une tierce mineure également ascendante :



Elle revient quelques mesures après (28-30), élargie, la tierce précédant cette fois les notes *recto tono* et l'intervalle de seconde :

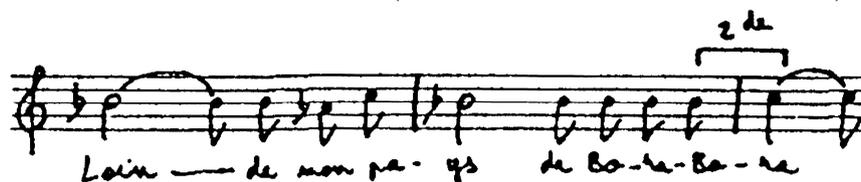


Cette phrase et sa variante forment, vocalement, le matériau thématique des parties A et A' de la séquence initiale, déjà étudiée<sup>917</sup>. Elles participent du caractère étale et immobile de l'ensemble, du monde immuable auquel appartient Mahénu. Elles font entendre sa nostalgie de l'île de naissance, Bora Bora, qui sera aussi l'île de la mort et forment, d'une certaine manière, l'enveloppe sonore de son destin.

Ce thème fatal et son développement vont revenir, pratiquement identiques et préparés par un passage en récitation (mes. 493-498), à la fin de l'œuvre (acte III, scène 5, mes. 500-516), lorsqu'après avoir accepté son

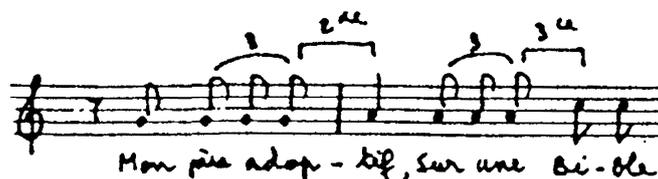
<sup>917</sup> En A', elles reviennent mes. 55-57 et 71-73.

sort d'abandonnée, Mahénu retourne à sa rêverie initiale sur Bora Bora, y projetant ses « yeux mourants [qui] le verront encore »<sup>918</sup>. De même, quand Mahénu raconte à Loti son départ de l'île première, dans une pirogue, elle le fait sur la même phrase, légèrement plus animée par une double broderie de la note initiale (acte I, scène 5, mes. 397-399) :



La même phrase musicale, plus ou moins modifiée, revient ainsi tout le long de l'œuvre, sans référence explicite à Bora Bora. Nous présentons ci-après ses diverses occurrences.

– Acte I, scène 5, mes. 389-390 ; Mahénu évoque son père adoptif qui passe ses journées à lire la Bible :



– Acte II, scène 3, mes. 390-391 ; réflexion de Mahénu après la rencontre avec Téria :

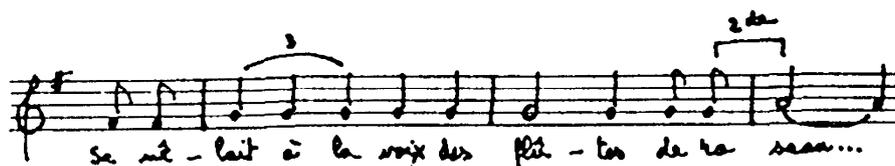


<sup>918</sup> Il est à noter que ce retour ultime du thème de Bora Bora se fait en tuilage avec la reprise à l'orchestre (mes. 498-501 ; flûtes, premiers violons) de la phrase musicale sur laquelle Loti et Mahénu chantaient, à la scène précédente, l'invention de leur propre Océanie (scène 4, mes. 411-414), comme si la jeune fille pensait encore à son rêve tout en se résignant.

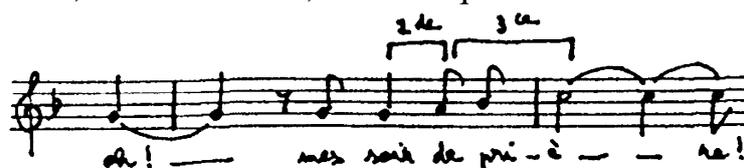
– Acte II, scène 3, mes. 409-410 ; Mahénu affirme qu'elle veut vivre son histoire d'amour avec Loti, même s'il doit la quitter :



– Acte II, scène 3, mes. 434-437 ; Mahénu évoque sa première rencontre avec Loti :



– Acte II, scène 3, mes. 460-462 ; Loti évoque son enfance :



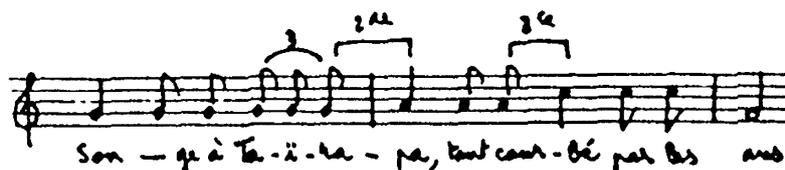
– Acte III, scène 2, mes. 192-195 ; Loti craint d'annoncer son départ à Mahénu :



– Acte III, scène 4, mes. 367-369 ; après l'annonce du départ de Loti, Mahénu évoque son avenir :



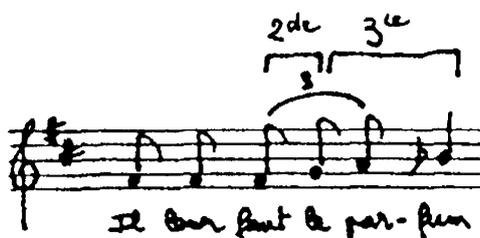
– Acte III, scène 5, mes. 442-444 ; Oréna veut dissuader Mahénu de suivre Loti :



– Acte III, scène 5, mes. 447-449 ; Mahénu résiste aux arguments d'Oréna :



– Acte III, scène 5, mes. 456 (la phrase musicale est présente dans les lignes vocales de Mahénu et d'Oréna jusqu'à la mes. 476) ; Oréna décrit à Mahénu l'avenir malheureux qui l'attend en Europe :



– Acte III, scène 5, mes. 487-488 ; Oréna renvoie Mahénu auprès de Tairapa :



On constate que les citations des transformations de cette phrase sont de plus en plus nombreuses au fur et à mesure que le drame avance (une à l'acte I, 4 à l'acte II, 6 à l'acte III). De même, les modifications sont de plus en plus importantes, pour devenir de véritables transmutations (par compression des éléments caractéristiques) à la fin de l'acte III où se joue l'avenir de Mahénu. Néanmoins, la note répétée, l'intervalle de seconde (qui peut devenir descendant) et son ouverture en tierce demeurent.

On remarque aussi que l'utilisation de ce contour mélodique est toujours liée à l'idée de destinée, renvoyant à l'enfance (de Mahénu, mais aussi de Loti), au père, au modèle fraternel, mais aussi au caractère inéluctable de la séparation à venir.

La récitation vocale, degré zéro du thème musical de Bora Bora, apparaît comme le signe le plus symbolique du *fatum* qui tient toute l'histoire dans ses rets. Quatre phrases sont notamment énoncées selon un strict *recto tono* – chacune par un actant – et résumant, pour ainsi dire, le drame à elles seules :

– les petites femmes (acte I, scène 4, mes. 292-294)<sup>919</sup> :



<sup>919</sup> La suite de la phrase (« et nous te bénissons ! ») est également *recto tono*.

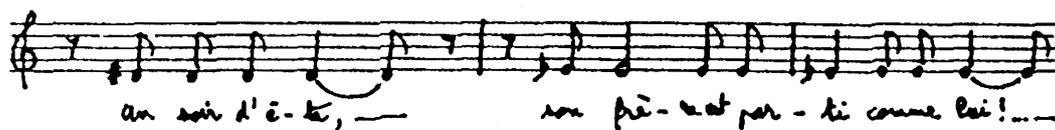
– Mahénu (acte II, scène 3, mes. 282-283) :



– Loti (acte III, scène 2, mes. 198-199) :



– Téria (acte III, scène 5, mes. 516-518) :



Kerven est intégré à la société tahitienne<sup>920</sup>, Mahénu voudrait que l'amour l'emporte, Loti accepte la réalité, Téria énonce la loi intangible. La ligne de chant demeure inaltérable.

## 2.4. Mimosa

Dans l'intervention initiale de Mahénu, Bora Bora est aussi l'île aux « parfums de mimosa ». L'odeur de ces fleurs permet à l'héroïne de « revoir », de « respirer » sa terre natale<sup>921</sup>.

<sup>920</sup> Les tahitiennes sont ici les représentantes de l'actant « la société » dont la princesse Oréna assume principalement la personnification. Voir notre schéma actantiel, p. ?.

<sup>921</sup> Ce lien entre Mahénu et son île natale de Bora Bora transpose sur le plan local celui qui rattache Loti à l'Europe.

Comme nous l'avons vu, c'est précisément un rameau de mimosa, peint par Madeleine Lemaire, qui illustre la couverture de l'édition chant et piano de *L'Île du rêve*<sup>922</sup>, placée ainsi iconographiquement sous le signe floral de Mahénu. Cette dernière est d'ailleurs dénommée par Tsen Lee « la fleur de volupté ».

Dans le récit, au contraire, le mimosa accompagne, dès le chapitre I de la première partie, la scène fondatrice du baptême de Loti :

« 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 australes<sup>923</sup>. »

La fleur était déjà présente dans le Journal de l'officier, à l'occasion d'une rencontre au bord d'un ruisseau avec la princesse Ninito et son amie Antonia, au cours de laquelle il leur avait « fait à toutes deux des coiffures en fleurs de mimosas<sup>924</sup> ».

Il y a donc dans le livret, d'une certaine manière, passage du mimosa de Loti à Mahénu. Cette fleur, qui accompagnait la seconde naissance du marin, devient ainsi un peu une métaphore de l'héroïne, pour qui elle est déjà une métaphore de l'origine (Bora Bora).

Ainsi – et sans vouloir interpréter à l'excès –, sommes nous en présence d'un réseau d'effluves qui parcourt à la fois le livret et le récit : le mimosa renvoie Mahénu à sa naissance, elle-même reliée, *via* cette fleur, avec celle – toute tahitienne, mais qui reflète la naissance véritable – de Loti.

<sup>922</sup> Voir : « Documents iconographiques », p. 726.

<sup>923</sup> *Le Mariage de Loti*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>924</sup> In *Le Voyage en Polynésie*, *op. cit.* p. 1074.

Le végétal emblématique de la couverture de *L'Île du rêve* mettrait ainsi en avant, inconsciemment – et dans un rapport de dualité pour Loti, l'officier occidental devenu tahitien – la prégnance des lieux (Bora Bora, Tahiti/Europe) sur les personnes (Mahénu, Loti/Kerven), du pays natal sur les hommes et, une fois de plus, de l'espace sur le temps.

## 2.5. Les officiers

Dans *Le Mariage de Loti*, l'arrivée des officiers anglais dans l'île de Tahiti a lieu au chapitre VI de la première partie. Harry Grant accompagne son amiral en visite chez la reine Pomaré et y remarque surtout la princesse Ariitèa :

« L'amiral anglais du *Rendeeer* venait faire sa visite d'arrivée à la souveraine (une vieille connaissance à lui) – et j'étais allé, en grande tenue de service, accompagner l'amiral<sup>925</sup>. »

« C'était sur la princesse Ariitèa surtout, que s'arrêtait involontairement mes regards. Ariitèa à la figure douce, réfléchie, rêveuse, avec de pâles roses du Bengale, piquées au hasard dans ses cheveux noirs<sup>926</sup>. »

Dans *L'Île du rêve*, les compagnes de Mahénu nous apprennent, à la scène 1 de l'acte I (dans la partie B du premier numéro), que les officiers anglais sont redevenus français (comme dans la réalité), que leur bateau se nomme le Neptune et qu'une fête doit être donnée en leur honneur le soir au palais. Dans le récit, la première fête chez la reine n'a lieu qu'au chapitre

---

<sup>925</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>926</sup> *Ibid.*, p. 55.

XXI de la première partie et n'est pas organisée pour les officiers français, mais pour « l'état-major d'une frégate, qui par hasard passait<sup>927</sup>... »

Le rétablissement de la nationalité française des marins et le choix d'un nom français pour le bateau amènent, à la scène, un retour aux réalités biographiques de la vie de Pierre Loti, qui apparaît dans l'édition comme l'un des auteurs du livret. Tout cela est le signe d'une fidélité autobiographique plus grande au théâtre que dans le livre et *L'Île du rêve* semble ainsi tout autant inspirée par l'histoire de Julien Viaud à Tahiti que par sa transposition littéraire<sup>928</sup>.

D'autre part, il est également possible que les librettistes aient voulu éviter l'étalage d'uniformes britanniques sur la deuxième scène lyrique nationale. Les rivalités coloniales entre la France et la Grande-Bretagne demeuraient importantes à la fin du siècle (l'affaire de Fachoda a lieu en 1898) et le *lobby* impérialiste était alors très puissant au sein de la société française<sup>929</sup>. Le public et la presse auraient pu réagir violemment devant la mise en scène d'officiers anglais, l'impact du visuel étant beaucoup plus fort que celui d'une narration dans laquelle, de plus, la transformation des Français en Anglais pouvait apparaître comme une discrétion nécessaire et une forme de pudeur de la part d'un militaire-écrivain.

Dans le livret et l'œuvre lyrique, les officiers de marine, Loti mis à part, ont un rôle de figuration au premier acte (comme Georges de Kerven, ils accompagnent Oréna, mais n'interviennent pas) et ne reviennent qu'au

---

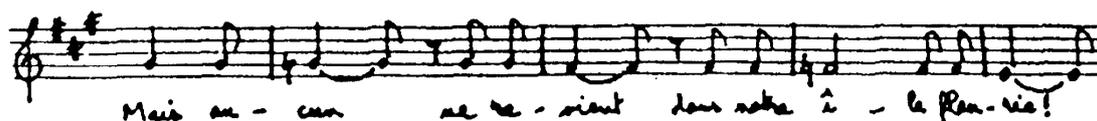
<sup>927</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>928</sup> Faut-il y voir un signe supplémentaire de son malaise lors de la création ? Voir : 1.6., « Dédoublément », p. 240-243.

<sup>929</sup> « La poussée vers le lac Tchad [...] fut un palliatif à l'installation française dans la région des sources du Nil. En Grande-Bretagne, le mythe de l'empire courant du Cap au Caire se développa à la fin du siècle comme une réaction à la tentative française de l'empêcher. C'est au nom des intérêts de l'Égypte, de son ancienne domination sur le Mahdi, la région du haut Nil, que les Anglais vont réagir pour contrer le plan arrêté par Gabriel Hanotaux et consistant à préparer le retrait britannique de l'Égypte par une occupation de sa frontière méridionale. » (Jocelyne George, Jean-Yves Mollier, *La Plus Longue des Républiques, 1870-1940*, [Paris], Fayard, impr. 1994, p. 260).

début de l'acte III : deux officiers nous informent du départ du Neptune le lendemain ; un troisième, Henri, se sépare de son épouse tahitienne, Faïmana<sup>930</sup>.

Cette dernière scène (mes. 123-168), traitée sur un mode léger (un trois temps assez dansant ; les réflexions badines d'Henri à sa maîtresse : « Vos nuits auront un court veuvage ! », « [...] ne donnez pas le spectacle des larmes »), n'en présente pas moins la récitation monocorde liée à l'idée de fatalité, comme nous l'avons vu (Henri, mes. 139-140 ; Faïmana, mes. 148-150), ainsi qu'un figuralisme dépressif (chromatisme descendant, mes. 155-159), banal comme les personnages eux-mêmes, sur lequel Faïmana fait entendre l'usage commun de l'amour :



Cet officier et sa vahiné tendent ici un miroir à Loti et Mahénu. Dramatiquement, ils sont un peu comme ces couples de serviteurs qui présentent sur le mode trivial les passions de leurs maîtres. L'idylle polynésienne est vue dans cette scène sous un éclairage d'opéra-comique.

Si la Marine, en tant qu'institution, est musicalement absente – il n'y a aucune citation d'hymne militaire ou national, comme dans *Madame Butterfly* –, elle l'est scéniquement par les uniformes présentés dans les deux actes extrêmes : costume blanc, de jour, au premier et habit noir, de soirée, au dernier<sup>931</sup>. Dans ces deux actes, Loti est habillé comme les autres,

<sup>930</sup> Ce serait là le nom véritable d'une des conquêtes de Viaud-Loti en Polynésie.

<sup>931</sup> L'inventaire des costumes et accessoires de l'Opéra-Comique (A.N., AJ<sup>13</sup> 1629\*), nous indique, pour *L'Île du rêve* (p. 13-20), qu'à l'acte I les officiers de marine et Edmond Clément portent un dolman de coutil blanc, à l'acte III, l'habit noir d'enseigne de vaisseau avec bicorne ; Clément-Loti porte au deuxième acte un pagne tahitien avec « maillot jambes bistré ». Les documents iconographiques forment

ne se distingue pas du groupe auquel il appartient et auquel il retournera. Seul l'acte II le présente « vêtu du costume tahitien<sup>932</sup> », vivant alors pleinement sa relation amoureuse. Mais cet épisode – comme le personnage et son vêtement à la fois civil et indigène, comme sa relation avec Mahénu – est pris « structurellement » en étau par la Marine nationale et ses officiers en uniforme.

Les rôles d'adjuvant et d'opposant de la Marine, définis dans notre schéma actantiel<sup>933</sup>, sont donc scéniquement visibles, *via* les costumes qui, dans un symbolisme élémentaire, passent du blanc au noir, de la lumière à l'obscurité. Mais la force de la représentation vient aussi parfois de son évidence qui permet, dans le cas présent, de donner à voir une instance positive se muant en force négative<sup>934</sup>.

---

une autre source : voir : Annexe 13, p. 729-736. Ces uniformes ne sont pas passés inaperçus lors de la création, puisque la presse remarque les « uniformes d'officiers mêlés [sic] aux pagnes océaniens » (Litte, pseudonyme de Maurice Pottecher, « Le Théâtre », *La République française*, vendredi 25 mars 1898, 28<sup>e</sup> année, nouvelle série, n<sup>o</sup> 1639, p. 3), trouve que 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 », *Le Figaro*, 24 mars 1898, 44<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 83, p. 4) et qu'il n'y a « rien de plus joli que cette terrasse illuminée, s'enfonçant jusqu'aux arrières-plans du théâtre, et où se mêlent [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 compagnes. » (B. de Lomagne, pseudonyme d'Albert Soubies, « Premières représentations », *Le Soir*, vendredi 25 mars 1898, 31<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 10405, p. 2).

<sup>932</sup> Didascalie dans l'édition chant et piano.

<sup>933</sup> Voir : 1.10., « Du récit au livret », p. 257-264.

<sup>934</sup> Nous considérons qu'une œuvre théâtrale, parlée ou lyrique, n'est pleinement elle-même que lors d'une représentation, donc en fonction d'une mise en scène donnée qui en oriente le sens. Dans le cas présent, nous prenons donc en compte dans notre analyse toutes les informations qui nous sont parvenues concernant la création scénique de *L'Île du rêve*, supervisée par les librettistes et le compositeur. Anne Ubersfeld pose ainsi le problème, pour le théâtre parlé, du rapport représentation-texte, lequel est en grande partie le même pour le théâtre lyrique : « Le théâtre est un art paradoxal. On peut aller plus loin et y voir l'art même du paradoxe, à la fois production littéraire et représentation concrète ; à la fois éternel (indéfiniment reproductible et renouvelable) et instantané (jamais reproductible comme identique à soi) : art de la représentation qui est d'un jour et jamais la même le lendemain ; art à la limite fait pour une seule représentation, un seul aboutissement, comme le voulait Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double*. Art de *l'aujourd'hui*, la représentation de demain, qui se veut la même que celle d'hier, se jouant avec des hommes qui ont changé devant des spectateurs autres ; la mise en scène d'il y a dix ans, eût-elle toutes les qualités, est à cette heure aussi morte que la jument de Roland. Mais le texte lui, est, au moins théoriquement, intangible, éternellement fixé. » (*Lire le théâtre*, I, *op. cit.*, p. 11).

## 2.6. Le chant de Rarahu-Mahénu

Dès la scène 1 du premier acte, les compagnes de Mahénu font allusion à la beauté de sa voix à propos de la fête donnée le soir au palais, où elles chanteront un *himene*<sup>935</sup> et où :

« Douce entre toutes, la voix claire  
De Mahénu s'élèvera ! »

Cette allusion du livret est parfaitement fidèle au récit de Pierre Loti qui mentionne la beauté de la voix de la jeune fille à plusieurs reprises :

« On était charmé quand Rarahu chantait...

Quand elle chantait seule, elle avait dans la voix des notes si fraîches et si douces, que les oiseaux seuls ou les petits enfants en peuvent produire de semblables.

Quand elle chantait en partie, elle brodait, par-dessus le chant des autres, des variations extravagantes, prises dans les notes les plus élevées de la gamme, – très compliquées toujours et admirablement justes<sup>936</sup>... »

Aux chapitres XXVIII et XXXIII de la seconde partie du récit, lors du voyage à Moorea, la voix de Rarahu est de nouveau évoquée :

« Un grand silence se fit quand l'*himéné* d'Apiré, qui avait été réservé pour la fin, entonna ses cantiques – et je distinguai derrière moi la voix fraîche de ma petite amie, qui dominait le chœur. – Sous l'influence d'une exaltation religieuse ou passionnée, elle exécutait avec frénésie ses variations les plus fantastiques ; sa voix vibrait comme un son de cristal dans le silence de ce temple où elle captivait l'attention de tous<sup>937</sup>. »

---

<sup>935</sup> « Les Himenes sont des chœurs à plusieurs voix où des hommes et des femmes reprennent en accords prolongés les phrases lancinantes lancées par un soliste » (Jean-Claude Demariaux, Georges Taboulet, *La Vie dramatique de Gustave Viaud, frère de Pierre Loti*, Paris, Éditions du Scorpion, 1961).

<sup>936</sup> *Le Mariage de Loti*, op. cit., p. 92.

<sup>937</sup> *Ibid.*, p. 147.

« Il était question d'un *himéné* composé par Rarahu, et qu'elles allaient chanter ensemble.

En effet, elles entonnaient un chant nouveau en trois parties, Ariitéa, Rarahu et Maramo.

La voix de Rarahu, qui dominait vibrante, disait nettement ces paroles, dont aucune ne fut perdue pour moi :

[...]

Ce chant qui vibrait tristement le soir sur l'immensité du Grand Océan, répété avec un rythme étrange par trois voix de femmes, est resté à jamais gravé dans ma mémoire comme l'un des plus poignants souvenirs que m'ait laissés la Polynésie<sup>938</sup>... »

Comme l'on voit, le chant de Rarahu est lié dans le récit à des émotions intenses. De plus, sa voix devient, au fur et à mesure de la narration, un signe de distinction, voire d'élection, alors que la petite tahitienne, au statut social fort modeste, nous était présentée au début du récit comme un animal sauvage.

Dans le livret, Mahénu se distingue immédiatement par la beauté de sa voix, ce qui correspond à une nécessité dramatique. En effet, on ne peut, dans l'écriture théâtrale et surtout lyrique, se permettre une progression aussi lente et nuancée que dans l'écriture romanesque. La gestion du temps de l'action y est plus rapide. Il est d'ailleurs imposé au spectateur alors que le lecteur peut suivre, indépendamment du temps synchrone du récit littéraire, son propre rythme de lecture. Tout est plus direct, plus condensé au théâtre.

Néanmoins, on n'entend véritablement le chant de Mahénu qu'au dernier acte de *L'Île du rêve* (scène 1). Selon une convention bien établie et par une sorte de subterfuge lyrique, dont l'Antonia des *Contes d'Hoffmann* offre un célèbre exemple, elle est alors sensée chanter à l'intérieur d'un spectacle déjà entièrement chanté, l'expression lyrique étant mise en abîme

---

<sup>938</sup> *Ibid.*, p. 151-152.

d'elle-même. Elle l'est d'ailleurs spatialement, puisque sa voix vient alors des coulisses et y restera : le chant de Mahénu est donc séparé du personnage ; il est hors scène, comme l'expression d'un autre « moi », de sa propre transcendance lorsqu'elle entonne un *himene* et domine alors l'assemblée.

On voit que Reynaldo Hahn aurait pu, en mettant en valeur certaines caractéristiques du chant de l'héroïne dans le récit (qui brode « des variations extravagantes, prises dans les notes les plus élevées de la gamme »), écrire le rôle pour une soprano « *coloratura* ». Une seconde Lakmé aurait ainsi vu le jour qui, avec une interprète bien choisie, pouvait prétendre à un succès facile<sup>939</sup>.

L'économie vocale qu'il impose au rôle montre qu'il se situe, d'emblée, sur un autre plan esthétique, cherchant à traduire les nuances d'une psychologie. Cependant, pour reprendre la description du récit, lorsque Mahénu chante « dans le chant », à l'acte III, la vocalise est brillante. La jeune interprète alterne avec le chœur tahitien, en exécutant « avec frénésie ses variations les plus fantastiques » dans une cadence<sup>940</sup> (mes. 51-57), ou le surplombe, « vibrante » (mes. 62-64)<sup>941</sup> :

---

<sup>939</sup> Dans *Lakmé*, la célèbre « Légende de la fille du paria », avec sa clochette figurée, correspond aussi à un moment de chant dans le chant, traduit dans cette œuvre par une outrance lyrique pour se démarquer de l'émission ordinaire, celle de la parole.

<sup>940</sup> On retrouve dans les points d'appui de la ligne de chant (notes entourées dans l'exemple musical) les notes de base (*la* bémol, *fa*, *mi* bémol, *ré* bémol) de la première partie de l'antécédant de la chanson tahitienne (acte III, mes. 16-19).

<sup>941</sup> Sa voix associe les deux manières mes. 87-93.

La voix de MANÉRU. Ce peu plus lent. (très peu).

Ahi ————— Lo.ti! —————

Lo.ti! — Ahi —————

Tempo F.  
Vienai! —————

Ahi ————— Hi . ro . é!

S. té ma . ta . i o Hi . ro . é! I

C. té ma . ta . i o Hi . ro . é! I

T. té ma . ta . i o Hi . ro . é! I

B. Hai Hai Hai

Dans sa chanson (« J'ai tressé pour ma couronne »), entendue deux fois de manière identique (mes. 173-180, 195-202), toujours en provenance des coulisses, ce sont alors les « notes si fraîches et si douces » de son chant solitaire qui se font entendre : la ligne est simple et large, l'*ambitus* ouvert (de *mi* 3 à *la* 4), l'ornement limité à une sorte de port de voix descendant (mes. 174) ; l'accompagnement de harpe seule fige ce moment dans l'éternité d'un Éden.

Le chant de la Rarahu de Pierre Loti lui permet aussi de se révéler par son art, de s'y exprimer totalement, de la fragilité à la vaillance. Sa voix malléable peut suivre les méandres de son imagination, traduire la nature qui l'entoure dans toute sa richesse et sa diversité, s'inscrire dans un paysage sonore où la jeune fille est à la fois créature et créatrice :

« ... Rarahu chantait beaucoup toujours. Elle se faisait différentes petites voix d'oiseau, tantôt stridentes, tantôt douces comme des voix de fauvettes, et qui montaient jusqu'aux plus extrêmes de la gamme. – Elle était restée un des premiers sujets du chœur d'*himéné* d'Apiré...

De son enfance passée dans les bois, elle avait conservé le sentiment d'une poésie contemplative et rêveuse ; elle traduisait ses conceptions originales par des chants ; elle composait des *himéné* dont le sens vague et sauvage resterait inintelligible pour des Européens auxquels on chercherait à les traduire. – Mais je trouvais à ces chants bizarres un singulier charme de tristesse, – surtout quand ils s'élevaient doucement dans le grand silence des midis d'Océanie<sup>942</sup>... »

Sa chanson fait également écho – si l'on considère les états successifs du livret – à celle par laquelle Téria aurait voulu adoucir l'agonie de Rouéri (acte II, scène 3) :

« Ah ! si du moins j'avais bercé sa dernière heure  
D'une chanson au rythme doux  
Comme une aile qui vous effleure. »

Mais, même sur scène, il ne lui en sera pas donné l'occasion, puisque ces vers – présents dans le livret édité et qui auraient pu donner lieu à l'introduction d'une romance –, ne seront pas retenus dans le texte mis en musique. Le chant reste ainsi le domaine unique de Mahénu.

## 2.7. Le Chinois

Dans le récit de Pierre Loti, l'apparition de Tseen-Lee (Tsen Lee dans le livret) et ses développements sont circonscrits aux chapitres XXIV à XXIX de la première partie. Les Chinois réapparaissent seulement au chapitre III de la troisième partie, mais non à Tahiti, à San Francisco,

---

<sup>942</sup> *Le Mariage de Loti*, op. cit., p. 119-120.

comme victimes d'une plaisanterie grotesque, intitulée « Hors-d'œuvre chinois », où l'on voit Loti et son ami William attacher les queues de cheval tressées des spectateurs asiatiques d'un théâtre, avant de déguerpir.

Introduits à Tahiti comme coolies à partir de 1865 (plantations d'Atimaono), les Chinois se sont difficilement intégrés dans l'île. La fermeture d'Atimaono les contraint à se lancer avec succès dans l'agriculture, l'artisanat et le commerce. Ils paraissent alors représenter une menace à la fois pour les Polynésiens et les Européens qui leur reprochent de mettre la santé et la moralité publiques en péril – en développant le goût de l'opium et des jeux d'argent –, de trop bien réussir dans le commerce et de concurrencer ainsi les Français, d'avoir une démographie trop forte et d'être à l'origine d'un métissage avec les autochtones.

Les œuvres littéraires se font le reflet de ces préjugés défavorables :

« La situation faite aux Chinois dans la littérature océanienne est conforme aux lois générales de cette littérature : on trouve d'un côté des éléments surévalués (la vahiné, la nature...) et de l'autre des éléments dégradés (le Tahitien, le Chinois...). Ces derniers subissent une image dévaluée, dont ils ne sont pas responsables mais qui manifeste une fois de plus, les préjugés inhérents à la production littéraire polynésienne<sup>943</sup>. »

---

<sup>943</sup> Daniel Margueron, *Tahiti dans toute sa littérature, essai sur Tahiti et ses îles dans la littérature française de la découverte à nos jours*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1989, p. 236, coll. « Critiques littéraires » (thèse nouveau régime, lettres, Paris 12, 1986). Un discours prononcé par Gauguin est symptomatique de l'opinion générale à cette époque : « La statistique nous donne ce chiffre imposant de 12 millions de Chinois circulant dans le Pacifique, s'emparant progressivement de tout le commerce de l'Océanie. Que devient à côté de cela cette fameuse invasion des hordes d'Attila dont l'histoire nous entretient avec terreur ? [...] À côté des Chinois qui envahissent notre belle colonie une autre se prépare naturellement : je veux parler de cette nouvelle génération moitié chinoise, moitié tahitienne. [...] L'enfant est inscrit dès sa naissance citoyen français, devient plus tard électeur comme nous. Cette tâche jaune souillant notre pavillon national me fait monter le rouge de la honte à la face. » (*ibid.*, p. 230).

Les Chinois sont constamment ridicules dans *Le Mariage*, Pierre Loti n'aimant pas les asiatiques qu'il caricaturera sans complaisance dans *Madame Chrysanthème*, à travers les Japonais :

« À l'instant du départ, je ne puis trouver en moi-même qu'un sourire de moquerie légère pour le grouillement de ce petit peuple à révérences, laborieux, industriel, avide au gain, entaché de mièvrerie constitutionnelle, de pacotille héréditaire et d'incurable singerie<sup>944</sup>... »

Tseen-Lee a donc un « vilain corps jaune<sup>945</sup> », des « membres osseux qui semblaient enduits de safran<sup>946</sup> », des « yeux de vieux lubrique<sup>947</sup> ». Il se ridiculise en voulant obtenir les faveurs de Rarahu qui lui soutire des cadeaux, sans rien lui accorder de sérieux, et s'en amuse :

« Il y eut un grand ruban rose, pour lequel Rarahu laissa embrasser son épaule nue...

Et puis Tseen-Lee voulut aller plus loin, et approcha ses lèvres de celles de ma petite amie, – laquelle s'enfuit à toutes jambes, suivie de Tiahoui... Toutes deux disparurent sous bois comme des gazelles, emportant leurs présents à pleines mains – on les entendit de loin rire encore à travers la verdure, – et Tseen-Lee, incapable de les rejoindre, demeura à sa place, piteux et décontenancé<sup>948</sup>... »

Il est le représentant caricatural des marchands chinois de Papeete qui « sont pour les Tahitiennes un objet de dégoût et d'horreur<sup>949</sup> ».

---

<sup>944</sup> *Madame Chrysanthème*, op. cit., p. 229. Loti écrit dans *Propos d'exil* : « Le premier intérêt de curiosité passé, je n'aimerai jamais ce pays, ni aucune créature de cette triste race jaune » (Paris, Calmann Lévy, 1887, p. 53). En regardant danser des japonaises, Loti reconnaît son parti-pris : « J'ai été injuste, en somme, envers ce pays ; il me semble que mes yeux s'ouvrent en ce moment pour le bien voir, que tous mes sens subissent un changement brusque et étrange ; je perçois et je comprend mieux tout à coup cette infinité de gentilles petites choses au milieu desquelles je vis, la grâce frêle et très recherchée des formes, la bizarrerie des dessins, le choix raffiné des couleurs. » (*Madame Chrysanthème*, op. cit., p. 202).

<sup>945</sup> *Le Mariage de Loti*, op. cit., p. 77.

<sup>946</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>948</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>949</sup> *Ibid.*, p. 77.

En en faisant le barbon de *L'Île du rêve*, les librettistes introduisent à la fois un contrepoint comique au drame – ce qui était tout à fait possible dans une œuvre qui n'avait jamais été destinée à l'Opéra<sup>950</sup> –, tout en mettant en scène une figure caractéristique et honnie de la société tahitienne. Sa valeur actantielle<sup>951</sup> est dévalorisée par son caractère risible, associé à une posture d'étranger. Un jeune et beau Tahitien, en rivalité sexuelle avec Loti, aurait eu un autre statut dans l'intrigue : il serait apparu comme le représentant de l'île de Tahiti (objet du désir) qui la défend contre le profanateur. C'est le rôle que joue Nilakantha dans *Lakmé*, sur le registre de l'amour paternel. Mais, comme nous l'avons vu, *L'Île du rêve* n'est en rien l'histoire d'une femme partagée entre deux hommes – elle se serait alors sans doute intitulée *Mahénu* –, mais l'histoire d'une escale, c'est à dire d'un homme aux prises avec une île-femme.

D'autre part, le choix d'un personnage masculin pouvant faire office de second ténor (en l'occurrence un ténor bouffe) permettait d'équilibrer la distribution et de trouver le pendant vocal à la seconde soprano, la princesse Oréna<sup>952</sup>. Mais, sans tenir compte de cette répartition des voix, un autre personnage truculent aurait pu faire office de contrepoint cocasse. Il s'agit de Tétouara la négresse, indissociablement liée dans le récit au bassin de Fataoua :

« ... La bande insouciant et paresseuse était au complet au bord du ruisseau d'Apiré, et Tétouara, qui était en veine d'esprit, versait sur nous tous, à demi endormis dans les herbes, des facéties rabelaisiennes, – tout en se bourrant de cocos et d'oranges<sup>953</sup>. »

<sup>950</sup> Comme l'indique le Livre de bord de l'Opéra (janvier à mai 1898 ; B.N.F., Opéra, sans cote), on y donne *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* de Wagner, au moment de la création de *L'Île du rêve*, dans lesquels le personnage de Beckmesser est lui aussi ridicule. Les rapports entre une scène lyrique et un genre ne sont donc pas totalement étanches, surtout lorsqu'il s'agit d'une œuvre étrangère.

<sup>951</sup> Voir : 1.10., « Du récit au livret », p. 257-264.

<sup>952</sup> L'équilibre vocal des rôles principaux de la pièce s'organise ainsi : Mahénu (1<sup>er</sup> soprano), Loti (1<sup>er</sup> ténor) ; Oréna (2<sup>e</sup> soprano), Tsen Lee (2<sup>e</sup> ténor) ; Téria (mezzo), Tairapa (baryton basse).

<sup>953</sup> *Le Mariage de Loti*, op. cit., p. 75.

On voit que le choix de Tétouara aurait sans doute trop compromis le charme de ce lieu de rêve, dont elle est paradoxalement la gardienne dans le récit (rôle dévolu à Mahénu comme on l'a vu), alors que le personnage du Chinois apparaît nettement comme un intrus et demeure dans un registre comique acceptable pour l'Opéra-Comique<sup>954</sup>.

L'intrusion du Chinois est également musicale. À l'acte I, l'allegro « très vif » – à trois temps battus à un temps – qui signale l'inquiétude des compagnes de Mahénu vient casser la rêverie planante du premier numéro : l'île du bien-être – la régularité et le liant de ses arpèges, la stabilité de son ton de *mi* bémol majeur – est soudain envahie par un rythme saccadé, des notes détachées, un *fa* mineur se changeant immédiatement en *do* mineur (mes. 73) ; la harpe disparaît de l'orchestre. À l'acte II, c'est la prière de Taïrapa qui est interrompue par Tsen Lee (mes. 94) : l'écriture en style de choral, en *fa* majeur, au timbre homogène de cordes, est suspendue, laissant la place au thème du Chinois à la flûte et à la clarinette, avec son saut d'octave initial, ses gammes ascendantes répétées, sa marche d'harmonie descendante. C'est ce motif guilleret et sautillant, insistant et naïvement charmeur qui forme le matériau orchestral sur lequel, en surimpression, chante Tsen Lee ; il était exposé à l'acte I (mes. 120-123) :

---

<sup>954</sup> Tétouara posait de plus le problème du ridicule féminin sur une scène lyrique et l'on voit mal, à moins d'édulcorer considérablement le personnage, comment les librettistes auraient pu faire passer sa « gaieté simiesque » et son « impudeur absolue » (*ibid.*, p. 57).



À défaut d'un rival sérieux, le Chinois Tsen Lee est du moins, dans le récit comme dans l'œuvre lyrique, le révélateur d'un sujet d'inquiétude pour Loti : la coquetterie et, par voie de conséquence, la corruption possible de Rarahu-Mahénu. Dans *Le Mariage*, la scène de la tunique de gaze (où Tseen-Lee n'apparaît pas d'ailleurs) précède celle de la séduction par les cadeaux ; c'est le contraire dans *L'Île du rêve*, sans doute par souci dramatique de gradation, et parce qu'il paraît plus logique que le Chinois essaye d'abord d'appâter la jeune fille par de petits cadeaux avant de lui offrir la tunique (acte I, scène 2 ; acte II, scène 2).

Cette anecdote, dont les chapitres sont intitulés dans le récit, « Un nuage », « Toujours le nuage », « Persistance du nuage », « Le nuage crève », permet à Loti de se rendre compte qu'il commence à aimer Rarahu :

« Dans le sentiment que j'éprouvais pour elle, le cœur prit une part plus large, et l'image d'Ariitêa s'effaça pour un temps<sup>955</sup>... »

Dans le livret, cette évolution psychologique n'existe pas : la scène des petits cadeaux a lieu alors que Mahénu n'a pas encore rencontré Loti,

<sup>955</sup> *Le Mariage de Loti*, op. cit., p. 80.

celle de la tunique de gaze n'est en rien révélatrice d'un sentiment qui éclate dès la fin du premier acte. La logique du théâtre, une fois de plus, n'est pas celle de l'écrit et impose aux sentiments d'être clairs et tranchés, au risque de les faire apparaître comme maladroits. Le Chinois n'est pas là pour nous permettre de suivre la naissance de l'amour, mais pour éviter la monotonie en provoquant un changement de registre, une accélération du mouvement.

## 2.8. La princesse

Elle est dénommée Oréna dans le livret et Ariitéa dans le récit. Dans ce dernier, Loti la remarque lors de la visite de l'amiral à la reine Pomaré, :

« Arritéa à la figure douce, réfléchie, rêveuse, avec de pâles roses du Bengale, piquées au hasard dans ses cheveux noirs<sup>956</sup>... »

Plus loin, l'officier est troublé lorsque la reine Pomaré, devant son peu d'empressement à épouser Rarahu ou Faïmana comme elle le lui propose, évoque son attirance pour Ariitéa :

« – Si je t'avais offert celle-ci [Ariitéa], dit-elle, peut-être aurais-tu accepté avec plus d'empressement, mon petit Loti ?... »

La vieille femme révélait par ces mots qu'elle avait deviné le troisième et assurément le plus sérieux des secrets de mon cœur.

Ariitéa baissa les yeux, et une nuance rose se répandit sur ses joues ambrées ; je sentis moi-même que le sang me montait tumultueusement au visage et le tonnerre se mit à rouler dans les profondeurs de la montagne, comme un orchestre formidable soulignant la situation tendue d'un mélodrame<sup>957</sup>... »

---

<sup>956</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>957</sup> *Ibid.*, p. 61.

Si ce penchant est absent du livret, il n'en est pas de même de la jalousie de Rarahu envers la princesse. Dans le récit, elle se manifeste à l'occasion d'une grande fête donnée un soir au palais de la reine (chapitre XXI de la première partie) :

« La jalousie, passion peu commune en Océanie, avait sourdement miné son petit cœur sauvage.

[...] Et puis il y avait cette princesse Ariitéa, dans laquelle, avec son instinct de femme, elle avait deviné une rivale<sup>958</sup>... »

Rarahu se rend à la fête pour empêcher Loti d'entrer dans le palais et de danser avec Ariitéa :

« Alors parut Ariitéa, appuyée au bras d'un commandant anglais, et s'apprêtant à valser.

– Elle est très belle, Loti, dit tout bas Rarahu.

– Très belle, Rarahu, répondis-je...

– Et tu vas aller à cette fête ; et ton tour viendra de danser aussi avec elle en la tenant dans tes bras, tandis que Rarahu rentrera toute seule avec Tiahoui, tristement se coucher à Apiré !

En vérité non, Loti, tu n'iras pas, dit-elle en s'exaltant tout à coup. Je suis venue pour te chercher !...

[...]

– Mon Dieu, non, Loti, tu n'iras pas, répéta-t-elle encore, de sa voix d'enfant que la fureur faisait trembler...

Puis, avec une prestesse de jeune chatte nerveuse et courroucée, elle arracha mes aiguillettes d'or, froissa mon col, et déchira du haut en bas le plastron irréprochable de ma chemise britannique<sup>959</sup>... »

Sans atteindre ce degré extrême, la jalousie de Mahénu apparaît dans le livret dès sa rencontre avec Loti, dans la scène 5 de l'acte I, lorsqu'elle lui demande de renoncer à aller au bal :

---

<sup>958</sup> *Ibid.*, p. 69-70.

<sup>959</sup> *Ibid.*, p. 71-72.

« Écoute : cette nuit  
 Ne va pas au bal, à ces danses folles !  
 Dors au fond des bois, dors près des corolles  
 Qui se ferment sans bruit. »

Et lorsque Loti évoque l'invitation de la princesse, Mahénu lui répond :

« Cette charmeresse  
 À tunique d'azur, l'aimes-tu mieux  
 Qu'une pauvrete aux yeux  
 Baissés... à la lèvre tremblante ? »

L'ambivalence des sentiments de Loti entre les deux femmes est cependant absente de l'œuvre musicale, alors qu'elle s'exprime nettement dans le récit, après que l'officier de marine, devant la fureur de Rarahu, a renoncé à aller bal :

« Je songeais à Ariitéa, en longue tunique de satin bleu, valsant là-bas chez la reine, et un ardent désir m'attirait vers elle ; – Rarahu avait ce soir-là fait fausse route, en m'entraînant dans sa solitude<sup>960</sup>. »

Mais le désir de Loti pour la princesse va s'estomper peu à peu et son amour pour Rarahu va augmenter. Lors de son séjour à Taravao, il écrit à son ami John :

« Si tu vas chez le gouverneur, à la soirée du mercredi, tu y verras la princesse Ariitéa ; dis-lui que je ne l'oublie point dans ma solitude, et que j'espère la semaine prochaine danser avec elle au bal de la reine.

[...]

Cher petit frère, fais-moi le plaisir d'aller au ruisseau de Fataoua, donner de mes nouvelles à la petite Rarahu, d'Apiré... Fais cela pour moi, je t'en prie ; tu es trop bon pour ne pas nous

---

<sup>960</sup> *Ibid.*, p. 72.

pardonner à tous deux... Vrai, la pauvre petite, je te jure que je l'aime de tout mon cœur<sup>961</sup>... »

Certes, cet amour est empli de pitié pour un petit animal sauvage<sup>962</sup>, mais il ne va cesser de s'affirmer et de grandir tout au long du *Mariage* et lorsque Loti s'installe avec Rarahu dans la même case, il n'est plus dès lors question de son attirance pour Ariitēa<sup>963</sup>.

De même, quand, dans la deuxième partie (chapitre XXIV), la princesse participe à une fête chez Pomaré, elle est décrite comme les autres dames de la cour (Ariinoore, Païra, Titaïa et ses deux filles, la reine de Bora Bora, la reine Moé). Le narrateur ne lui réserve désormais aucune mention affective particulière ; elle est une belle personne, présentée dans une liste de personnalités :

« La princesse Ariitēa, belle-fille de Pomaré, avec sa douce figure, rêveuse et naïve, fidèle à sa coiffure de roses du Bengale naturelles, piquées dans ses cheveux dénoués<sup>964</sup>. »

Nous la voyons même, lors du périple de la cour à Moorea, chanter avec Rarahu un *himene* que cette dernière a composé et se trouver

---

<sup>961</sup> *Ibid.*, p. 95-96.

<sup>962</sup> Ce sentiment de pitié est repris dans le livret et l'expression « pauvre petite » est utilisée par Loti dans la scène 3 de l'acte III.

<sup>963</sup> L'amour de Loti pour Rarahu culmine au chapitre XLVII de la deuxième partie. Ayant de nouveau quitté l'île pour la Californie, il avoue désirer alors un enfant de Rarahu, reproduisant ainsi ce qu'il croit avoir été le désir de son frère Georges envers Taïmaha : « Moi aussi, qui serai bientôt peut-être fauché par la mort dans quelque pays lointain, jeté dans le néant ou l'éternité, moi aussi, j'aimerais revivre à Tahiti, revivre dans un enfant qui serait encore moi-même, qui serait mon sang mêlé à celui de Rarahu ; je trouverais une joie étrange dans l'existence de ce lien suprême et mystérieux entre elle et moi, dans l'existence d'un enfant maori, qui serait nous deux fondus dans une même créature... / Je ne croyais pas tant l'aimer, la pauvre petite. Je lui suis attaché d'une manière irrésistible et pour toujours ; c'est maintenant surtout que j'en ai conscience. Mon Dieu, que j'aimais ce pays d'Océanie ! J'ai deux patries maintenant, bien éloignées l'une de l'autre, il est vrai ; – mais je reviendrai dans celle-ci que je viens de quitter, et peut-être y finirai-je ma vie... » (*Le Mariage de Loti*, *op. cit.*, p. 169-170). Le désir de Loti apparaît bien ici comme la reproduction de l'amour du frère pour une Tahitienne à travers sa propre reproduction avec Rarahu, puis sa mort. L'enfant à venir serait ainsi une formation syncrétique entre le frère, Rarahu et Tahiti, en d'autres termes, entre l'homme, la femme et la terre.

<sup>964</sup> *Le Mariage de Loti*, p. 141-142.

vocalement en position « d'accompagnatrice » par rapport à « la voix de Rarahu, qui dominait vibrante » :

« À l'arrière du Rendeer, un groupe de jeunes femmes se détachait gracieusement sur la mer et sur les paysages océaniques. C'était un groupe dont la vue me causa un étonnement extrême : Ariitéa et Rarahu, causant ensemble comme des amies ; auprès d'elles, Maramo, Faïmana et deux autres suivantes de la cour.

Il était question d'un *himéné* composé par Rarahu, et qu'elles allaient chanter ensemble<sup>965</sup>. »

Il s'agit presque là de l'assomption aristocratique de Rarahu, d'un échange des positions : la petite Tahitienne devient « princesse vocale » et la princesse « suivante musicale ». Cela se traduira par une réelle ascension sociale, puisque Rarahu va intégrer l'entourage d'Ariitéa<sup>966</sup>. Au matin du départ définitif de Loti, c'est d'ailleurs dans une voiture de la cour, en compagnie de Moé, reine de Raiātea, qu'elle partira se réfugier chez son amie Tiahoui. Précédemment, à la fin du dernier bal, c'est en amie que la princesse exprime sa compassion, accompagnant la douleur et tentant de l'amoinrir :

« La princesse Ariitéa, qui avait reparu dans le salon, vint en tenue de bal nous accompagner jusqu'à la porte du jardin ; elle disait à Rarahu pour la consoler des choses aussi douces que si elle eût été sa sœur... Et pour la dernière fois nous descendîmes à la plage<sup>967</sup>. »

Le livret, pour sa part, ne fait pas du tout mention du changement de statut social de Rarahu-Mahénu ou d'une évolution de ses rapports avec Ariitéa-Oréna. Cette dernière n'est pas présentée comme une rivale de

---

<sup>965</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>966</sup> « Par une fantaisie bien inattendue, elle s'était fait admettre au nombre des suivantes du palais ; elle avait précisément demandé d'être au service d'Ariitéa, à laquelle elle appartenait en ce moment, et qui s'était prise à beaucoup l'aimer. » (*ibid.*, p. 178).

<sup>967</sup> *Ibid.*, p. 211.

Mahénu – ce qui aurait introduit dans l'œuvre une opposition « dramaturgique » entre les deux femmes –, mais demeure dans une position supérieure et un peu extérieure : d'une certaine manière, en tant qu'adjuvant et opposant, elle contrôle les événements, les domine. La fête du dernier acte se passe d'ailleurs chez elle et non chez la reine Pomaré qui, à l'inverse du récit où elle est fort présente, n'apparaît pas dans le livret où c'est Oréna qui occupe la position aristocratique dominante : elle est ainsi une synthèse de la reine et de la princesse.

Au troisième acte, c'est Oréna qui apprend à Mahénu – cachée et tenant la main de son amant – le départ imminent de Loti, lors d'un épisode absent du récit. Le livret précise bien qu'Oréna « n'a pas vu Mahénu », mais en même temps que Loti lui « fait de vains signes ». La princesse s'éloigne dès que Mahénu est évanouie, sans rien dire, laissant les amants seuls. Dans tout cela, son personnage agit quasi manifestement comme le représentant d'une instance supérieure, d'un ordre social qui admet les rapports occidentaux-autochtones, mais non la transgression de la séparation obligatoire après l'idylle.

Dans la scène 5 du même acte, c'est, par voie de conséquence, également à Oréna – représentante de l'ordre – que reviendra la charge de dissuader Mahénu de suivre Loti en Europe, comme il le lui a proposé. Pour cela, elle utilise tout d'abord l'argument du vieux père :

« Songe à Tairapa, tout courbé par les ans ;  
Il a bercé ton clair printemps,  
Et, maintenant, il a besoin de toi pour vivre ! »

Puis, celui de l'inadaptation des femmes tahitiennes à la vie occidentale et de l'étanchéité entre les cultures qui ne peuvent que s'avérer, à terme, inconciliables :

« Les fleurs de nos pays se fanent sur la terre  
D'exil, et perdent leurs attraits...  
Il leur faut le parfum, le soleil, le mystère...  
L'enchantement de nos forêts.  
Ici, tes grands yeux purs ont des clartés sereines...  
Là-bas, leur flamme s'éteindra...  
Il n'écouterà plus tes douces cantilènes...  
Un jour il te dédaignera ! »

La pointe finale va porter, car elle se fonde sur le sentiment d'infériorité d'un peuple devant le colonisateur.

Dans tout cela, ce n'est pas l'amour pour Loti qui est en cause, mais la reconnaissance sociale d'un couple mixte et l'accession d'une indigène au statut d'épouse officielle. La princesse s'y oppose et intervient comme une sorte de principe de réalité qui doit mettre au pas l'aveuglement de la passion. Elle incarne non seulement la femme mûre, d'expérience, qui met en garde Mahénu contre ses illusions, mais agit également comme une instance qui contrôle les échanges entre l'île et l'extérieur et prône la résignation plutôt que l'aventure.

Dans la partition, le thème musical de la princesse, « très gracieux », est « un joli mouvement à trois temps fait de souplesse et d'élégance<sup>968</sup> ». Sa plastique ressemble à celle d'« une mazurke », comme le souligne Pierre de Bréville<sup>969</sup>.

---

<sup>968</sup> A. Poureau, « Musique », *Le Jour*, vendredi 25 mars 1898, 8<sup>e</sup> année, p. 2-3.

<sup>969</sup> « *L'île du rêve* », *Revue internationale de musique*, 1<sup>er</sup> avril 1898, p. 182.



On y retrouve en effet le rythme pointé, l'accentuation d'un temps faible (3<sup>e</sup> temps) et l'écart mélodique (quinte descendante) caractéristiques de cette danse. Le quintolet initial apparaît à la fois comme un élargissement des triolets, fréquemment employés dans les mazurkas, et un rappel des groupes irréguliers et sextolets utilisés par Chopin (*Mazurka* op. 17, n<sup>o</sup> 4, en *la*).

Ce thème est introduit à la scène 3 de l'acte I (mes. 181-196, 234-246), lorsqu'Oréna présente aux officiers et à Loti le bassin de Fataoua et la jeune Mahénu. Il revient avec la princesse lors de son entretien avec Loti, à la scène 3 de l'acte III (mes. 254-264), puis, très brièvement (mes. 438-439), lorsqu'elle vient décourager Mahénu de partir. Il forme également le *substratum* orchestral de la scène d'adieu entre les officiers et l'île, entre Henri et Faïmana (acte III, scène 1, mes. 96-171), où il prend alors pleinement sa valeur de danse, puisqu'il s'agit d'un bal.

On voit ainsi que, d'une part, le thème de la princesse, dans ses occurrences, montre qu'elle a partie liée avec les représentants de la Marine<sup>970</sup> et que, d'autre part, il porte en lui – dans son rythme même de danse – l'annonce du départ, *via* la soirée d'adieu. Les adjuvants et les opposants du schéma actantiel (Oréna, la Marine) sont donc musicalement réunis. Ils forment l'ordre social qui, à travers une mazurka, symbole sonore du divertissement codifié, agit sur l'histoire de Loti et Mahénu, lui impose son mouvement.

<sup>970</sup> Pour R. Hahn, ce thème était d'ailleurs celui d'« Oréna et les officiers » (voir sa lettre à É. Risler, « Genèse et élaboration », p. 78), ces derniers n'ayant pas de motif caractéristique.

## 2.9. Rarahu-Mahénu

Comme le souligne Daniel Margueron, Rarahu représente l'un des types de femmes polynésiennes de l'époque, « les épouses de marins en escale » :

« C'est une Tahitienne, élevée à la tahitienne, c'est à dire avec un mélange d'autorité (système ancien), de liberté (consécutif à l'arrivée des bateaux) et une forte imprégnation biblique protestante [...]»<sup>971</sup>. »

Le même auteur analyse ensuite l'offre de la femme locale par la reine Pomaré comme un moyen de circonvenir le colonisateur, de le contrôler<sup>972</sup>. Le mythe de la femme polynésienne, donnée en cadeau, à la sensualité facile et intense, perdurera dans la littérature. Il se retrouve, magnifié, dans *Les Immémoriaux* de Victor Ségalen, « le grand roman de l'érotisme polynésien – illusoire ou réel, peu importe – vécu antérieurement et postérieurement à l'arrivée des missionnaires blancs<sup>973</sup>. »

L'héroïne du *Mariage de Loti* et de *L'Île du rêve* appartient également au type de la femme-enfant – fréquent dans l'œuvre de Pierre Loti –, qu'incarnera plus tard la petite Japonaise de *Madame Chrysanthème* et déjà présent dans *Aziyadé* :

---

<sup>971</sup> *Tahiti dans toute sa littérature, op. cit.*, p. 149.

<sup>972</sup> « À Tahiti, on subit la loi de l'hospitalité locale, qui consiste à neutraliser le nouvel arrivant en lui offrant une femme. La reine s'y emploie comme s'il s'agissait pour elle de l'ultime mais diabolique pouvoir laissé en ses mains par une administration française conquérante. » (*ibid.*, p. 150).

<sup>973</sup> *Ibid.*, p. 151. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Bougainville souligne déjà la liberté des mœurs : « Quoi qu'il en soit, les femmes doivent à leurs maris une soumission entière : elles laveraient dans leur sang une infidélité commise sans l'aveux de l'époux. Son consentement, il st vrai, n'est pas difficile à obtenir, et la jalousie est ici un sentiment si étranger que le mari est ordinairement le premier à presser sa femme de se livrer. Une fille n'éprouve à cet égard aucune gêne ; tout l'invite à suivre le penchant de son cœur ou la loi de ses sens, et les applaudissements publics honorent sa défaite. Il ne semble pas que le grand nombre d'amants passagers qu'elle peut avoir eu l'empêche de trouver ensuite un mari. » (*Voyage autour du monde, in Le Voyage en Polynésie, op. cit.*, p. 53).

« Les sourcils étaient bruns, légèrement froncés, rapprochés jusqu'à se rejoindre ; l'expression de ce regard était un mélange d'énergie et de naïveté ; on eût dit un regard d'enfant, tant il avait de fraîcheur et de jeunesse.

[...]

Cette jeune femme était Aziyadé<sup>974</sup>. »

Les premiers mots que Loti adresse à Mahénu dans le livret, une fois seul avec elle (acte I, scène 5), sont d'ailleurs, significativement : « Enfant, demeure. »

Dans le récit, si socialement Rarahu ne se démarque pas des autres jeunes Tahitiennes, elle est décrite physiquement comme « une petite créature qui ne ressemblait à aucune autre, bien qu'elle fût un type accompli de cette race *maorie* qui peuple les archipels polynésiens<sup>975</sup> » :

« Ce qui surtout en elle caractérisait sa race, c'était le rapprochement excessif de ses yeux, à fleur de tête comme tous les yeux maoris ; dans les moments où elle était rieuse et gaie, ce regard donnait à sa figure d'enfant une finesse maligne de jeune ouistiti ; alors qu'elle était sérieuse ou triste, il y avait quelque chose en elle qui ne pouvait se mieux définir que par ces deux mots : une grâce polynésienne<sup>976</sup>. »

Pierre Loti, comme on le voit, tente d'élire son héroïne tout en en faisant la représentante de sa race.

Elle est aussi, à ses yeux, une sorte de petit animal immature et gracieux : un « ouistiti ». On retrouve là le regard d'entomologiste porté fréquemment sur les femmes étrangères par l'écrivain qui témoigne en cela de l'esprit de supériorité du colonialiste<sup>977</sup>. Dans *Madame Chrysanthème*, les Japonaises sont ainsi comparées à des animaux de cirque :

---

<sup>974</sup> *Aziyadé*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>975</sup> *Le Mariage de Loti*, p. 53.

<sup>976</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>977</sup> Lors de leur première rencontre avec Loti, Rarahu et Tiahoui sont comparées à « deux moineaux auxquels on montre un baboin » (*ibid.*, p. 59).

« Oui, vue de dos, elles sont mignonnes ; elles ont, comme toutes les Japonaises, des petites nuques délicieuses. Et surtout elle sont drôles, ainsi rangées en bataillon. En parlant d'elles, nous disons : “Nos petits chiens savants”, et le fait est qu'il y a beaucoup de cela dans leur manière<sup>978</sup>. »

Plus loin, la métaphore animale pouvant être plus poétique, Chrysanthème endormie ressemble « à quelque grande libellule bleue qui se serait abattue là et qu'on y aurait clouée<sup>979</sup> ».

Face à cet œil occidental, Rarahu est au début sans illusions sur ce qu'elle peut constituer pour son amant :

« Elle pensait ne représenter aux yeux de Loti, – enfant de quinze ans qu'elle était, – qu'une petite créature curieuse, jouet de passage qui serait vite oublié<sup>980</sup>... »

Le livret, à travers la bouche d'Oréna, la montre également comme un petit oiseau insouciant, au milieu d'une troupe de jeunes animaux apeurés. Seule sa voix – dont nous avons vu l'importance sociale et psychologique – est remarquée :

« Monsieur, je vous présente Mahénu,  
Une petite folle au chant pur et connu  
De tous les échos des montagnes,  
Et voilà ses compagnes,  
Muettes, les cheveux épars,  
Tout un essaim d'oiseaux qui craignent vos regards  
Plus que la fraîcheur de l'eau vive ! »

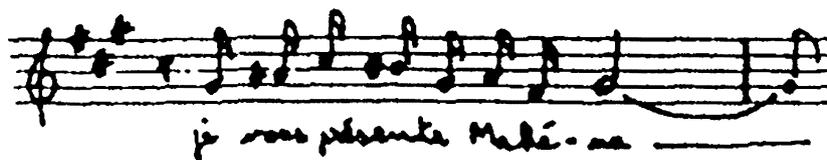
---

<sup>978</sup> *Madame Chrysanthème*, op. cit., p. 97.

<sup>979</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>980</sup> *Le Mariage de Loti*, op. cit., p. 90-91.

Dans *Le Mariage*, cette « petite folle » est décrite, ainsi que son amie, comme une petite sotte par Tétouara la négresse (au chapitre XII de la première partie). Toutes deux se sauvent d'ailleurs à la vue de Loti lors de leur première rencontre, ce que ne peut montrer l'opéra où la rapidité de la progression dramatique exige une entrée en matière immédiate<sup>981</sup>. Mais le motif de Mahénu – comme pour compenser – nous la présente rapide, ou fuyante (suite de doubles croches), modeste et ténue (petits intervalles)<sup>982</sup> :



Énoncé par Oréna (acte I, mes. 197-198), ce thème est d'emblée chanté (faut-il y voir un hommage à la voix de Mahénu ?) et décodé (le texte dit la signification de la musique) par celle qui fait et défait les relations. Par rapport à la phrase musicale de Bora Bora, qui disait sa destinée, et aux élans lyriques de sa propre voix, espace de liberté, le motif de Mahénu semble la représenter au sein de la société, dans sa petitesse et sa gracilité, dans son rôle d'objet secondaire du désir de Loti.

Dans son compte rendu de la *Revue bleue*, Jacques du Tillet remarque, avec pertinence, que la phrase qui figure le personnage de Mahénu « reproduit note pour note, et dans le même ton de *ré majeur*, un passage d'une mélodie de Godard<sup>983</sup> ». Il s'agit, en effet, de la *Chanson de Florian*<sup>984</sup>, dont le vers « Un berger sensible et charmant » (mes. 7-9) est

<sup>981</sup> En cela, le fait de présenter Mahénu au début de l'opéra entourée d'une cour de Tahitiennes et trônant sur Fataoua est une modification par rapport au récit, où elle est un peu en marge de la société du lieu.

<sup>982</sup> Il n'est pas question pour nous de « psychologiser » des figures musicales qui, en soi, ne signifient rien ; mais, dans le contexte particulier d'un genre qui utilise du texte et de la musique, d'une œuvre spécifique et de son réseau thématique, de rendre compte de l'adéquation entre le caractère d'un personnage et le thème musical qui le représente. S'agissant, de plus, de l'adaptation lyrique d'un œuvre littéraire, la thématique musicale nous paraît doublement conditionnée (récit + livret).

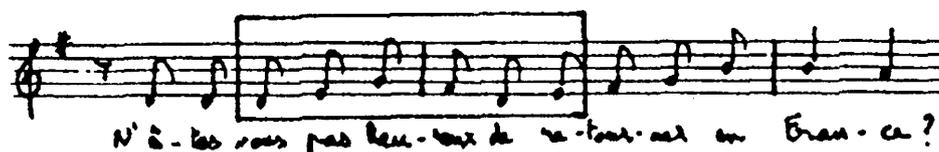
<sup>983</sup> « Théâtres », 2 avril 1898, 4<sup>e</sup> série, t. 9, n<sup>o</sup> 14, p. 444.

<sup>984</sup> In Benjamin Godard, *20 mélodies, chant et piano*, Paris, Durand, Schœnewerk & C<sup>ie</sup>, [D.L. 1880], p. 1-3, cotage D. S. & C<sup>ie</sup> 2801.

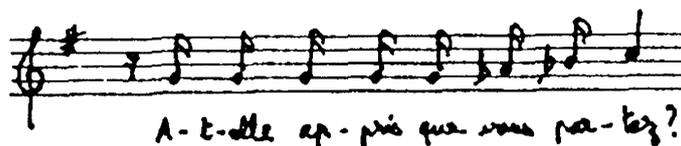
chanté sur une phrase musicale pratiquement identique (intervalles de quarte et de tierce à la fin cependant) au thème de Hahn, dont il est impossible de déterminer s'il relève d'un emprunt véritable ou d'une réinvention<sup>985</sup>.

Dans *L'Île du rêve*, suite à son exposition lors de la présentation aux officiers (mes. 197-202), ce thème musical apparaît à l'orchestre lorsque l'héroïne rentre en scène (acte II, scène 2, mes. 167 ; acte III, scène 3, mes. 275-278) ou quand elle est évoquée par d'autres personnages, toujours dans son rôle d'enfant : Tairapa trouve que « la petite n'est plus la même » (acte II, scène 1, mes. 146-150), Loti redoute les pleurs de sa « pauvre petite épouse » (acte III, scène 2, mes. 191-192).

Oréna, pour sa part, demeure la seule à dessiner le motif dans sa ligne de chant. Il y revient pour la conclusion de l'idylle, à l'acte III, lorsqu'elle questionne Loti sur sa joie du retour (scène 3, mes. 264-266) :



Le thème de la « pauvre petite » est là enchâssé dans l'enroulement de la phrase musicale de la princesse, comme en son pouvoir. Son rythme est encore présent dans la deuxième question d'Oréna, toujours liée au départ (mes. 273) :



<sup>985</sup> Voir : « Documents musicaux », p. 723.

Mais c'est à l'acte I que ce motif participe véritablement de la trame musicale qui accompagne la montée progressive de la passion entre Mahénu et Loti. Lors de la scène du baptême (scène 4), son *incipit* – exposé tout d'abord aux cordes avant de se propager à la petite harmonie –, sert de formule d'accompagnement à la nomination proprement dite du héros par Mahénu, reprise par ses compagnes (mes. 278-298)<sup>986</sup>. Lors de l'entretien qui suit entre Mahénu et Loti (scène 5), il sous-tend la tentative de la jeune fille pour retenir l'officier dans la forêt (mes.344-345, 356-357), l'intérêt naissant de ce dernier pour la Tahitienne (mes. 365-370) et le récit de l'histoire de Mahénu (mes. 392-398). Dans celui-ci, l'*incipit* du thème est présenté inversé aux violons (les trois premières notes sont interverties), imités par les violoncelles ; cela témoigne du caractère maléable de cette cellule musicale, facilement exploitable.

Tout ce que Mahénu nous apprend sur elle-même dans ce passage reste très fidèle au récit : elle a seize ans (en fait quatorze au début du *Mariage*<sup>987</sup>) ; ses activités sont, selon les termes mêmes de Pierre Loti : « Le bain... la rêverie... / Le bain surtout<sup>988</sup> » ; sa case « s'élève au bout / De ce sentier bordé de fines sensitives<sup>989</sup> » ; « Une pirogue à voile blanche / Autrefois » l'amena de Bora Bora, où elle est née, à Tahiti<sup>990</sup>.

---

<sup>986</sup> Il est déjà énoncé peu avant, mes.264, sous la même forme.

<sup>987</sup> Ce vieillissement de deux ans est sans doute une précaution pour ne pas choquer le public de l'époque et, peut-être aussi, pour rendre l'âge de l'interprète vraisemblable par rapport au rôle qu'elle incarne. Le *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Pierre Larousse indique, à l'article « Majorité » : « À l'époque de la Révolution, la majorité fut fixée en France à vingt et un ans, pour les deux sexes, par la loi du 20 septembre 1791, puis par le code civil. ». L'article ajoute à propos de la majorité sexuelle : « L'homme à dix-huit ans et la femme à quinze ans sont bien, il est vrai, physiquement et légalement habiles à contracter mariage [...] » (in *Tome 15*, Nîmes, C. Lacour, 1992, p. 983, coll. « Rediviva », reprod. en fac-sim. de l'éd. de Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1876). Fixer l'âge de Mahénu à seize ans, qui correspond à l'âge qu'elle a dans le récit lors du dernier séjour de Loti à Tahiti, est donc un bon compromis entre la jeunesse réelle de l'héroïne du récit et les mentalités à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>988</sup> « Ses occupations étaient fort simples : la rêverie, le bain, le bain surtout » (*Le Mariage de Loti*, *op. cit.*, p. 56).

<sup>989</sup> Dans le récit, Tétouara dit à Loti que pour retrouver Rarahu et son amie « il suffisait [...] de suivre sous les goyaviers un imperceptible sentier qui au bout de cent pas conduisait à un bassin plus élevé que le premier et moins fréquenté aussi » (*Le Mariage de Loti*, *op. cit.*, p. 59).

<sup>990</sup> « Toute petite, elle avait été embarqué par sa mère sur une longue pirogue voilée qui faisait route pour Tahiti. » (*Le Mariage de Loti*, *op. cit.*, p. 51).

Commencée comme un flirt sans conséquence, la relation entre la petite Tahitienne et Loti va cependant peu à peu se construire, jusqu'à devenir un véritable sentiment d'amour. Dans le récit, l'intérêt de Rarahu pour Loti est lié tout d'abord à une réminiscence de sa première enfance :

« Elle n'avait conservé de son île perdue que le souvenir du grand morne effrayant qui la surplombe. La silhouette de ce géant de basalte, planté comme une borne monstrueuse au milieu du Pacifique, était restée dans sa tête, seule image de sa patrie. Rarahu la reconnut plus tard, avec une émotion bizarre, dessinée dans les albums de Loti ; ce fait fortuit fut la cause première de son grand amour pour lui<sup>991</sup>. »

Le symbole phallique, presque trop évident ici, fait le lien entre le lieu de l'origine, du commencement de la vie, et l'homme qui, en l'appriivoisant, va lui faire connaître une sexualité liée au sentiment. Il semble, dans le récit, que Rarahu soit vierge, en tout cas en ce qui concerne les rapports avec les marins occidentaux, puisque Tétouara dit à Loti que sa mère adoptive lui « défend de se commettre avec nous<sup>992</sup> », c'est-à-dire de se mêler aux jeunes femmes qui fréquentent le bassin de Fataoua où viennent « souvent chercher fortune les marins de passage<sup>993</sup> ».

Au contact de Loti, Rarahu va sortir progressivement de l'enfance, devenir femme. Au chapitre XXX de la première partie, suite à la crise provoquée par son attitude équivoque avec Tseen-Lee, elle renonce à la nudité des enfants dont elle a pris conscience qu'elle peut maintenant attirer la convoitise :

---

<sup>991</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>992</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>993</sup> *Ibid.*, p. 57. L'attitude des parents de Rarahu avec Loti semble confirmer cette virginité qui leur semble difficile à conserver, vu l'âge avancé, à Tahiti, de la jeune fille : « Ils s'étaient dit qu'une grande fille de quatorze ans n'est plus une enfant, et n'a pas été créée pour vivre seule... Elle n'allait pas se prostituer à Papeete, et c'était là tout ce qu'ils avaient exigé de sa sagesse. » (*ibid.*, p. 63).

« À dater de ce jour, Rarahu, considérant qu'elle n'était plus une enfant, cessa de se montrer la poitrine nue au soleil<sup>994</sup>... »

Après la mort de ses parents adoptifs et l'installation matrimoniale avec Loti, dans la même case, nous la voyons physiquement et psychologiquement mûrir :

« Dans le monde de Papeete, elle se posait et s'affirmait de plus en plus comme la sage et indiscutable petite femme de Loti [...]

Elle était plus femme aussi, sa taille parfaite était plus formée et plus arrondie. [...]

Au moral, une grande et rapide transformation s'accomplissait en elle, et j'avais peine à suivre l'évolution de son intelligence<sup>995</sup>. »

Peu avant son second départ pour la Californie, Loti prend conscience qu'il quitte désormais une personne transformée, mais aussi résignée à son sort d'abandonnée :

« La petite fille naïve avait fait de terribles progrès dans la science des choses de la vie ; l'enfant sauvage était devenue plus forte que son maître et le dominait<sup>996</sup>. »

« Personne n'avait l'air plus doux ni plus paisible cependant, que ma petite amie Rarahu ; silencieuse presque toujours, calme et soumise, elle n'avait plus jamais de ses colères d'enfant d'autrefois.

[...] la pensée de mon départ lui faisait verser des larmes silencieuses [...]<sup>997</sup>. »

---

<sup>994</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>995</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>996</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>997</sup> *Ibid.*, p. 154-155.

Lorsque le marin revient pour son dernier séjour, Rarahu, dont la personnalité juvénile a pris de l'élégance, commence à être déjà envahie par la mort :

« Rarahu avait changé ; dans l'obscurité, ja la sentais plus frêle, et la petite toux si redoutée sortait souvent de sa poitrine. Le lendemain, au jour, je vis sa figure plus pâle et plus accentuée ; elle avait près de seize ans ; elle était toujours adorablement jeune et enfant ; seulement elle avait pris plus que jamais ce quelque chose qu'en Europe on est convenu d'appeler *distinction*, elle avait dans sa petite physionomie sauvage une distinction fine et suprême. Il semblait que son visage eût pris ce charme ultra-terrestre de ceux qui vont mourir<sup>998</sup>... »

Le dernier soir, elle apparaît pratiquement transformée en fantôme :

« Apparaissant après ce bal, dans cette salle déserte, dans ce silence, avec sa longue traîne de mousseline blanche, ses pieds nus, ses longs cheveux flottants, sa couronne de gardénias blancs, – et ses yeux agrandis par les larmes, – elle avait l'air d'une willi, d'une vision délicieuse de la nuit<sup>999</sup>. »

Cette apparition en « vision délicieuse » se transformera au dernier chapitre du récit en vision d'épouvante, lorsqu'elle hante le sommeil de Loti au milieu des spectres, des cimetières maoris, des crabes bleus :

« [...] et au milieu d'eux, Rarahu étendue, son corps d'enfant enveloppé dans ses longs cheveux noirs, – Rarahu les yeux vides, et riant du rire éternel, du rire figé des Toupapahous<sup>1000</sup>... »

Entre ces deux images, il y aura eu son abandon définitif, son séjour chez son amie Tiahoui, sa liaison avec un jeune officier français, sa déchéance

---

<sup>998</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>999</sup> *Ibid.*, p. 209-210.

<sup>1000</sup> *Ibid.*, p. 229.

(prostitution, maladie<sup>1001</sup>, alcoolisme) et son retour à Bora Bora pour y mourir.

Le livret, dans sa volonté de resserrement et fort probablement de bienséance, ne fait qu'une brève allusion à la dégradation des mœurs de Mahénu, lorsque celle-ci dit à Loti, comme un défi, à la scène 4 de l'acte III :

« Veux-tu que je me jette en des amours infâmes<sup>1002</sup> ! »

Si l'illustration du retour à Bora Bora bénéficie, comme nous l'avons vu, de la prégnance d'un rappel mélodique important, l'idée de l'avenir détruit (« Je le sais bien, moi, / Que ma vie est brisée<sup>1003</sup>... ») et de la mort à venir n'est que rapidement évoquée (« Mon cœur, mes yeux mourants le reverront encore<sup>1004</sup>... »). En revanche, à aucun moment il n'est fait allusion à la tuberculose qui doit emporter Rarahu, comme tant d'autres membres de sa race :

« Tous mouraient de la poitrine, et la reine les voyait l'un après l'autre partir, avec une inexprimable douleur<sup>1005</sup>. »

---

<sup>1001</sup> Il s'agit de la tuberculose dont Jack London décrit les ravages dans *La Croisière du Snark* (New York, 1911) : « Dans ce pays, la vie languit et menace de disparaître. Malgré son climat chaud et uniforme, une vraie température de paradis terrestre, et son air embaumé, continuellement pur grâce à l'alizé du Sud-Est, la tuberculose sévit partout. De toutes les paillotes on entend la toux bruyante ou le grognement douloureux de poumons usés. » ( in *Le Voyage en Polynésie, op. cit.*, p. 1085).

<sup>1002</sup> Dans le récit, cette dégénérescence est décrite plus clairement : « Elle était tombée bien bas, les derniers temps, – mais c'était une singulière petite fille. [...] Tous les matelots du Sea-Mew l'aimaient beaucoup bien qu'elle fût devenue décharnée. – Elle, – elle les voulait tous, tous ceux qui étaient un peu beaux. / Elle se mourait de la poitrine, et comme elle s'était mise à boire de l'eau-de-vie, son mal allait très vite. » (*ibid.*, p. 226).

<sup>1003</sup> Acte III, scène 4.

<sup>1004</sup> Acte III, scène 5.

<sup>1005</sup> *Le Mariage de Loti, op. cit.*, p. 65.

L'opéra privilégie ainsi le retour à un état antérieur, inchangé, et s'éloigne de tout élément trop vériste, comme la maladie provoquant la mort de l'héroïne.

Le projet de partir avec Loti en Europe n'appartient qu'au livret (acte III, scène 4), où il permet d'éliminer Loti de la dernière scène et d'y introduire, mise à nue, l'action finale de la société tahitienne sur l'une de ses membres. Dans le récit, Loti ne fait que promettre de rester ou de revenir, mais plus le texte avance, plus l'évidence de la séparation définitive s'impose, non-dite mais acceptée :

« Elle voyait maintenant qu'il ne fallait plus songer à me garder auprès d'elle, que ce projet d'autrefois était abandonné comme un rêve d'enfant, que tout cela était bien impossible et bien fini pour jamais. Nos jours étaient comptés. – Tout au plus parlais-je de revenir, et encore, elle n'y croyait pas<sup>1006</sup>. »

Le livret tente sans doute ici de compenser la lente résignation à l'abandon qui envahit le livre (difficile à traduire dans un cadre théâtral) par un double retournement dramatique, propre à la représentation : la décision soudaine de Loti d'emmener Rarahu ; le renoncement de Rarahu à ce départ devant les arguments de la princesse. Cette distorsion du temps entre le récit et le livret correspond à la difficulté de montrer la lenteur du quotidien au théâtre. Le projet de Loti agit un peu comme un *deus ex machina* qui pourrait tout sauver, aussitôt annulé par l'intrusion du réalisme terre à terre du discours d'Oréna. Ces interventions opposées traduisent à la scène, par un mouvement contraire, ce que le récit montrait justement par son absence

---

<sup>1006</sup> *Ibid.*, p. 198. Dans la quatrième partie du récit, au chapitre IV, le retour de Loti à Tahiti appartient à l'ordre du rêve : « Et puis il lui parlait de son retour au foyer, de son pays et de sa mère, – et lui disait que, malgré ces douces choses, il rêvait de revenir encore dans le Grand Océan, pour y retrouver son île bien-aimée et sa petite épouse sauvage. » (*ibid.*, p. 218).

de dynamique, les deux genres (dramatique et narratif) illustrant, à l'inverse l'un de l'autre, la même action<sup>1007</sup>.

### 2.10. Loti

Officier britannique dans le récit (Harry Grant), Français comme Julien Viaud dans le livret (Georges de Kerven), le personnage de Loti, par son nom même, forme un fil lexicologique entre vie, récit et opéra. Alors qu'il est le principal narrateur du récit de son mariage tahitien, qui se présente en majeure partie comme son Journal, Loti n'est pas traité, à la scène, différemment des autres protagonistes et son point de vue n'y apparaît plus formellement prépondérant. Toujours sujet de l'action, il est visuellement un personnage parmi d'autres (il n'est seul sur scène qu'à la scène 2 de l'acte III et n'assiste pas au dénouement) et n'est plus le conteur d'une histoire dont l'intitulé est maintenant le cadre topographique : *L'Île du rêve*<sup>1008</sup>.

Cette mise en retrait de Loti est plutôt en harmonie avec le caractère d'un personnage « profondément écœuré et déçu<sup>1009</sup> », habité par le spleen et l'inanité, pour lequel « le but et la fin » de l'existence représentent « des problèmes insolubles<sup>1010</sup> ». Nous retrouverons ce double désenchanté de

---

<sup>1007</sup> On peut noter chez Pierre Loti une véritable recherche du départ, de l'adieu, de l'abandon : « Ces départs, ces emballages puérils de mille objets sans valeur appréciable, ce besoin de tout emporter, de se faire suivre d'un monde de souvenirs, – et surtout ces adieux à de petites créatures sauvages, aimées peut-être précisément parce qu'elles étaient ainsi, – ça représente toute ma vie, cela... » (*Le Roman d'un enfant*, *op. cit.*, p. 102).

<sup>1008</sup> On pourrait imaginer un dispositif scénique qui attribuerait au personnage de Loti – à la fois narrateur et acteur – un espace spécifique (à la fois à côté et sur la scène) d'où il semblerait assister au déroulement du drame. C'est ce qu'a réalisé Pierre Médecin dans sa mise en scène de *Pelléas et Mélisande* de Debussy à l'Opéra-Comique, en avril 1998 : Golaud (François Le Roux) était d'emblée présent à l'avant-scène, qu'il ne quittait que pour intervenir dans l'action, et semblait ainsi faire dérouler devant ses yeux son histoire passée. Mais, rien de tel n'est prescrit dans la partition de *L'Île du rêve*.

<sup>1009</sup> *Le Mariage de Loti*, *op. cit.*, p. 91.

<sup>1010</sup> *Ibid.*, p. 225. Ces sentiments sont traduits dans le livret, lorsque Loti déclare, à la scène 2 de l'acte III : « Tout n'est qu'un vain songe ici-bas... ».

Pierre Loti dans *Aziyadé*, aux prises avec « le temps maussade de la vie<sup>1011</sup> » :

« Quand l'air humide me saisit comme une douche glacée, et que la nature prend ses airs ternes et piteux, je retombe sur moi-même ; je ne retrouve plus au-dedans de moi que le vide écœurant et l'immense ennui de vivre<sup>1012</sup>. »

Dans le récit, la scène de son baptême, à laquelle ne participe pas Rarahu, est doublement fondatrice : de la narration qui va suivre (elle forme le premier chapitre) ; de son séjour dans l'île de Tahiti. Son compagnon Plumket est baptisé en même temps que lui (du nom de Rémuna) par la princesse Ariitéa et ses suivantes Faïmana et Téria :

« Les trois Tahitiennes étaient couronnées de fleurs naturelles, et vêtues de tuniques de mousseline rose, à traînes. Après avoir inutilement essayé de prononcer les noms barbares d'Harry Grant et de Plumket, dont les sons durs révoltaient leurs gosiers maoris, elles décidèrent de les désigner par les mots *Rémuna* et *Loti*, qui sont deux noms de fleurs<sup>1013</sup>. »

Cette scène place Loti à la fois sous le signe de Tahiti et d'Arritéa qui est ici une des marraines du nouvel arrivé. La princesse ne se détache pas néanmoins du groupe des trois femmes qui trouve ensemble les noms tahitiens des deux marins et forme une entité autochtone représentant le lieu et ses habitants.

Cette « scène de genre » a une toute autre fonction dans le livret. Au-delà du rituel de bienvenue et de renaissance locale, elle établit une sorte de

---

<sup>1011</sup> *Aziyadé*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>1012</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>1013</sup> *Le Mariage de Loti*, *op. cit.*, p. 50. Dans la même édition, Bruno Vercier précise en note (p. 231) : « Le mot Loti n'existe pas en tahitien, le L étant plus proche du R que du L ; ce mot "Roti" désigne le laurier-rose, ou la rose, ou la couleur rose. » Pierre Loti, en ne choisissant pas pour son héros et pour lui-même, un véritable nom tahitien – même si l'on peut subodorer qu'il transcrit dans le L la prononciation tahitienne du R – semblerait vouloir créer sa propre mythologie, son propre ailleurs qui ne correspondrait à aucune civilisation véritable. En créant son nom, il inventerait un peu sa langue.

sas entre le monde officiel de la princesse Oréna, qui introduit Georges de Kerven dans le site de Fataoua, et l'univers sauvage et préservé où règne Mahénu, cet espace insulaire qui accueille Loti. C'est cette dernière qui maintenant trouve le nom de son futur amant (« Non ! Loti... Désormais / Qu'il se nomme Loti<sup>1014</sup> ! ») et procède à la cérémonie du baptême. La scène (acte I, scène 4) est encadrée musicalement par le thème et le timbre de l'île paradisiaque (mes. 255-258, 299-315), le motif de la petite Tahitienne formant, comme on l'a vu, la matière orchestrale de la partie centrale (mes. 278-298) : Kerven-Loti est en quelque sorte absorbé par le tissu sonore indigène.

Rarahu, dans le récit, donnait également un autre surnom à Loti, pour se démarquer justement de celui qui lui avait été attribué par d'autres femmes :

« ... *Mata reva* était le nom que m'avait donné Rarahu, ne voulant point de celui de Loti, qui me venait de Faïmana ou d'Ariitêa. – *Mata*, dans le sens propre, veut dire : *œil* ; c'est d'après les yeux que les Maoris désignent les gens, et les noms qu'ils leur donnent sont généralement très réussis...

[...]

Je consultai le dictionnaire des vénérables frères Picpus, – et trouvai ce qui suit :

*Reva*, firmament ; – abîme, profondeur ; – mystère<sup>1015</sup>... »

Le livret ne fait donc qu'anticiper et, une fois de plus, fondre en un seul geste, éloquent, ce qui dans le texte suivait davantage les aléas et les méandres de la vie.

La scène initiale du *Mariage* devient donc la scène centrale du premier acte, où elle annonce l'union à venir entre les deux protagonistes (scène 5), tout en demeurant musicalement – et en cela fidèle au texte – une

<sup>1014</sup> Les deux autres noms proposés sont Atario (nom de l'un des deux enfants supposés du frère Rouéri dans le récit) et Féi.

<sup>1015</sup> *Le Mariage de Loti*, op. cit., p. 81.

séquence d'intégration au lieu. Les librettistes ont su mettre en évidence une image pittoresque de l'ailleurs et de ses mœurs, élaborant un véritable tableau vivant, comme le montre cette didascalie dans le livret édité, partiellement reprise dans la partition :

« Elles étendent leurs petites mains sur son front en y laissant tomber des fleurs. Le jour descend peu à peu<sup>1016</sup>. »

Le récit adoptait, lui, un ton impersonnel, neutre, exposant simplement des faits qu'il voulait modestes :

« La cérémonie fut simple ; elle s'acheva sans longs discours, ni grand appareil<sup>1017</sup>. »

Portée au théâtre, la scène sera trouvée par certains d'« une délicieuse inspiration<sup>1018</sup> » et Catulle Mendès en fait l'éloge :

« Rien de plus délicatement sauvage que la scène où les jolies baigneuses de la Cythère polynésienne nomment du nom de Loti le jeune officier de marine que l'obligeante reine conduit vers ses sujettes plus obligeantes encore<sup>1019</sup> ».

À l'inverse du *Mariage*, où l'amour de Loti pour Rarahu se construit, comme nous l'avons vu, très progressivement, presque par inadvertance<sup>1020</sup>, le livret – suivant sa dynamique propre – fait de la scène 5 de l'acte I une scène de « coup de foudre », où la déclaration d'amour suit de peu la rencontre. Loti commence par confier à Mahénu qu'il la « trouve

<sup>1016</sup> André Alexandre, Georges Hartmann, Pierre Loti, *L'Île du rêve, idylle polynésienne en trois actes*, Paris, Calmann Lévy, [impr. 1898]. Voir : « Documents iconographiques », p. 732.

<sup>1017</sup> *Le Mariage de Loti*, op. cit., p. 50.

<sup>1018</sup> A. Poureau, « Musique », *Le Jour*, vendredi 25 mars 1898, 8<sup>e</sup> année, p. 2-3 ; Dom Blasius, « Premières représentations », *L'Intransigeant*, vendredi 25 mars 1898, n<sup>o</sup> 6463, p. 2.

<sup>1019</sup> « Premières représentations », *Le Journal*, jeudi 24 mars 1898, 7<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 2004, p. 3.

<sup>1020</sup> Loti commente ainsi, au début, son établissement avec Rarahu : « C'était donc simplement un mariage tahitien qui m'était offert. Je n'avais pas de motif bien sérieux pour résister à ce désir de la reine, et la petite Rarahu du district d'Apiré était bien charmante... » (*ibid.*, p. 60-61).

charmante », puis qu'il « veut [la] suivre » et, enfin, qu'il l'« aime » ; l'épisode s'achevant, selon une didascalie de l'édition chant et piano, « dans une musique passionnée et troublante ».

Dès le début de cette scène, après que Loti a retenu Mahénu (« Enfant, demeure »), va apparaître un thème musical aux premiers violons (mes. 321-322), en même temps que la naissance de son sentiment :



Là aussi, Jacques du Tillet, fin limier en matière thématique et qui reproche à Hahn « des réminiscences par trop fréquentes<sup>1021</sup> », relève que, comme pour le motif de Mahénu, celui-ci « reproduit avec une exactitude pareille la phrase fondamentale du *Benedictus* de la *Messe du Sacré-Cœur*, de Gounod<sup>1022</sup> ». Les deux phrases, hormis la syncope initiale chez Hahn, sont, il est vrai, d'un contour identique<sup>1023</sup> :



Cette messe de Gounod n'étant pas une œuvre religieuse majeure du compositeur, la fort probable réinvention mélodique, non seulement n'a pas accrochée Reynaldo Hahn, mais est aussi passée inaperçue à l'oreille de Massenet ; à moins qu'il n'ait considéré qu'une ressemblance thématique comptait pour peu de chose dans la valeur d'une œuvre.

<sup>1021</sup> « Théâtres », *Revue bleue, revue politique et littéraire*, 2 avril 1898, 4<sup>e</sup> série, t. 9, n<sup>o</sup> 14, p. 444.

<sup>1022</sup> *Ibid.*, p. 444.

<sup>1023</sup> Voir : « Documents musicaux », p. 719-720.

Dans la lettre à Risler où il établit son répertoire des motifs<sup>1024</sup>, Hahn ne présente pas celui-ci qui est manifestement attaché à l'amour de Loti pour Mahénu. Dans la même scène, il se superpose (flûtes) au motif de la jeune fille (altos et violoncelles) lorsque la nuit est tombée (mes. 365-367) ; puis, la phrase qui va lui servir de future désinence (une gamme descendante dont le silence initial et la régularité rythmique sont à rapprocher de la cellule de Mahénu) est exposée deux fois aux premiers violons (mes. 371, 378), l'antécédent réapparaissant lorsque Loti prend la main de sa compagne (mes. 404-407)<sup>1025</sup>. Les deux éléments du thème sont réunis peu après et forment le matériau mélodique (vocal et orchestral) du duo « Restons encor, les paupières mi-closes » (mes. 427-451), dont la péroraison est reportée (mes. 486-488) à cause de l'interruption de l'épisode des revenants.

Ce premier duo d'amour, avec sa « jolie mélodie<sup>1026</sup> » « de gracieuse inspiration<sup>1027</sup> », fut remarqué par la presse qui le jugea « particulièrement agréable<sup>1028</sup> », « d'un grand charme mélancolique<sup>1029</sup> », « d'un rythme langoureux et doux comme une berceuse aérienne<sup>1030</sup> » et compta cette « page exquise, d'une intense poésie<sup>1031</sup> », parmi les « phrases d'heureuse inspiration [qui] ont été fort goûtées<sup>1032</sup> ». *Le Petit Parisien* distingua également ce numéro au sein d'une écriture lyrique où ce journal trouve pourtant que « le chant flotte incertain tout le long de l'ouvrage, mais non

---

<sup>1024</sup> Voir : « Genèse et élaboration », p. 78.

<sup>1025</sup> Ce geste, non indiqué dans les didascalies, l'est dans le texte du livret, puisque Mahénu dit à Loti : « laisse ma main ».

<sup>1026</sup> Anonyme, « Premières représentations », *Le Courrier du Centre*, samedi 26 mars 1898, 47<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 84, p. 2.

<sup>1027</sup> G. V., *Le Journal de Rouen*, vendredi 25 mars 1898, n<sup>o</sup> 84, p. 3.

<sup>1028</sup> *Ibid.*

<sup>1029</sup> J. S., « Les Premières Représentations », *Le Petit Parisien*, jeudi 24 mars 1898, n<sup>o</sup> 7818 p. 2.

<sup>1030</sup> E. de Tremon, « Opéra-Comique », *L'Orchestre*, mercredi 30 mars 1898, 48<sup>e</sup> année, p. 2.

<sup>1031</sup> A. Biguet, « Premières représentations », *Le Radical*, vendredi 25 mars 1898, 18<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 84, p. 2, 4.

<sup>1032</sup> Anonyme, « Premières représentations », *Le Courrier du Centre*, 26 mars 1898, art. cité.

sans captiver souvent l'attention par ses mélopées enveloppantes, comme dans le duo du premier acte : *Restons encore*<sup>1033</sup> ».

Le motif revient à l'acte II : en augmentation aux premiers violons, lorsque Loti rappelle à Mahénu qu'il ne veut pas la voir fréquenter des Chinois (scène 2, mes. 272-275) ; lorsque les amoureux se souviennent de leur rencontre (scène 3, mes. 444-445, aux cordes). Au dernier acte, il sous-tend l'allusion de Mahénu à sa déchéance (seconde partie du thème, mes. 365-366), son interrogation sur le dédain futur de Loti à son égard (mes. 477-482 ; une fois exposé, le thème se chromatise et se défait), l'évocation du « doux rêve évanoui » par Tairapa (mes. 512-514). Il conclut l'œuvre dans un *tutti* orchestral qui le déploie (mes. 530-535).

L'évolution de cette phrase musicale dans *L'Île du rêve* traduit davantage la flèche du désir qui, dans notre schéma actantiel<sup>1034</sup>, relie le sujet (Loti) à son objet (Mahénu), que le sujet lui-même, en soi. Elle se forme progressivement, s'épanouit, reste attachée à l'aspiration du héros pour ce qui devient peu à peu une illusion. Ainsi, Loti n'existerait musicalement qu'au travers d'une attirance chimérique, il n'aurait pas de véritable consistance sonore, le rythme iambique sur lequel son nom est constamment formulé dans la ligne vocale<sup>1035</sup> – proche de l'exclamation – pouvant difficilement faire de lui un sujet musical.

Ce manque d'incarnation sonore correspond bien à ce personnage flottant qui, dans le récit, se laisse porter et envahir par les événements, qui ne prend conscience qu'à travers l'écoulement du temps, après plusieurs séparations, de son amour pour la petite Tahitienne. Ce sentiment paraît

<sup>1033</sup> J. S., « Les Premières Représentations », 24 mars 1898, art. cité.

<sup>1034</sup> Voir : « Du récit au livret », p. 262.

<sup>1035</sup> Il est tout d'abord énoncé par Mahénu lors de la scène du baptême (acte I, mes. 272-273, 275-276, 281-282), puis repris par le chœur (mes. 288-289, 292-295). Il revient dans sa ligne vocale au cours de la scène 5 du même acte (mes. 406-407, 409, 437-438, 448-449, 482-483), à l'acte II (mes. 270). Au dernier acte, il passe de la voix de Mahénu (mes. 53-54), à Oréna (mes. 257), à Mahénu elle-même (mes. 379-380, 386, 399). Les compagnes de cette dernière prononcent le nom sur deux brèves, ce qui en modifie peu la perception (acte II, scène 2, mes. 277-279).

d'ailleurs être exacerbé par le départ prochain, acquérir davantage de valeur esthétique par l'anéantissement à venir, à l'image des constructions sensorielles perverses du *Des Esseintes* de Huysmans :

« Je comprenais pourtant qu'elle était perdue, perdue de corps et d'âme. C'était peut-être pour moi un charme de plus, le charme de ceux qui vont mourir, et plus que jamais je me sentais l'aimer<sup>1036</sup>... »

Ici, « le travail de la mort, pour l'artiste, devient la préface indispensable au travail de l'art “décadent<sup>1037</sup>” », auquel se rattache, à sa manière, Pierre Loti. L'écrivain pousse sur la fin son personnage – plein de culpabilité – jusqu'à un cynisme de bravade, lorsqu'il ravale au rang d'objet les femmes tahitiennes devant les officiers britanniques rencontrés à l'île de Malte :

« C'est un beau pays que l'Océanie ; – de belles créatures, les Tahitiennes ; – pas de régularité grecque dans les traits, mais une beauté originale qui plaît plus encore, et des formes antiques... Au fond, des femmes incomplètes qu'on aime à l'égal des beaux fruits, de l'eau fraîche et des belles fleurs<sup>1038</sup>. »

À l'Opéra-Comique, Georges de Kerven, qui ne peut s'afficher en dandy amoral et blasé, s'éclipse avant la fin, laissant les choses aller leur cours. Son départ est scéniquement et « symptomatiquement » constaté avant le dénouement.

---

<sup>1036</sup> *Le Mariage de Loti*, op. cit., p. 154.

<sup>1037</sup> Marc Fumaroli, Préface, in Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, texte présenté, établi et annoté par M. Fumaroli, seconde éd. revue et augmentée, [Paris], Gallimard, impr. 1996, cop. 1977, p. 44, coll. « Folio classique ; 898 ».

<sup>1038</sup> *Le Mariage de Loti*, op. cit., p. 227.

### 2.11. Le mariage de Rouéri

La figure du frère, Rouéri (Georges, à l'origine, dans *Le Mariage*), est présente à la fois dans le récit et le livret. Dans le premier, elle apparaît dès le chapitre 4 de la première partie, alors que Loti n'a pas encore mis pied à terre (« Me voici devant cette île lointaine que chérissait notre frère<sup>1039</sup> »), puis au chapitre 7, lors de la présentation à la reine :

« Les compliments terminés, l'amiral dit à la reine :

– Voici Harry Grant que je présente à Votre Majesté ; il est le frère de Georges Grant, un officier de marine, qui a vécu quatre ans dans votre beau pays.

L'interprète avait à peine achevé de traduire, que Pomaré me tendit sa main ridée ; un sourire bon enfant, qui n'avait plus rien d'officiel, éclaira sa vieille figure :

– Le frère de Rouéri ! dit-elle en désignant mon frère par son nom tahitien. – Il faudra revenir me voir<sup>1040</sup>... »

C'est sans doute cette scène qui est adaptée dans *L'Île du rêve* (acte I, scène 3), lorsqu'Oréna présente Loti aux tahitiennes :

« Mes sœurs, cet officier à la mine pensive,  
C'est Georges de Kerven, frère de Rouéri,  
Qui vécut de longs mois ici. »

C'est également Rouéri, *via* sa compagne tahitienne d'autrefois, qui permet dans le livret à Loti et Mahénu de nouer connaissance. Après que le nom de Rouéri a été prononcé, Mahénu s'exclame :

« L'ami de Téria ! »

---

<sup>1039</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>1040</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

Cette remarque lui vaut d'être retenue par Loti après son baptême :

« LOTI  
 (Retenant Mahénu)  
 Enfant, demeure.  
 (Elle s'arrête)  
 Tout à l'heure,  
 Tu m'as parlé  
 De Téria... Qu'est-elle devenue,  
 Celle qu'il aimait tant ?

MAHÉNU  
 Son regard s'est voilé  
 Comme la nue,  
 Le soir. Peu à peu, sa raison s'enfuit...  
 Elle erre dans les bois, sans âme... »

Ainsi, c'est ici la femme aimée par le frère, laquelle a perdu la raison<sup>1041</sup>, qui est directement à l'origine du premier entretien entre les futurs amants. Les deux couples se reflètent aussitôt, le livret mettant immédiatement en pleine lumière ce qui s'éclaire progressivement dans *Le Mariage*.

Musicalement, le motif de « Téria et Rouéri », comme le nomme Hahn<sup>1042</sup>, marque aussi d'emblée le lien entre les deux frères. Il est exposé au hautbois, avec sa variante, en même temps qu'Oréna présente à l'assemblée du ruisseau de Fataoua « Georges de Kerven, frère de Rouéri » (acte I, scène 3, mes. 208-209) :

---

<sup>1041</sup> Dans le récit, Taïmaha est décrite ainsi : « [...] elle était restée, malgré ses trente ans, un type accompli de la beauté maorie. Ses cheveux noirs tombaient en longues tresses sur sa robe blanche ; sa couronne de roses et de feuilles de pendanus lui donnait la nuit un air de reine ou de déesse. » (*Le Mariage de Loti*, op. cit., p. 160). Dans la scène 3 de l'acte II du livret, Téria est décrite ainsi : « Téria paraît sur le seuil de la porte, encore belle mais déjà flétrie, les cheveux presque blancs et le visage pâli. »

<sup>1042</sup> Voir : « Genèse et élaboration », p. 78. Dans cette lettre à Risler, l'*incipit* du motif est légèrement différent de sa forme définitive, plus nerveuse.



On pourrait retrouver dans ce thème et son double (faut-il y voir un symbolisme des couples Rouéri-Téria, Rouéri-Loti ?) l'anapeste initiale du thème de l'île (U U —), le rythme pointé de celui d'Oréna, les trois brèves premières du motif de Mahénu, la syncope de la phrase du désir de Loti. Il serait ainsi une sorte de nœud tenant ensemble les différents éléments thématiques, à l'image du frère, destinateur original de toute l'action.

Au premier acte, ce motif va donc irriguer l'orchestre pendant l'entretien entre Loti et les Tahitiennes (mes. 208-227, en alternance à la petite harmonie et aux cordes), puis, dans les mêmes couleurs, revenir au début de sa conversation avec Mahénu à propos de Téria (scène 5, mes. 325-348). La scène du baptême de Kerven se trouve ainsi bornée par la mélodie de son frère.

À l'acte II, il est présent pendant toute l'entrevue avec Téria (scène 3, mes. 294-360, 389-395), sauf lorsqu'elle évoque son bonheur passé. Le rythme caractéristique du thème de Rouéri (dactyle enchaîné à une note pointée) y est énoncé par Mahénu quand elle annonce à la folle la mort de celui-ci (mes. 351-352), puis quand elle constate que Téria est retournée à sa démente (« De nouveau sa raison s'égaré... », mes. 375-376). Comme dans le récit, Taïmaha-Téria a dans son aliénation des moments de lucidité, vite passés :

« Taïmaha promet par serment, mais, au nom de ses enfants, elle était redevenue sombre et bizarre ; ses dernières réponses étaient incohérentes et moqueuses, son cœur s'était refermé ; en lui disant adieu, je la vis telle que je devais la retrouver plus tard, incompréhensible et sauvage<sup>1043</sup>... »

<sup>1043</sup> *Le Mariage de Loti, op. cit.*, p. 165.

Si Catulle Mendès jugea que « la folle qui pleure un amant disparu ne se désespère pas d'une façon assez personnelle<sup>1044</sup> », la plupart des critiques trouvèrent que la scène était « réellement attendrissante<sup>1045</sup> », « très bien traitée musicalement<sup>1046</sup> » et constituait « un épisode dramatique, de réelle beauté<sup>1047</sup> ».

Au troisième acte, où se joue le drame, la phrase de Rouéri évoquée précédemment n'apparaît plus : les deux mariages se sont, en quelque sorte, rejoints.

La différence majeure entre le récit et le livret concerne les possibles enfants engendrés par le frère et nés après son départ. Dans *Le Mariage*, la quête de cette réminiscence vivante du mort par Loti n'est pas intriquée dans son histoire avec Rarahu, mais se situe en parallèle. Peu présente dans la première partie – où elle rate deux rendez-vous avec Loti –, Taïmaha devient de plus en plus importante à partir de la fin de la deuxième partie où Loti peut enfin la rencontrer, juste avant son second départ. C'est là que nous apprenons l'existence des deux enfants qu'elle a eus de Rouéri : Atario, que Loti a le temps de voir, et Taamari qui vit dans l'île de Moorea et qu'il décide d'aller visiter lors de sa dernière et brève escale. C'est là qu'il aura un doute sur la paternité de son frère, doute confirmé par les actes de naissance<sup>1048</sup>. Cette quête ultime, à laquelle il sacrifie son « idylle polynésienne », dévore le dernier séjour de l'officier :

---

<sup>1044</sup> « Premières représentations », *Le Journal*, 24 mars 1898, art. cité.

<sup>1045</sup> L. Bannières, *Gazette du Palais*, 27 ? mars 1898, in Album de coupures de presse de R. Hahn concernant *L'Île du rêve*, B.N.F., Opéra, A.I.D. 3627.

<sup>1046</sup> Dom Blasius, « Premières représentations », *L'Intransigeant*, 25 mars 1898, art. cité.

<sup>1047</sup> *Ibid.*

<sup>1048</sup> Christian Genet écrit à ce sujet : « À la cour de la reine Pomaré, tout le monde a conservé le souvenir du frère de Julien, de ce jeune médecin qui avait pris comme compagne une Maorie du nom de Tarahu. Celle-ci vit encore dans l'île avec ses deux enfants, laissant entendre que Gustave serait leur père. C'est ce que l'on a toujours cru à Rochefort dans la famille Viaud. Mais la recherche des états civils authentiques devait donner à Julien la preuve de l'imposture. Il ressentit alors une certaine tristesse à l'idée que son

« Je m'étais laissé abuser comme un enfant naïf par la parole de cette femme ; je maudissais cette créature, qui m'avait poussé dans cette île désolée, tandis qu'à Tahiti Rarahu m'attendait, et que le temps irréparable s'envolait pour nous deux<sup>1049</sup>. »

Taimaha sera pardonnée par Loti, mais son « mariage » avec Rouéri, et ses conséquences, a fini par envahir celui de Rarahu et Loti. Ce recouvrement d'une union par l'autre, du présent par le passé, se fait plutôt dans le sens inverse dans *L'Île du rêve* : le motif de Rouéri, d'abord présenté lors d'une simple évocation du frère à l'acte I, ne revient qu'avec la présence scénique de Téria elle-même à l'acte II et disparaît de l'acte III, où la démente – préfiguration fantômatique de la future Mahénu – réapparaît pourtant pour constater la similitude des destins (« Un soir d'été, son frère est parti comme lui ! »). L'acte présent rejoint ainsi l'invariabilité de ce qui a été et qu'il n'est même plus la peine de rappeler. La similitude est devenue fusion.

### 2.12. Folklore musical

La musique polynésienne est présente à la fois dans le livret et la partition de *L'Île du rêve*. Il est fait notamment plusieurs fois référence à la flûte à bec locale (*vivo*), en bambou, longue d'une quarantaine de centimètres, percée de trois ou quatre trous de jeu sur le dessus et d'un trou pour le pouce, jouée en ensembles pour accompagner le chant et la danse.

---

frère n'avait laissé aucune descendance, déçu dans son espoir de retrouver des liens de sang à Tahiti. » (*Nos Deux-Charentes*, n° 7, p. 13).

<sup>1049</sup> *Le Mariage de Loti*, op. cit., p. 193.

Mahénu évoque cet instrument à la scène 4 de l'acte I, à la fin du baptême de Loti, alors que le thème de l'île s'élève à la petite harmonie (mes. 299-315) où domine le son du piccolo et des deux flûtes (à la tierce et à l'octave au-dessous) :

« Le soir va naître... Au loin dans l'odorant mystère  
Du chemin solitaire,  
S'éveilleront, comme des chants d'oiseaux,  
Les bercements plaintifs des flûtes de roseaux. »

Plus loin, scène 5, une didascalie indique, uniquement dans le livret édité :

« Les flûtes de roseau commencent à gémir. Les compagnes de Mahénu l'appellent. »

La petite Tahitienne relève aussitôt l'événement sonore que traduit la partition par un effet de coulisse<sup>1050</sup> :

« Écoute résonner l'appel de mes amies...  
Les flûtes de roseaux chantent dans le lointain ! »

La didascalie qui clôt l'acte I (dans la partition également) revient de nouveau sur les sonorités de flûtes qui dominent toujours la texture orchestrale (mes. 489-502, le piccolo est utilisé quasi continûment) :

« Les appels des compagnes de Mahénu, les harmonies des flûtes se confondent dans une musique passionnée et troublante<sup>1051</sup>. »

---

<sup>1050</sup> Le chœur des compagnes de Mahénu, chantant sur « ah », ainsi qu'un piccolo, une flûte et un clarinette interviennent depuis les coulisses de la mes. 399 à la mes. 402.

<sup>1051</sup> Nous suivons ici la version du texte de la partition chant et piano éditée.

À la scène 3 de l'acte II, Mahénu se remémore le son des flûtes lorsqu'elle décrit avec Loti leur rencontre près du ruisseau de Fataoua :

« Le murmure de l'onde  
Se mêlait à la voix des flûtes de roseau... »

L'alliage piccolo-flûtes revient également, avec les doublures des hautbois et clarinettes et le fond sonore harpe-cordes. Il n'apparaît au troisième acte, pratiquement à nu<sup>1052</sup>, que pour évoquer l'éloignement du chœur tahitien (mes. 71-84), devenant alors un écho renvoyé par l'île et sa civilisation dont il est une sorte d'émanation.

Cette importance du timbre de flûte, métaphore occidentale du *vivo* tahitien, déplut à certains critiques, peu sensibles à une partition où « des chœurs soupirent languissamment sur des dessins de flûtes à la tierce<sup>1053</sup> » et lassés par « cette flûte qui ébauche de courts lambeaux de phrases<sup>1054</sup> ». D'aucuns comprirent cependant que cet « abus » de « tierces énamourées de flûtes » semblait « s'imposer<sup>1055</sup> », puisque l'instrument apparaissait à plusieurs reprises dans le récit de Pierre Loti, le marquant de sa couleur particulière, mystérieuse.

À plusieurs reprises, la flûte de bambou ou de roseau – toujours perçue dans le lointain, son jeu n'étant jamais décrit – est liée au monde sonore de la nuit :

« Après cela, a-t-on entendu, la nuit, sur ces plages de Polynésie toutes blanches de corail, – a-t-on entendu, la nuit, partir du fond des bois le son plaintif d'un *vivo* ?... ou le beuglement lointain des trompes en coquillage<sup>1056</sup> ? »

---

<sup>1052</sup> Piccolo, flûte et clarinette en coulisse.

<sup>1053</sup> H. Marcel, « Musique », *L'Aurore*, jeudi 24 mars 1898, 2<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 157, p. 3.

<sup>1054</sup> André Corneau, « Musique », *La Revue blanche*, 1<sup>er</sup> avril 1898, t. 15, n<sup>o</sup> 116, p. 543-547.

<sup>1055</sup> Robert Brussel, « Le théâtre musical », *Revue d'art dramatique*, mai 1898, 13<sup>e</sup> année, p. 152-154.

<sup>1056</sup> *Le Mariage de Loti*, op. cit., p. 88.

« La nuit, quand on entendait au loin le son plaintif des flûtes de roseau, ou le bruit lugubre des trompes en coquillage, j'avais conscience de l'effroyable distance de la patrie, et un sentiment inconnu me serrait le cœur<sup>1057</sup>. »

Elle se fait entendre, toujours aussi inquiétante et mélancolique, alors que Loti attend les papiers des deux enfants prétendus de son frère, au chapitre XVIII de la troisième partie :

« La nature et toutes choses prenaient pour moi des aspects étranges et imprévus, sous l'influence de la fièvre et de la nuit. – On entendait dans les bois de la montagne le son plaintif et monotone des flûtes de roseau<sup>1058</sup>. »

Elle revient également dans les souvenirs de l'officier (quatrième partie, chapitre VIII), dans l'un des fragments de son Journal (Bobdiarah, octobre 1875), attestant ainsi la prégnance de ce timbre de flûte dès qu'il y a réminiscence de l'île perdue :

« Au pied des grands arbres, ma case enfouie dans la verdure, – et ma petite amie sauvage !... Mon Dieu, ne les reverrai-je jamais, – n'entendrai-je plus jamais le vivo plaintif, le soir, sous les cocotiers des plages<sup>1059</sup> ?... »

Une chanson tahitienne, chantée par le chœur, apparaît à plusieurs reprises dans l'acte III (scène 1, fin de la scène 2, scène finale) ; une note dans l'édition chant et piano indique qu'il s'agit d'un « air populaire de la Polynésie » (p. 88). Son texte est absent du livret édité qui indique

---

<sup>1057</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>1058</sup> *Ibid.*, p. 191. L'instrument, la nuit et l'impression de tristesse étaient déjà présents, lors de la même scène, dans le Journal de Viaud-Loti : « Quand nous revînmes, la nuit tombait tout à fait ; je n'avais pas prévu cette nuit. / [...] On entendait dans le bois, du côté de la montagne un chant de vivo, triste et monotone. » (in *Le Voyage en Polynésie, op. cit.*, p. 1067).

<sup>1059</sup> *Ibid.*, p. 224.

cependant, à la scène 1, que « Mahénu et ses amies chantent dans la coulisse » et propose à la place, en français, un chant qui fait alterner la jeune fille avec le chœur : il reprend, en la transformant, la « Légende des lunes » qui forme le chapitre XVII de la deuxième partie du *Mariage*<sup>1060</sup>.

Sur le plan dramaturgique, dans la première scène, cette substitution ne provoque aucun changement : un chœur est remplacé par un autre, on entend toujours la voix de Mahénu – certes, plus brièvement – venant des coulisses. Dans la partition néanmoins, la même chanson va revenir à deux reprises : à la fin de la scène 2, elle remplace la voix de Mahénu indiquée dans le livret édité (« La voix de Mahénu s'élève de nouveau ») ; à la fin de la scène 5, elle fait entendre manifestement ce qui n'était qu'indéfini dans le livret édité :

« Le rideau descend lentement pendant qu'au loin dans le palais on entend encore les chants de fête. »

Cette chanson joue donc dans l'opéra un rôle structural, tant sur le plan musical (retour thématique) que théâtral (point fixe dans une action en évolution). C'est elle également qui crée l'espace de l'île autour de la véranda et du jardin représentés sur scène. Toujours entendue depuis les coulisses, elle émerge progressivement et disparaît de même (scène 1), réapparaît (scène 2), veille dans le lointain (scène 5), comme le montrent les didascalies et les indications de nuance : scène 1, « chœur lointain et chantant fort » (mes. 16), « crescendo » (mes. 31), « forte » (mes. 57), « poco diminuendo » (mes. 65), « en s'éloignant un peu (mais chantant fort) » (mes. 69), « en s'éloignant encore, mais toujours forte » (mes. 76), « plus loin et piano » (mes. 92) ; scène 2, « dans les jardins », « mezzo forte » (mes. 242-243), « diminuendo molto » (mes. 250), « pianissimo »

---

<sup>1060</sup> *Ibid.*, p. 129-130. Voir : « Texte du livret », p. 578-579.

(mes. 254) ; scène 5, « les chants recommencent au loin », « forte » (mes. 519).

Nous donnons ci-après le texte de ce chant en langue polynésienne, avec sa traduction française en regard :

Tihi 'ura teie	C'est Tihi'ura <sup>1061</sup>
I te vai to'eto'e	À l'eau fraîche
Te Hamuri te mata'i	Le vent de Hiro
O Hiro é.	Est le Hamuri.
I ta'oto noa na ho'i au è	Je dormais
I te one aua	Sur le sable où l'on aimait
I pa'epa'e.	Se reposer <sup>1062</sup> .

La description de ce point d'eau, où l'eau est fraîche et où l'on dort sur le sable, n'est pas sans évoquer le bassin de Fataoua que va revoir Loti, en compagnie de Rarahu, la veille de son départ définitif, comme nous l'avons vu<sup>1063</sup>. Le dieu Hiro, comme l'indique William Ellis dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, n'est pas l'une des divinités principales des polynésiens, mais c'est néanmoins l'un des plus remarquables dieux de la mer, forts nombreux « chez des insulaires vivant presque comme des “amphibies” et tirant de l'eau la plus grande partie de leur subsistance<sup>1064</sup> ». Hiro appartient fort probablement au groupe de ces « hommes qui avaient surpassés leurs contemporains par leurs aventures ou leurs exploits nautiques et que leurs descendants avaient déifiés » ; ses « aventures doivent appartenir à une époque très récente car elles sont encore dans toutes les mémoires<sup>1065</sup> ».

<sup>1061</sup> Probablement le nom d'un trou d'eau.

<sup>1062</sup> Cette traduction a été réalisée, à notre demande, par M<sup>me</sup> Louise Peltzer, professeur de linguistique à Papeete.

<sup>1063</sup> *Le Mariage de Loti*, op. cit., p. 204-205.

<sup>1064</sup> William Ellis, *À la recherche de la Polynésie d'autrefois*, Paris, musée de l'Homme, 1972, p. 208, coll. « Publications de la Société des océanistes ; 25 », 1<sup>re</sup> éd., Londres, 1829.

<sup>1065</sup> *Ibid.*, p. 208-209.



Elle revient ensuite (mes. 57) à l'ensemble du chœur sur des accords en *pizzicato* aux cordes de l'orchestre, les basses martelant les premiers temps sur « ha », avant de s'éteindre progressivement.

Malgré les nombreux spécialistes consultés, nous n'avons pu retrouver trace de cet air polynésien, dont on pourrait penser qu'il a été transmis à Hahn par Pierre Loti lui-même<sup>1066</sup>. Une lettre du compositeur à Édouard Risler cite le thème musical sans commentaires, peu avant qu'il ne commence la composition du dernier acte, le 22 juin 1893<sup>1067</sup>, ce qui prouve seulement qu'il connaissait ce motif au préalable. L'écrivain, pour sa part, le soir de la première, reconnaît en lui un authentique refrain tahitien :

« [...] à travers la toile, qui reste baissée, s'entend un chœur tahitien, un vrai, celui-ci, un chant d'enfantine barbarie, venu de là-bas, rapporté de l'île ombreuse, donnant dès l'abord l'impression qu'il y a de l'Océanie, par là, derrière<sup>1068</sup>... »

Il en est profondément ému, ce qui va participer du trouble que nous avons déjà analysé<sup>1069</sup>, mais ne semble pas contrarié par l'introduction d'une mélodie ethnique sur la scène d'un théâtre, contrairement au principe qu'il avait énoncé dans *L'Éxilée* :

---

<sup>1066</sup> Les institutions et personnes suivantes n'ont pu identifier ce timbre polynésien : M<sup>me</sup> Brigitte Derlon, maître de conférences à l'École des hautes études en sciences sociales (objets, rites et sociétés en Océanie) ; Laboratoire de langues et civilisations à tradition orale du C.N.R.S. (U.P.R. A 3121 ; Sylvie Le Bomin, Claire Moyse, chargées de recherche) ; Anne Lavondès, directrice honoraire du musée de Tahiti ; musée des Arts d'Afrique et d'Océanie (Philippe Peltier, conservateur). D'autre part, nous avons contacté la Maison de Pierre Loti à Rochefort (M<sup>me</sup> Gaby Marcon, conservateur, M. Melot, chargé de documentation), qui possède de nombreuses partitions ayant appartenu à l'écrivain, pour essayer de retrouver une trace de cette chanson. Le fonds musical lié à Tahiti se compose d'airs composés par L. Lavigerie (deux mazurkas : *Papeete*, *Fare-Ute* ; une polka : *L'Aorai* ; un scottish : *Motu-Uta*), datant de 1862, année qui correspond au séjour de Gustave Viaud en Polynésie ; d'une partition manuscrite d'une œuvre de F. Smith dont le titre est de la main de Pierre Loti : « Himene de Tahiti (du commandant Daniel) ». Des manuscrits autographes de Julien Viaud comportant des annotations musicales de diverses origines (des airs arabes notamment) sont également conservés. Aucun de ces documents ne correspond à la chanson *Tihi 'ura teie*.

<sup>1067</sup> [Paris], « Dimanche 18 Juin / 93 », B.N.F., Mus., L.A. Hahn 227.

<sup>1068</sup> *Reflets sur la sombre route*, Paris, Calmann Lévy, 1899, p. 75.

<sup>1069</sup> « Cela encore, l'effet de ce chant sur moi, au soir d'un pareil jour, je ne l'avais pas prévu, et je sens passer, dans l'air frelaté du théâtre, comme un grand frisson triste. » (*ibid.*, p. 75-76).

« La musique des peuples est faite pour être entendue dans son lieu d'éclosion, dans son cadre naturel de sonorités, de senteurs et de ciel<sup>1070</sup>. »

Comme nous l'a indiqué M. Raymond Mesplé, auteur de plusieurs études sur la musique vocale polynésienne<sup>1071</sup>, cette chanson tahitienne – par ses aspects mélodique, rythmique, harmonique et formel – se rapproche davantage de la chanson européenne que des chants traditionnels qui ont fait rapidement l'objet d'une acculturation :

« Il semble qu'il y ait eu au début du XIX<sup>e</sup> siècle, une période où les chants anciens ont été oubliés, ou tout au moins relégués à un plan où les Européens de l'époque n'avaient plus la possibilité de les entendre. Parallèlement, les hymnes importés par les missionnaires et les chansons de marins semblent avoir été adoptés avec enthousiasme<sup>1072</sup>. »

En 1838, l'explorateur américain Charles Wilkes ne relève à Tahiti « aucun autre chant que des hymnes et des chansons de marins<sup>1073</sup> » et, en 1903, Victor Ségalen est obligé de demander lors d'un concours d'*himene* que les « hymnes vraiment indigènes » soient distingués des « imitations orphéoniques de musique étrangère<sup>1074</sup> ».

La chanson « *Tihi 'ura teie* » appartient donc, vraisemblablement, à un répertoire quasiment contemporain au séjour de Pierre Loti à Tahiti (1872). Telle qu'elle est présentée musicalement par Reynaldo Hahn, elle ressemble, par bien des caractéristiques, au style musical des *himene tarava*

<sup>1070</sup> *Op. cit.*, p. 81-82.

<sup>1071</sup> *Les Himene en Polynésie française*, Lyon, R. Mesplé, 1986, 289 p. + 1 cassette audio, maîtrise, éducation musicale, Lyon II, 1986 ; *Hymnologie protestante et acculturation musicale à Tahiti et en Imerina (Madagascar)*, Réunion, R. Mesplé, 1995, 266-68 p. + 1 cassette audio, thèse, musicologie, université de la Réunion, 1995.

<sup>1072</sup> R. Mesplé, *Les Himene en Polynésie française*, *op. cit.*, p. 233.

<sup>1073</sup> « If they ever had any native music, it has long been forgotten and no other singing is now heard but hymns and sailor's songs [...] », cité in E. G. Burrows, « Polynesian Part-Singing », *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft*, 1934, vol.2, p. 71.

<sup>1074</sup> *Journal des îles*, préf. de Annie Joly-Ségalen, Papeete, Éditions du Pacifique, cop. 1978, p. 12.

(dont le nom vient de « hymne »), ces chants polyphoniques hybrides qui mêlent aux mélodies euro-américaines des éléments traditionnels, et qui sont parvenus jusqu'à nous :

« Dans le domaine purement musical, par contre, textes et partitions montrent que le type *himene tarava* s'est transmis pratiquement dans les mêmes formes, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. Nous ne pouvons remonter plus loin faute de documents<sup>1075</sup>. »

En 1912, Henry Crampton décrit ainsi l'exécution d'un *himene* :

« Les jeunes émettent des notes profondes et pleines dans le grave, formant ainsi sous l'harmonie le bourdon qui impressionne tant le public, même à la première audition. Les hommes plus âgés entrelacent dans l'harmonie leurs voix de ténors tendues à l'extrême, en accord complet avec les autres voix, ou bien, en solistes, il leur arrive d'improviser une broderie étrange pendant quelques mesures avant de revenir à la partie conventionnelle qui est la leur. Les femmes chantent deux et parfois trois ou quatre parties d'alto et de soprano. Souvent une voix de femme soliste se détache des autres pour un temps, afin de lancer un appel strident, sauvage comme celui d'un piccolo, de la même façon que font parfois les ténors. Aucun accompagnement instrumental n'est utilisé ; seules les sonorités pleines et riches de ces magnifiques voix se font entendre<sup>1076</sup>. »

À travers les différentes présentations de cette chanson polynésienne dans *L'Île du rêve*, on retrouve bien les pulsations énergiques des basses, sur « ha », semblables à des grognements et formant un bourdon (mes. 57-68, 243-254) ; les « broderies étranges » (mes. 51-56) et les « appels stridents » (mes. 62-63, 91-92) lancés, comme nous l'avons vu, par la voix soliste de Mahénu ; l'absence de véritable accompagnement instrumental lorsque le chœur chante, l'orchestre alternant avec ce dernier (comme un

<sup>1075</sup> R. Mesplé, *Les Himene en Polynésie française*, op. cit., p. 233.

<sup>1076</sup> Cité in E. G. Burrows, « Polynesian Part-Singing », art. cité, p. 72-73.

écho), renforçant l'accentuation des basses (mes. 57-67) ou formant un second *ostinato* dans le médium et l'aigu (mes. 243-251 ; flûtes et violons). En revanche, il n'y a pas de parties superposées pour les femmes qui chantent à l'unisson et à l'octave avec les ténors<sup>1077</sup>.

Avec l'aide ou non de Pierre Loti, il y a donc de la part de Reynaldo Hahn une recherche qui tend davantage vers une transcription ethnologique du monde sonore qu'avait connu l'écrivain que vers la « fabrique de l'exotisme<sup>1078</sup> » habituelle de l'opéra français. La critique cependant, peu habituée aux climats musicaux véritablement authentiques, ne le perçut pas et demeura dans l'ensemble superficielle. Ainsi, Henry Gauthier-Villars fut-il interloqué par le caractère trop occidental du morceau :

« La musique de M. Reynaldo Hahn, idyllique elle aussi, ne semble océanienne que médiocrement, en dépit d'un "Hymne polynésien" y intercalé [sic] dont l'allure toute européenne, d'un guilleret imprévu, ne déparerait pas le répertoire des casinos d'Uriage ou de Cabourg<sup>1079</sup>. »

Le quotidien *L'Éclair* note, pour sa part, que « le troisième acte, de beaucoup le meilleur, débute par une chanson locale qui rappelle note pour note la *Retraite de Crimée*, un morceau de piano de Lefèbure Wely [sic] qui, il y a quelque trente ans, fit fureur dans les pensionnats parisiens<sup>1080</sup> ». Cette ressemblance avec « un morceau né sous nos latitudes » est également soulignée par Albert Soubies<sup>1081</sup>, alors que Hugues Imbert trouve que ce chœur « quelque peu vulgaire [...] rappelle un air populaire connu :

<sup>1077</sup> Concernant les particularités musicales des *himene*, voir aussi : Dieter Christensen, Zaneta Ho'oulu Cambra, Adrienne L. Kaeppler, Mervyn McLean, Richard M. Moyle, Barbara B. Smith, « Polynesia », in *The New Grove dictionary of music and musicians*. 15, *Playford-Riedt*, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan Publishers, 1980, p. 54-70.

<sup>1078</sup> Nous empruntons cette expression à Hervé Lacombe (« *Lakmé* ou la fabrique de l'exotisme », *L'Avant-Scène opéra*, 1998, n° 183, p. 68-73).

<sup>1079</sup> « Revue musicale », *Revue encyclopédique Larousse*, 6 août 1898, 8<sup>e</sup> année, n° 257, p. 688.

<sup>1080</sup> Anonyme (Alexandre Samuel Rousseau ?), « A l'Opéra-Comique », vendredi 25 mars 1898, 11<sup>e</sup> année, n° 3406, p. 2-3.

<sup>1081</sup> « Premières représentations », *Le Soir*, 25 mars 1898, art. cité.

«Voilà le vitrier qui passe<sup>1082</sup>» ». Même A. Poureau qui juge l'ensemble «joliment accompagné dans certaines parties » conclut, ironiquement, en disant qu'il « forme une gracieuse polkette pour petits noirs<sup>1083</sup> ».

Le « caprice de genre » pour piano, opus 65, de Lefébure-Wély dont il est question, et qui s'intitule exactement *La Retraite militaire*<sup>1084</sup>, ne présente en fait qu'une ressemblance assez lointaine avec « Tihi 'ura teie ». Le deuxième thème de la pièce (mes. 50-57), exposé à la main gauche, avec sa carrure initiale de quatre mesures, ses deux croches sur le deuxième temps des mesures 1 et 3, son intervalle de quarte ascendante placé au même endroit, peut évoquer il est vrai le contour de la première phrase de la chanson<sup>1085</sup> :



Mais il est un peu facile et un peu court de s'en tenir à cette vague analogie. En cela, l'attitude de la presse – qui ne s'est en rien intéressée au texte polynésien<sup>1086</sup> ou aux caractères originaux du traitement musical – montre bien le peu d'intérêt réel que soulève la musique des « autres », surtout quand elle ne correspond pas à l'imaginaire exotique de l'époque.

Sur le plan dramaturgique, « Tihi 'ura teie » colore le dernier acte comme le thème de l'île imprégnait le premier. Entendu constamment depuis les coulisses, ce chant marque la présence invisible d'une société tahitienne qui semble ainsi circonvenir l'espace scénique où se joue la

<sup>1082</sup> « Théâtre de l'Opéra-Comique », *Le Guide musical*, dimanche 27 mars 1898, 44<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 13, p. 290.

<sup>1083</sup> « Musique », *Le Jour*, 25 mars 1898, art. cité.

<sup>1084</sup> Paris, Colombier, [s.d.], 9 p.

<sup>1085</sup> Voir : « Documents musicaux », p. 722.

<sup>1086</sup> *Le Gaulois* du mercredi 23 mars 1898 ironise gentiment sur cette langue en publiant une fausse lettre de Loti à Rarahu, traduite du « pur tahitien », en donnant « en regard de chaque paragraphe, les premiers mots de l'alinéa dans l'idiome où il l'a lui-même écrit » (Tout-Paris, « Bloc-notes parisien », 32<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n<sup>o</sup> 59773, p. 1).

catastrophe. Mahénu, à travers sa voix – qui participe à l'*himene* et donc de l'espace caché au spectateur –, a déjà réintégré son groupe avant le dénouement. Loti, maintenant, semble exclu d'une ethnie qui ne l'accueille plus dans son chant – comme dans la scène du baptême où son nom était entonné par les tahitiennes –, mais le tient hors champ (à la scène 2), réduit à écouter du plateau le monde sonore tahitien.

Faisant écho au folklore polynésien, la chanson populaire française, et plus particulièrement bretonne, est présente dans l'ouvrage<sup>1087</sup>. Elle surgit depuis les coulisses vers la fin de la scène entre Mahénu et Loti au premier acte (scène 5, mes. 416-419), chantée *a cappella* par des matelots au loin, comme une résonance du bal qui se déroule au palais de la reine :

« Partir't un' fois trois matelots sur le même bateau,  
Partir't un' fois du Finistère... »

C'est ici la face occidentale de la société, *via* les marins, qui se fait entendre et semble, au premier abord, vouloir ramener Loti vers elle. Mais l'appel reste sans effet et, au contraire, le duo d'amour « Restons encor » lui succède, libérant l'émergence du sentiment chez les deux protagonistes (ils vont se dire « je t'aime », mes. 442-444). Le rappel à l'ordre provoque donc, dans les faits, une réaction positive à l'amour de Loti pour Mahénu qu'il ne contrarie pas, en fin de compte, mais facilite. L'irruption de cette chanson

---

<sup>1087</sup> Dans *Madame Chrysanthème* (créée en 1893), André Messager avait déjà utilisé des timbres bretons : dans le prologue et l'épilogue, on entend la voix du gabier chanter « Quand les Bretons » (partition chant et piano, Paris, Choudens, cop. 1893, p. 4, 257) ; la scène 6 de l'acte II cite *Les Compliments aux mariés* (*ibid.*, p. 97-117).

Cette chanson nous renvoie également aux rêveries de jeunesse de Julien Viaud : « Je me rappelle aussi [...] que, quand j'étais couché, bien douilleté dans mon lit blanc, cela me troublait d'entendre le soir dans la rue la gaité bruyante et les chansons des matelots qui revenaient des pays lointains de la mer. J'écoutais, j'écoutais ces chants rudes, qui s'en allaient se perdre dans les rues basses avoisinant le port. Et, sans pouvoir m'endormir, j'étais pris de rêveries extraordinaires, en songeant à ces pays d'où revenaient ces hommes bronzés, à cette vie et à ces aventures. – Qui l'eût soupçonné alors, ce qui se passait dans ma tête!... » (*Fleurs d'ennui*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, IV-381 p.).

de bord – objet sonore dépaycé – semble donc participer du double travail de l'adjuvant-opposant (la Marine, la société)<sup>1088</sup>. Elle précipite le désir en l'excitant, a une fonction énergétique, ponctuelle, et ne structure en rien une large période musicale comme le faisait la chanson tahitienne dans l'acte III. La société « des coulisses » agit ici sur la scène ; elle ne se fait entendre, très brièvement, qu'une fois, dans un geste vocal rapide et efficace.

Malgré nos recherches à la Bibliothèque nationale de France et à la Bibliothèque municipale de Brest, nous n'avons pu retrouver la chanson « Partir't un' fois trois matelots »<sup>1089</sup>. Le fichier établi par le célèbre

---

<sup>1088</sup> Voir notre schéma actantiel : II, 1.10., « Du récit au livret », p. 262.

<sup>1089</sup> Liste des ouvrages, recueils et périodiques consultés au département de la Musique de la B.N.F. et à la Bibliothèque municipale (bibliothèque d'étude) de Brest :

- *10 chants de Bretagne*, éd. par Étienne Daniel, [s.l.], Aux presses d'Île-de-France, [s.d.], 75 p. ;
- *20 chansons bretonnes*, harmonisées par G. Arnoux, Paris, Bruxelles, Henry Lemoine & C<sup>ie</sup>, cop. 1933, 41 p. ;
- « Cahiers chants de marins, 60 chansons, parole et musique pour chanter à bord », *Le Chasse-Marée*, 3<sup>e</sup> trimestre 1983, numéro hors-série, 76 p. ;
- *Chansons de bord*, recueillies et présentées par le capitaine au long cours Armand Hayet, harmonisées par Charles Bredon et ill. de quatorze dessins originaux d'André Lhote, Paris, Éditions Eos, 1927, 144 p. ;
- *Chansons de bord et de bivouac*, ritournelles et harmonisations de Maurice Duhamel. Paris : Rouart, Lerolle & C<sup>ie</sup>, cop. 1913. 21 p., cotage R. L. 9842 & C<sup>ie</sup> ;
- *Les Chansons de France, revue trimestrielle de musique populaire, bulletin de la Société Les Chansons de France*, sous le patronage de la Schola Cantorum et de Charles Bordes, Bourgault-Ducoudray, A. Brun, Gabriel Fauré, André Hallays, Vincent d'Indy, Pierre Lalo, Frédéric Mistral, Périlhou et Julien Tiersot, 1<sup>re</sup> année, 1907-7<sup>e</sup> année, 1913 ;
- *Chansons de marins*, recueillies par le Service d'initiative artistique du Secrétariat général à la jeunesse, ill. de J. Carlotti, Paris, Étienne Chiron, D.L. 1943, 61 p., coll. « Publications Jeune France ; II » ;
- *Chansons de marins*, ill. de R. Perrette, Paris, La Technique du livre, D.L. 1945, 35 p. ;
- *Le Chant de marin, guide du répertoire traditionnel*, Douarnenez, Le Chasse-Marée, 1989, 96 p, coll. « Les albums chasse-marée » ;
- *Les Chants du large*; recueillis et harmonisés par André Soyer, Maurice Duhamel, Paul Ladmirault, Paris, Éditions Salabert, cop. 1943, 33 p., cotage E. A. S. 13878 ;
- Maurice Duhamel, *Musiques bretonnes, airs et variantes mélodiques des "Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne" publiés par F.-M. Luzel et Anatole Le Baz*, Paris, Rouart, Lerolle & C<sup>ie</sup>, 1913, 224 p. ;
- Pierre Joubert, Jean Rolland, *Les Chansons de marins*, Rennes, Ouest France, cop. 1977, 69 p. ;
- *Kanomp uhel* [Chantons haut], Kendalc'h, Genver, 1957, 91 p ;
- G. de La Landelle, *Poèmes et chants marins*, Paris, E. Dentu, 1861, 348 p ;
- *Les Plus Célèbres Chansons de bord*, recueillies par le capitaine au long cours Armand Hayet, arrangements et harmonisations de Philippe Parès & G. Van Parys, Paris, Éditions Philippe Parès, cop. 1942, cotages multiples, [18] p. ;
- Tony Sanguinetti, *Chansons de marine*, Paris, Éditions maritimes et d'outre-mer, D.L. 1966, 100 p. ;

ethnographe Patrice Coirault, conservé au département de la Musique (B.N.F.), ne contient pas non plus son *incipit*. Il ne peut donc s'agir d'une chanson très connue – nous l'aurions rencontrée dans les recueils consultés – et il n'est pas impossible que Reynaldo Hahn, qui s'intéressait aux travaux de Jean-Baptiste Weckerlin et de Julien Tiersot<sup>1090</sup>, ait composé lui-même ce refrain.

L'*incipit* littéraire de cette chanson – sa mesure à 6/8 rappelle *Les Trois Marins de Groix*<sup>1091</sup> – est typique des plaintes maritimes, dont on peut citer comme exemples les premiers vers des chansons suivantes :

– *Le Combat du Foudrion* ;

« Nous sommes partis de Grand Toulon  
Trois gros vaisseaux du roi bourbon<sup>1092</sup> »

– *La Petite Galiote* ;

« Le 21 octobre, tout prêts à naviguer  
Dessus une frégate nous nous sommes embarqués<sup>1093</sup> »

---

– *Trente Mélodies populaires de Basse-Bretagne*, recueillies et harmonisées par L. A. Bourgault-Ducoudray, avec une traduction française en vers adaptée à la musique par Fr. Coppée, Paris, Bruxelles, Henry Lemoine & C<sup>ie</sup>, [1885], 115 p.

<sup>1090</sup> Comme chanteur, Hahn enregistra pour Columbia, en 1932, deux chansons populaires arrangées par J. Tiersot : *Le Retour du marin* (chanson poitevine), *Le Pauvre Laboureur* (chanson bressanne).

<sup>1091</sup> Voir : Annexe 12, « Documents musicaux », p. 724.

<sup>1092</sup> « Cahiers chants de marins, 60 chansons, parole et musique pour chanter à bord », *Le Chasse-Marée*, 3<sup>e</sup> trimestre 1983, numéro hors-série, p. 57.

<sup>1093</sup> *Ibid.*, p. 58.

– *Le Navire de Bayonne* ;

« C'était par un bon vendredi,  
Nous étions partis de Lisbonne<sup>1094</sup> »

« Les plaintes de marins sont de fascinants “instantanés” d'une vie maritime depuis longtemps oubliée<sup>1095</sup>. » Elles entretiennent la mémoire des catastrophes navales :

« De tout temps on a “levé” des chansons sur les événements importants de l'actualité ; elles ont toujours connu un vif succès dans les milieux populaires. À une époque où les journaux n'étaient guère diffusés, on se pressait pour écouter la plainte [...] sur “l'explosion du cuirassé *la Liberté*” ou “le naufrage de *Hilda*”. [...] La composition de plaintes sur des événements maritimes est une des rares traditions qui aient pu se maintenir après la fin de la voile [...]. [...] En 1912 encore, une plainte sera composée sur le naufrage du *Titanic*<sup>1096</sup> ! »

Une incertitude demeure sur l'exécution de ce chœur d'hommes lors de la création, auquel aucun critique ne fait la moindre allusion. Alors qu'on le trouve dans le manuscrit autographe chant et piano (MACP)<sup>1097</sup>, il est absent des deux partitions d'orchestre de l'œuvre (MA et CM)<sup>1098</sup>. Or, des annotations manuscrites sur le matériel de chœur du fonds de l'Opéra-Comique attestent qu'il a été au moins répété<sup>1099</sup>.

---

<sup>1094</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>1095</sup> *Le Chant de marin, guide du répertoire traditionnel*, Douarnenez, Le Chasse-Marée, 1989, p. 33, coll. « Les albums chasse-marée ».

<sup>1096</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>1097</sup> Voir la description de ce manuscrit dans : « Sources », p. 827-828.

<sup>1098</sup> Manuscrit autographe de la partition d'orchestre, copie manuscrite de la partition d'orchestre. Voir la description de ces documents dans : « Sources », p. 828-830, 833-834. Voir aussi : Annexe 8, « Étude des sources », p. 614-656.

<sup>1099</sup> Ce matériel (B.N.F., fonds de l'Opéra-Comique, Mat. F. 1157 bis) est constitué avec des extraits de l'édition chant et piano A ; il comporte des annotations manuscrites sur la p. 41 où se trouve la chanson bretonne, plusieurs parties de ténor, de baryton et de basse étant cochées pour repérer la ligne musicale ; en revanche, sur certaines parties de basse, cette p. est entièrement biffée. La partition chant et piano du chef de chœur, Henri Carré (édition A, B.N.F., fonds de l'Opéra-Comique, F. 2332) ne comporte, pour sa

Apparemment, la chanson de marins a été essayée mais non retenue, Hahn la retirant même de sa partition d'orchestre autographe (MA), puisqu'à l'emplacement de ce chœur se trouve un feuillet numéroté à lui seul « 101.102.103 » – qui remplace de toute évidence trois feuillets supprimés –, écrit à l'encre bleue alors que le manuscrit est principalement à l'encre noire<sup>1100</sup>. D'autre part, la deuxième édition de la partition chant et piano (B) – qui paraît en mars 1898, les répétitions ayant commencé depuis janvier – comporte à l'emplacement du chœur une note indiquant qu'il doit être sauté « au théâtre ».

Tout cela n'est pas sans surprendre, car si cette chanson entendue dans le lointain peut avoir un effet, c'est bien dans un rapport scène-coulisse et non pas lors d'une exécution avec piano. Il ne semble pas d'ailleurs, d'après la presse, qu'elle ait été exécutée chez Madeleine Lemaire, en 1900. Les conditions acoustiques de la salle du Châtelet ont-elles été jugées insatisfaisantes ? Ce n'était pourtant pas la première fois qu'on y entendait un chœur en coulisse, utilisé de plus dans la même œuvre au dernier acte. D'autres raisons pourraient être invoquées : la mauvaise qualité des voix d'hommes, leur effectif insuffisant (mais il pouvait être renforcé)... Si l'enchaînement de l'ensemble, après audition, ne convenait pas à Hahn, pourquoi l'avoir néanmoins conservé dans l'édition chant et piano ? Pour ne pas revoir l'ensemble de la gravure de la pagination ? Il y aura pourtant des modifications dans les parties vocales d'une édition à l'autre. Cette suppression demeure donc pour nous mystérieuse ; elle prive l'œuvre non seulement d'un effet de contraste, mais aussi d'une action acoustique en accord avec le drame.

---

part, aucune indication manuscrite sur la p. 41. Pour une description précise de ces documents, voir : « Sources », p. 841-845.

<sup>1100</sup> Voir : Annexes, « Étude des sources », p. 614-656.

### 2.13. Musique occidentale

Présente dans le roman, mais non retenue par le livret, la musique occidentale, dans son aspect savant, constitue néanmoins l'un de nos thèmes ; cela dans le prolongement du folklore musical duquel, vue de Tahiti, elle participe.

Il est vrai que *L'Île du rêve*, opéra français, est en soi le miroir scénique des nombreuses références d'Harry Grant-Loti au théâtre lyrique de son siècle. Dans la première partie, au chapitre XXII, il cite approximativement un vers de la romance « Connais-tu le pays » de *Mignon* d'Ambroise Thomas :

« La déception des premiers jours est bien loin aujourd'hui, et je crois que c'est ici, comme disait Mignon, que je voudrais vivre, aimer et mourir<sup>1101</sup>... »

Dans la deuxième partie, au chapitre XXIV, c'est toujours vers un lieu de rêve que se tourne les choix lyriques de Loti, avec cette fois le grand air de Vasco de Gama de *L'Africaine* de Meyerbeer. Dans cette scène, l'auteur semble se mettre lui-même en abîme :

« J'étais assis au piano, et la partition de *L'Africaine* était ouverte devant moi. Ce piano, arrivé le matin, était une innovation à la cour de Tahiti ; c'était un instrument de prix qui avait des sons doux et profonds, – comme des sons d'orgue ou de cloches lointaines, – et la musique de Meyerbeer allait pour la première fois être entendue chez Pomaré.

Debout près de moi, il y avait mon camarade Randle, qui laissa plus tard le métier de marin pour celui de premier ténor dans les théâtres d'Amérique, et eut un instant de célébrité sous le nom de Randetti [...].

Le morceau choisi était celui où Vasco, enivré, se promène seul dans l'île qu'il vient de découvrir, et admire cette nature

---

<sup>1101</sup> *Le Mariage de Loti*, op. cit., p. 72.

inconnue ; – morceau où le maître a si parfaitement peint ce qu'il savait d'intuition, les splendeurs lointaines de ces pays de verdure et de lumière. – Et Randle, promenant ses yeux autour de lui, commença de sa voix délicieuse :

Pays merveilleux,  
Jardins fortunés;

.....

Oh ! paradis... sorti de l'onde...

.....

L'ombre de Meyerbeer dut cette nuit-là frémir de plaisir en entendant ainsi, à l'autre bout du monde, interpréter sa musique<sup>1102</sup>. »

Lors du dernier bal, avant le départ définitif, le répertoire lyrique cède la place à la musique instrumentale décorative. Il ne s'agit plus alors d'évoquer un quelconque lointain, perdu à jamais, mais de se griser :

« La princesse Ariitéa vint à moi, plus animée que de coutume, et parlant plus vite :

– La reine vous prie, Loti, dit-elle, de vous mettre au piano ; de jouer la valse la plus bruyante que vous pourrez, de la jouer très vite ; de la continuer sans interruption par une autre danse, – et puis encore par une troisième, – afin de ranimer un peu ce bal qui a l'air de mourir.

Je jouai avec fièvre, en m'étourdissant moi-même, tout ce que je trouvais au hasard sur le piano. – Je réussis pour une heure à ranimer le bal ; mais c'était une animation factice, – et je ne pouvais pas plus longtemps la soutenir<sup>1103</sup>. »

Tout cela nous amène à rappeler les rapports de Pierre Loti et de la musique qu'il pratique comme pianiste, ce qui transparaît dans ses récits. Dans *Aziyadé*, nous voyons ainsi son double s'appliquer au jeu du piano à quatre mains :

« Depuis trois jours, j'habite, aux frais de Sa Majesté Britannique, un hôtel du quartier de Péra. Mes voisins sont un

---

<sup>1102</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>1103</sup> *Ibid.*, p. 209.

lord et une aimable lady, avec laquelle les soirées se passent au piano à jouer tout Beethoven<sup>1104</sup>. »

Dans *La Troisième Jeunesse de Madame Prune*, il accompagne sur le piano de sa cabine son serviteur turc qui chante *Tristan*, alors que le Redoutable mouille dans la baie de Nagasaki :

« Le piano, que je venais d'ouvrir, avait ses sons feutrés des jours où il pleut, et la pédale sourde, tout le temps maintenue à cause des voisins, atténuait aussi la musique de Wagner, comme si on l'eût jouée au fond d'une armoire close : c'était un passage de *Tristan et Iseult*, que j'accompagnais, d'une manière un peu distraite tout d'abord, et que mon serviteur Osman chantait à demi-voix<sup>1105</sup>. »

La musique permet ici une confrontation des cultures. Elle est aussi pour lui génératrice de représentations mentales, le son permettant mieux que l'image même d'accéder à la vision du passé :

« La musique a pour moi une puissance évocatrice complète ; des lambeaux de mélodie [*sic*] ont conservé, à travers le temps, le don de me rappeler mieux que toutes les images certains lieux de la terre, certaines figures qui ont traversé mon existence<sup>1106</sup>. »

Avant d'être un moyen de remémoration pour l'homme mûr, la musique est pour l'enfant Julien Viaud, qui n'a pas encore voyagé, une porte ouverte sur le rêve :

« Quelquefois je le [son frère Gustave] retenais captivé auprès de mon piano, avec cette musique hallucinée de Chopin que je venais tout récemment de découvrir. Il s'en inquiéta même, disant que c'était trop, que cela m'énervait. Venant à peine d'arriver au

<sup>1104</sup> *Aziyadé, op. cit.*, p. 67.

<sup>1105</sup> *La Troisième Jeunesse de Madame Prune*, publ. sous la dir. de Jérôme Vérain, Paris, Proverbe, impr. 1994, p. 49.

<sup>1106</sup> « Carmen Sylva », in *L'Exilée, op. cit.*, p. 4.

milieu de nous, il se trouvait en situation de juger mieux et il comprenait peut-être que je subissais un réel surmenage intellectuel, en fait d'art s'entend ; que Chopin et Peau-d'Âne m'étaient aussi dangereux l'un que l'autre ; que je devenais d'un raffinement excessif, malgré mes accès incohérents d'enfantillage, et que presque tous mes jeux étaient des jeux de rêve<sup>1107</sup>. »

Cette scène où il voudrait retenir son frère par la musique – lequel refuse le rêve partagé et, d'une certaine manière, le casse – est contredite par *Prime Jeunesse*<sup>1108</sup> où l'écrivain dit n'avoir été initié à Chopin que l'année qui suivit le départ de son frère<sup>1109</sup>. Elle est donc peut-être reconstruite et participe du théâtre intérieur d'un romancier-metteur en scène pour qui la musique est aussi un des éléments d'un spectacle.

Pierre Loti aimait donc que ses œuvres soient mises en musique et « il éprouvait [...] un certain plaisir à voir ses personnages se servir des accents harmonieux de la langue musicale<sup>1110</sup> » Comme nous l'avons vu dans *Le Mariage*, il avait du goût pour l'opéra et particulièrement pour Meyerbeer, allant jusqu'à organiser dans sa maison de Rochefort une représentation du quatrième acte des *Huguenots*, le 30 juin 1912, à l'occasion d'une soirée en l'honneur de la princesse Alice de Monaco. Il chante d'ailleurs lui-même le rôle de Raoul<sup>1111</sup>.

Dans *Aziyadé* déjà, Loti trouve que le cœur « sensible et droit » de Samuel est, « comme dirait feu Raoul de Nangis, un diamant brut enchâssé

---

<sup>1107</sup> *Le Roman d'un enfant*, op. cit., p. 234.

<sup>1108</sup> *Prime Jeunesse, suite au Roman d'un enfant*, Paris, Calmann-Lévy, cop. 1919, II-268 p.

<sup>1109</sup> Cette contradiction est relevée par Bruno Vercier (Préface, in *Le Roman d'un enfant*, op. cit., p. 34).

<sup>1110</sup> Albert Dayrolles, « Une conversation avec Pierre Loti », *Revue illustrée*, 1<sup>er</sup> mars 1893.

<sup>1111</sup> Cet amour de la musique et du théâtre lyrique ne s'accompagne pas chez Pierre Loti d'une grande fréquentation des institutions musicales, car cela l'oblige à abandonner son rôle d'acteur pour n'être plus que spectateur : « De même, accessible à toutes les magies évocatrices de la musique, les subissant jusqu'à la souffrance délicate et profonde, quand par hasard la musique vient à moi, jamais je n'irais de gaieté de cœur, sans qu'on m'y entraîne, écouter le plus magnifique des concerts [...] » (« Discours de réception à l'Académie française », in *Œuvres complètes de Pierre Loti, I*, Paris, Calmann Lévy, [1893], p. 6).

dans du fer<sup>1112</sup> » et que l'ingénieur Thompson joue auprès de lui « le rôle du confident d'opéra-comique <sup>1113</sup> ». D'une certaine manière, il introduit ainsi dans la trame du récit de voyage l'univers en carton-pâte du théâtre lyrique occidental qui paraît ainsi refléter son propre exotisme, devenir lui-même une curiosité lointaine.

#### 2.14. Les toupapahous<sup>1114</sup>

Le terme « toupapahou » désigne à la fois le revenant, le fantôme, et le lieu où l'on expose les dépouilles des morts<sup>1115</sup>. Dans *Le Mariage de Loti*, la croyance aux toupapahous est évoquée à plusieurs reprises, ces esprits étant liés à la nuit :

« La solitude des forêts, les ténèbres, les épouvantent, et ils les peuplent sans cesse de fantômes et d'esprits.

Les bains nocturnes sont en honneur à Tahiti ; au clair de lune, des bandes de jeunes filles s'en vont dans les bois se plonger dans des bassins naturels d'une délicieuse fraîcheur. – C'est alors que ce simple mot : “Toupapahou !” jeté au milieu des baigneuses les met en fuite comme des folles. – (*Toupapahou* est le nom de ces fantômes tatoués qui sont la terreur de tous les Polynésiens, – mot étrange, effrayant en lui-même et intraduisible...) <sup>1116</sup> »

<sup>1112</sup> *Aziyadé, op. cit.*, p. 89. Les vers cités (avec une erreur) se trouvent à la scène 3 de l'acte I des *Huguenots* : « Cœur fidèle, mais inflexible, / Diamant brut incrusté dans le fer ! »

<sup>1113</sup> *Aziyadé, op. cit.*, p. 55.

<sup>1114</sup> On trouve également les orthographes suivantes : tupapahau, tupapaus. Nous adoptons celle utilisée par P. Loti dans son récit.

<sup>1115</sup> Robert-Louis Stevenson décrit ainsi la croyance aux toupapahous dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : « C'est entre le coucher du soleil et quatre heures du matin que la famille campe sur la tombe ; et c'est à ces heures-là que rôdent les esprits. A un moment quelconque de la nuit, – un peu plus tôt, un peu plus tard, – on entend un bruit souterrain, qui est la rumeur de leur libération ; à quatre heures précises, un autre bruit plus fort marque l'instant du réemprisonnement ; durant l'intervalle, ils se livrent à leurs malignes expéditions. », « Mais que ce soit de jour ou de nuit, le but des morts, en se livrant à ces activités abhorrées, est toujours pareil. [...] Dans cet archipel famélique, vivants et morts doivent trimer semblablement pour se nourrir, et, la race ayant été cannibale autrefois, les esprits le sont demeurés. Lorsque les vivants mangeaient les morts, l'imagination horrifiée par la nuit tirait la triste conclusion que les morts aussi doivent manger les vivants. Sans doute, ils tuaient des hommes, sans doute, ils les mutilaient, le tout par pure malice. » (*Dans les mers du Sud*, in *Le Voyage en Polynésie, op. cit.*, p. 881-883).

<sup>1116</sup> *Le Mariage de Loti, op. cit.*, p. 74.

Rarahu, à la fin de la première partie, s'exprime pour la première fois sur l'horrible rictus qui caractérise la figure de ces fantômes :

« ... Rarahu examinait avec beaucoup d'attention et de terreur une tête de mort que je tenais sur mes genoux.

[...]

Rarahu n'avait jamais regardé d'aussi près cet objet lugubre qui était posé là sur mes genoux et qui, pour elle comme pour tous les Polynésiens, était un horrible épouvantail.

[...]

– Riaria ! disait Rarahu... Riaria, mot tahitien qui ne se traduit qu'imparfaitement par le mot *épouvantable*, – parce qu'il désigne là-bas cette terreur particulièrement sombre qui vient des spectres ou des morts...

– Qu'est-ce qui peut tant t'effrayer dans ce pauvre crâne ? demandai-je à Rarahu...

Elle répondit en montrant du doigt la bouche édentée :

– C'est son rire, Loti ; c'est son rire de Toupapahou<sup>1117</sup>... »

Ce rire des morts est à rapprocher de ce que Bergson écrivait sur le rire, sur la méchanceté et l'hostilité qu'il porte en lui :

« Le rire n'aurait donc rien de très bienveillant. Il rendrait plutôt le mal pour le mal.

[...]

Le rire est, avant tout, une correction. Fait pour humilier, il doit donner à la personne qui en est l'objet une impression pénible. La société se venge par lui des libertés qu'on a prises avec elle. Il n'atteindrait pas son but s'il portait la marque de la sympathie et de la bonté<sup>1118</sup>. »

Ainsi les Maoris, en faisant des morts des gens qui se moquent d'eux, mettent en avant l'aspect négatif du ricanement. Les morts sont d'abord des créatures qui viennent narguer les vivants.

---

<sup>1117</sup> *Ibid.*, p. 101-102.

<sup>1118</sup> Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, impr. 1977, cop. 1940, p. 148-150, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ».

Les cadavres sont déjà perçus comme des toupapahous en puissance. Rarahu est donc très vite terrorisée par celui de son père, vieillard dont le corps décharné correspond au « type idéal du Toupapahou<sup>1119</sup>... » Ce lien entre la dépouille et le fantôme, proche du statut de mort-vivant du vampire, Rarahu l'explique très clairement à Loti lors d'une soirée mélancolique, alors que ce dernier tente de la détourner par la religion de ses sombres pensées, de lui faire peur de la mort qui engendre aussi le toupapahou :

« – Ah ! oui, dit-elle avec un frisson, – après, il y a peut-être le Toupapahou ; après la mort, il y a le fantôme qui, quelques temps, paraît encore, et rôde incertain dans les bois ; – mais je pense que le Toupapahou s'éteint aussi, quand, à la longue, il n'a plus de forme sous la terre, – et qu'alors c'est la fin<sup>1120</sup>... »

Mais, comme nous l'avons vu, c'est bien une « Rarahu les yeux vides, et riant du rire éternel, du rire figé des Toupapahous<sup>1121</sup>... », une Rarahu dont le corps n'est pas encore totalement décomposé qui apparaîtra dans l'ultime chapitre. Rien n'aura pu empêcher sa sinistre métamorphose.

Dans l'œuvre musicale, les toupapahous, dénommés « esprits de la nuit », n'apparaissent qu'une fois, à la fin de la scène 5 de l'acte I (mes. 451-483) : Mahénu est soudain prise de panique devant la fin du jour qui marque « l'heure où dans le crépuscule / L'âme des morts circule ». Au milieu de l'agitation d'un accord en syncopes répétées aux vents (cor anglais et clarinettes sur la dominante de *la* bémol), ponctuée par des roulements de timbales, un motif apparaît aux altos et violoncelles, caractérisé par son anacrouse en triples croches et son appoggiature finale :

<sup>1119</sup> *Le Mariage de Loti*, op. cit., p. 115.

<sup>1120</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>1121</sup> *Ibid.*, p. 229.



Ce thème va enfler progressivement, comme l'effroi de l'héroïne, en suivant des paliers successifs : il est repris par l'ensemble des cordes (mes. 459-460, en *ré* bémol) sur des syncopes à la clarinette basse et aux bassons ; passe à la petite harmonie (piccolo, flûtes et hautbois ; mes. 466-467) alors que les trombones tiennent l'accord de dominante de *ré* bémol ; est présenté *forte* en alternance aux bois et aux violons sur des tenues de l'ensemble des cuivres (mes. 469-472, en *ré* bémol et en *do* majeur) ; atteint son paroxysme dans des énonciations successives (mes. 475-480, en *do* mineur et *la* bémol majeur) à la petite harmonie jouant à l'octave (piccolo, flûtes, hautbois, clarinettes), ce qui forme un timbre particulièrement strident.

L'ensemble, où les colorations d'accords de dominante s'enchaînent, n'a cependant rien de morbide. Il s'agit de créer ici une accélération à l'intérieur du duo d'amour du premier acte (« Restons encor »), afin de mieux relancer sa chute (mes. 486-489) et non d'introduire un élément macabre qui aurait rompu l'épanchement général. Cela a été bien perçu par le critique du *Journal*, A. Poureau :

« Toute cette scène adorable de poésie a été rendue par le musicien avec une sincérité et une chaleur d'accents dignes de remarque ; pour en bannir la monotonie M. Reynaldo Hahn a traité de façon dramatique, quoique très discrètement, le passage où la petite Mahenu, voulant empêcher Loti d'aller au bal de la reine, se presse frisonnante contre lui dans l'apeurement des esprits de la nuit qui veulent l'entraîner aux rivages de la mer pour l'y précipiter<sup>1122</sup>. »

<sup>1122</sup> « Musique », *Le Journal*, 25 mars 1898, art. cité.

La traduction scénique et musicale des toupapahous du *Mariage* est donc davantage dynamique et décorative que véritablement dramatique. Hahn, qui avait prévu la coupure de la scène<sup>1123</sup>, souhaitait de toute évidence conserver à l'ensemble du premier acte son caractère enchanteur.

### 2.15. Le père, la Bible, la religion

Dans *L'Île du rêve*, le père de Mahénu, dénommé Taïrapa (Tahaapaïru dans le récit), apparaît au début du deuxième acte lisant la Bible. Le personnage de la mère du *Mariage* (Huamahine) n'a pas été conservé – elle aurait sans doute déséquilibré l'organisation vocale des rôles – et il n'y est fait aucune allusion.

Taïrapa, le seul Tahitien du livret, est un auguste vieillard sans autorité sur sa fille : il se retire pour laisser Mahénu seule avec Tsen Lee au début de l'acte II ; d'autre part, ce n'est pas lui mais Oréna qui retient la jeune fille en la dissuadant de suivre Loti en Europe. En cela, il est parfaitement représentatif du statut de l'homme indigène à Tahiti, tel qu'il est représenté dans la littérature océanienne et dans *Le Mariage de Loti*, c'est-à-dire en position d'infériorité par rapport à la femme tahitienne et à l'homme blanc<sup>1124</sup>.

<sup>1123</sup> Voir sa lettre à Suzette Lemaire : I, 3.6., « Les reprises privées », p. 202.

<sup>1124</sup> « Il faut d'emblée dire qu'avec la femme blanche et le Chinois, l'homme à Tahiti ne tient pas le beau rôle dans la littérature océanienne. Mal à l'aise dans sa relation avec l'Européen, peu habile dans l'usage de la langue française, le Tahitien ne bénéficie pas d'une image gratifiante. Lorsqu'il n'est pas purement et simplement ignoré par les littérateurs, il passe pour paresseux, hilare, violent, ivrogne, chapardeur, etc. L'est-il ou le laisse-t-il supposer du fait de son effacement ? Beaucoup d'écrivains lui attribuent un rôle mineur dans la société : c'est qu'ils n'ont pas pénétré la complexité des relations et qu'ils supposent que le pays se réduit au rôle que paraît y tenir la femme. La méprise n'est-elle pas l'une des caractéristiques de Tahiti ? » (D. Margueron, *op. cit.*, p. 237). Dans *Le Mariage de Loti*, l'époux de Pomaré, Ariifaité, n'apparaît que brièvement (première partie, chapitre XVI), ainsi que son fils Tamatoa, colosse déséquilibré et sanguinaire (première partie, chapitre XXXIV ; deuxième partie, chapitre XVIII). Téharo, l'époux de Tiahoui, l'amie de Rarahu, n'est que nommé (deuxième partie, chapitre V). Quant aux deux enfants mâles de Rouéri, Atario et Taamari, ils jouent un rôle important sur le plan de la recherche d'une descendance, mais non sur le plan de l'affirmation de l'homme tahitien.

Dans le récit, le chapitre III de la première partie nous apprend que Rarahu, selon les mœurs polynésiennes qui veulent que « la famille s'y recrute au hasard », a été confiée par sa mère « à une très vieille femme du district d'Apiré qui était sa parente éloignée<sup>1125</sup> ». Ses parents adoptifs sont décrits comme des personnes paisibles et débonnaires, assises constamment devant leur cabane, image qui sera reprise au deuxième acte de *L'Île du rêve* :

« Les deux vieillards ses parents, fixes et graves, étaient là toujours, accroupis devant leur hutte de pandanus, et nous regardant venir. – Une sorte de sourire mystique, une expression d'insouciance bienveillance éclairait un instant leurs figures éteintes [...] <sup>1126</sup>. »

On retrouvera également dans le même acte le passage où les deux vieillards disent leur prière :

« Je restais jusqu'à l'heure où les deux vieillards faisaient leur prière, – prière dite dans une langue bizarre et sauvage, mais qui était celle-là même que dans mon enfance on m'avait apprise. – “*Notre père qui es aux cieux...*”, l'éternelle et sublime prière du Christ, résonnait d'une manière étrangement mystérieuse, là, aux antipodes du vieux monde, dans l'obscurité de ces bois, dans le silence de ces nuits, dite par la voix lente et grave de ce vieillard fantôme<sup>1127</sup>... »

Une autre particularité des parents de Rarahu, reprise dans l'opéra, est leur attachement à la Bible, le seul objet que la petite Tahitienne emporte après leur mort, lorsqu'elle se met en ménage avec Loti, à son retour des îles Marquises :

---

<sup>1125</sup> *Le Mariage de Loti*, op. cit., p. 51.

<sup>1126</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>1127</sup> *Ibid.*, p. 89-90.

« En passant, Rarahu voulut revoir d'abord la case de ses vieux parents morts [...]. Les coffres de bois étaient encore là, avec des banquettes grossières, les nattes et la lampe indigène pendue au mur ; Rarahu n'avait emporté avec elle que la grosse Bible des deux vieillards<sup>1128</sup>. »

La Bible revient d'ailleurs tout le temps dans le récit, signe d'un rapprochement entre le protestant Viaud-Loti, élevé dans le culte du livre saint<sup>1129</sup>, et le peuple tahitien, évangélisé au XIX<sup>e</sup> siècle, les pasteurs Orsmond et Ellis étant arrivés dans l'île en 1817<sup>1130</sup>. Ainsi, dès le chapitre IX de la première partie, la Bible est présentée comme « Le Livre », celui dans lequel les Maoris apprennent à lire :

« Il ne faudrait pas croire cependant que Rarahu fût sans érudition ; elle savait lire dans sa bible tahitienne, et écrire, avec une grosse écriture très ferme, les mots doux de la langue maorie ; elle était même très forte sur l'orthographe conventionnelle fixée par les frères Picpus, – lesquels ont fait, en caractères latins, un vocabulaire des mots polynésiens<sup>1131</sup>. »

---

<sup>1128</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>1129</sup> La Bible revient à plusieurs reprises dans les ouvrages de Pierre Loti et, bien entendu, dans ses souvenirs d'enfance : « Chez grand'mère, au fond de ce placard aux reliques où se tenait le livre des grandes terreurs d'Apocalypse : *l'Histoire de la Bible*, il y avait aussi plusieurs autres choses vénérables. » (*Le Roman d'un enfant*, *op. cit.*, p. 122). Le jeune Julien Viaud envisage même de devenir pasteur dans « quelque église un peu isolée du monde » : « Dans l'île d'Oleron, oui, c'était là, au milieu des souvenirs de mes aïeux huguenots, que j'entrevois plus facilement et avec moins d'effroi, ma vie sacrifiée à la cause du Seigneur » (*ibid.*, p. 125). La maison de Pierre Loti à Rochefort conserve la Bible de Gustave Viaud, donnée à Julien Viaud par sa mère après la mort de son fils aîné. La page de garde comporte une annotation de l'écrivain : « La Bible de mon frère Gustave, en tête de laquelle ma mère avait écrit pour lui les paroles qu'il se faisait lire au moment de mourir, dans le golfe du Bengale. Elle m'avait été donnée par ma mère et elle a été longtemps ma plus précieuse relique. Je voudrais que fût respecté aussi la fleur de pied d'alouette rose desséchée entre les pages. Pierre Loti. » (cité par B. Vercier, *ibid.*, p. 260).

<sup>1130</sup> D. Margueron souligne la proximité religieuse entre P. Loti et les Tahitiens : « En général, les écrivains et voyageurs français, par tradition catholique ou par tempérament anticlérical, ont peu ou mal perçu la situation religieuse des Tahitiens, évangélisés au XIX<sup>e</sup> siècle par la mission méthodiste de Londres. Or il se trouve que Loti est issu d'une famille protestante charentaise et que son enfance a baigné dans la ferveur religieuse d'un milieu très pieux. À Tahiti, Pierre Loti découvre un peuple protestant avec lequel une certaine complicité s'établit et il fait la part belle dans son roman à l'éducation ainsi qu'aux habitudes religieuses de Rarahu. » (*op. cit.*, p. 264).

<sup>1131</sup> *Le Mariage de Loti*, *op. cit.*, p. 56. B. Vercier précise en note, p. 232 : « La Congrégation des Sacrés Cœurs de Jésus et de Marie et de l'Adoration Perpétuelle du Très Saint-Sacrement, fondée en 1794, prit son nom du couvent de la rue Picpus ; elle avait des missions dans les îles Sandwich (Hawaii) et en Océanie. Ce vocabulaire est probablement la *Grammaire et dictionnaire de la langue maorie, dialecte tahitien*, Saint-Cloud, 1861, édités par Mgr Jaussen, évêque de Tahiti de 1845 à 1849. »

Plus loin, nous découvrons également que Rarahu va le dimanche « au temple des missionnaires protestants, à Papeete<sup>1132</sup> », et qu'elle est habitée par une certaine forme de foi :

« Elle lisait beaucoup dans sa Bible, et les promesses radieuses de l'Évangile lui causaient des extases ; elle avait des heures de foi ardente et mystique ; son cœur était rempli de contradictions, on y trouvait les sentiments les plus opposés, confondus et pêle-mêle ; elle n'était jamais deux jours de suite la même créature<sup>1133</sup>. »

Après avoir compris le sort qui l'attend, la religion devient d'ailleurs pour elle un refuge, toujours par la médiation des Écritures :

« Parfois elle prenait la vieille Bible qu'elle avait apportée d'Apiré ; elle priait avec extase, et la foi ardente et naïve rayonnait dans ses yeux<sup>1134</sup>. »

La Bible trône aussi en bonne place dans la case de Moorea où Loti se repose, en attendant l'acte de naissance de l'enfant supposé de son frère :

« La case de la vieille Hapoto était à quelques pas de la mer ; c'était la classique case maorie [...]. Une table grossière composait, avec ces lits primitifs, tout l'ameublement du logis ; mais sur cette table était posée une Bible tahitienne, qui venait rappeler au visiteur que la religion du Christ était en honneur dans cette chaumière perdue<sup>1135</sup>. »

---

<sup>1132</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>1133</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>1134</sup> *Ibid.*, p. 155. À un certain moment, Rarahu est presque transformée dans l'esprit de Loti en une sainte et martyre : « [...] jusqu'à ce que je meure, je prierai pour toi », lui dit-elle (*Le Mariage de Loti, op. cit.*, p. 207) – anticipant sur l'entrée au couvent de la Gatchutcha de *Ramuntcho* –, ce qui provoque chez Loti une sorte de joie devant le sacrifice accompli : « Je pleurai aussi, mais des larmes douces ; – j'avais retrouvé ma petite amie, elle était brisée, elle était sauvée. Je pouvais la quitter maintenant, puisque nos destinées nous séparaient d'une manière irrévocable et fatale ; ce départ aurait moins d'amertume, moins d'angoisse déchirante ; je pouvais m'en aller au moins avec d'incertaines mais consolantes pensées de retour, – peut-être aussi avec de vagues espérances dans l'éternité ! » (*ibid.*, p. 207). Cette éternité qui permet seule de se retrouver – et qui met à distance toute réalité terrestre – était déjà évoquée peu avant : « – Oh ! ma chère petite amie, lui disais-je, ô ma bien-aimée, tu seras sage, après mon départ. Et moi, je reviendrai si Dieu le permet. Tu crois en Dieu, toi aussi ; prie, au moins, – et nous nous reverrons encore dans l'éternité. » (*ibid.*, p. 199).

<sup>1135</sup> *Ibid.*, p. 188.

Dans l'œuvre lyrique, le personnage du père et la Bible sont indissolublement liés. Ils apparaissent en même temps dans la première scène du deuxième acte où, comme l'indique l'édition chant et piano, le rideau s'ouvre en montrant en fond de scène « une salle basse avec une table autour de laquelle sont assis plusieurs vieillards tahitiens, et Taïrapa, lisant la Bible ».

Dès le « lent et grave » prélude en *fa* majeur, écrit en style de choral et instrumenté – sévèrement – au seul quintette à cordes, l'ambiance religieuse s'installe. Une phrase des violons structure le discours initial (A) en quatre parties (mes. 1-10, 11-20, 21-28, 29-36) : les deux premières suivent un parcours harmonique de la tonique à la dominante (deux périodes de 10 mes.) ; la troisième va du IV<sup>e</sup> degré à la dominante (période de 8 mes.) ; et la quatrième (période de 8 mes. également) du VI<sup>e</sup> degré vers un sas modulant (mes. 36 ; accord de 7<sup>e</sup> diminuée sur mouvement chromatique descendant) qui permet l'introduction de la partie centrale du prélude (B, « animé », mes. 37-59), en *sol* majeur, sur laquelle nous reviendrons dans le prochain chapitre. Le retour de A est moins développé et ne présente le thème que deux fois (mes. 60-67, 68-77), articulé en périodes de 8 et 10 mesures.

Ce prélude solennel va revenir brièvement à trois reprises, toujours aux cordes : pour marquer la fin des interventions de Taïrapa (mes. 85-93, 127-132) ; lorsqu'il se retire dans sa case, pour laisser Mahénu seule avec Tsen Lee (mes. 168-172) ; et pour clore l'ensemble de l'acte, à la fin de la scène 3 (mes. 475-484). La couleur de cordes frottées qui le caractérise – et qui n'est altérée qu'une seule fois, lors de l'arrivée du Chinois, par la doublure du thème au premier hautbois (mes. 91-93) qui fait le lien avec le monde sonore de Tsen Lee, marqué par la petite harmonie – semble délimiter ici le territoire de l'Éternel, comme la harpe et les bois circonscrivaient celui de l'« île délicieuse ».

Corollaire de ce thème instrumental – et en conformité avec les pratiques musicales polynésiennes du XIX<sup>e</sup> siècle, centrées autour des psaumes harmonisés –, la lecture biblique de Taïrapa se fait sur des cordes de récitation successives, à distance de seconde ou de tierce, l'anapeste ou le dactyle marquant la régularité du rythme (mes. 78-80) :



L'accompagnement orchestral fait entendre un temps figé, tout en lentes successions d'accords de blanches, aux timbres de tuyaux sonores proches de l'orgue (bassons, cors, clarinettes). Cette récitation biblique est interrompue par l'arrivée de Tsen Lee qui cherche Mahénu, toujours avec l'espoir d'en être aimé ; puis par l'arrivée de Loti qui enchaîne avec la scène de Téria. Elle est donc présentée en trois moments à la scène 1 (mes. 77-91, 120-121, 126-133) et ne revient qu'à la fin de la scène 3 (mes. 446-475).

L'amour sacré (la Bible) et l'amour profane (désir du Chinois, relation Mahénu-Loti) sont ici présentés en alternance et se reflètent l'un l'autre. En effet, le texte religieux est une adaptation lyrique et sensuelle de la création d'Ève dans la Genèse (chapitre 2, versets 21-24), ce qui permet un rapprochement aisé avec la situation de Mahénu et Loti dans « l'île délicieuse ». En voici en premier lieu une traduction autorisée :

« Alors le Seigneur Dieu fit tomber un profond sommeil sur l'homme, qui s'endormit ; il lui prit une côte, à la place de laquelle il referma la chair. De cette côte qu'il avait enlevée à l'homme, le Seigneur Dieu fit une femme, qu'il amena près de l'homme. “Voilà maintenant, dit l'homme, l'os de mes os et la chair de ma chair. Elle sera appelée femme, car elle a été prise de

l'homme.” C'est pourquoi, l'homme quitte son père et sa mère pour s'attacher à sa femme ; et ils ne font plus qu'une chair<sup>1136</sup>. »

Ce qui devient dans le livret, en regroupant les vers présentés aux scènes 1 et 3 de l'acte II :

« Or, Adam que venait de bercer un long rêve,  
Adam ouvrit les yeux. Elle était près de lui,  
Belle, pure et souriante : Ève,  
Dit-il, sur mon sommeil ta blancheur avait lui.  
Ève restait muette...  
Mais ses yeux comme une aurore  
Chantaient, ses yeux avaient des paroles d'amour.  
Et lorsqu'il la pressa contre son cœur fiévreux,  
Les chants de la forêt, les brises s'apaisèrent,  
Il régnait un silence odorant... et tous deux  
Sous le regard jaloux des étoiles, s'aimèrent<sup>1137</sup> ! »

Cette scène précède dans la Bible celle de l'accomplissement du péché originel. C'est donc un monde d'avant la corruption que chante Tairapa dans l'opéra, un monde dont le principal absent est Dieu, où l'acte sexuel est clairement énoncé et où la femme et l'homme apparaissent librement complémentaires, seuls, sans père qui fixe la loi. C'est dans cet univers que viennent se fondre Mahénu et Loti à la fin de la scène 3, lorsqu'ils évoquent l'atmosphère de leur rencontre sur des cordes de récitation, soutenues par la texture et le timbre du l'île paradisiaque (mes. 432-445)<sup>1138</sup>, ce qui permet un tuilage avec l'exposition finale du texte sacré (mes. 446-475). Cette dernière, dans un mouvement d'amplification, présente la fin de la lecture de Tairapa, suivie de la réponse d'un chœur de vieillards tahitiens, les accords aux vents filant de nouveau la métaphore de

<sup>1136</sup> *La Sainte Bible, version complète d'après les textes originaux par les moines de Maredsous*, Charleroi, Brépols, impr. 1965, p. 2.

<sup>1137</sup> On peut voir dans cette adaptation lyrique du texte biblique l'influence de *La Légende des siècles* de Victor Hugo qui paraît en 1859, 1877 et 1883.

<sup>1138</sup> Voir : II, 2.1., « Le paradis terrestre », p. 266-273.

l'éternité (mes. 446-453). Puis revient l'écriture chorale du quintette à cordes (à partir de la mes. 454), à laquelle vont s'adjoindre des accords arpégés à la harpe (mes. 462-467), ainsi que l'ensemble des vents (mes. 470-475), avant que les cordes seules n'achèvent.

Toute cette dernière séquence forme une sorte d'expansion syncrétique où se mêlent l'immuabilité de l'île, qui abrite les amours de Mahénu et Loti, et l'éternité de la religion, présentée selon les symboles sonores de la croyance occidentale. Les écritures et les timbres caractéristiques de ces deux mythologies finissent par se mélanger, comme pour former un monde unique, un monde premier commun.

Ce son du religieux est aussi celui sur lequel Téria, dans le même acte, s'inquiète du sort de Rouéri (« Est-il heureux au moins, dans sa patrie ? »), désormais chez les morts (mes. 338-341 ; accords aux flûtes, altos et violoncelles). Il se faisait entendre à l'acte I, lorsque Mahénu évoquait son père lisant la Bible toute la journée (mes. 389-392 ; accords en blanches aux vents : clarinette basse, bassons, trompette, trombones)<sup>1139</sup> ; la même récitation vocale servait à Oréna pour lui demander de retourner auprès de Taïrapa à l'acte III (mes. 487-488 ; accords aux vents : clarinette, bassons, cors). Peu avant, la princesse avait repris à son compte la déclamation *recto tono*, dès qu'elle avait évoqué le sort du vieux père (mes. 442-447 ; accords aux cordes, bassons et cors).

Dans l'ensemble, la presse sembla ne pas comprendre l'utilisation d'un style musical noble et sévère pour la lecture biblique et son introduction, manière pourtant extrêmement connotée dès qu'il s'agit de culte et qui avait été utilisée bien souvent sur la scène de l'Opéra-Comique :

---

<sup>1139</sup> Les deux partitions d'orchestre (manuscrit autographe, copie manuscrite) indiquent d'ailleurs à cet endroit-là : « religieux ».

« L'introduction du deuxième acte reste pour nous un mystère : à quoi tendent ces longues et sèches périodes gluckistes ? Quoi ! M. Hahn entreprend de nous peindre l'Île du Rêve et c'est là toute sa palette<sup>1140</sup>. »

« Que vient faire, par exemple, ce pastiche de Gluck, au commencement et à la fin du second acte. Qui n'a pensé à la marche religieuse d'*Alceste*, pendant la lecture de la bible par Tairapa<sup>1141</sup> ? »

Ce « ressouvenir de Gluck servant de Prélude<sup>1142</sup> », où certains entendirent plutôt « le souvenir de la *Marche religieuse d'Hérodiade*<sup>1143</sup> », ne fut pas critiqué pour ce qu'on aurait pu y trouver de banal, mais pour son caractère impropre à la situation, non pas religieuse sans doute, mais exotique. Seul Guillaume Danvers rappela « que la confession protestante est actuellement

<sup>1140</sup> Anonyme, « A l'Opéra-Comique », *L'Eclair*, vendredi 25 mars 1898, 11<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 3406, p. 2-3.

<sup>1141</sup> Victorin Joncières, « Revue musicale », *La Liberté*, lundi 28 mars 1898, n<sup>o</sup> 12175, p. 1. L'écriture du prélude est en effet fort proche de la « Marche religieuse » qui accompagne l'entrée des prêtres et des prêtresses dans la scène 3 de l'acte I d'*Alceste* de Gluck ; on y retrouve notamment le même gruppetto décoratif (voir : Annexe 12, « Documents musicaux », p. 718). Il n'est pas impossible que R. Hahn se soit inspiré de cette dernière, car Massenet avait analysé ce tableau d'*Alceste* lors de l'un de ses cours : « Gluck et Grétry avaient depuis longtemps préconisé cette façon de trouver l'accent juste [la récitation orale des vers avant de les mettre en musique]. Mais Massenet pour illustrer son précepte, citait une scène d'opéra et faisait ressortir l'analogie existant entre la déclamation actuelle, humaine, d'un passage, et la déclamation lyrique fixée par le compositeur. C'est ainsi qu'il [Massenet] interpréta un jour la scène d'*Alceste* où le grand prêtre révèle le décret de l'oracle. » (R. Hahn, « Lettre à M. Max d'Ollone, à propos de l'enseignement de Massenet », *Le Ménestrel*, vendredi 22 octobre 1920, 82<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 4408, n<sup>o</sup> 43, p. 397-398). À l'époque de la création de *L'Île du rêve*, Alfred Bruneau, commentant le programme de la saison à l'Opéra-Comique, prônait d'ailleurs une reprise scénique des œuvres lyriques de Gluck : « On souhaitait, en outre, la belle reconstitution de quelque ouvrage classique. Les tragédies de Gluck, par exemple, sont, à cette heure, universellement admirées et désirées. Chaque fois que des fragments en sont exécutés au concert, le succès est triomphal et l'on demeure stupéfait que, sauf *Orphée*, qui paraît d'ailleurs trop rarement sur les affiches, aucune d'elles ne soit jamais rendue à notre dévotion. » (« Les théâtres », *Le Figaro*, 24 mars 1898, art. cité).

<sup>1142</sup> Arthur Dandelot, « Théâtres, critique musicale », *Le Monde musical*, 30 mars 1898, 9<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 22, p. 451.

<sup>1143</sup> B. de Lomagne, « Premières représentations », *Le Soir*, 25 mars 1898, art. cité. La ressemblance avec la « Marche sainte » d'*Hérodiade* de Massenet (acte III, 2<sup>e</sup> tableau, « Le saint temple », scène 11) est moins perceptible que pour *Alceste* (voir : Annexe 12, « Documents musicaux », p. 721). Mis à part la simplicité et la majesté de l'harmonie, le phrase met en avant chez Massenet un quintolet de doubles croches qui évoque davantage le thème de la princesse Oréna dans *L'Île* que l'introduction du deuxième acte. *Le Cri de Paris* voit même dans le thème du prélude, « textuellement, le thème des Maîtres dans Les Maîtres chanteurs » (anonyme, « A l'Opéra-Comique », 27 mars 1898), ce qui ressort davantage de l'obsession wagnérienne du temps que d'une quelconque analyse musicale.

la religion prédominante de ces peuplades, et que les cantiques protestants sont fréquemment chantés sur des airs de musique classique<sup>1144</sup> ».

Dans *Lakmé*, pour prendre un exemple assez proche dans le temps, le n° 1 de l'acte I correspond à un « chœur et prière » dans lequel Nilakantha, le père, s'exprime aussi de manière solennelle, soutenu par d'imposants accords. Mais la ritournelle initiale sur un rythme syncopé avec appoggiatures – à la flûte et au hautbois – et l'intervention de Lakmé (« Blanche Dourga »), construite mélodiquement autour d'un intervalle de seconde augmentée, suffisent à garantir à l'ensemble l'aspect d'un ailleurs traditionnel, conforme au code de la couleur locale de l'époque<sup>1145</sup>.

De plus, dans *L'Île du rêve*, l'utilisation rhétorique de la répétition de la phrase initiale du prélude, qui permet d'installer le temps et l'espace du religieux, ne fait qu'amplifier la transgression de l'« évangile exotique<sup>1146</sup> ». Cette insistance ne pouvait que dérouter une critique habituée à d'autres coloris dès qu'il était question de pratiques religieuses lointaines et pour laquelle la transtextualité<sup>1147</sup> – ici constituée par la mise en relation avec la scène française du XVIII<sup>e</sup> siècle, *via* Gluck –, était surtout le signe d'un retour sur des époques passées, et même d'un retour de l'opéra sur sa propre histoire, toute occidentale : comme dans la *Manon* de Massenet où, parmi nombre d'évocations stylisées, le ballet du tableau du Cours-la-Reine au troisième acte fait référence à l'opéra-ballet de l'Ancien Régime.

Or, dans l'imaginaire sonore de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la prière de Taïrapa paraît davantage se situer au « parloir du séminaire de Saint-

<sup>1144</sup> « La musique », *Le Monde moderne*, mai 1898, p. 768.

<sup>1145</sup> Voir : Léo Delibes, *Lakmé, opéra en 3 actes*, poème de MM. Edmond Gondinet & Philippe Gille, partition chant et piano (avec récitatifs), Paris, Heugel & C<sup>ie</sup>, D.L. 1992, p. 1-7, cotation HE 5683.

<sup>1146</sup> Le copie manuscrite de la partition d'orchestre indique une coupure de 8 mes. dans le prélude qui permet de supprimer l'une des occurrences du thème (voir : Annexe 8, « Étude des sources », p. 614-656). Rien ne prouve cependant que cette coupure a été pratiquée en 1898, sous l'influence des critiques, car elle pourrait dater des représentations de 1942.

<sup>1147</sup> Gérard Genette définit la transtextualité, « ou transcendance textuelle du texte », comme « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (*Palimpsestes, la littérature au second degré*, [Paris], Éditions du Seuil, impr. 1992, cop. 1982, p. 7, coll. « Points. Essais »).

Sulpice » au temps de la Régence – pour continuer la comparaison avec *Manon* – que dans les environs de Papeete en 1872. Son style musical – dans lequel on pourrait voir l'expression de la diffusion coloniale de formes musicales protestantes – est trop éloigné de l'écriture exotique, même finissante. Il se situe à la fois, par son écriture pseudo-rigoureuse, dans une vision du sacré qui voudrait transcender les époques et en même temps, sans doute inconsciemment, dans un rapport de proximité avec le monde sonore réel du Tahiti de Julien Viaud.