

3. Un théâtre fin-de-siècle

Nous venons d'examiner *L'Île du rêve* dans le contexte de l'évolution de l'institution de l'Opéra-Comique et du genre auquel elle est liée, ainsi qu'à travers sa réception dans la presse, révélatrice des préoccupations de l'époque dans le domaine du théâtre lyrique. Élargissons maintenant notre propos à l'ensemble des développements artistiques dans la France fin-de-siècle.

L'œuvre de Hahn est considérée ici comme une production théâtrale symptomatique de mutations générique et dramaturgique qui s'inscrivent elle-mêmes à la confluence de différents mouvements esthétiques. Son exemple permet de relier l'histoire du théâtre lyrique à celle du théâtre parlé, dans ses tentatives les plus novatrices en ces dernières années du XIX^e siècle.

Les rapports entre littérature et musique sont également abordés, sous l'angle des miroirs que ces deux formes d'art se tendent l'une à l'autre, pour tenter de capter ce que chacune a de spécifique et de se l'approprier.

3.1. Une idylle à l'Opéra-Comique

Comme le formule le critique Henry de Forge, à propos de la « musique harmonieuse de harpes et de violoncelles » de *L'Île du rêve* : « Que nous voilà loin des petits airs de la *Dame Blanche* et des coups de canon de la *Navarraise*¹⁷²⁴ ? » Il oppose ainsi à l'œuvre de Hahn l'opéra-comique de Scribe et Boieldieu – dont le succès a perduré pendant tout le XIX^e siècle –, modèle incontesté du genre et de l'équilibre entre drame et musique, ainsi que l'incursion récente de Massenet du côté de l'esthétique vériste, mettant en scène une passion tragique lors de la guerre civile espagnole de 1874. Créée à Londres en 1894, *La Navarraise*, jugée trop violente, fut mal accueillie à l'Opéra-Comique l'année suivante¹⁷²⁵.

L'Île du rêve ne peut en effet se rattacher ni à la tradition de l'opéra-comique français, ni à la vague naturaliste et réaliste incarnée par Mascagni ou Bruneau. Plusieurs critiques soulignent d'ailleurs son inadéquation à tout genre scénique ou tentent de le caractériser. Pour le *Journal de Rouen*, il s'agit d'« un duo coupé de quelques épisodes d'importance secondaire¹⁷²⁶ ». Jacques du Tillet, constatant que des « motifs-conducteurs [...] se reproduisent tout le long de l'ouvrage », ne comprend pas l'utilisation de « cet appareil wagnérien pour un opéra-comique résolument “vieux-jeu¹⁷²⁷” ». Robert Brussel juge qu'il se trouve « en présence, non d'une action musicale, mais d'un poème lyrique parfaitement monocorde et monochrôme [*sic*] » et que « l'*Ile du Rêve*, réduit en un poème lyrique pour

¹⁷²⁴ Henry de Forge, « Chronique théâtrale hebdomadaire », *Le Messager mémorial de l'Allier* (Moulins), mars 1898, in Album de coupures de presse de R. Hahn concernant *L'Île du rêve*, B.N.F., Opéra, A.I.D. 3627.

¹⁷²⁵ Comme le signale Gottfried R. Marschall : « [...] la critique s'en prit à *La Navarraise* dont elle attaquait la brutalité, l'abus des cuivres, la précipitation de l'action et des dialogues, et l'absence de vraies mélodies. » (*Massenet et la fixation de la forme mélodique française*, [S.l.], Musik-Edition Lucie Galland, cop. 1988, p. 448, coll. « Études sur l'opéra français du XIX^e siècle ; 1 »).

¹⁷²⁶ G. V., *Le Journal de Rouen*, 25 mars 1898, n^o 84, p. 3.

¹⁷²⁷ Jacques du Tillet, « Théâtres », *Revue bleue, revue politique et littéraire*, 2 avril 1898, 4^e série, t. 9, n^o 14, p. 443-444.

solis chœurs et orchestre, eût été mieux à sa place au concert que sur la scène¹⁷²⁸ ». Des Tournelles y voit « trois décors bien plutôt que trois actes¹⁷²⁹ » et De Gourenff estime que « c'est beaucoup moins une pièce qu'une sorte de tableau musical de la nature exotique¹⁷³⁰ ».

C'est une vision également picturale que Reynaldo Hahn donne de son œuvre, mettant aussi l'accent sur le caractère secondaire et indéfini de l'intrigue :

« Le dessin de mon œuvre n'est pas compliqué [...]. C'est une série de trois épisodes dans un paysage exotique. Il n'y a pas de commencement, il n'y a pas de fin¹⁷³¹. »

La dénomination formelle de *L'Île*, « idylle polynésienne », renvoie à la définition d'un genre littéraire :

« Petit poème, presque toujours amoureux, dont le sujet est ordinairement pastoral ou champêtre, comme celui de l'églogue¹⁷³². »

Le *Grand Dictionnaire universel* précise que « l'idylle est, à proprement parler, un petit tableau ». Les « trois épisodes » dont parle Hahn peuvent donc être considérés comme trois poèmes intimistes, ou trois miniatures, où l'expression du sentiment amoureux et du lieu qui l'entoure sont intimement liés. Le choix du titre (*L'Île du rêve*), l'importance du thème musical de l'île,

¹⁷²⁸ Robert Brussel, « Le théâtre musical », *Revue d'art dramatique*, mai 1898, 13^e année, p. 152-154.

¹⁷²⁹ Des Tournelles, « Les Soirs de Premières », *Le Moniteur universel*, vendredi 25 mars 1898, n^o 83, p. 2.

¹⁷³⁰ De Gourenff, *Le Pays*, [mars ?] 1898, in Album de coupures de presse de R. Hahn concernant *L'Île du rêve* (source citée).

¹⁷³¹ Cité in Léon Parsons, « *L'Île du Rêve*, chez M. Reynaldo Hahn », *La Presse*, jeudi 24 mars 1898, n^o 2126, p. 2.

¹⁷³² *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle, Tome 13*, éd. par Pierre Larousse, Nîmes, C. Lacour, 1992, p. 553, coll. « Rediviva », reprod. en fac-sim. de l'éd. de Paris, Administration du Grand Dictionnaire universel, 1866-1876.

la recherche d'un statisme qui semble absorber l'action apparaissent ainsi en parfaite harmonie avec la catégorie lyrique retenue. Mais c'est la viabilité elle-même de cette dernière, comme type opératique, qui est mise en cause par une partie de la presse : alors que le *Journal des débats* fait remarquer que *L'Île* « n'est [...] pas un opéra [...], mais une idylle, une “idylle polynésienne” en trois courts tableaux¹⁷³³ », la *Revue et gazette des théâtres* estime que si « l'œuvre est monotone », c'est parce que le compositeur n'a « pas voulu interrompre un instant l'harmonieux bercement de l'orchestre » et « a tenu à demeurer d'un bout à l'autre dans le domaine de l'idylle¹⁷³⁴ ». En revanche, Louis Gallet, dans *La Nouvelle Revue*, tout en prônant « un point moyen » « entre les fantaisies et les “habiletés” classiques du *Roi l'a dit* et le parfait désintéressement dramatique de *l'Île du Rêve* », en défend la cohérence interne :

« Les auteurs ont appelé leur œuvre une idylle ; c'est très judicieux et il faut les en louer. Cette idylle, ils l'ont placée dans le cadre qui lui convenait et où devait se condenser toute la poésie de l'œuvre originale. Ils l'ont fait avec beaucoup de goût et une évidente recherche de la pure simplicité, sans laquelle ils n'auraient obtenu qu'une image grossière et déformée de leur modèle. Ce n'est pas du théâtre, au sens courant du mot ; c'est un thème symphonique, animé. Ne le jugeons pas à un autre point de vue¹⁷³⁵. »

Vers la même époque, Pierre Louÿs qualifie également d'« idylle¹⁷³⁶ » le recueil des *Chansons de Bilitis* qu'il publie en 1895 comme étant la

¹⁷³³ Adolphe Jullien, « Revue musicale », *Journal des débats*, dimanche 3 avril 1898, 110^e année, n^o 92, p. 1.

¹⁷³⁴ Stany Orbier, « Théâtres de Paris », *Revue et gazette des théâtres*, dimanche 27 mars 1898, 70^e année, n^o 13, p. 1.

¹⁷³⁵ Louis Gallet, « Critique musicale », *La Nouvelle Revue*, 1^{er} avril 1898, 20^e année, t. CXI, 3^e livraison, p. 553-556.

¹⁷³⁶ Dans une lettre à Georges Louis, [22 décembre 1897], citée in P. Louÿs, *Les Chansons de Bilitis, Pervigilium Mortis, avec divers textes inédits*, éd. présentée, établie et annotée par Jean-Paul Goujon, [Paris], Gallimard, impr. 1997, cop. 1990, p. 317, coll. « Poésie ». Louÿs lui indique que c'est la première fois « qu'on écrit une idylle sur ce sujet-là [le saphisme] ».

traduction de l'œuvre d'une poétesse grecque du VI^e siècle. La vie sensuelle de Bilitis y est présentée en trois périodes chronologiques et trois lieux (la Pamphylie, Mytilène, l'île de Chypre). Sur le registre érotique, c'est toujours ici une peinture de l'amour et du dépaysement, en une suite de courts fragments de vie.

On pourrait donc considérer – dans le prolongement de l'analyse de Jean-Marie Schaeffer sur la pluralité des logiques génériques possibles¹⁷³⁷ – qu'il y aurait un genre de l'idylle, transcendant sa stricte définition littéraire, caractérisé par la représentation amenuisée d'une inclination au sein d'une nature suave. La déclinaison générique – en littérature, en musique, dans les arts plastiques – se ferait par analogie de sujet et de manière (l'expression d'un signifié), non de support.

En même temps, cette spécificité générique revendiquée – qui rapproche *L'Île du rêve* d'une image polynésienne à la Gauguin, par la simplicité du trait, mais dans les tons d'un Puvis de Chavannes – s'inscrit dans la catégorie beaucoup plus générale des œuvres de théâtre lyrique.

Elle se rattache à l'opéra-comique, anecdotiquement, par les trois exclamations parlées qu'elle comporte¹⁷³⁸, mais surtout par l'alternance du sérieux et du comique qu'introduit le personnage du Chinois. Si ce dernier « a paru délicieux¹⁷³⁹ » à certains, d'autres considèrent plus sévèrement les « quelques motifs sautillants qui soulignent les galanteries caduques d'un

¹⁷³⁷ « Ainsi l'analyse des noms de genres dans leur diversité nous aura permis de découvrir que la logique générique est non pas unique mais plurielle : “classer des textes” peut vouloir dire des choses différentes selon que le critère est l'exemplification d'une propriété, l'application d'une règle, l'existence d'une relation généalogique ou celle d'une relation analogique. Le résultat final de toutes ces opérations peut être une classe extentionnelle, mais la logique de la constitution de ces classes est très diverse et irréductible à une simple relation analogique entre les textes retenus. Celle-ci n'est qu'une des logiques génériques possibles. » (Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, D.L. 1989, p. 181, coll. « Poétique »).

¹⁷³⁸ Voir : II, 3.5., « Synthèse », p. 411-415.

¹⁷³⁹ R. Brussel, « Le théâtre musical », *Revue d'art dramatique*, mai 1898, art. cité.

vieux Chinois¹⁷⁴⁰ », « burlesque personnage [...], dont la bouffonnerie ne dépasse guère le comique du *Cheval de Bronze*¹⁷⁴¹ ».

Comme nous l'avons vu, ce personnage est le seul à se démarquer de l'action primordiale du *Mariage de Loti*¹⁷⁴². S'il est utilisé par les librettistes pour animer la pièce et créer un contrepoint aux amours de Loti et Mahénu, il correspond aussi fort probablement à une concession de leur part pour adapter *L'Île du rêve* aux nécessités du style d'un opéra-comique. Sans doute n'envisageaient-ils pas de transformer un récit de Pierre Loti en véritable drame lyrique – *Madame Chrysanthème* est une comédie lyrique, *Le Spahi* un poème lyrique – et pensaient-ils ainsi rester dans le registre du demi-caractère. Mais la musique de Hahn, en cherchant à traduire l'indolence et la mélancolie du récit d'origine, a accentué le caractère factice des interventions de Tsen Lee.

Idylle polynésienne affirmée ou opéra-comique transcendé, *L'Île du rêve* s'inscrit, dans les dernières années du XIX^e siècle, au sein d'« une expérimentation qui emprunte des voies très diverses et pourrait avoir pour résultat que chaque œuvre crée sa forme, unique, inimitable¹⁷⁴³ », d'où la multiplication des dénominations génériques dans l'opéra : *Le Roi d'Ys* de Lalo est une « légende bretonne », *Fervaal* de d'Indy une « action musicale », *Louise* de Charpentier un « roman musical ». Massenet, pour sa part, utilise pratiquement un type lyrique par œuvre : « comédie chantée » (*Chérubin*), « comédie lyrique » (*Thaïs*), « comédie héroïque » (*Don Quichotte*), « opéra romanesque » (*Eslarmonde*), « opéra légendaire »

¹⁷⁴⁰ A. Jullien, « Revue musicale », *Journal des débats*, 3 avril 1898, art. cité.

¹⁷⁴¹ H. Marcel, « Musique », *L'Aurore*, jeudi 24 mars 1898, 2^e année, n^o 157, p. 3. *Le Cheval de bronze* est un opéra-féerie en 3 actes, livret d'Eugène Scribe, musique de Daniel François Esprit Auber, créé à l'Opéra-Comique le 23 mars 1835.

¹⁷⁴² Voir : II, 1.10., « Du récit au livret », p. 257-264.

¹⁷⁴³ Jean-Louis Backès, *Musique et littérature, essai de poétique comparée*, Paris, Presses universitaires de France, impr. 1994, p. 227, coll. « Perspectives littéraires ».

(*Amadis*), « drame lyrique » (*Werther*, *Thérèse*), « conte de fées » (*Cendrillon*), « conte lyrique » (*Grisélidis*).

En outre, présentée après *Le Roi l'a dit* de Delibes – fort bien accueilli¹⁷⁴⁴ –, *L'Île du rêve* n'en apparaît que plus déplacée sur la scène de l'Opéra-Comique et semble nécessiter un cadre plus approprié aux essais et aux recherches. Comme le remarque Paul Lacôme : « Si nous avons un théâtre lyrique, nul doute que ce fût lui qui nous eût fait connaître *l'Île du Rêve* de M. Hahn¹⁷⁴⁵. » Édouard Risler se montre du reste inquiet à ce sujet, quelques jours avant la première, en mettant en regard les qualités de l'œuvre et les conditions de la représentation :

« Ce charme il est difficile de l'expliquer à ceux qui ne le subissent pas ; je les plains mais¹⁷⁴⁶ j'espère que l'exécution de mercredi sera assez bonne surtout assez poétique pour que les mécontents soient en petit nombre et que chacun soit enchanté comme je le suis en ce moment d'exécution parfaite de *l'Île du Rêve* !

¹⁷⁴⁴ Arthur Dandelot compare ainsi les qualités scéniques des deux ouvrages : « Par une opposition non cherchée, mais non moins instructive, la direction de l'Opéra-Comique nous offrait avant l'œuvre si peu théâtrale de MM. Alexandre Hartmann et R. Hahn, une reprise de la vivante et délicieuse partition de Léo Delibes : *le Roi l'a dit*. » (« Théâtres, critique musicale », *Le Monde musical*, 30 mars 1898, 9^e année, n^o 22, p. 451). L'œuvre de Delibes est jugée « vraiment théâtrale » (Arthur Pougin, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, dimanche 27 mars 1898, 64^e année, n^o 3496, n^o 13, p. 100), « capricieuse, pétillante, papillonnante, céladonienne, tendre, perlée, d'un tour si français, contournée en précieuses arabesques » (Dom Blasius, « Premières représentations », *L'Intransigeant*, vendredi 25 mars 1898, n^o 6463, p. 2) ; c'est « un petit chef d'œuvre de grâce légère et spirituelle, de verve pimpante et distinguée » (Henri de Curzon, « Courrier des Théâtres », *La Gazette de France*, vendredi 26 mars 1898, 268^e année, p. 3-4). « C'est un bijou de musique [...], dont le principal mérite est de satisfaire également les amateurs du vieil opéra-comique [...] et les plus délicats parmi les dilettantes » (Edmond Stoullig, « Premières Représentations », *Le National*, 69^e année, 3^e série, n^o 303, jeudi 24 mars 1898, p. 1-2), et qui « restera au répertoire comme un type de véritable musique française, où règnent la franchise, l'esprit, la vivacité, l'élégance qui caractérisaient le talent si séduisant du regretté compositeur » (Victorin Joncières, « Revue musicale », *La Liberté*, lundi 28 mars 1898, n^o 12175, p. 1). « On a fait le plus vif succès à cette partition si finement détaillée, modelée et peinte, peut-on dire, comme une porcelaine de Saxe » (H. F.-G., « Courrier des théâtres », *Journal des débats*, vendredi 25 mars 1898, 110^e année, n^o 83, p. 3), dont « l'archaïsme voulu [...] ne pouvait vieillir et n'a pas vieilli » (Camille Le Senne, « Revue dramatique et musicale », *Le Siècle*, lundi 28 mars 1898, [année illisible], n^o 22656, p. 1). Paul Lacôme en fait même un modèle à suivre : « Il serait à désirer que nos jeunes aspirants compositeurs vissent apprendre, en écoutant *le Roi l'a dit*, comment on doit écrire de la musique française pour l'opéra-comique. » (« Les premières à Paris », *La Petite Gironde*, jeudi 24 mars 1898, 28^e année, n^o 9407, p. 2).

¹⁷⁴⁵ P. Lacôme, « Les premières à Paris », *La Petite Gironde*, 24 mars 1898, art. cité ; art. identique, *La Gironde*, vendredi 25 mars 1898, 47^e année, n^o 15565, p. 1.

¹⁷⁴⁶ « mais » est écrit au-dessus d'un mot biffé.

Est-ce un Rêve ou bien es-tu vraiment satisfait de l'exécution présente – Le public sera-t-il vraiment recueilli comme il est nécessaire qu'il le soit, les chanteurs observeront-ils les infinies subtilités de diction que tu as si délicatement notées et surtout sauront-ils retrouver cette pure simplicité qu'ils ont désappris sauront-ils donner l'impression d'une *Idylle* et non de leur ordinaire tra la la d'opéra-comique. Et l'orchestre sera-t il assez flou et suave ? Toutes choses que je me réjouis de savoir bientôt¹⁷⁴⁷ – »

Cette nécessité du recueillement de la salle, d'une exécution « poétique », qu'exigent le « charme » et la « pure simplicité » d'« une œuvre de théâtre qui n'est ni de psychologie ni d'action¹⁷⁴⁸ », selon les mots de Pierre de Bréville, vont dans le sens d'un nouveau type de représentation, aspirant à un éloignement des conditions matérielles de la scène. Le wagnérien, habitué du *Festspielhaus* de Bayreuth, qu'était Risler ne pouvait que revendiquer une telle évolution pour une œuvre qui, comme nous venons de le voir, était qualifiée de « poème lyrique », de « tableau musical », de « thème symphonique animé », et à laquelle son auteur ne reconnaissait ni « commencement » ni « fin ». Elle semblait ainsi ressortir d'une nouvelle conception du théâtre.

3.2. À l'ombre du symbole

« C'est par un spectacle coupé qu'a débuté la nouvelle direction de l'Opéra-Comique. Le théâtre conventionnel, avec la reprise du *Roi l'a dit*, le théâtre idéaliste, avec la première représentation de *l'Ile du Rêve*, ont fusionné sur l'affiche. De cette fusion, ne saurait être dégagée une orientation précise ; elle nous représente, pour le présent une tendance opportuniste : faire à propos ce qu'il convient de faire pour n'indisposer personne. Plus tard, s'affirmera peut-être une prédilection particulière pour tel ou tel genre ; en attendant, la manifestation présente n'est pas pour nous déplaire¹⁷⁴⁹. »

¹⁷⁴⁷ Lettre à R. Hahn, Fribourg-en-Brisgau, dimanche 20 mars 1898, B.N.F., Mus., L.A. Risler 116.

¹⁷⁴⁸ Pierre de Bréville, « Musique », *Mercure de France*, mai 1898, p. 591-592.

¹⁷⁴⁹ L. Gallet, « Critique musicale », *La Nouvelle Revue*, 1^{er} avril 1898, art. cité.

Tout en interprétant la juxtaposition de la tradition et de la nouveauté comme une orientation politique de conciliation et d'attente pour Albert Carré, Louis Gallet identifie *L'Île du rêve* comme la manifestation d'un « théâtre idéaliste ». Si cet adjectif peut être compris comme synonyme, dans l'esprit du critique, de moderne, de contemporain, il désigne aussi clairement la tendance esthétique qui fait de l'« idée », baptisée du nom de « symbole », le terme essentiel de sa quête.

Difficile à définir de manière concise, le symbolisme est un mouvement idéaliste, antimatérialiste, qui s'oppose au positivisme et au scientisme du naturalisme, ainsi qu'à la production littéraire commerciale (le roman-feuilleton, le théâtre bourgeois). Marquée à la fois par l'expression de la langueur et la recherche formelle, la littérature y prend le relais de la religion, devient objet de culte. La musique – l'art spirituel par excellence – est considérée comme la langue privilégiée qui peut être portée par le texte littéraire – notamment à travers le vers libre –, pratiquée par le poète tout autant que par le compositeur. Mallarmé pense ainsi que « de l'intellectuelle parole à son apogée [...] doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique¹⁷⁵⁰ ».

Jean Moréas, dans le *Manifeste du symbolisme* qu'il publie dans *Le Figaro* du 18 septembre 1886, déclare que « dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient

¹⁷⁵⁰ « Crise de vers », in *Divagations*, éd. par Yves Bonnefoy, [Paris], Gallimard, 1976, coll. « Poésie ». Bertrand Marchal synthétise ainsi l'esthétique symboliste : « [...] le symbolisme est une réaction idéaliste nourrie de nostalgies passéistes, une religion exclusive et ésotérique de l'art, [...] le symbolisme, c'est, sur le fond d'une crise générale des représentations, l'avènement de la poésie comme art de la fiction. Contre l'impérialisme naturaliste du roman, le symbolisme consacre l'impérialisme de la poésie sur la littérature, une poésie qui refuse désormais la logique référentielle du récit et de la description et qui trouve dans la musique un modèle de développement qui n'est plus commandé par un temps extrinsèque, celui des événements, mais par un rythme interne¹⁷⁵⁰. » (*Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, D.L. 1996, cop. 1993, p. 21, coll. « Lettres Sup »).

se manifester eux-mêmes ; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales¹⁷⁵¹. » Mais pour Mallarmé, moins platonicien, tout repose dans la suggestion de l'objet :

« *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole¹⁷⁵². »

Comme l'écrit Bertrand Marchal : « Le symbole pour Mallarmé ne renvoie nullement à quelque arrière-monde que ce soit, mais nomme ce qui fonde une poétique non narrative et non descriptive, une poétique antinaturaliste autant qu'antiparnassienne dont l'instrument s'appelle l'allusion ou la suggestion¹⁷⁵³. »

S'il paraît difficile de relier d'emblée *L'Île du rêve* aux préceptes mallarméens, il est manifeste qu'elle s'inscrit dans une mouvance décadente – dont le symbolisme est l'un des visages¹⁷⁵⁴ – qui gagne tous les arts depuis 1890. La monotonie, la mollesse que l'on reproche à l'œuvre de Hahn, le manque d'énergie qu'elle semble dégager pour certains, est la conséquence d'une formulation sonore de la langueur, de l'indolence d'un certain art fin-de-siècle que Verlaine met en miroir avec l'Antiquité tardive :

¹⁷⁵¹ Jean Moréas, *Manifeste du symbolisme*, cité in B. Marchal, *Lire le symbolisme, op. cit.*, p. 137.

¹⁷⁵² In Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire en 1891*, Paris, Thot, 1984, 380 p., coll. « Patrimoine ».

¹⁷⁵³ B. Marchal, *Lire le symbolisme, op. cit.*, p. 21.

¹⁷⁵⁴ C'est Moréas qui suggère en 1885 de remplacer le terme de « décadent » par celui de « symboliste ».

« Je suis l'Empire à la fin de la décadence,
 Qui regarde passer les grands Barbares blancs
 En composant des acrostiches indolents
 D'un style d'or où la langueur du soleil danse¹⁷⁵⁵. »

Reynaldo Hahn, le musicien des *Chansons grises*, transporte aussi à la scène les principes de l'« Art poétique » verlainien, « acteur essentiel dans l'émergence du phénomène symboliste, et son médiateur privilégié¹⁷⁵⁶ ». Pour peindre l'ailleurs ensoleillé de la Polynésie, il ne cultive pas la couleur locale, mais vise « la Nuance encor, / Pas la Couleur, rien que la nuance » et tord le cou à « l'éloquence » lyrique du théâtre chanté en mettant en œuvre une ligne vocale continue et peu contrastée. Paul Dukas a bien perçu tout cela :

« M. Hahn, j'en suis persuadé, a tenté d'appliquer au théâtre l'art poétique dont Verlaine formula les principes dans une pièce célèbre de *Jadis et Naguère*. Il a voulu *la nuance encor...* et a cru d'autant mieux pouvoir se passer de la couleur que le sujet du poème sur lequel il travaillait ne comportait ni éclat ni mouvement, et n'était, pour ainsi dire, qu'un long balbutiement sensuel, un songe de l'Orient mystérieux où, délicieusement, les énergies du cœur et de la pensée s'engourdissent dans les langueurs de la volupté contemplative¹⁷⁵⁷. »

Mais avec la poésie, c'est aussi le son intérieur du genre de la mélodie qui fait son entrée salle du Châtelet : l'air initial n'est-il pas « une sorte de récit mesuré de Mahénu, [...] fait avec une mélodie sur des paroles de Gautier¹⁷⁵⁸ » qui, comme nombre de mélodies de Hahn, commence *recto*

¹⁷⁵⁵ « Langueur », in *Jadis et Naguère*, in *Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, éd. révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, [Paris], Gallimard, impr. 1981, cop. 1962, p. 370, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

¹⁷⁵⁶ B. Marchal, *Lire le symbolisme*, *op. cit.*, p. 187.

¹⁷⁵⁷ Paul Dukas, « Chronique musicale », *Revue hebdomadaire*, 9 avril 1898, p. 276.

¹⁷⁵⁸ Lettre de R. Hahn à É. Risler, Münster-am-Stein, [juillet 1891], B.N.F., Mus., L.A. Hahn 89, d'une autre main, au crayon noir : « Munster Juillet 1891 ». Voir : I, 2.3., « Le premier acte (1891) », p. 73-80.

*tono*¹⁷⁵⁹ ? Quant à la texture en arpèges qui l'accompagne, ouvrant l'espace insulaire, n'est-ce pas celle de « Si mes vers avaient des ailes » ?

Cet avènement de la poésie sur la scène se fait aussi en réaction contre le drame lyrique, contre « la légende, avec ses âpretés et ses côtés tragiques¹⁷⁶⁰ », influencée par les mythes wagnériens, contre le naturalisme d'un Alfred Bruneau. En cela, le choix d'un texte de Pierre Loti – bien que l'écrivain ait été peu lié au milieu symboliste (mais il fréquentait peu le monde littéraire) –, permettait d'éviter l'écueil du romanesque tout en conservant la trame minimale d'un récit évanescent. Loti s'en prend d'ailleurs au naturalisme dans son *Discours de réception à l'Académie française*, en 1892 :

« Le réalisme, et le naturalisme qui en est l'excès, je suis loin de contester leurs droits ; mais, comme de grands feux de paille impure qui s'allument, ils ont jeté une épaisse fumée par trop envahissante. La condamnation du naturalisme est d'ailleurs en ceci, c'est qu'il prend ses sujets uniquement dans cette lie du peuple des grandes villes où ses auteurs se complaisent. N'ayant jamais regardé que cette flaque de boue, qui est très spéciale et très restreinte, ils généralisent sans mesure les observations qu'ils y ont faites, – et, alors, ils se trompent outrageusement. Ces gens du monde qu'ils essaient de nous peindre, ou bien ces paysans, ces laboureurs, pareils tous à des gens que l'on prendrait dans des bals de Belleville, sont faux. Cette grossièreté absolue, ce cynisme qui raille tout, sont des phénomènes morbides, particuliers aux barrières parisiennes ; j'en ai la certitude, moi qui arrive du grand air du dehors. Et voilà pourquoi le naturalisme, tel qu'on l'entend aujourd'hui, est destiné, – malgré le monstrueux talent de quelques écrivains de cette école, – à passer, quand la curiosité malsaine qui le soutient se sera lassée.

L'idéal, au contraire, est éternel ; il ne peut qu'être voilé, ou bien sommeiller momentanément, – et déjà, sur la fin de notre siècle, il est certain qu'il reparaît, avec le mysticisme son frère [...]»¹⁷⁶¹.

¹⁷⁵⁹ Dans le recueil *Chansons grises*, voir : « L'allée est sans fin », « En sourdine », « Paysage triste ».

¹⁷⁶⁰ Alexandre Georges, « Petite enquête sur l'Opéra-Comique », *Le Figaro*, vendredi 28 janvier 1898, 44^e année, 3^e série, n^o 28, p. 4.

¹⁷⁶¹ Pierre Loti, *Œuvres complètes, I.*, Paris, Calmann Lévy, [1893], p. 29-30.

Voilà donc un grand écrivain de l'ailleurs prônant le culte de l'idée contre une peinture artificielle de la réalité. Il défend aussi une vision cosmique de la nature, ce « grand air du dehors », contre le point de vue limité du monde de la ville et de ses faubourgs. L'inspiration exotique de *L'Île du rêve*, cet « exotisme mystique » dont parlait Pierre Véron, pourrait donc être reliée à un idéalisme : il serait là pour *suggérer* l'ailleurs, au sens mallarméen du terme, non pour le nommer.

3.3. Du côté du théâtre idéaliste

Ce théâtre de la langueur et non de l'ardeur, de la nuance plutôt que du contraste, de l'intimisme plus que de l'extériorisation, ce théâtre qui sert davantage la poésie que le drame est assez proche, par tous ces aspects, du théâtre mental, dématérialisé, où l'action devient psychique, souhaité par les symbolistes. Pour Mallarmé, qui fut critique dramatique à *La Revue indépendante* de novembre 1886 à juillet 1887, le modèle du genre est *Hamlet* de Shakespeare dont toute l'action peut être ramenée à la question existentielle par excellence : « *To be or not to be.* » C'est tendre ainsi vers les limites de la représentation, comme le souligne Bertrand Marchal :

« Une telle esthétique idéaliste pouvait paraître, eu égard à la réalité de la scène contemporaine, parfaitement utopique. On pouvait y reconnaître la négation même du théâtre, réduit à n'être plus que la transposition scénique de l'écriture¹⁷⁶². »

De la même manière, *L'Île du rêve* peut se résumer par l'interrogation de base : « Partir ou rester ? » Son titre même « vise à promouvoir le

¹⁷⁶² B. Marchal, *Lire le symbolisme*, op. cit., p. 125.

rêve¹⁷⁶³ », comme le suggère le théâtre symboliste ; elle met aussi « en scène des aventures intérieures¹⁷⁶⁴ » : le désir d'insularité de l'être humain par rapport au monde ou l'insularité du désir de l'être humain dans le monde. Sans se présenter comme une manifestation scénique radicale, sa tendance à la demi-teinte, ses contours estompés, ses tons diaphanes – comme dans la peinture d'un Puvis de Chavannes, d'un Edmond Aman-Jean ou d'un Eugène Carrière – la rapproche de « cette parole grise, en deçà du drame et qui reste souvent en suspens, [qui] vaut moins par ce qu'elle dit que par ce qu'elle suggère, dans sa platitude même, d'un mystère des êtres », qui « est moins un discours que le signe d'un indicible ou d'une fatalité occulte¹⁷⁶⁵ ».

Cet au-delà du représentable tente néanmoins de se concrétiser à l'époque à travers plusieurs expériences théâtrales qui s'opposent au Théâtre-Libre d'André Antoine. De 1887 à 1896, ce dernier essaie d'acclimater un répertoire très divers, et pas seulement naturaliste (Céard, Hennique, Porto-Riche, Courteline, Maeterlinck), à une conception d'un réalisme absolu de la mise en scène.

Axël de Villiers de l'Isle-Adam, monté par Paul Laroche au théâtre de la Gaîté en février 1894, est une sorte de drame romantique post-wagnérien où le catholicisme côtoie l'occultisme et l'idéalisme. Son symbolisme tend vers une sorte de syncrétisme à travers une écriture qui se veut incantatoire et envoûtante et une action qui oppose l'esprit à la chair. L'œuvre fut jugée impossible à représenter :

¹⁷⁶³ Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, mise à jour bibliographique Jean-Pierre Ryngaert, Paris, Dunod, D.L. 1998, p. 111, coll. « Lettres sup ».

¹⁷⁶⁴ Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, D.L. 1996, cop. 1993, p. 161, coll. « Lettres Belin Sup ».

¹⁷⁶⁵ B. Marchal, *Lire le symbolisme*, op. cit., p. 129.

« C'est là un poème philosophique dramatisé et dialogué qui perd à se voir réalisé par des moyens scéniques, les imaginations de l'auteur s'adressant à l'imagination du lecteur¹⁷⁶⁶. »

Nous sommes là davantage du côté de la légende, des grands archétypes incarnés par des figures symboliques qui dépassent la simple condition humaine, que d'une expression poétique portée à la scène. Le mysticisme remplace le mystère.

Le Théâtre d'Art de Paul Fort se revendique ouvertement du symbolisme. Soutenu par Verlaine, Mallarmé et Verhaeren, Fort monte Marlowe et Shelley, des adaptations théâtrales d'Edgard Poe ou d'Arthur Rimbaud. *L'Intruse* et *Les Aveugles* de Maeterlinck sont présentés en 1891, l'année où sont expérimentées des présentations synesthésiques :

« À partir du mois de mars les représentations du Théâtre d'Art seront terminées par la mise en scène d'un tableau inconnu du public [...]. Le rideau restera levé sur le tableau pendant une durée de trois minutes. [...] Une musique de scène et des parfums combinés s'adaptant au sujet du tableau représenté viendront en préparer, puis parfaire l'impression¹⁷⁶⁷. »

C'est au Théâtre d'Art qu'Aurélien Lugné-Poe et Camille Mauclair organisent une représentation unique de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, le 17 mai 1893 (la pièce est tombée l'année précédente au théâtre des Bouffes-Parisiens). La mise en scène veut transformer l'esthétique de la représentation : dans un décor dépouillé qui se veut évocateur, la parole de l'acteur, devenu avant tout récitant, doit suffire à créer l'intérêt dramatique. Ce théâtre désincarné entend affirmer la

¹⁷⁶⁶ Réflexion d'un critique après la représentation de 1894, citée in Pierre Mariel, « Introduction », in Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, Paris, Le Courrier du livre, D.L. 1978, cop. 1969, p. 23, coll. « Littérature et tradition ».

¹⁷⁶⁷ Note de janvier 1891, citée in Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957, 568 p.

suprématie de la parole poétique qui « n'a besoin que d'un espace nu et d'une voix pour la transmettre de l'auteur au spectateur¹⁷⁶⁸ ».

Suite à cette représentation de *Pelléas*, Lugné-Poe crée la même année le Théâtre de l'Œuvre où il monte non seulement Ibsen et Strindberg, la *Salomé* de Wilde, mais aussi *Ubu Roi* d'Alfred Jarry dont le caractère bouffon et satirique s'éloigne des effluves symbolistes pour fustiger l'ordre établi.

Mais cette recherche d'un théâtre qui élude le théâtre – fondée « sur la triple exclusion de ce qui détermine la théâtralité : la scénographie, l'acteur et la représentation¹⁷⁶⁹ » – ne pouvait intéresser que quelques cénacles et demeurer limitée dans le temps. Le répertoire théâtral spécifiquement symboliste est donc assez restreint et les spectacles furent souvent élaborés à partir de récitations ou de mises en scène de poèmes.

En revanche, cette vision de la scène comme un espace où la parole poétique peut se déployer, qui fait appel à l'imagination du spectateur, qui veut ignorer les conventions qui la fondent est à l'origine de bien des écritures théâtrales du XX^e siècle, notamment celle de Paul Claudel : « [...] à l'opposé de tout effet de vérisme, le théâtre symboliste, transposant sur les planches la logique mallarméenne de l'écriture, invente en somme, pour une bonne part, la sémiotique moderne de la scène qui fait de l'espace théâtral, à l'égal du livre, un espace de signes¹⁷⁷⁰. »

¹⁷⁶⁸ J.-J. Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, op. cit., p. 107.

¹⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 111.

¹⁷⁷⁰ B. Marchal, *Lire le symbolisme*, op. cit., p. 127.

3.4. Entre *Lakmé* et *Pelléas*

Si, par bien des aspects, *L'Île du rêve* rejoint la scène symboliste, elle n'en réalise pas pour autant la totalité de ses aspirations. Certes, le drame est intérieur (attente d'un départ), l'expression immobile et simple, le chant flottant, les sonorités vaporeuses, mais l'ensemble se situe dans la lignée d'une peinture de l'exotisme qui ne rompt pas suffisamment avec les procédés théâtraux du siècle qui s'achève. L'Ailleurs de *L'Île du rêve* est encore trop précis, trop incarné, trop localisé, pour ouvrir sur l'intemporalité d'un Ailleurs « autre », invisible et inouï : celui que le pays d'Allemonde avec ses forêts profondes, son sombre château, ses grottes et ses souterrains nous entrouvre dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Le Moyen Âge indéterminé où l'action se situe renoue avec la recherche de l'évasion dans le passé, chère à l'époque romantique, dont le théâtre, pour Anne Ubersfeld, est à relier à la scénographie symboliste :

« Cependant le drame symboliste est héritier du romantisme par le sens de la mort, la stylisation des personnages, le mystère de leurs destinées, et les images poétiques des filles-fleurs sous la lune au bord des lacs fleuris de nénuphars. La “poésie” du romantisme risque d'apparaître, dans le symbolisme, parfois décharnée et sans le contrepoint solide de l'histoire, du social, du grotesque¹⁷⁷¹. »

Si Mélisande et Mahénu sont toutes deux des figures de la femme-enfant – dont l'incarnation perverse correspond à Salomé –, la première, dans sa pâleur lunaire, porte en elle quelque chose de la diaphanéité des *Willis* que Théophile Gautier et Adolphe Adam mirent à la scène dans un « ballet fantastique » (*Giselle*, créé en 1841). Elle est aussi, comme le fait remarquer Pierre Citti, proche du personnage de la fée par « tout un

¹⁷⁷¹ A. Ubersfeld, *Le Drame romantique*, op. cit., p. 162.

ensemble de circonstances » : « Elle apparaît comme il est traditionnel auprès d'une fontaine ; elle est associée au cycle des saisons, rencontre Golaud au début de l'hiver, [...] vient en Allemonde au début de la belle saison, meurt en automne [...]»¹⁷⁷². » Face à ce personnage quasi onirique, Mahénu apparaît engoncée dans son image de vahiné offerte à l'officier occidental, image certes lointaine, mais trop proche d'une réalité coloniale pour provoquer l'« affirmation d'une autonomie de l'image scénique par rapport à la réalité et à la vérité », dans laquelle « la représentation se trouvait déliée de l'obligation mimétique et de la sujétion à un modèle emprunté au réel¹⁷⁷³ ». C'est cette mutation capitale qu'apporte le symbolisme qui n'est pas réalisée dans *L'Île du rêve* et qu'atteindra *Pelléas et Mélisande*.

Mais, à la différence de Hahn, Debussy mettait en musique le texte de l'un des auteurs majeurs du théâtre symboliste. Son esthétique était prédéterminée par une pièce devenue livret, par une prose blanche au rythme répétitif, par un univers littéraire qui déjà en lui-même ouvrait sur le conte, le rêve, qui permettait à la musique de n'être « pas bornée à une reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination¹⁷⁷⁴ ».

Pour Reynaldo Hahn, il n'y avait apparemment aucune intention préalable en direction de l'esthétique symboliste, et si cette dernière paraît se dessiner en filigrane de son œuvre, elle n'est en rien induite par le livret d'Alexandre et Hartmann – plus proche, malgré l'absence de rebondissements, de la jungle de *Lakmé* que des bois immémoriaux où erre

¹⁷⁷² Pierre Citti, « Préface », in Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, [Paris], Fasquelle, D.L. 1989, cop. 1901, p. 23, coll. « Le livre de poche, classique ».

¹⁷⁷³ J.-J. Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, op. cit., p. 107.

¹⁷⁷⁴ Claude Debussy, « Pourquoi j'ai écrit *Pelléas* », in *Monsieur Croche et autres écrits*, introduction et notes de François Lesure, éd. revue et augmentée, [Paris], Gallimard, impr. 1987, cop. 1971, 1987, p. 62, coll. « L'imaginaire ».

Golaud – et semble même en opposition avec les réflexions du compositeur sur son art. Hahn ne cherche pas à suggérer les choses, à en donner la sensation ou l'impression, mais à en saisir l'apparence, à l'imiter :

« L'art n'atteint un grand degré de puissance expressive que lorsqu'il imite la vie. Elle seule offre une manifestation assez directe des sentiments et des idées. C'est à elle que l'art doit emprunter sans cesse ; et la signification des images est plus forte en proportion de la plus grande ressemblance qu'elles ont avec la vie. Cette théorie ne tend pas à glorifier le naturalisme ; c'est tout le contraire que je veux dire ; il n'y a pas besoin d'insister sur ce fait que les œuvres d'art destinées à reproduire la vie doivent s'en inspirer directement ; mais celles qui interprètent les choses les plus abstraites de la pensée et du cœur ou même les mystères divins ou poétiques, sont encore tenues d'avoir recours aux *formes de la vie*¹⁷⁷⁵. »

L'abstraction passe forcément par l'incarnation, par l'utilisation d'un vocabulaire appartenant au monde réel. Là où Debussy aspire aux « correspondances mystérieuses », Hahn prône le recours aux « formes de la vie » ; alors que le premier se voudrait alchimiste en transmutant la matière, le second se veut peintre et entend s'inspirer des figures par lesquelles la matière se présente à nous. L'un est à la recherche d'un langage inconnu, l'autre d'une manière nouvelle dans une langue connue.

Lors d'un entretien avec Gustave Moreau, qui est opposé à « l'imitation de la parole et du geste » et pense que « la vérité de détails, seule, sans rien autour, “mesquinise” », Hahn exprime également son attachement à la traduction de l'extériorité :

« Je lui réponds que c'est parce que, malgré soi, tout grand musicien est lyrique ; mais que ce lyrisme doit prendre naissance dans la réalité, et que pour cela, il est bon que les compositeurs aiment la vérité, soient observateurs, copient la nature, c'est-à-

¹⁷⁷⁵ R. Hahn, *Notes : journal d'un musicien*, Paris, Librairie Plon, impr. 1933, p. 283, coll. « Choses vues ».

dire les formes extérieures que prennent les sentiments. Il acquiesce. Moi je reste rêveur ; car c'est là un des grands problèmes de l'art musical tel que je l'entends¹⁷⁷⁶. »

Cette opinion est confirmée par une lettre de Marcel Proust à Suzette Lemaire datant de 1895, une année après l'achèvement définitif de *L'Île du rêve*, qui concerne la vision différente de l'essence de la musique entre les deux amis :

« Je cache d'autant moins mon wagnérisme à Reynaldo qu'il le partage. Le point sur lequel nous sommes en désaccord c'est je crois que l'essence de la musique est de réveiller en nous ce fond mystérieux (et inexprimable à la littérature et en général à tous les modes d'expression finis, qui se servent ou de mots et par conséquent d'idées, choses déterminées, ou d'objets déterminés – peinture, sculpture –) de notre âme, qui commence là où le fini et tous les arts qui ont pour objet le fini s'arrêtent, là où la science s'arrête aussi, et qu'on peut appeler pour cela religieux. Tout cela n'a pas grand sens dit si vite et méritera une plus longue conversation.

Reynaldo au contraire, en considérant la musique comme dans une dépendance perpétuelle de la parole, la conçoit comme le mode d'expression de sentiments particuliers, au besoin de nuances de la *conversation*. Vous savez qu'une symphonie de Beethoven (ce qui pour moi est non seulement ce qu'il y a de plus beau en musique, mais encore ce qui remplit la plus haute *fonction* de la musique, puisqu'elle se meut en dehors du particulier, du concret – est aussi profonde et aussi vague que notre sentiment ou notre volonté dans son essence, c'est-à-dire abstraction faite des objets particuliers et extérieurs auxquels elle peut s'attacher) l'ennuie beaucoup. Il est bien trop artiste pour ne pas l'admirer profondément, mais ce n'est pas cela qu'est pour lui la musique et cela au fond, ne l'intéresse pas. Je ne lui ai jamais caché ma divergence d'avec lui sur ce point capital. [...] La façon d'envisager la musique de Reynaldo, je vois très bien comment elle sort tout naturellement de son tempérament de musicien littéraire. Ses tendances ne sont pas, croyez-le, le fruit de ses théories, mais ses théories, comme toujours, sont la justification que son esprit merveilleusement agile donne de son

¹⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 68-69.

tempérament. On ne lutte pas contre un tempérament et j'ai pour le sien une admiration trop profonde pour avoir envie de lutter contre lui. Et enfin, et surtout, la discussion sur la musique énerve très vite Reynaldo et lui est très pénible¹⁷⁷⁷. »

L'ensemble de ces textes montrent que Reynaldo Hahn s'attache à traduire le monde qui l'entoure : les hommes à travers leur parole, les choses à travers leur manière de se manifester. Il se rattache en cela à l'esthétique classique fondée sur l'imitation de la nature (théorisée par Boileau ou l'abbé Batteux qui s'inspirent d'Horace et d'Aristote), qu'il ne s'agit pas de copier, de reproduire purement et simplement, mais dont l'artiste « doit dégager, en la proposant à la contemplation esthétique, une vérité qui se trouve toujours au-delà de la réalité apparente » : « Ainsi, l'imitation classique de la nature doit avoir pour effet de rendre les choses à leur vérité profonde : le bruit redevient son musical, le mouvement redevient danse, la vie redevient théâtre, etc¹⁷⁷⁸. »

Suivant sa logique, le compositeur est opposé à un art qui veut, au contraire, exprimer le monde intérieur sans ménager la forme utilisée, sans retenue, sans pudeur. Il sera ainsi très opposé à la *Salomé* de Richard Strauss, à laquelle il reproche non seulement « de l'*hypertrophie*, une grandiloquence débridée, des visions chargées de matière, de chair, de sang, une recherche perpétuelle de la monstruosité », mais aussi de passer à côté du rendu de l'ambiance :

« Salomé ! Jérusalem ! La fatalité insoucieuse et terrible du temps qui passe ; la poésie pénétrante des nuits d'Orient, qui aurait rendu plus effrayant l'affreux épisode sanguinaire ; l'aspect extérieur des choses, – tout cela n'est même pas indiqué¹⁷⁷⁹. »

¹⁷⁷⁷ Lettre de Marcel Proust à Suzette Lemaire, [lundi 20 mai ? 1895], in M. Proust, *Lettres à Reynaldo Hahn*, présentées, datées et annotées par Philip Kolb, préf. d'Emmanuel Berl, [Paris], Gallimard, impr. 1986, cop. 1956, 1984, p. 388-390, lettre 242.

¹⁷⁷⁸ Catherine Kintzler, « Imitation de la nature », in *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, sous la dir. de Marcelle Benoit, [Paris], Fayard, impr. 1992, p. 354.

¹⁷⁷⁹ R. Hahn, *Notes : journal d'un musicien*, op. cit., p. 103.

Par son refus d'exprimer le mystère ou l'action intérieure du désir, le « musicien littéraire » de *L'Île du rêve*, malgré la poésie scénique que son œuvre manifeste, ne semble donc pouvoir être pleinement relié au courant symboliste. Il en est fort proche par son refus d'un réalisme positiviste, mais demeure attaché aux contours, aux formes, aux couleurs du monde qui l'entoure et dont il s'agit pour lui de faire transparaître la beauté cachée, laquelle ne se livre pas d'emblée à l'oreille et au regard. Plus que la suggestion, il cherche la transparence ; plus que l'idée insaisissable, l'authenticité et la profondeur du trait.

3.5. *Gradus ad Parnassum*

La déclamation lyrique de *Pelléas et Mélisande* et celle de *L'Île du rêve* se trouvent toutes deux réunies sous le qualificatif de « monotone ». Debussy s'en explique pour son œuvre :

« J'ai essayé aussi d'obéir à une loi de beauté qu'on semble oublier singulièrement lorsqu'il s'agit d'une musique dramatique ; les personnages de ce drame tâchent de chanter comme des personnes naturelles et non pas dans une langue arbitraire faite de traditions surannées. C'est là d'où vient le reproche que l'on a fait à mon soi-disant parti pris de déclamation monotone où jamais rien n'apparaît de mélodique... D'abord cela est faux ; en outre, les sentiments d'un personnage ne peuvent s'exprimer continuellement d'une façon mélodique ; puis la mélodie dramatique doit être tout autre que la mélodie en général¹⁷⁸⁰... »

Comme nous l'avons vu pour *L'Île*, si « la poésie rêveuse qui découle si naturellement de l'inspiration de M. Reynaldo Hahn » semble, « pour le

¹⁷⁸⁰ C. Debussy, « Pourquoi j'ai écrit *Pelléas* », in *Monsieur Croche et autres écrits*, op. cit., p. 63.

profane, dégénérer en monotonie¹⁷⁸¹ », c'est tout autant par un souci de vérité de la parole et de juste déclamation que dans le but de donner à entendre une résonance de la prose de Pierre Loti. C'est d'ailleurs encore plus directement le cas chez Debussy où « le drame littéraire côtoie sans cesse ces régions du sentiment où l'expression verbale aspire à se perdre dans l'expression sonore¹⁷⁸² ».

Cet « ennui » que les œuvres de Hahn et Debussy, malgré la différence de leurs lignes mélodiques¹⁷⁸³, semblent provoquer tient, à notre sens, à leur refus commun de se plier à la règle de l'exagération « réaliste » de la scène qui veut que, pour faire passer un sentiment, celui-ci doive y être décuplé. C'est ce refus de l'outrance théâtrale ordinaire, d'un chant habituellement surestimé, qui réunit ces deux partitions d'inspiration et d'écriture si différentes sous la même étiquette péjorative. Mais si l'antinaturalisme et l'antilyrisme de *Pelléas* relève d'un symbolisme français – opposé au mysticisme wagnérien –, presque latin pourrait-on dire, où la légende est recouverte par le mystère et s'ouvre sur un inconscient insondable, l'antinaturalisme et l'antilyrisme de *L'Île* pourraient relever du rêve de beauté parnassien.

Réunis par Catulle Mendès dans un recueil intitulé *Le Parnasse contemporain*, qui paraît en 1866, un certain nombre de poètes, dont les figures principales sont Théophile Gautier, Leconte de l'Isle et Théodore de Banville, ont en commun le refus de l'effusion romantique, le culte de la forme et la religion de l'art¹⁷⁸⁴.

¹⁷⁸¹ G. Lafaix-Gontié, « Chronique musicale », *Revue des colonies et des pays de protectorat*, p. 399-400, in Album de coupures de presse de R. Hahn concernant *L'Île du rêve* (source citée).

¹⁷⁸² Paul Dukas, « *Pelléas et Mélisande* », in *Chroniques musicales sur deux siècles, 1892-1932*, préf. de Jean-Vincent Richard, Paris, Stock, impr. 1979, cop. 1948, 1980, p. 148, coll. « Musique ».

¹⁷⁸³ Voir : II, 3.3., « L'écriture vocale », p. 393-411.

¹⁷⁸⁴ Un second recueil est édité en 1871 et un troisième en 1876.

Cette tendance esthétique, qui annonce un certain idéalisme symboliste, trouve un écho chez le jeune Hahn qui, s'il illustre Verlaine – lequel apparaît d'ailleurs dans *Le Parnasse contemporain* –, met également en musique avec prédilection les poètes parnassiens. Son *Premier recueil de mélodies* (édité en 1895) compte des textes non seulement de Gautier, Banville et Leconte de l'Isle, mais aussi de François Coppée, André Theuriot, Gabriel Vicaire, Léon Dierx, Armand Renaud, et Jean Lahor. En 1899 paraissent ses *Rondels*, des mélodies et des chœurs sur des poèmes de Charles d'Orléans, mais aussi de Théodore de Banville et de Catulle Mendès, qui sera le librettiste de son second ouvrage lyrique, *La Carmélite*. En 1900, ses *Études latines* renouent avec le goût de l'Antiquité mythique de Leconte de l'Isle.

Cette fin de siècle, comme on le voit, semble dominée chez Hahn par une inspiration littéraire issue du mouvement de l'art pour l'art et dont *L'Île du rêve* n'est pas à exclure. Le renoncement au lyrisme romantique, l'exotisme rêveur et contemplatif proche de certains *Poèmes barbares* de Leconte de l'Isle, le goût de l'exactitude historique propre à ce poète (*Poèmes antiques*) – auquel pourrait faire écho l'utilisation d'une véritable chanson tahitienne –, la recherche constante de l'équilibre et de la maîtrise formelle, de la netteté et de la précision de la phrase, forment autant d'éléments qui rapprochent cette idylle polynésienne de la plastique des vers très policés des parnassiens.

Rappelons de nouveau que l'air initial de Mahénu – si étale – provient d'un projet de mélodie sur le poème *Les Papillons, pantoum* de Théophile Gautier, que voici :

« Les papillons couleur de neige
 Volent par essaims sur la mer ;
 Beaux papillons blancs, quand pourrai-je
 Prendre le bleu chemin de l'air ?

Savez-vous, ô belle des belles,
 Ma bayadère aux yeux de jais,
 S'ils me pouvaient prêter leurs ailes,
 Dites, savez-vous où j'irais ?

Sans prendre un seul baiser aux roses
 À travers vallons et forêts,
 J'irais à vos lèvres mi-closes,
 Fleur de mon âme, et j'y mourrais¹⁷⁸⁵. »

On peut essayer de reconstituer le début de cette mélodie, à partir de la première phrase musicale de Mahénu :



Cette plane rêverie où l'amoureux-lépidoptère va expirer en la femme-fleur se fonde sur la couleur blanche (« neige », « blancs »), relayée par le bleu de l'air et le rose des fleurs et des lèvres. Sur ces tons pastels, l'image de la « bayadère aux yeux de jais » fait jaillir un instant le teint cuivré de la peau de la danseuse sacrée, le noir luisant du lignite, la vision multicolore de l'Inde. Mais tout semble néanmoins figé par la neige initiale et la mort qui clôt le dernier vers ; l'envol du papillon se fait dans un espace marmoréen.

C'est sur ce palimpseste, caractéristique de l'univers immobile et immaculé de Gautier, que s'est écrite *L'Île du rêve*, introduisant dans le tableau la mélancolie tropicale du texte de Pierre Loti. Ce dernier peut d'ailleurs être rapproché de l'esthétique parnassienne par sa recherche d'une

¹⁷⁸⁵ Théophile Gautier, « Poésies diverses, 1833-1838 », in *Poésies complètes, tome premier*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1875, p. 189. Hahn écrit à Risler à ce sujet : « Mon premier acte s'ouvre par une sorte de récit mesuré de Mahénu, que j'ai fait avec une mélodie sur des paroles de Gautier, que je t'ai montrée : Les papillons couleur de neige. Ça s'adapte tout à fait bien. » (Münster-am-Stein, [juillet 1891], B.N.F., Mus., L.A. Hahn 89, d'une autre main, au crayon noir : « Munster Juillet 1891 »).

phrase portant en elle-même sa propre beauté, par son désir, comme le note Bruno Vercier, d'« écrire un ouvrage où il ne se passe (presque) rien. Non pas faire “un livre sur rien” selon l'idéal de Flaubert, mais un livre débarrassé de ce qui, d'habitude, caractérise un roman : personnages inventés, intrigue dramatique, péripéties multiples, etc.¹⁷⁸⁶ ».

Si le Parnasse s'inscrit en filigrane de l'esthétique de *L'Île du rêve*, il s'agit d'un Parnasse fin-de-siècle, qui veut débarrasser l'œuvre d'art de certaines surcharges emblématiques (comme la mythologie inspirée de Wagner), d'un goût du malsain et du morbide (comme la fascination pour le personnage de Salomé), du narcissisme développé par le goût de la suggestion égocentrique. Sur le modèle des premiers parnassiens qui réagissaient au milieu du siècle contre l'hypertrophie du Moi de l'artiste romantique et le lyrisme excessif qui en découlait, il s'agirait ici de s'opposer aux débordements d'un certain symbolisme par le retour à une forme d'impassibilité, à une sobriété de l'expression.

La simplicité lotienne, où le Moi se perd dans la contemplation du paysage qui l'entoure et se laisse porter par le mouvement des choses, était propice à l'engendrement d'une musique plus proche de l'image que de la sensation, où « une *rêverie* qui s'attache à un *espace lointain* [...] se réalise dans une *écriture*¹⁷⁸⁷ », selon la définition que Jean-Marc Moura donne de l'exotisme.

De même, le théâtre sans action qui en était issu ne pouvait que rester en-deçà de la scène. Et si son but n'était pas, comme pour l'œuvre de Maeterlinck, de « nous faire prendre conscience de notre “tragique quotidien”¹⁷⁸⁸ », mais de nous amener à une forme de méditation esthétique,

¹⁷⁸⁶ Bruno Vercier, « Préface », in P. Loti, *Madame Chrysanthème*, éd. établie par B. Vercier, Paris, Flammarion, impr. 1990, p. 5, coll. « GF ; 570 ».

¹⁷⁸⁷ Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, cop. 1992, p. 4.

¹⁷⁸⁸ Pierre Brunel, « Littérature », in *Encyclopédie du symbolisme : peinture, gravure et sculpture, littérature, musique*, sous la dir. de Jean Cassou, Paris, Somogy, D.L. 1979, p. 168.

il pouvait, comme lui, « se contenter de peu : des silences, des attentes, des signes¹⁷⁸⁹ ».

Ce poème et cette musique « d'une excessive ténuité¹⁷⁹⁰ » vont donc à l'encontre de la magnificence sonore et de l'héroïsme dramatique dans laquelle nombre de musiciens voient l'épanouissement d'un siècle où le créateur s'est voulu d'abord prophète et démiurge. Pierre de Bréville s'en étonne :

« Il est presque téméraire enfin, lorsque tous réclament le drame lyrique, la *formule Wagner* de principes si larges que chacun s'y peut loger en conservant son individualité, de produire, et de ressusciter la *formule Massenet* déjà plus qu'à demi morte, juxtaposition de fragments menus et jolis, très petit Tout fait de Riens infimes¹⁷⁹¹. »

C'est en effet cette « formule Massenet », mais déchantée du pathos et du mélodrame de *Manon* ou de *Werther*, qui forme le ferment de *L'Île du rêve*, mais à laquelle elle ajoute à la fois l'exquis détachement et la distance expressive des « émaux et camées » parnassiens, ainsi que l'intimité nostalgique et innocente de la phrase lotienne. Loin de l'épure et de l'hermétisme de Mallarmé – « qui refuse désormais la logique référentielle du récit et de la description » et prône « l'avènement de la poésie comme art de la fiction¹⁷⁹² », ouvrant sur la modernité linguistique du XX^e siècle –, loin de l'avant-garde du symbolisme, l'œuvre de Hahn s'inscrit dans le sillage d'une poétique classique où le matériau donne lieu à une fabrication impersonnelle, précise, maîtrisée. En décalage avec les mouvements esthétiques de son temps, mais par là même proche, malgré elle, des ruptures scéniques qui y voient le jour, *L'Île du rêve* apparaît comme une

¹⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 168.

¹⁷⁹⁰ Auguste Boisard, « Chronique musicale », *Le Monde illustré*, [1898], in Album de coupures de presse de R. Hahn concernant *L'Île du rêve*, B.N.F., Opéra, A.I.D. 3627.

¹⁷⁹¹ P. de Bréville, « Musique », *Mercur de France*, mai 1898, art. cité.

¹⁷⁹² B. Marchal, *Lire le symbolisme, op. cit.*, p. 25.

œuvre relativement marginale tout en réfléchissant l'ensemble de la problématique théâtrale française de la fin du siècle. En cela, elle est un peu à l'image du célèbre *Cygne* de Sully Prudhomme, entre deux mondes, isolée... insulaire :

« L'oiseau, dans le lac sombre où sous lui se reflète
La splendeur d'une nuit lactée et violette,
Comme un vase d'argent parmi les diamants,
Dort, la tête sous l'aile, entre deux firmaments¹⁷⁹³. »

¹⁷⁹³ Sully Prudhomme, « Le cygne », in *Les Solitudes : poésies*, Paris, L'Harmattan, 1995, 147 p., coll. « Les introuvables », reprod. en fac-sim., Paris, A. Lemerre, 1869.