

3. L'œuvre lyrique

Après avoir, dans les deux chapitres précédents, étudié *L'Île du rêve* dans son rapport au récit littéraire du *Mariage de Loti*, nous en venons maintenant à l'analyse de l'œuvre musicale en elle-même, en prenant comme axes principaux l'utilisation de la voix et des motifs de rappel.

Tout d'abord, un tableau général permettra d'appréhender la forme d'ensemble et de suivre le déroulement des différentes séquences, chacune étant elle-même subdivisée en éléments distincts.

Puis, en nous référant à ce tableau, nous examinerons successivement l'agencement thématique (plan historique, catégories de motifs, technique d'utilisation), l'écriture vocale (situation à la fin du XIX^e siècle, style vocal dominant, orientation esthétique) et les formes lyriques utilisées (airs avec chœur, airs lyriques, airs de demi-caractère, petits airs, duos).

En conclusion, nous tenterons de dégager une orientation formelle et de la considérer dans son rapport à l'action dramatique, ainsi qu'une orientation lyrique propre à *L'Île du rêve* qui devra être envisagée dans le contexte de son temps¹¹⁴⁸.

¹¹⁴⁸ Nous ne prenons pas en compte dans notre analyse l'introduction orchestrale à l'acte III, ajoutée tardivement par Hahn pour les représentations de 1942, fort probablement pour augmenter la durée du spectacle.

3.1. Forme générale

Nous présentons dans le tableau ci-après le schéma formel d'ensemble de *L'Île du rêve*, sur lequel nous nous fonderons par la suite pour étudier les différents paramètres musicaux.

Les partitions de l'œuvre ne comportant aucune indication de scène et de numéro (comme dans les œuvres de Massenet), les séquences ont été délimitées en suivant le découpage proposé dans la table de l'édition chant et piano. Sans doute réalisé par Reynaldo Hahn lui-même, il correspond aux articulations logiques du texte dramatique et musical¹¹⁴⁹.

À l'intérieur des séquences, nous avons déterminé différents éléments formels en fonction du type de traitement vocal ou d'écriture, de l'évolution tonale, de l'agogique, de la thématique musicale¹¹⁵⁰.

Cette dernière, déjà explorée précédemment dans son rapport au récit de Pierre Loti, est donc présentée ici en liaison avec la structure musicale.

Seuls les éléments thématiques clairement énoncés (désignés indifféremment par le terme de « motif ») sont indiqués dans le tableau. L'utilisation de cellules, issues de certains thèmes, comme formule d'accompagnement ou lors de ritournelles orchestrales n'est pas signalée. Elle est d'ailleurs extrêmement limitée.

Pour les motifs de l'île et de la religion, nous avons pris en compte la texture musicale particulière qui les caractérise, étant donnée son importance dans leur identification.

¹¹⁴⁹ Seul le numéro 11 (air de Loti) est décalé par rapport au début de la scène 3 de l'acte I.

¹¹⁵⁰ L'ensemble de la thématique musicale est donné en annexe, p. 597-598.

Les références aux mesures sont données en suivant l'édition chant et piano B.

Acte I

Scènes	Numéros (édition chant et piano)	Structure(s)	Motifs (utilisés dans chaque séquence)
[Scène 1] Mahénu et ses compagnes	[N° 1]	<p><u>Air (Mahénu et le chœur)</u></p> <p>– A (mes. 1-30) : Mahénu + chœur, mi b M, andante sans lenteur ; motifs de l'île, de Bora Bora</p> <p>– B (mes. 31-54) : chœur seul, modulations, un peu plus animé, motif de l'île</p> <p>– A' (mes. 55-72) : Mahénu + chœur, mi b M, 1^{er} tempo ; motifs de l'île, de Bora Bora</p>	<p>– Île (mes. 1-11, 17-19, 30-33, 35-38, 60-62)</p> <p>– Bora Bora (mes. 12-17, 28-30, 55-60, 71-73)</p>
[Scène 2] Les mêmes, Tsen Lee, Chinois	[N° 2]	<p><u>Récit (chœur)</u></p> <p>Mes. 73-119, fa m, allegro (très vif, à un temps), motif des petites femmes</p>	<p>– Petites femmes (mes. 73-81, 89-92, 110-114)</p>
<i>Idem</i>	[N° 3]	<p><u>Dialogue Tsen Lee-Mahénu</u></p> <p>Fa M, allegretto modéré</p> <p>– A (mes. 120-127) : Tsen Lee, motif du Chinois</p> <p>– B (mes. 128-130) : Tsen Lee, suspension</p> <p>– A' (mes. 131-134) : Tsen Lee, motif du Chinois</p> <p>– C (mes. 135-136) : Tsen Lee, suspension</p> <p>– A" (mes. 137-142) : Tsen Lee-Mahénu, motif du Chinois</p> <p>– D (mes. 143-145) : Tsen Lee, suspension</p> <hr/> <p><u>Récit (chœur, Tsen Lee)</u></p> <p>Mes. 146-163, fa m, très vif, motif des petites femmes</p>	<p>– Chinois (mes. 120-127, 131-134, 137-142)</p> <hr/> <p>– Petites femmes (mes. 148-157)</p>

[Scène 3] Mahénu et ses compagnes, Oréna et ses suivantes, Loti, officiers	[N° 4]	<p><u>Récit (chœur)</u> Mes. 164-180, la M, ralentissement du tempo</p> <hr/> <p><u>Récit (Oréna, chœur, Mahénu, Loti)</u> – A (mes. 181-195) : Oréna, la M, moderato, motif de la princesse – B (mes. 196-207) : Oréna, do # M, motif de Mahénu – C (mes. 208-217) : Oréna, chœur, Mahénu, la m → fa # m, le double plus lent, motif de Rouéri</p>	<p>– Princesse (mes. 181-195) – Mahénu (mes. 197-202) – Rouéri (mes. 208-211, 213-215)</p>
<i>Idem</i>	[N° 5]	<p>– D (mes. 218-228) : Loti, fa # m → ré M, motif de Rouéri – E (mes. 228-233) : ensemble, ré M/m, texture de l'île – A' (mes. 234-245) : Oréna, la M, un peu plus lent, motif de la princesse</p>	<p>– Rouéri (218-222, 226-227) – Île (texture, mes. 228-233) – Princesse (mes. 234-245)</p>
[Scène 4] Mahénu et ses compagnes, Loti	[N° 6]	<p><u>Récit (chœur, Mahénu)</u> Mes. 246-275, modulations-ré b M, un peu plus lent, motif de l'île</p> <hr/> <p><u>Air (Mahénu, chœur)</u> – A (mes. 276-284) : Mahénu, mi b M, même mouvement – A' (mes. 285-299) : chœur, mi b M</p> <hr/> <p><u>Récit (Mahénu, chœur)</u> Mes. 299-318, modulations-ré b M, motif de l'île</p>	<p>Île (mes. 255-258)</p> <hr/> <p>Île (mes. 299-315)</p>

[Scène 5] Mahénu, Loti	[N° 7]	<p><u>Dialogue (Loti-Mahénu)</u></p> <p>• Récit</p> <p>– A (mes. 319-351) : récit (Loti, Mahénu), ré M → do M, le double plus vite ; motifs de l'amour, de Rouéri, de Mahénu</p> <p>– B (mes. 352-356) : petit air (Mahénu), do M → ré m ; plus lent, mais très peu</p> <p>– C (mes. 356-364) : récit (Loti), petit air (Mahénu), sol M, reprenez le mouvement, motif de Mahénu</p> <p>– D (mes. 365-380) : récit (Loti, Mahénu), ré M → do # m, le double plus lent ; motifs de Mahénu, de l'amour, de l'île</p> <p>– E (mes. 381-398) : petit air-récit (Mahénu), mi M → mi b M, même mouvement (animez un peu), motif de Bora Bora</p> <p>– F (mes. 399-415) : récit (chœur en coulisse, Mahénu, Loti), ré M, plus lent ; motifs de l'île, de l'amour</p> <p>– G (mes. 416-418) : chanson de marins, chœur en coulisse, si M¹¹⁵¹</p> <p>– H (mes. 419-426) : récit de transition (Loti, Mahénu), do # M, pressez un peu</p> <p>• Duo : exposition (Mahénu, Loti)</p> <p>– A (mes. 427-444) : ré b M, très lent et contemplatif, motif de l'amour</p> <p>– B (mes. 444-451) : sol b M → ré b M</p> <p>• Récit (Loti, Mahénu)</p> <p>Mes. 451-485, modulations (la b M → fa m), très animé, motif des toupapahous</p> <p>• Duo : conclusion (Loti)</p> <p>– A' (mes. 486-489) : ré b M, mouvement du duo, motif de l'amour</p> <p>• Ritournelle orchestrale</p> <p>Mes. 489-502, ré b M, plus animé (à peine), motif de l'île</p>	<p>Amour (mes. 321-322, 365-367, 404-407, 427-430, 436-439, 486-488)</p> <p>Rouéri (mes. 325-338, 343-346)</p> <p>Mahénu (mes. 344-345, 356-357, 365-370)</p> <p>Île (mes. 375-376, 399-402, 489-502)</p> <p>Bora Bora (mes. 398-399)</p> <p>Toupapahous (mes. 452-455, 457-462, 466-467, 469-478, 480)</p>
------------------------------	--------	--	---

¹¹⁵¹ Doit être supprimée au théâtre, d'après l'édition chant et piano B ; voir : II, 2.12., « Folklore

Acte II

Scènes	Numéros (édition chant et piano)	Forme	Motifs (utilisés dans chaque séquence)
[Scène 1] Taïrapa, vieillards tahitiens, puis Tsen Lee	Prélude	<p><u>Prélude</u></p> <p>– A (mes. 1-36), fa M, lent et grave, motif de la religion</p> <p>– B (mes. 37-59), sol M, animé (mais pas trop), motif de la passion</p> <p>– A' (mes. 60-77), fa M, premier mouvement (très calme), motif de la religion</p>	<p>Religion (mes. 1-36, 60-77)</p> <p>Passion (mes. 37-59)</p>
<i>Idem</i>	[N° 8]	<p><u>Récitation (Taïrapa)</u></p> <p>– A (mes. 77-83), fa M → ré m</p> <p>– A' (mes. 84-93), ré m → fa M</p>	<p>Religion (mes. 85-93)</p>
<i>Idem</i>	[N° 9]	<p><u>Monologue (Tsen Lee)</u></p> <p>– A (mes. 94-97) : ritournelle orchestrale, sol M, beaucoup plus animé, motif du Chinois</p> <p>– B (mes. 98-106) : récitatif, sol M → fa M</p> <p>– C (mes. 106-110) : petit air, mi M, motif du Chinois</p> <p>– D (mes. 111-117) : arioso, la M → ré m, motif du Chinois</p> <p><u>Dialogue (Tsen Lee, Taïrapa)</u></p> <p>– A (mes. 118-119) : récitatif (Tsen Lee), sur V de ré</p> <p>– B (mes. 120-121) : récitation (Taïrapa), fa M, premier mouvement</p> <p>– C (mes. 122-125) : récit (Tsen Lee), ré m</p> <p>– D (mes. 126-133) : récitation (Taïrapa), ré m-fa M</p> <p>– E (mes. 133-171) : récit-arioso (Tsen Lee, Taïrapa), do M → la M ; motifs de la religion, de Mahénu, du Chinois</p>	<p>Chinois (mes. 94-97, 106-110, 114, 159-165)</p> <p>Religion (mes. 127-132, 139-145, 168-172)</p> <p>Mahénu (mes. 146-150, 167)</p>

[Scène 2] Mahénu, Tsen Lee, puis compagnes de Mahénu	[N° 10]	<u>Air (Tsen Lee, chœur)</u> – A (mes. 172-192) : Tsen Lee, la M, plus animé, motif du Chinois – B (mes. 193-231) : Tsen Lee, ré m → fa m, changement de mes. (blanche pointée = 100), motif des petites femmes – B' (mes. 232-267) : chœur, fa m → sol M ; motifs des petites femmes, du Chinois	Chinois (mes. 183-192) Petites femmes (mes. 193-196, 215-223, 232-235)
[Scène 3] Mahénu, Loti, puis Téria, puis Taïrapa et les vieillards tahitiens	[N° 11]	<u>Dialogue Mahénu-Loti : exposition</u> Récit (chœur en coulisse), mes. 268-283, la m → la M, allegro moderato ; motifs de l'amour, des petites femmes <u>Air (Loti)</u> Mes. 283-294, la M → ré M, un peu plus animé	Amour (mes. 272-275) Petites femmes (mes. 276-280)
<i>Idem</i>	[N° 12]	<u>Scène de Téria</u> – A (mes. 294-316) : récit (Loti, Mahénu, Téria), sol m → mi, le double plus lent, motif de Rouéri – B (mes. 316-322) : petit air (Mahénu), la b M, allegretto moderato – C (mes. 322-326) : récit (Téria), modulations	Rouéri (mes. 294-295, 298-299, 308-309, 311-312)
<i>Idem</i>	[N° 13]	– D : Air (Téria) . d1 (mes. 327-337) : sol m → ré m, plus animé (mais très peu), motif de Rouéri . d2 (mes. 338-351) : ré M → sol m, très expressif, motif de Rouéri	Rouéri (mes. 327-328, 335-336, 346, 348-350)
<i>Idem</i>	[N° 14]	– E (mes. 351-360) : récit (Mahénu, Téria), sol m → mi b, motif de Rouéri – F (mes. 360-374) : récit (Téria), mi M → do # m, plus animé (mais peu), motif de l'île – G (mes. 375-397) : récit (Mahénu, Téria, Loti), modulations, reprenez le premier mouvement, motif de Rouéri	Rouéri (mes. 351-355, 358-359, 389-391) Île (mes. 364-367)

<i>Idem</i>	[N° 15]	<p><u>Dialogue Mahénu-Loti : conclusion</u></p> <p>• Duo</p> <p>– A (mes. 396-408) : Mahénu, sol M, plus animé (allegretto), motif de la passion</p> <p>– B (mes. 409-418) : Mahénu, do M → sol M, pressez un peu, motif de la passion</p> <p>– A' (mes. 419-428) : Loti, Mahénu ; sol M, motif de la passion</p> <p>• Récit</p> <p>Loti, Mahénu ; mes. 428-445, mi M → la M ; motifs de l'île, de l'amour</p>	<p>Passion (mes. 396-406, 408-410, 413-424)</p> <p>Île (mes. 428-443)</p> <p>Amour (mes. 444-445)</p>
<i>Idem</i>	[N° 16]	<p><u>Récitation (Tairapa, Loti, chœur, Mahénu)</u></p> <p>– A (mes. 446-451) : Tairapa, fa M → ré m, mouvement du prélude (lent et grave)</p> <p>– A' (mes. 452-459) : Tairapa, ré m → fa M</p> <p>– B (mes.459-462) : Loti (arioso), fa m</p> <p>– A (mes. 462-467) : chœur, fa M → ré m, tempo</p> <p>– A' (mes. 468-475) : Mahénu, chœur ; ré m → fa M</p> <p>• Prélude</p> <p>Mes. 475-484, fa M, tempo, motif de la religion</p>	<p>Religion (mes. 453-461, 469-484)</p>

Acte III

Scènes	Numéros (édition chant et piano)	Forme	Motifs (utilisés dans chaque séquence)
[Scène 1] Henri, Faïmana, invités (Mahénu et des Tahitiens en coulisse)	[N° 17]	<p><u>Prélude</u> Mes. 1-15, ré b M, andantino animé</p> <hr/> <p><u>Chanson tahitienne</u></p> <ul style="list-style-type: none"> – A (mes. 16-19) : chœur (toujours en coulisse), ré b M ; à l'aise, mais pas trop lent – A (mes. 20-23) : orchestre, ré b M – A' (mes. 24-27) : chœur, ré b M – A' (mes. 28-31) : orchestre, ré b M – B (mes. 31-37) : chœur, ré b M – A A' B (mes. 38-51) : orchestre, ré b M (harmonisation) – Vocalises (mes. 51-57) : voix de Mahénu, un peu plus lent (très peu) – A A' B (mes. 57-70) : chœur et orchestre, voix de Mahénu (ponctuelle) ; ré b M, tempo primo – A A' B (mes. 70-87) : chœur et orchestre (canon), ré b M – A + vocalises (mes. 87-93) : voix de Mahénu, sol b M – A (mes. 92-96) : chœur, ré b M 	Île (texture, mes. 1-15)

<i>Idem</i>	[N° 18]	<p><u>Scène des officiers</u></p> <p>– A (mes. 96-106) : ritournelle orchestrale, la M, allegretto moderato quasi andantino, motif de la princesse</p> <p>– B (mes. 107-118) : récit (deux officiers), fa # m</p> <p>– A (mes. 118-122) : ritournelle orchestrale, mi M, motif de la princesse</p> <p>– B' (mes. 123-134) : récit (Henri, Faïmana), do # m</p> <p>– C (mes. 134-159) : récit (Henri, Faïmana), do M, motif de la princesse</p> <p>– A (mes. 159-171) : récit-ritournelle (Henri), la M, un peu plus lent (mouvement du premier acte), motif de la princesse</p>	Princesse (mes. 96-105, 118-121, 134-136, 148, 150-151, 159-165, 169-171)
<i>Idem</i>	[N° 19]	<p><u>Chanson de Mahénu</u></p> <p>Voix de Mahénu, mes. 172-180, do M, même mouvement</p> <p>– A (mes. 173-176)</p> <p>– A' (mes. 177-180)</p>	Île (texture, mes. 172-180)

<p>[Scène 2] Loti (Mahénu et des Tahitiens en coulisse)</p>	<p>[N° 20]</p>	<p><u>Monologue de Loti</u> – A (mes. 181-195) : récit, modulations, un poco agitato ; motifs de la catastrophe, de Mahénu • Chanson de Mahénu (mes. 195-202) : récitation (Loti), do M, premier mouvement – A' (mes. 202-209) : récit, modulations, motif de la catastrophe • Air . A (mes. 210-216) : sol b M, lento (ma con moto), motif de la case . a1 (mes. 210-212) . a2 (mes. 212-214) . a1' (mes. 214-216) . B (mes. 217-243), un peu moins lent (mais très peu) . b1 (mes. 217-227) : si b M . b2 (mes. 228-235) : sol # m → mi m . b3 (mes. 236-242) : do M → sol b</p> <hr/> <p><u>Chanson tahitienne</u> A A' B (écourté), mes. 243-254, chœur et orchestre, fa M, andantino animé</p>	<p>Catastrophe (mes. 181-183, 185-186, 202) Mahénu (mes. 191) Île (texture, mes. 195-202) Petite case (mes.210-216)</p>
<p>[Scène 3] Oréna, Loti, puis Mahénu</p>	<p>[N° 21]</p>	<p><u>Dialogue (Loti, Oréna, puis Mahénu)</u> – A (mes. 254-266) : récit (Loti, Oréna), sol M, allegro moderato quasi andantino, motif de la princesse – B (mes. 266-272) : petit arioso (Loti), mi b m-do b M, changement de mes. – C (mes. 272-279) : récit (Loti, Oréna), mi b M, motif de Mahénu – D (mes. 279-285) : récit (Mahénu, Oréna), modulations</p>	<p>Princesse (mes. 254-264) Mahénu (mes. 275-278)</p>

<p>[Scène 4] Mahénu, Loti</p>	<p>[N° 22]</p>	<p><u>Dialogue (Loti, Mahénu)</u></p> <p>– A (mes. 286-298) : ritournelle à l'orchestre, modulations, agitato, motif de la catastrophe</p> <p>– B : récit</p> <p>. b1 (mes. 299-306) : Loti, Mahénu ; modulations, beaucoup plus modéré</p> <p>. b2 (mes. 307-312) : Mahénu, do # m → do M, un peu plus animé</p> <p>. b3 (mes. 313-318) : Mahénu, mi m, expressif</p> <p>• Duo 1</p> <p>– A (mes. 318-323) : air (Loti), la M, andantino espressivo</p> <p>– B (mes. 324-329) : air (Loti), la M</p> <p>– A' (mes. 329-340) : air (Loti), récit (Mahénu) ; la M (modulations)</p> <p>– C (mes. 341-346) : arioso (Mahénu), mi m, même mouvement (changement de mesure)</p> <p>– A" (mes. 347-353) : récit (Loti), mi b M, même mouvement (retour au 3/4)</p> <p>– D (mes. 353-355) : arioso (Mahénu), modulations, un peu moins animé (mais très peu ; changement de mesure)</p> <p>• Duo 2</p> <p>– A (mes. 357-370) : arioso (Mahénu, Loti), sol M → fa # M, le double plus vite (mouvement du deuxième acte) ; motifs de la passion, de l'île</p> <p>– B (mes. 371-381) : récit (Loti, Mahénu), si b m, allegro, motif de la catastrophe</p> <p>– C (mes. 382-436) : air-arioso-récit</p> <p>. c1 (mes. 382-391) : air (Loti), récit (Mahénu), la b M → si b m, tempo, motif du bonheur</p> <p>. c1' (mes. 391-398) : air (Loti), la b M → si b m, récit (Mahénu), a tempo, motif du bonheur</p> <p>. c2 (mes. 398-410) : arioso (Loti), récit (Mahénu), modulations</p> <p>. c1" (mes. 411-422) : air (Loti-Mahénu), la b M, motif du bonheur</p> <p>. c3 (mes. 423-436) : récit (Loti, Mahénu), la b M</p>	<p>Catastrophe (mes. 286-289, 293-296, 375-382)</p> <p>Passion (mes. 357-359, 363-364)</p> <p>Île (mes. 369-370, texture 386-399, texture 402-409, texture 413-416)</p> <p>Bonheur (mes. 382-386, 391-395, 411-414, 416-423)</p>
---------------------------------------	----------------	---	--

[Scène 5] Mahénu, Oréna, puis Téria et Tairapa (Tahitiens en coulisse)	[N° 23]	<p><u>Dialogue (Oréna, Mahénu)</u></p> <p>– A (mes. 437-451) : récit (Oréna, Mahénu), la b M → ré M, même mouvement ; motifs de la princesse, de la catastrophe</p> <p>– B (mes. 452-475) : air-récit</p> <p>. b1 (mes. 452-461) : air (Oréna), ré M → do M, noire = 54</p> <p>. b1' (mes. 462-470) : air (Oréna), do M-modulations</p> <p>. b2 (mes. 470-473) : récit (Mahénu), modulations, poco animato</p> <p>. b1" (mes. 474-475) : air (Oréna), ré M</p> <p>– C (476-492) : récit</p> <p>. c1 (mes. 476-479) : récit (Mahénu), modulations → fa M, beaucoup plus animé, motif de l'amour</p> <p>. c2 (mes. 479-486) : récit (Oréna, Mahénu), fa M-modulations, plus lent (un peu), cellule de l'air d'Oréna précédant à l'accompagnement</p> <p>. c3 (mes. 487-492) : récit (Oréna, Mahénu), do M → si b m, très calme (mais sans ralentir)</p>	Princesse (mes. 438-439) Catastrophe (mes. 440-441) Amour (mes. 477-478)
<i>Idem</i>	[N° 24]	<p><u>Monologue Mahénu (puis Tairapa, Oréna, Téria)</u></p> <p>– A (mes. 492-498) : récitation (Mahénu), la b M ; lento, ma non troppo ; motif de la case</p> <p>– B (mes. 498-518) : air (Mahénu), récit (Tairapa, Oréna, Téria), ré M, encore un peu plus lent ; motifs du bonheur, de Bora Bora, de l'île, de l'amour</p>	Petite case (mes. 492-497) Bonheur (mes. 498-501) Île (texture, thème, mes. 498-510) Bora Bora (mes. 500-503, 514-515) Amour (mes. 512-513)

<i>Idem</i>	[N° 25]	<p><u>Coda</u></p> <p>– A (mes. 519-530) : chanson tahitienne (A A' B écourté), chœur, mi b M, andantino animé</p> <p>– B (mes. 530-535) : motif de l'amour, orchestre, mi b M, plus lent</p>	Amour (mes. 530-533)
-------------	---------	---	----------------------

3.2. L'agencement thématique

Dans un entretien qui paraît dans *Le Figaro* le jour de la création de *Manon*, Massenet, cherchant à se démarquer du modèle prégnant du *Leitmotiv* wagnérien, présente sa propre méthode thématique : « Toute l'œuvre roule et se développe sur une quinzaine de motifs dans lesquels s'incarnent, pour ainsi dire, mes personnages. Un personnage, un motif. *Manon*, seule, dont le type est un mélange de mélancolie et de gaieté, en a deux, pour bien préciser cette alternance¹¹⁵². »

Massenet décrit là ce que Gérard Condé range sous la catégorie des « motifs caractéristiques », « entendus fugitivement, liés à des sentiments ou à des personnages¹¹⁵³ ». Ce dernier distingue deux autres types de motifs : le « motif de situation », lié à une scène, « généralement assez bref et évocateur, dont la répétition variée (à l'orchestre) crée une unité sous-jacente aux dialogues, aux interventions du chœur ou aux péripéties de l'action scénique¹¹⁵⁴ » ; la phrase musicale chantée, entendue « plusieurs fois au cours d'un air (ou d'un duo) capital et parlant assez clairement à l'oreille de l'auditeur pour que [...] [son] retour possède une portée dramatique¹¹⁵⁵ ».

Cette technique motivique s'inscrit dans l'évolution de la pratique du « motif conducteur » par les compositeurs lyriques français, notamment dans l'opéra-comique. L'exemple du *Richard Cœur de Lion* (1784) de Grétry – où le thème de la romance « Une fièvre brûlante » apparaît à neuf

¹¹⁵² Parisis, « La vie parisienne, Jules Massenet », 19 janvier 1884, cité in Jean-Christophe Branger, *Manon de Massenet ou le crépuscule de l'opéra-comique : contribution à l'étude des principes formels dans le théâtre lyrique français du XIX^e siècle*, Paris, J.-C. Branger, 1997, p. 545, thèse nouveau régime, musicologie, Paris IV, 1997.

¹¹⁵³ « Commentaire musical et littéraire », in « *Werther*, Massenet », *L'Avant-Scène Opéra*, avril 1994, n^o 61, p. 11.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

reprises au cours de l'œuvre – est souvent cité. Souvent plus proches de la citation à l'identique que des transmutations savantes, ces motifs de rappel se retrouvent chez Cherubini, Méhul, Auber, Meyerbeer, Gounod, Thomas et Bizet chez lequel, dans *Les Pêcheurs de perles* (1863) par exemple, « le réseau des motifs récurrents permet à la fois d'unifier la partition et de donner au drame une véritable dimension musicale tout en préservant les formes traditionnelles¹¹⁵⁶ ».

Dans *Manon* de Massenet, ces motifs « apparaissent [...] relativement simples dans leurs transformations. Ils ne font pas l'objet d'un travail contrapuntique complexe comme chez Wagner, mais sont reproduits fugitivement, sans subir de réelles transformations. De même, leur occurrence peut être liée à l'évocation précise d'un sentiment ou d'un personnage, mais aussi constituer, plus rarement, le fondement d'un développement important qui conserve un lien ténu avec le livret. Il ne faut pas voir dans ces principes compositionnels une carence dans le métier de Massenet, mais simplement le signe d'une esthétique particulière¹¹⁵⁷. »

Cette dernière, à laquelle se rattache l'œuvre de Hahn, veut conserver au théâtre sa primauté et sa lisibilité, à l'inverse du « *Musik-drama* » wagnérien qui, s'inscrivant dans la continuation du « symphonisme » beethovénien, opère un déplacement du drame. Celui-ci ne passe pas simplement de l'action dramatique à la musique, il est pris en charge à un niveau intermédiaire, en quelque sorte, par le système du *Leitmotiv* : « Complexe sonore horizontal et/ou vertical chargé d'une signification intra- et /ou extra-musicale et servant à la fois de base dans le développement symphonique et de repère dans l'enchaînement dramatique¹¹⁵⁸. » Le motif conducteur dépasse ainsi son plan purement

¹¹⁵⁶ Hervé Lacombe, *Les Pêcheurs de perles de Bizet, contribution à l'étude de l'opéra français du XIX^e siècle*, Tours, H. Lacombe, 1993, p. 549, thèse nouveau régime, musicologie, Tours, 1993.

¹¹⁵⁷ J.-C. Branger, *Manon de Massenet, op. cit.*, p. 572.

¹¹⁵⁸ Gottfried R. Marschall, *Le Drame wagnérien*, 2, Vanves, C.N.E.C., 1985, p. 14-15.

musical pour devenir le signe de base – au signifiant mouvant, porteur d'un signifié en évolution¹¹⁵⁹ – d'un nouveau langage où la musique se dramatise et le théâtre se fait sonore. L'action n'est plus totalement sur la scène ni complètement dans la fosse ; elle se situe dans un entre-deux où règne le *Leitmotiv*, synesthésie produisant une nouvelle syntaxe.

Loin d'une conception transcendante du motif et de toute « tentative de restructuration totale dans l'univers des mythes, du drame, de la musique¹¹⁶⁰ », l'école massenétiste entend rester, d'une certaine manière, l'héritière du cartésianisme de l'Âge classique et du « théâtre des enchantements » que définit Cahuzac dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert : « [...] toute sorte de merveilleux est de son ressort et on ne peut le produire que par l'intervention des dieux de la fable et par le secours de la féerie ou de la magie¹¹⁶¹. » Certes, le système philosophique dans lequel prenait place la tragédie lyrique n'existe plus en cette fin de XIX^e siècle, nous ne sommes plus dans une vision classique du monde, mais la notion de divertissement demeure (d'où l'importance non seulement sociale mais esthétique du ballet). La scène lyrique française entend rester une fable en tant que telle, où merveilleux, féerie et magie sont désormais pris en charge par la scène de genre historique (*Manon*), la promenade littéraire en pays romantique (*Werther*), le voyage en Égypte aux temps de l'hellénisme décadent (*Thaïs*).

À l'opposé de la représentation wagnérienne, dont « les mythes [...] [n'ont] aucune commune mesure avec le divertissement, au sens pascalien

¹¹⁵⁹ Jean-Louis Backès souligne la position à la fois fixe et mouvante du *Leitmotiv* dont « la puissance [...] tient justement à la dispersion des sens, au caractère difficilement saisissable de l'ensemble, et aux glissements qui se produisent d'une scène à l'autre » (*Musique et littérature, essai de poétique comparée*, Paris, Presses universitaires de France, impr. 1994, p. 101, coll. « Perspectives littéraires »).

¹¹⁶⁰ Pierre Boulez, « Le temps re-cherché », in *Points de repère*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, 2^e éd. revue et corrigée, [Paris], Christian Bourgois, Éditions du Seuil, impr. 1984, cop. 1981, 1985, p. 250, coll. « Musique, Passé, Présent ».

¹¹⁶¹ Cité in Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, [Paris], Minerve, D.L. 1991, p. 275, coll. « Voies de l'histoire, Culture et société ».

du terme¹¹⁶² », c'est ce théâtre qui joue le jeu du théâtre, qui ne refuse pas d'être ludique, qui ne cherche pas à masquer la rampe qui limite son champ d'action, ni de s'insérer dans un système de production, qu'illustre un Jules Massenet et son disciple Reynaldo Hahn. En cela, l'agencement des motifs dans *L'Île du rêve* ressortit avant tout à un spectacle, dont il est l'une des composantes, et s'insère dans un usage français peu systématisé de la thématique, par rapport au fonctionnement wagnérien, ce qui ne veut pas dire qu'elle n'y est pas organisée.

Venons en maintenant à l'examen de la thématique musicale de *L'Île du rêve*, pour lequel les trois catégories définies par Gérard Condé nous serviront de point de départ. Elles permettent de différencier l'ensemble des motifs utilisés sans multiplier les catégories, certains d'entre eux relevant de formes mixtes, voire nouvelles, mais que l'on peut rattacher à un genre de base¹¹⁶³.

Le motif de l'île, comme nous l'avons vu¹¹⁶⁴, est caractérisé par le fait qu'il est constitué à la fois par un thème musical et une écriture musicale particulière. Il est donc à la fois un motif caractéristique – une phrase musicale symbolisant « l'île délicieuse » – qui revient dans l'ensemble de l'œuvre (nos 1, 6, 7, 14, 15, 22, 24) et un motif-texture, un matériau sonore dont l'utilisation comme simple couleur peut suffire à évoquer l'île (nos 1, 5, 17, 19, 20, 22, 24). En cela, il est aussi un motif de situation qui sert de *substratum* à la première scène de l'acte I et ravive au cours de la pièce cette atmosphère initiale. C'est un peu, toute proportion gardée et systèmes

¹¹⁶² P. Boulez, « Le temps re-cherché », art. cité, p. 250.

¹¹⁶³ Nous renvoyons aux numéros de l'œuvre, ainsi qu'à l'ensemble des symboles utilisés dans notre tableau. Seuls les thèmes musicaux qui n'ont pas été présentés au chapitre précédent (« Étude thématique ») sont donnés en exemple.

¹¹⁶⁴ Voir : II, 2.1., « Le paradis terrestre », p. 266-273.

musicaux mis à part, le « motif du Rhin » (également en *mi* bémol majeur) de *L'Île du rêve*, celui qui génère un monde¹¹⁶⁵.

Les autres motifs caractéristiques, qui traversent plusieurs actes de *L'Île du rêve*, sont liés aux deux principaux protagonistes (Mahénu¹¹⁶⁶, l'amour de Loti¹¹⁶⁷) et à leur modèle (Rouéri-Téria¹¹⁶⁸). Leur morphologie est proche de la cellule musicale (Mahénu), de la période thématique ouverte (Rouéri), de la phrase thématique avec subdivisions (l'amour).

Comme chez Massenet, ces motifs caractéristiques peuvent devenir des motifs de situation. Ainsi, le motif de Rouéri structure une grande partie de la scène 3 (n° 4, C ; n° 5, D) et le début de la scène 5 (n° 7, A) du premier acte, de même que la majeure partie de la scène de Téria à l'acte II (nos 12, A ; 13 ; 14, E, G) où il trouve sa principale position. Le motif de Mahénu est utilisé pour la coloration de petites plages musicales (I, n° 4, B ; I, n° 7, D ; II, n° 9, E ; III, n° 21, C) où l'héroïne fait son apparition ou est évoquée dans le texte du livret.

Des formules d'accompagnement, servant à des formes vocales circonscrites, sont parfois issues de ces motifs caractéristiques. C'est le cas pour celui de Mahénu dont l'*incipit* est utilisé dans son air de la scène du baptême (I, n° 6, A, A') et pour le motif de Rouéri qui orne le petit air chanté par la jeune Tahitienne à la scène 3 de l'acte II (n° 12, B).

¹¹⁶⁵ Un critique comme Maurice Pottecher (Litte) discerna bien que ce motif, intangible comme l'île elle-même, servait de point de repère, mais il fut gêné par ce statisme même : « Je vois bien que M. Hahn a cru que les sons pouvaient servir ici à l'évocation suggérée dans le livre par les mots, du paysage merveilleux qui enveloppe cette idylle, et exprimer la puissante et langoureuse séduction de l'«île du rêve». Il s'y est essayé ; ce paysage lui a fourni un motif qui court à travers toute la trame symphonique de l'œuvre ; mais si expressif qu'il puisse être, il est loin de suffire à diversifier les aspects de cette nature magnifique et captivante figée sur le théâtre, dans des lianes en papier et des baobabs en carton, d'autant plus que ce motif est bien plutôt répété — selon un procédé trop facile et trop artificiel — qu'il n'est développé. » (« Le Théâtre », *La République française*, vendredi 25 mars 1898, 28^e année, nouvelle série, n° 1639, p. 3).

¹¹⁶⁶ Voir : II, 2.9., « Rarahu-Mahénu », p. 308-319.

¹¹⁶⁷ Voir : II, 2.10., « Loti », p. 319-326.

¹¹⁶⁸ Voir : II, 11, « Le mariage de Rouéri », p. 327-331.

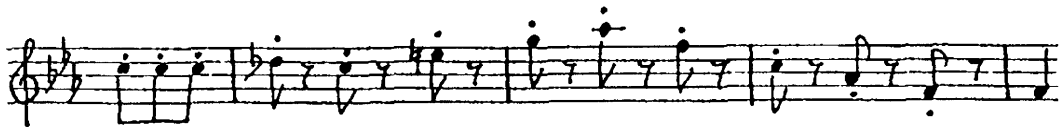
Le motif de l'amour, quant à lui, après des utilisations ponctuelles et prémonitoires dans la scène 5 du premier acte, s'y déploie en matériau thématique lors du duo vocal de Mahénu et Loti (fin du n° 7). Puis il redevient occasionnel, exprimant la force du sentiment de l'officier de marine (II, récit initial de la scène 3), faisant le lien entre les amoureux et la lecture biblique qui dépeint Adam et Ève (II, n° 15), sous-tendant l'interrogation de Mahénu sur la constance de l'attachement de Loti (III, n° 23, c1) ou représentant son « rêve évanoui » (III, n° 24, B), sur lequel se fixe l'ultime plan sonore de la pièce (III, n° 25, B).

Cette dernière image musicale marque bien la fonction d'emblème de ces trois motifs caractéristiques qui, tout en se prêtant à certaines transformations – relatives – demeurent principalement, dans leur concision et la netteté de leur dessin, des figures des personnages primordiaux (ceux qui aiment ou ont aimé) et du sentiment déterminant de l'action (l'amour qui unit Loti à Mahénu).

Les motifs qui sont plutôt « de situation » sont au nombre de six et n'ont pas tous le même degré d'adéquation avec cette classification.

Le thème des Toupapahous illustre l'utilisation habituelle d'un motif symbolisant un personnage (le fantôme) pendant une séquence précise du drame (I, n° 7, récit intercalé dans le duo), close sur elle-même, et qui ne réapparaît pas.

Le motif des petites femmes, les compagnes de Mahénu, caractérise ce groupe, mais dans une situation donnée qui revient à plusieurs reprises : la confrontation au Chinois.



Il intervient donc dans les différentes plages musicales où les Tahitiennes s'amusent de Tsen Lee (I, n° 2, 3 ; II, n° 10, début de la scène 3).

Les motifs du Chinois et de la princesse appartiennent également à cette catégorie intermédiaire entre le personnage et la situation, mais, par rapport au thème des petites femmes – constitué d'une brève cellule musicale tournant sur elle-même –, ils développent de véritables petites pièces orchestrales autonomes, formant en quelque sorte des motifs-ritournelles. La musique du Chinois délimite les deux scènes du personnage (I, n° 3 ; II, n° 9, 10) tout en déroulant les élans successifs de son motif, lesquels pourraient se suffire à eux-mêmes, sans mélodie vocale. Celle de la princesse introduit Oréna pendant 16 mesures (I, n° 4, A), formant une danse à trois temps qui non seulement la raccompagnera (I, n° 5, A'), mais viendra rythmer amplement la scène de bal du dernier acte (n° 18) et le début de son entretien avec Loti (n° 21, A), avant de s'amenuiser pour ne plus constituer qu'une « carte de visite » sonore (n° 23, A).

Le motif de la religion amplifie encore cette tendance à l'expansion thématique, puisqu'il crée une atmosphère de prière, longuement, aux deux extrémités du deuxième acte (prélude, nos 8, 9, 16). Comme nous l'avons vu, le thème initial est relayé par la spécificité d'une écriture (en contrepoint harmonique) qui, comme c'était le cas avec le thème de l'île, transforme le motif en texture. Le dessin musical de base semble ainsi se déborder lui-même pour devenir une sorte de séquence-motif dont la caractéristique n'est plus limitée à une brève suite de notes épousant les contours d'un rythme, mais devient un style musical, une harmonie, un timbre...

La phrase qui illustre, selon nous, la passion entre Mahénu et Loti apparaît dans la partie centrale du prélude de l'acte II qu'elle enveloppe littéralement, faisant contraste avec le style sacré de l'écriture de choral.



Il s'agit ici, en quelque sorte, d'un motif de situation différé, exposé hors et avant la séquence qu'il va teinter (comme dans une ouverture pot-pourri) : le duo où les deux amants ne veulent songer qu'à l'amour malgré la menace du départ (II, n° 15). Ce motif revient dans le duo du dernier acte, s'affirmant alors comme caractéristique – au moment où il est question d'« étreinte » et de « flammes » – de la passion qui éclipse la séparation (n° 22, duo 2, A). Une influence wagnérienne est visible dans son contour mélodique et l'on peut le rapprocher du motif de l'ardeur (ou de l'appel d'amour)¹¹⁶⁹ dans *Tristan und Isolde* (acte II, scène 1) :



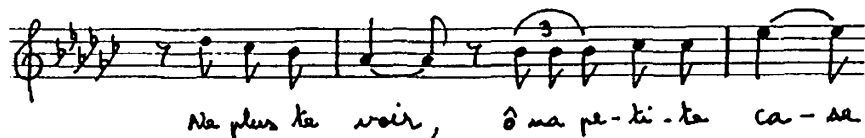
¹¹⁶⁹ Voir : Albert Lavignac, *Le Voyage artistique à Bayreuth*, préf. de Pierre Combescot, Paris, Éditions Stock, impr. 1980, cop. 1900, p. 363, coll. « Musique ».

La comparaison peut se poursuivre en considérant que les deux motifs sont liés à l'attirance entre les amants et que chez Wagner il sert également de soutien à une plage dramatique.

Trois phrases musicales chantées se détachent de l'ensemble de la ligne vocale de *L'Île* et s'y répètent, devenant ainsi des éléments motiviques¹¹⁷⁰.

Première phrase chantée, le motif de Bora Bora inaugure l'espace vocal et structure le premier numéro. D'aspect ténu et étale, il est lié à l'évocation de cette île par Mahénu, lors de son premier dialogue avec Loti (I, n° 7, E), puis dans son chant ultime (III, n° 24, B).

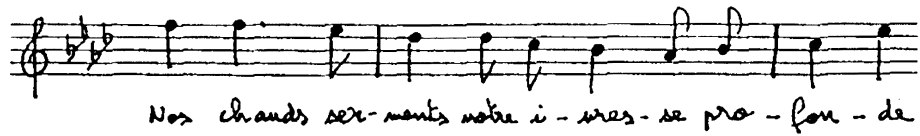
Le motif de la petite case est associé à l'air de Loti de l'acte III dont on se souvient de l'*incipit* nostalgique : « Ne plus te voir, ô ma petite case ».



D'allure tendre et sentimentale, il ne revient qu'une fois dans la pensée musicale de Mahénu, au moment où elle regrette l'amour à jamais perdu (III, n° 24, A).

Le seul des trois motifs chantés à déborder de lyrisme, le thème du bonheur – à la manière des phrases qui font éclat, comme « C'est le dieu de la jeunesse » dans *Lakmé*, et imprègnent aussitôt la mémoire – jaillit à la fin du duo du dernier acte comme un *deus ex machina* vocal : Loti décide d'emmener Mahénu (n° 22, C).

¹¹⁷⁰ Le motif de Mahénu est lui aussi énoncé la première fois à la voix, mais son caractère peu lyrique et sa réitération uniquement orchestrale par la suite en font bien un motif caractéristique.



La phrase revient à plusieurs reprises dans le même numéro, jusqu'au paroxysme vocal et orchestral. Mais elle retombe à la fin de l'acte, devenue dès lors un souvenir pour Mahénu (n° 24, B).

À l'ensemble de ces motifs, on peut ajouter celui de la catastrophe : une marche d'harmonie descendante qui sonne l'heure du départ (III, n° 20, A).



Réservé au dernier acte, ce thème tient à la fois du motif caractéristique (il incarne la séparation et la martèle à plusieurs reprises : n° 20, monologue, A' ; n° 22, dialogue, A) et du motif de situation (il marque un moment crucial de l'action et vient même emplir une petite plage musicale : n° 22, duo 2, B). Cependant, la transformation radicale de son contour mélodique lorsqu'Oréna réaffirme la séparation (n° 23, A) semble montrer qu'il importe avant tout le mouvement descendant et agité, dans une nuance *fortissimo*, ce qui fait de ce motif une sorte de geste musical, un motif cinétique.

L'ensemble des éléments thématiques que nous venons d'examiner forment la trame mélodique sur laquelle « les chanteurs, partiellement déchargés de leur fonction de gardiens de la mélodie, peuvent converser

librement¹¹⁷¹. » Sur ce plan-là, les techniques massenétiste et wagnérienne se rejoignent et affirment, en cette fin de XIX^e siècle, une volonté toujours plus grande d'échapper aux numéros successifs – même si l'on peut toujours les reconstituer *a posteriori* – et d'articuler le temps de l'œuvre selon d'autres principes¹¹⁷².

Dans *L'Île du rêve*, sur les 1521 mesures que compte la partition, 721 sont occupées par les motifs que nous avons répertoriés dans notre tableau, donc près de la moitié. Cette proportion est à peu près respectée dans chaque acte : 256 mesures de motifs dans l'acte I (502 mes.), 262 mesures dans l'acte II (484 mes.) et 203 mesures dans le dernier acte (535 mes.). Certes, ces chiffres ne représentent qu'un décompte sommaire et ne font aucune distinction entre des motifs extrêmement divers – qui vont, comme nous l'avons vu, de la cellule musicale au prélude orchestral –, mais ils montrent bien néanmoins la part importante prise par le discours motivique (en majeure partie orchestral) au sein d'une économie mélodique d'ensemble qui n'est plus dominée par la ligne vocale.

Le traitement général de ces motifs dans la durée peut être considéré comme statique. Leur rôle étant d'accompagner une action théâtrale où les sentiments des personnages n'évoluent pratiquement pas – tout se jouant dans la dialectique d'une arrivée et d'un départ qui leur échappe –, ils font un peu figure de pièces de bois de couleur tranchée dans une marqueterie : la variété tient à la disposition d'ensemble, non à la modification des éléments.

¹¹⁷¹ « Commentaire musical et littéraire », in « *Werther*, Massenet », *L'Avant-Scène Opéra*, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁷² Dans une de ses lettres à Risler citées (I, 2.1., « Une œuvre compensatoire », p. 71-72), Hahn faisait part de sa difficulté à intégrer les « motifs rappelés » dans la « trame musicale », attestant ainsi la pratique quasi obligatoire d'une technique de composition qu'il semble, comme son livret, trouver « trop moderne ».

Si certains critiques trouvèrent que l'œuvre ne manquait « ni d'originalité ni de couleur dans le choix des thèmes et dans leurs développements¹¹⁷³ », d'autres stigmatisèrent des « bouts de mélodies [qui] retardent leurs caresses prometteuses¹¹⁷⁴ », des « mièvres rappels de motifs qui font des trois actes de M. Hahn une grisaille de bonne compagnie¹¹⁷⁵ ». Alfred Bruneau ne s'y trompa pas cependant et perçut parfaitement, même dans son jugement négatif, que ce non travail thématique tenait à une adéquation entre le fond et la forme :

« M. Reynaldo Hahn s'est appliqué surtout à écrire la musique séduisante et imprécise qu'exigeait la pièce et, pour cela, il s'est servi de cinq ou six thèmes figurant ses personnages, thèmes bien choisis d'ailleurs, qu'il a rappelés de page en page sans les développer symphoniquement, sans les transformer sensiblement, ce qui correspond à l'état contemplatif des caractères¹¹⁷⁶. »

Reynaldo Hahn restait fidèle dans sa manière à une conception française du théâtre lyrique où la musique doit prioritairement éclairer une action dramatique, et en dépend.

3.3. L'écriture vocale

L'Île du rêve s'insère dans une esthétique vocale dominante à l'époque où la séparation entre récitatif narratif et formes lyriques (air, duo, ensembles) s'estompe de plus en plus au profit d'un récit-arioso continu,

¹¹⁷³ Edmond Diet, « Premières représentations », *Paris*, vendredi 25 mars 1898, p. 3.

¹¹⁷⁴ H. Marcel, « Musique », *L'Aurore*, jeudi 24 mars 1898, 2^e année, n^o 157, p. 3.

¹¹⁷⁵ Anonyme (Alexandre Samuel Rousseau ?), « A l'Opéra-Comique », *L'Éclair*, vendredi 25 mars 1898, 11^e année, n^o 3406, p. 2-3.

¹¹⁷⁶ « Les théâtres », *Le Figaro*, jeudi 24 mars 1898, 44^e année, 3^e série, n^o 83, p. 4.

s'orientant avec flexibilité, selon les nécessités de l'expression dramatique, vers une prédominance de la parole ou du chant¹¹⁷⁷.

À ce sujet, Gérard Condé remarque à juste titre, à propos de *Manon* de Massenet, que ce style vocal crée des ruptures incessantes et que l'on peut analyser ces « continuels changements d'écriture [...] comme une application à l'expression vocale du procédé de la modulation : de même que ce n'est pas tant, au fond, la couleur propre à chaque tonalité qui agit sur l'auditeur que les rapports qu'elle entretient avec celle qui la précède, de même on comprend fort bien que deux phrases ayant une portée dramatique semblable, mais situées dans un contexte différent, soient parlées dans un cas, chantées dans l'autre, et inversement¹¹⁷⁸. »

Analysant le pôle wagnérien, Jean-Louis Backès souligne également les fluctuations incessantes du discours : « [...] la musique de Wagner se résout en détails, en petits passages que l'on dirait isolés parce qu'ils sont peut-être plus proches des passages qu'ils citent que de ceux auxquels ils sont juxtaposés. D'une certaine façon, la mélodie ininterrompue produit, en s'appuyant sur le texte, une discontinuité dont se souviendront, après Wagner, bien des compositeurs qui ne l'aimaient guère, ne serait-ce que Debussy¹¹⁷⁹. »

Cette mouvance qui envahit l'art lyrique, dans ces différentes manières, – et que l'on pourrait mettre en relation avec une société où « désormais, [...] le changement faisait partie intégrante de la vie¹¹⁸⁰ » –

¹¹⁷⁷ Dans sa nécrologie de Léon Carvalho, Philippe Gille rapporte à ce sujet l'inquiétude du directeur de l'Opéra-Comique devant les subdivisions peu accentuées dans les œuvres nouvelles : « Très épris de la clarté qui est la marque de l'art français, il paraissait, surtout dans ces derniers temps, soucieux de l'avenir de la musique dramatique : il redoutait justement les compositeurs qui, séduits plutôt par les défauts du génie de Wagner que par ses qualités, lui apportaient des partitions obscures, sans divisions précises, sans ce sentiment inné de la scène que rien ne saurait remplacer au théâtre. » (*Le Figaro*, 43^e année, 3^e série, n^o 364, p. 1).

¹¹⁷⁸ « Commentaire musical et littéraire », in « *Manon*, Massenet », *L'Avant-Scène Opéra*, septembre 1989, n^o 123, p. 47.

¹¹⁷⁹ *Musique et littérature, essai de poétique comparée*, op. cit., p. 102.

¹¹⁸⁰ Eugen Weber, *Fin de siècle, la France à la fin du XIX^e siècle*, trad. de l'anglais par Philippe Delamare, [Paris], Fayard, impr. 1986, p. 13, coll. « Nouvelles Études historiques ».

cherche aussi à traduire les méandres des affects, des sentiments, des pensées des personnages mis en scène, au même moment où un Freud commence à scruter l'inconscient individuel. D'où l'importance de la prosodie pour le compositeur d'opéra, chargée de traduire la vérité d'une parole humaine au sein d'un genre qui ne vit que de convention, d'artifice, d'illusion.

Dans ce contexte, nous voyons le jeune Hahn très préoccupé par la mise en musique de son texte, comme l'attestent ses lettres à Risler : il cherche à donner « à la voix un accent qui fasse croire à la parole¹¹⁸¹ », à « faire chanter comme si on parlait¹¹⁸² », se préoccupe de « donner à la déclamation le temps de porter¹¹⁸³ » dans la scène des esprits de la nuit, trouve « qu'une phrase poétique [...] est mal prosodiée quand il est matériellement impossible de la chanter en entier sans respirer¹¹⁸⁴ », affirme qu'il n'y en a pas une seule « qui soit l'effet du hasard¹¹⁸⁵ ».

Cet intérêt pour le verbe, cet attachement à rendre au plus près la langue parlée lui vient, de toute évidence, de Massenet qui a « attiré l'attention sur une conception mélodique qui reflète les propriétés de la langue française, et qui atteste un grand respect pour les valeurs intrinsèques de cette langue¹¹⁸⁶. » L'auteur de *Werther* répondait en cela à la

¹¹⁸¹ Voir : I, 2.4., « Le deuxième acte (1891-1892) », p. 83-84.

¹¹⁸² *Ibid.*

¹¹⁸³ Voir : I, 2.3., « Le premier acte (1891) », p. 79.

¹¹⁸⁴ Voir : I, 2.4., « Le deuxième acte (1891-1892) », p. 86-87.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*

¹¹⁸⁶ Gottfried R. Marschall, *Massenet et la fixation de la forme mélodique française*, [S.l.], Musik-Edition Lucie Galland, cop. 1988, p. 115, coll. « Études sur l'opéra français du XIX^e siècle ; 1 ». Massenet donnait le théâtre parlé comme modèle prosodique à ses élèves ; Max d'Ollone rapporte ainsi ses propos : « Votre déclamation est molle, souvent peu juste d'accent. Il est vrai que les textes de cantates sur lesquels vous vous exercez ne sont guère stimulants ! Prenez donc des scènes de nos grands classiques. Allez entendre au Théâtre-Français un Racine, un Corneille, interprétés par M^{me} Bartet, par Mounet-Sully... Sur votre exemplaire, vous noterez au passage leurs silences, leurs crescendos aboutissant ou non à un sommet, leurs decrescendos, les mots mis en valeur, les phrases dites rapidement sans intention de détail, et celles qui, étant lyriques, permettent des inflexions de voix aux courbes mélodiques. Vous vous inspirerez de tout cela, rentré chez vous, en prenant votre papier à musique, sans oublier les gestes soulignant certaines paroles et dont il est bon de trouver la correspondance musicale.

nécessité quasi nationale de donner un sens à la musique – question centrale des débats esthétiques du XVIII^e siècle – et donc de percevoir parfaitement le texte qu'elle porte :

« La primauté accordée à l'exactitude et à la clarté de la déclamation répond à une exigence latente du public français : l'intelligibilité des paroles, la mise en valeur de la “force du mot” doit compter pour un idéal d'esthétique. Cette attitude est confirmée par les remarques de la critique¹¹⁸⁷. »

Dans cette perspective, Hahn utilise de manière prépondérante dans *L'Île du rêve* ce que Gottfried R. Marschall nomme la « ligne mélodique neutre¹¹⁸⁸ », c'est-à-dire une écriture vocale mélodiquement horizontale, issue du *recto tono* sur lequel était fondé le *recitativo secco* à l'italienne, mais sans la rapidité caractéristique de cette langue qui présente une alternance régulière de voyelles et de consonnes.

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la phrase vocale initiale de l'œuvre (motif de Bora Bora) expose une corde de récitation de sept syllabes¹¹⁸⁹ et cette écriture strictement plane revient à plusieurs reprises, notamment pour mettre en valeur des phrases-clés du livret pouvant presque à elles seules résumer toute l'action¹¹⁹⁰.

Le *recto tono* joue donc un rôle d'emblème, mais se répand également dans l'ensemble de la mélodie vocale. Ainsi, en comptabilisant les mesures qui contiennent au moins deux syllabes successives émises sur la même note, on arrive au chiffre de 705 mesures, soit presque deux tiers d'un total de 1213 mesures chantées (231 mes. sur 421 mes. chantées à l'acte I; 199 mes. sur 342 mes. à l'acte II, 275 mes. sur 450 mes. à l'acte III).

Quand une scène de tragédie ou de comédie est bien menée par des interprètes, elle est déjà presque construite musicalement. » (*Le Théâtre lyrique et le public*, Paris, Genève, La Palatine, 1955, p. 134).

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 441.

¹¹⁸⁸ G. R. Marschall, *Massenet et la fixation de la forme mélodique française*, op. cit., p. 68.

¹¹⁸⁹ Voir : I, 2.3., « Bora Bora », p. 278-284.

¹¹⁹⁰ *Ibid.*.

Cela ne fait qu'ébaucher un ordre de grandeur, mais indique une tendance à la répétition du même son.

Cette présence quantitative de la voix monocorde se double de positionnements qualitatifs. Ainsi, lors de l'arrivée d'Oréna – accompagnée de Kerven, des officiers, de sa suite –, qui correspond visuellement et dramatiquement à un moment important de l'action (première rencontre de Mahénu et Loti sous le regard de la société), le chœur des Tahitiennes fait entendre trois fois son annonce d'une voix blanche (mes. 164-166, 178-181, 183-184) :

C'est la Prin-cesse O-ré-ma!

La prin-cesse O-ré-ma!

La prin-cesse O-ré-ma...

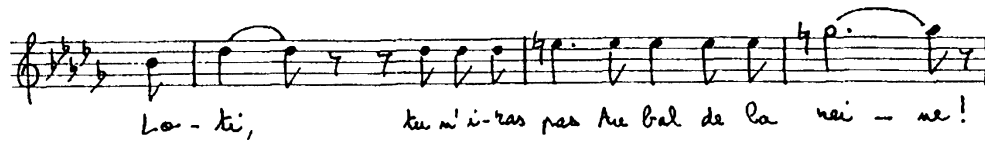
On retrouve cette prégnance du débit uniforme au début ou à la fin de plusieurs séquences, comme pour marquer une transition, installer ou conclure une plage vocale :

– au début du premier dialogue entre les deux futurs amants (acte I, Loti, mes. 324-329) ;

Tu m'as par-lé de Té-ti-a... qui'est el - le de-se-

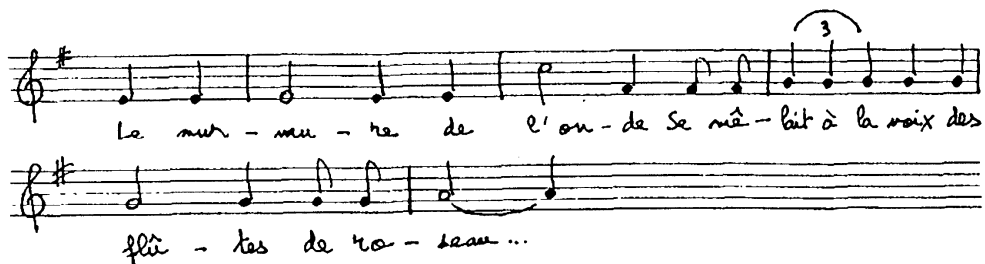
me - e, cel - - le qu'il ai-mait tant ?

– à la fin de ce même dialogue, lorsque Mahénu implore Loti de rester avant de tomber dans ses bras (mes. 482-485) ;



– pendant l'ensemble de la récitation biblique, au début et à la fin de l'acte II (mes. 77-91, 120-121, 126-133, 446-475) ;

– à la fin du deuxième dialogue entre Mahénu et Loti, quand ils évoquent leur première rencontre (acte II, Mahénu, mes. 432-437) ;



– au début de l'entretien entre Oréna et Loti au dernier acte (Oréna, mes. 259-263) ;



– au début de l'entretien entre Oréna et Mahénu dans le même acte (Oréna, mes. 442-444) ;

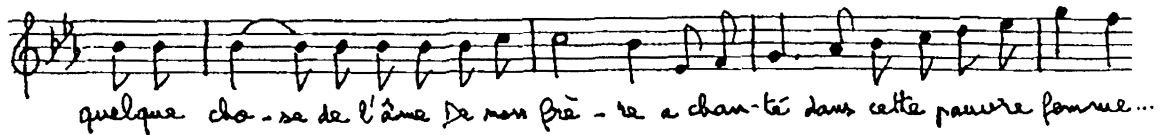


– au début du monologue final de Mahénu (acte III, mes. 493-496) ;

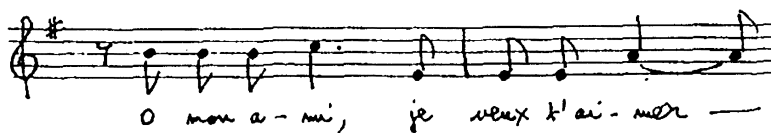


– pendant la réexposition du thème de Bora Bora (mes. 500-518).

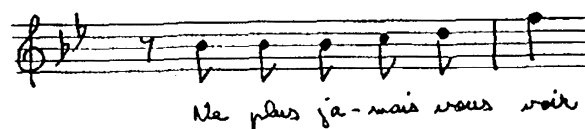
La même technique mélodique est utilisée au départ de certaines phrases lyriques isolées, comme celle que prononce Loti après la scène avec Téria (acte II, mes. 382-386) :



De même qu'au début de formes lyriques plus élaborées, comme au commencement du duo du deuxième acte qui se développe au-dessus du motif de la passion (Mahénu, n° 15, mes. 400-401) :



ou pour marquer l'attaque de la deuxième partie de l'air de Loti du dernier acte (n° 20, B) :



Cette transcription étale et homogène de la langue française – langue où « le découpage de mot en mot est difficile à repérer¹¹⁹¹ » – ne tient pas

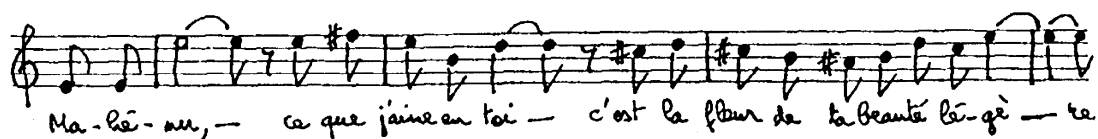
¹¹⁹¹ G. R. Marschall, *Massenet et la fixation de la forme mélodique française*, op. cit., p. 28.

seulement à l'utilisation abondante du *recto tono*, mais aussi, comme les exemples précédents le montrent, à l'utilisation d'une rythmique régulière, usant de valeurs de note limitées (blanches, noires, croches), souvent de manière successive, avec une grande économie de notes pointées (la croche l'est rarement, pour ne pas heurter l'homogénéité du tissu), mais avec un penchant pour le triolet qui donne de la variété et du balancement sans provoquer de heurt.

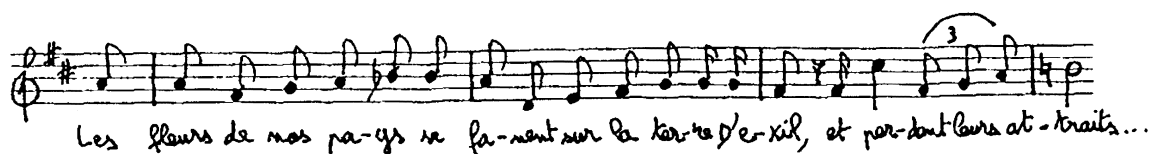
Cherchant la même équanimité, la plupart des airs de la partition évoluent dans un ambitus limité et progressent en suivant de petits intervalles (surtout des secondes et des tierces) – un intervalle ponctuel, plus large, marquant l'espace lyrique – et un mouvement uniforme. C'est le cas de la chanson de Mahénu au moment du baptême (acte I, n° 6, A, mes. 278-281) ;



de l'air de Loti au deuxième acte (n° 11, mes. 283-287) ;



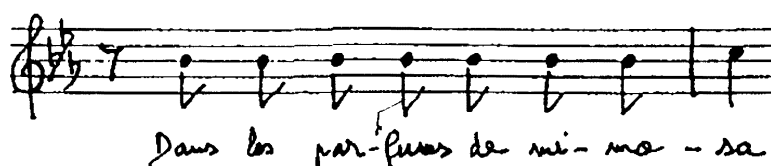
de celui d'Oréna lors de son dialogue final avec Mahénu (acte III, n° 23, B, mes. 451-455).



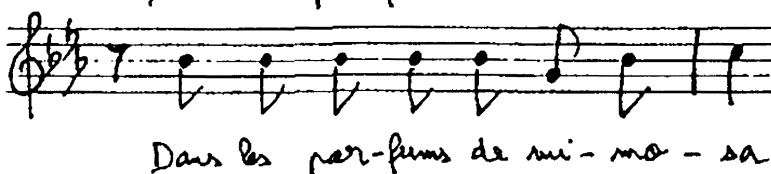
L'analyse des manuscrits et des éditions de *L'Île du rêve*¹¹⁹² nous montre que le compositeur a évolué en recherchant une simplicité et une régularité toujours plus grande, mais aussi une plastique et une souplesse de la ligne. Parmi les variantes, on peut noter celles où le compositeur recherche :

– du mouvement à l'intérieur de la déclamation monocorde (acte I, Mahénu, mes. 63-64) ;

MACP



Autres sources



– la simplicité en supprimant certaines fioritures (ici une appoggiature), (acte II, Mahénu, mes. 320-321)¹¹⁹³ ;

MACP



Autres sources



¹¹⁹² Voici la liste de ces sources dans l'ordre chronologique : Manuscrit autographe chant et piano (MACP ; 1891-1893), manuscrit autographe de la partition d'orchestre (MA ; 1893-1894), édition chant et piano A (septembre 1897), copie manuscrite de la partition d'orchestre (CM ; début 1898) et édition chant et piano B (mars 1898). La copie manuscrite de la partition d'orchestre a été établie d'après le manuscrit autographe de la partition d'orchestre, de sorte qu'elle ne prend pas en compte certaines modifications portées sur l'édition chant et piano B. Voir : Annexe 8, « Étude des sources », « Tableau comparatif des sources 1 », p. 614-652.

¹¹⁹³ Il fait la même chose sur la partie de Loti (acte II, mes. 388).

– une plus grande souplesse de la ligne (introduction du triolet), (acte I, Loti, mes. 356-357)¹¹⁹⁴ ;

MACP
Autres sources

Et la prin-cesse O-ré-ma?
Et la prin-cesse O-ré-ma?

– à éviter les sursauts rythmiques (suppression de la croche pointée), (acte II, Loti, mes. 394-395) ;

MACP
MA, CM

m'en es-tu pas ja-lou — se
m'en es-tu pas ja-lou — se

Éditions A et B

– à homogénéiser toute une phrase par rapport à son esthétique vocale (réduction de l'ambitus, établissement d'une progression mélodique par paliers), (acte III, Mahénu, mes. 505-508) ;

MACP, MA, édition A, CM

dans les par-fleurs de mi-mo-ra, — dans l'om — bre de la
nuit, dans la nais-sance au — ro — re

¹¹⁹⁴ *Idem* à l'acte II sur la ligne vocale de Mahénu (mes. 403).

Édition B

dans les par-fums de mi-mo-sa, dans l'ou-bis de la
 nuit, dans la nais-sance au-ro-ke

– à mieux respecter une ponctuation du texte littéraire (une virgule) sans interrompre la phrase vocale (acte I, Mahénu, mes. 429-430)¹¹⁹⁵ ;

MACP
MA, CM

Là-bas, l'o-céan pleure et le soir est char-mant
 Là-bas, l'o-céan pleure et le soir est char-mant

Éditions A et B

Malgré la présence de vocalises (Tsen Lee, acte II, mes. 134 ; la voix de Mahénu dans les coulisses¹¹⁹⁶) et de moments lyriques (duo « Restons encor » de l'acte I, chanson de Mahénu et air « Nos chauds serments » de l'acte III), l'œuvre dans son ensemble ne cherche pas le contraste mais la continuité et le fondu des tons¹¹⁹⁷. Elle tente ainsi, quelques années avant le *Pelléas* de Debussy, de porter à la scène une prosodie intimiste – celle de la

¹¹⁹⁵ Dans le premier exemple, le chanteur est tenté de reprendre son souffle entre « là-bas » et « l'océan », alors que dans la version définitive, la position du « l'o » (de « l'océan ») sur la partie forte du temps suffit à créer un accent faisant coupure. La même modification est apportée dans les reprises de la phrase (mes. 438-439, 441). Dans *Notes*, Hahn reconnaît l'importance de ce type de prosodie : « Il y aurait des choses à écrire sur la nécessité de donner parfois à telles syllabes, à tels mots des accentuations exceptionnelles. Et on se réclamerait de la lettre de Voltaire à Mlle Clairon. » (Paris, Librairie Plon, impr. 1933, p. 59, coll. « Choses vues »).

¹¹⁹⁶ Voir : II, 2.6., « Le chant de Rarahu-Mahénu », p. 290-294.

¹¹⁹⁷ Hahn insiste d'ailleurs particulièrement sur le respect du rythme noté : « – Quand je dis chanter en mesure, je ne veux pas parler des chœurs qui ne sauraient faire autrement. Je veux dire qu'il faut que les solistes ne mettent pas d'expression en dénaturant les valeurs comme tout le monde est tenté de le faire. Vous savez que je note strictement les moindres détails de la diction. Il faut les observer autant que possible. » (lettre à Suzette Lemaire, [Rome], [début ? 1900], H.U., H.L., BMS Fr 219.1 [119]).

mélodie –, gageure dont Hahn cerne parfaitement le point d'achoppement : « Le médium ! Voilà la grande difficulté de la déclamation musicale : rester dans le médium tout en étant lyrique¹¹⁹⁸. »

Debussy, influencé comme Hahn par l'art de Massenet¹¹⁹⁹, tentera de pallier la monotonie vocale par l'animation rythmique. Une phrase du premier acte de *Pelléas et Mélisande* (scène 2)¹²⁰⁰, monocorde, montre bien cette recherche de mouvement dans le débit, ici par une poussée graduée en accord avec le texte (le caractère impérieux du sentiment de Mélisande) :



Reynaldo Hahn tentera, pour sa part, de créer un halo prosodique régulier propre à fasciner l'auditeur, ce qui fera dire à un critique qu' « en dépit d'une facture savante et habile, le chant flotte incertain tout le long de l'ouvrage, mais non sans captiver souvent l'attention par ses mélodées enveloppantes¹²⁰¹ ».

3.4. Les formes lyriques

Le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* donne comme définition du mot « air » : « [...] nom générique qui désigne toute pièce de musique dans laquelle la mélodie d'une partie dominante attire

¹¹⁹⁸ Notes, *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁹⁹ Voir à ce sujet : G. R. Marschall, *Massenet et la fixation de la forme mélodique française*, *op. cit.*, p. 112-115.

¹²⁰⁰ Voir : Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, *drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux de Maurice Maeterlinck.*, partition pour chant et piano, Paris, Durand, cop. 1902, 1907, p. 86, cotage D. & F. 6953.

¹²⁰¹ Anonyme, « Les premières à Paris », *L'Écho du Nord*, vendredi 25 mars 1898, 80^e année, n^o 84, p. 5, « Théâtres & concerts ».

principalement l'attention¹²⁰². » Cette description, que l'on peut trouver trop générale, s'adapte parfaitement aux séquences lyriques de l'opéra français de la fin du XIX^e siècle qui ne conserve qu'en filigrane les formes closes sur elles-mêmes (du type A B A, A B ou rondeau) et cherche constamment à éluder l'impression de numéros successifs. Comme le dit le Larousse, ce qui caractérise un air, c'est qu'« une partie dominante » de la mélodie s'en dégage, c'est-à-dire qu'une phrase musicale s'y distingue par sa réitération, sa différenciation, son contexte langagier.

Partant de ce principe et de ce point nodal de l'art lyrique, l'examen des différents « moments de chant » de *L'Île du rêve* – airs en soliste, avec chœur ou duos, ces derniers ne constituant pas une catégorie formelle différente – montre comment le compositeur à la fois s'inscrit dans certains schémas et tente de les biaiser.

Est exposé en premier lieu le numéro vocal le plus fermé sur lui-même de l'ouvrage : l'air de Mahénu avec chœur (acte I, n° 1). La forme A B A' est assurée à la fois par un retour thématique (motif de Bora Bora), tonal (*mi* bémol majeur), dynamique (andante) et vocal (chant en solo de Mahénu). Cela correspond, comme nous l'avons vu, à la peinture d'un monde intemporel, clos sur lui-même¹²⁰³, qui revient à la fin de la partition (acte III, n° 24, B) : la phrase de Bora Bora reste alors en suspension, ouverte sur un avenir incertain.

Le second air de Mahénu avec le chœur de Tahitiennes, qui constitue le centre de la scène du baptême (acte I, n° 6), se présente comme un

¹²⁰² *Tome 1*, éd. par Pierre Larousse, Nîmes, C. Lacour, 1992, p. 163, coll. « Rediviva », reprod. en facsim. de l'éd. de Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1876.

¹²⁰³ Voir : II, 2.1., « Le paradis terrestre », p. 266-273.

amplification chorale (A') de la phrase « Au pays des chansons » (A). Il s'enchaîne harmonieusement au récit, alors que l'air initial (n° 1) était interrompu dans sa résolution par le motif des petites femmes.

Le pendant de cet ensemble vocal féminin du premier acte est le pôle masculin formé par Tairapa et le chœur de vieillards sur lequel s'achève le deuxième acte (n° 16). La forme est aussi A B A (la partie B n'étant constituée que par une phrase en arioso de Loti), mais avec moins d'homogénéité dans les paramètres que précédemment : une variation vocale progressive (Tairapa, Loti, chœur, Mahénu et le chœur) donne un aspect directionnel à l'ensemble.

Le dernier acte accomplit la synthèse entre les voix en faisant entendre un chœur mixte pendant la chanson tahitienne (n° 17). De forme A A' B, elle représente en soi une entité musicale parfaitement close. Néanmoins, la répartition de ses différentes périodes à travers l'acte va lui conférer un aspect ouvert, voire non fini. Dans la première scène, nous l'entendons se constituer petit à petit, par répétition de ses éléments (A, A, A', A', B), avant qu'elle ne soit exposée trois fois en entier ; puis le mouvement s'inverse et seule sa première période est réitérée. Cet effet de construction et de déconstruction est amplifié par le *crescendo* et le *decrescendo* successifs qui traduisent le rapprochement et l'éloignement. Le caractère inachevé de la chanson va perdurer, car elle ne sera plus entendue par la suite qu'avec une partie B écourtée (nos 20, 25).

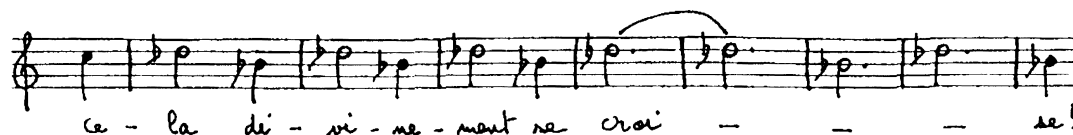
La seule scène qui puisse correspondre au « grand air » précédé d'un récitatif est réservée à Loti, à la veille de son départ (acte III, scène 2, n° 20). Le récit est unifié par le motif de la catastrophe et émotionnellement exacerbé par l'irruption de la chanson de Mahénu ; la ligne vocale est entrecoupée d'exclamations lyriques (« hélas », mes. 183 ; « plus jamais »,

mes. 204-205) qui culminent sur un « mon dieu » mettant en valeur l'aigu du ténor (intervalle de sixte ascendante vers le *contre-sol*). Mais l'air ne continue pas sur ce registre et épouse d'abord le « demi-caractère », l'expression tendre. Sa première partie (A), « Ne plus te voir, ô ma petite case », reprend en effet le thème littéraire de l'objet familial porteur de la vie passée (« Adieu, notre petite table » dans *Manon*). La seconde partie, qui évoque l'engloutissement de l'île, reprend l'exaltation du récit, amenant la voix par étape jusqu'au *contre-la*. Mais son unité n'est pas due à la ligne vocale (dont aucune phrase n'est reprise), mais à la texture harmonique (modulations continues allant de *si* bémol majeur à *sol* bémol) et orchestrale (motif en triolet à la petite harmonie et aux cordes). On voit bien, dans cet exemple, comment le « moment lyrique » est préparé, détourné, repris, structuré tout autant par l'harmonie et le timbre que par la voix, comment à partir d'un canevas traditionnel s'élabore une forme souple.

L'air lyrique de Mahénu prend, pour sa part, la forme de la chanson entendue par deux fois depuis les coulisses (acte III, nos 19, 20)¹²⁰⁴ et les vocalises de l'interprète lors de l'*himene* tahitien qui précède (n° 17). Le tout constitue une sorte d'« air des clochettes » diffracté, entendu hors scène ; le chant virtuose est ici mis au second plan, presque détourné vers un second degré, vers le passé.

Une troisième séquence à forte expression vocale est composée par l'air de Tsen Lee au deuxième acte (n° 10). Mais le lyrisme y est parodié par un ténor bouffe incarnant un personnage ridicule. Dans le récit précédent, il lançait déjà une phrase exagérément héroïque se terminant sur une roulade digne d'une *coloratura* (n° 9, E, mes. 133-135). Ici, son chant finit par s'enrouler sur sa propre extase, de manière parodique (mes. 223-231) :

¹²⁰⁴ Voir : II, 2.6., « Le chant de Rarahu-Mahénu », p. 290-294.



Les autres airs de *L'Île du rêve* épousent le registre du demi-caractère et sont peu étendus. Celui de Loti à l'acte II (n° 11) est une grande phrase vocale qui prend appui en son milieu sur du *recto tono* et qui ressemble davantage à la première phase d'un air (non développé) qu'à un air lui-même. Celui de Téria – qui forme le centre de sa scène (acte II, n° 13) –, après une apostrophe intense à son amant perdu, se déroule sur le registre nostalgique et s'articule sur un schéma métrique de péon (U U U —). L'air d'Oréna au dernier acte (n° 23, B) s'intercale dans son dialogue en récit avec Mahénu et forme une sorte de refrain tendre qui revient à trois reprises mais ne se poursuit pas, interrompu brusquement (mes. 476).

À côté de ces airs jalonnés prennent place de nombreux « petits airs » qui, en quelques mesures et à la manière de ceux de l'ancienne tragédie lyrique, aèrent le récit et dépeignent une phrase ou un mot. Par exemple, pendant le premier dialogue entre Loti et Mahénu, cette dernière amène l'un de ces petits chants (de 5 mes.) lorsqu'elle invite l'officier à dormir dans les bois (acte I, n° 7, B) : le tempo se fait plus lent, trois cors donnent un timbre particulier, la voix s'épanche. Dans sa scène avec Oréna (acte III, n° 21), Loti entonne un petit arioso (de 7 mes.) lorsqu'il évoque son année passée dans l'île (B) : la voix ici n'épouse pas de dessin mélodique, mais l'unité du moment lyrique est donnée par un battement régulier de croches aux vents et une harmonie qui se met à moduler (de *mi* bémol mineur à *do* bémol majeur). La cohésion peut aussi être donnée par un motif de rappel, comme dans le petit air que chante Tsen Lee en présentant la robe de gaze à la scène 1 de l'acte II (n° 9, C) : le motif du

Chinois sert de trame orchestrale et renforce l'îlot vocal en *mi* majeur de 5 mesures.

Dans le sillage de *Roméo et Juliette* de Gounod, de *Manon et Werther* de Massenet, les duos de cette idylle tahitienne occupent la place privilégiée réservée à l'entretien amoureux. Ils viennent conclure chaque fois, comme une péroraison dans un discours, un long dialogue entre Mahénu et Loti, celui du deuxième acte étant coupé en son milieu par le passage de Téria (sorte de digression narrative créant une scène dans la scène). Ces dialogues, dont le style vocal de base est celui du récit, font succéder les séquences, chacune étant définie par une plage motivique, vocale, tonale, dynamique ou chromatique particulière, ces différents paramètres pouvant se combiner pour parvenir à différents degrés de caractérisation.

Le premier duo (« Restons encor », acte I, n° 7), de forme A B A' (le A' étant différé, comme nous l'avons vu par le récit des toupapahous) est le plus traditionnel dans son écriture (il fut très apprécié lors de la création) ; il développe à deux voix, qui alternent et se rejoignent, le motif de l'amour dans un *ré* bémol très affirmé.

Le deuxième (acte II, n° 15), que sous-tend entièrement le motif de la passion, pourrait apparaître comme un air de Mahénu, qui chante seule les parties A et B, si Loti ne reprenait pas l'*incipit* de la phrase initiale, rythmiquement modifiée, au début de la troisième partie (A') que conclura Mahénu. C'est ici le type même du duo où les protagonistes ne chantent jamais ensemble tout en participant à une texture commune. Comme dans une conversation parlée, la superposition vocale est évitée, ce qui donne plus de vraisemblance à l'entretien lyrique.

Le troisième duo est le plus développé et forme à lui seul l'essentiel de la scène 4 du troisième acte (n° 22). La première partie (duo 1) expose tout d'abord une phrase de Loti (mes. 318-321) :



Les notes descendantes de cette phrase vont donner naissance à la formule d'accompagnement suivante (mes. 334-335, aux violons) :



Phrase vocale et formule d'accompagnement vont servir de refrain à une forme en rondeau qui structure le duo 1, dans lequel Loti tente de raisonner Mahénu : A (phrase vocale), B, A' (phrase vocale + formule d'accompagnement), C, A'' (formule d'accompagnement), D.

La deuxième partie du duo (duo 2) marque le triomphe de l'amour et le revirement de Loti. Elle est structurée par des motifs rappelés (A, la passion, l'île ; B, la catastrophe) et culmine avec la phrase chantée « Nos chauds serments » (mes. 382) qui sert de point de repère à la séquence finale (C).

L'ensemble de ce duo, qui comprend 116 mesures chantées, ne compte que 16 mesures (mes. 360, 362, 386-387, 390-392, 411-417, 433-434) où la soprano et le ténor chantent réellement ensemble. En cela, il s'inscrit tout à fait dans la descendance de Massenet dont le célèbre duo de Saint-Sulpice dans *Manon* se présente davantage comme une scène de théâtre mise en musique – Manon et Des Grieux n'unissent véritablement

leur voix que sur le « je t'aime » final – que comme un numéro de musique vocale correspond à une pause.

Les trois duos de l'œuvre se présentent donc comme trois étapes dans l'intégration de l'ensemble vocal au drame. À l'épanchement sentimental du premier acte, propice à la suspension vocale à deux voix, succède la conversation passionnée de l'acte II qui se mue en véritable action lyrique au dernier acte, lorsque chant et retournement dramatique se combinent.

3.5. Synthèse

Considérée dans sa totalité, *L'Île du rêve* se présente comme la succession de trois actes à la fois parallèles et évolutifs, chacun étant dominé par une idée musicale emblématique (l'île, la religion, Tahiti) et scandé par un entretien en tête-à-tête entre les deux héros de l'« idylle polynésienne », Mahénu et Loti.

Nous présentons ci-après un tableau qui schématise l'organisation des séquences de ces trois actes.

I	L'île Mahénu et ses compagnes	Intervention du Chinois	Arrivée de la princesse et des officiers	Le baptême	<i>Dialogue Mahénu-Loti (duo)</i> (Thème île)		
II	La religion Lecture biblique	Intervention du Chinois	<i>Dialogue Mahénu-Loti</i>	Intervention de Téria	<i>Dialogue Mahénu-Loti (duo)</i>	Lecture biblique (Thème religion)	
III	Tahiti Chanson indigène	Le bal (scène des officiers)	<i>Dialogue</i> ¹²⁰⁵ (à distance) <i>Mahénu-Loti (voix)-Loti (monologue)</i>	Entretien Oréna-Loti	<i>Dialogue Mahénu-Loti (duo)</i>	Entretien Oréna-Mahénu	Retour à Bora Bora et coda (Chanson indigène)

Présentés et développés au début de chaque acte, ainsi que lors de leurs conclusions, les trois thèmes musicaux prépondérants ne correspondent pas à des motifs symbolisant la passion entre les protagonistes ou la liaison entre le frère et Téria ; ils n'illustrent pas l'histoire d'amour, présente et passée. Comme trois décors sonores, ils encadrent une action dramatique et musicale qui semble ne pouvoir les atteindre et les modifier. À l'acte initial dévolu à l'île, l'une des déclinaisons de l'objet du désir de Loti¹²⁰⁶, succèdent deux représentations fortes de l'ordre supérieur : la religion occidentale à travers la Bible et l'hymne chantée, la société tahitienne *via* son folklore musical. Ainsi, dans le raccourci formel le plus global se marque déjà l'emprise de la civilisation

¹²⁰⁵ On peut considérer que le dialogue entre Mahénu et Loti se fait d'abord à distance, la chanson en coulisse de la Tahitienne (n° 19) interférant dans le monologue de l'officier (n° 20) où se situe son « grand air ». L'entretien commence ainsi par numéros vocaux interposés.

¹²⁰⁶ Voir notre analyse actantielle : II, 1.10., « Du récit au livret », p. 257-264.

sur l'individu : à l'aspiration à l'insularité amoureuse énoncée au premier acte répond aux actes suivants le chant social, sacré puis profane.

Dans la même logique, le dialogue-duo entre Mahénu et Loti sur lequel s'achevait l'acte I est au fur et à mesure de l'œuvre recouvert par d'autres séquences : la lecture biblique au deuxième acte, l'intervention d'Oréna et le retour vocal à Bora Bora et sa coda au dernier acte. Le colloque sentimental qui apparaissait tout d'abord comme un aboutissement dramatique devient, dans ses répétitions, de plus en plus difficile à sauvegarder : il est interrompu (Téria), écartelé (chant à distance de l'acte III), contredit (l'entretien Oréna-Mahénu annule le retournement de Loti à la séquence précédente).

Le « texte poétique » de *L'Île du rêve*, c'est-à-dire « la matière poétique littéraire et la manière dont la matière poétique musicale est distribuée, transformée et exploitée selon la matière poétique littéraire¹²⁰⁷ » apparaît donc en parfaite harmonie avec un récit littéraire fondé sur la répétition d'une action (trois escales et trois départs) : ici, l'articulation des trois duos transpose en une seule action tripartite ce cheminement qui va de la séduction à l'abandon.

De plus, le caractère à la fois très articulé (succession de petits chapitres) et très fondu (relation incessante du quotidien) de la narration de Pierre Loti trouve sa correspondance dans l'œuvre lyrique à travers une structure en même temps séquentielle et continue. Les numéros vocaux peuvent être repérés, mais ils ne sont pratiquement jamais véritablement commencés et achevés sur eux-mêmes ; ils se coulent dans un devenir perpétuel : l'air de Loti de l'acte II (n° 11) prend appui sur le récit précédent de Mahénu (mes. 283), le duo lyrique entre les amoureux dans le même acte (n° 15) s'engage à l'orchestre sous une note tenue de l'héroïne

¹²⁰⁷ C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, op. cit., p. 18.

(mes. 396) faisant fonction de lien ; même le chant initial de Bora Bora ne se termine pas véritablement mais est promptement coupé (acte I, n° 1, mes. 73). Arthur Pougin a bien noté ce flux continu :

« Analyser la musique de *l'Île du Rêve* est chose à peu près impossible. Tout se tient dans cette musique, tout se suit et se poursuit, tous les épisodes sont soudés ensemble, sans un temps d'arrêt, sans une solution de continuité. Il en résulte que rien ne peut être détaché de cet ensemble, et qu'il faut juger l'œuvre en bloc¹²⁰⁸. »

Certes, ce tuilage permanent – qui n'est écarté que de manière abrupte – n'est pas propre à l'œuvre de Hahn et reflète une époque musicalement à la recherche d'une symphonie infinie et dramatiquement hantée par une scène où se perdrait « toute notion de la différence entre théâtre et réalité¹²⁰⁹ ». Ce qui le renforce cependant dans *L'Île du rêve*, c'est qu'il est combiné à une expression lyrique amenuisée – tendue vers une déclamation retenue et étale –, à l'intégration de formes vocales d'esthétique naïve (chanson de marins, chanson tahitienne, chanson de Mahénu), certaines étant issues du folklore ou l'imitant, et non à un exotisme de bazar. L'ensemble prend d'ailleurs ses distances avec les références théâtrales : non seulement numéros et scènes ne sont plus indiqués, comme nous l'avons dit, mais le mot « acte » n'apparaît plus, les trois tableaux étant seulement repérés dans la partition éditée par I, II et III.

Pourtant, demeurent un certain nombre de conventions liées au genre de l'opéra-comique : les scènes burlesques avec Tsen Lee assurent l'alternance indispensable entre les styles sérieux et léger, la voix parlée est très brièvement utilisée (acte II, Téria, mes. 352, 355 ; acte III, Mahénu,

¹²⁰⁸ « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, dimanche 27 mars 1898, 64^e année, n° 3496, n° 13, p. 100.

¹²⁰⁹ Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, mise à jour bibliographique Jean-Pierre Ryngaert, Paris, Dunod, D.L. 1998, p. 87, coll. « Lettres sup ».

mes. 492), le cadre formel général donne une certaine diversité à l'ensemble (ensembles vocaux, ritournelles orchestrales, airs, duos).

C'est ce mélange de respect et de désengagement par rapport au théâtre lyrique du temps qui sera examiné dans notre troisième partie. L'œuvre y sera confrontée à l'évolution d'une salle et d'un répertoire, à sa propre réception, ainsi qu'à la scène fin-de-siècle qui l'a vu naître.

Conclusion de la deuxième partie

À l'espace littéraire subdivisé et ambigu du *Mariage de Loti* – multiplicité des chapitres, hésitation sur le genre littéraire (récit ou roman), sur l'identité du narrateur – répond un espace sonore multiple et lâche dans *L'Île du rêve* : succession de séquences musicales amenant une discontinuité du discours, formes éludées et souples, tuilage permanent. Le traitement statique des motifs, l'importance de la récitation vocale et l'amenuisement de l'expression lyrique, la recherche de la simplicité de la ligne et du rythme, créent une sorte d'équivalence stylistique avec la prose envoûtante du texte originel.

L'exégèse du roman par l'œuvre lyrique fait apparaître les fonctions respectives du livret et de la musique.

Au premier revient avant tout la tâche de respecter la syntaxe de base du récit en suivant au mieux son schéma actantiel, comme c'est le cas (malgré la surévaluation du personnage du Chinois), et en proposant au musicien un texte poétique qui intègre certains mouvements primordiaux de la narration (la répétition du duo entre les amants fait écho à celle de l'escale et du départ).

À la seconde est réservée la peinture de l'âme des lieux et des personnages, la transposition sonore d'un monde intérieur et extérieur : la musique statique de l'île affirme son ancrage hors du temps, la phrase vocale de Bora Bora dit le destin inéluctable de Mahénu, le rythme dansant du thème de la princesse impose son mouvement à l'histoire.

En même temps, *L'Île du rêve* s'inscrit dans une histoire du théâtre lyrique français attaché à la fable et au spectacle, mais également en quête

d'un nouveau langage. L'organisation de la récurrence des motifs, la recherche d'un arioso continuel, l'évitement des numéros fermés sur eux-mêmes se rattachent à l'évolution esthétique du théâtre chanté en cette fin de XIX^e siècle. L'œuvre doit donc être aussi examinée au sein de son époque.