

## Conclusion générale

*L'Île du rêve* est née de la rencontre entre une œuvre littéraire à succès, la recherche d'un sujet à la mode par deux librettistes, la précocité créatrice d'un élève de Massenet et l'évolution d'une institution lyrique, l'Opéra-Comique, confrontée au défi du renouvellement.

Elle trouve son origine dans un songe : celui du jeune Julien Viaud rêvant au séjour de son frère en Océanie. Ce désir des lointains détermine une vocation de marin et de voyageur. Puis, la découverte de la Polynésie réelle s'accompagne du besoin de relater sa vie ; l'écriture engendre ensuite la nécessité d'élaborer une forme et le Journal se transforme alors en récit littéraire. Ce dernier, devenu objet de lecture, donne à son tour à rêver et ce rêve, si partagé, est amené à s'inscrire dans un système de représentations collectives : il se fait théâtre, musique, spectacle. Julien Viaud, transmué en Pierre Loti, peut contempler ainsi son « retour sur image ».

L'histoire semble se terminer en boucle. L'origine se retourne sur elle-même. L'espace lotien marque ses confins.

*L'Île du rêve*, c'est aussi une prose qui se fait théâtre musical. Poétique par son rythme, sa sonorité verbale, cette prose dit une histoire élémentaire – la rencontre, l'amour, la séparation –, mais qui est colorée par un lieu : l'île de Tahiti. Le récit devient spatial et paraît oublier le temps ; il est comme une étendue sans durée.

Le livret, en se limitant au schéma essentiel d'une action minimale, laisse à la musique le soin de traduire la prégnance d'un *topos* insulaire. La sensibilité de Hahn, propice à l'imprégnation d'un climat plus que d'une

action, donne naissance à une musique qui est comme une peinture, non pas de la couleur locale, mais de l'état d'âme local, laissant dérouler ses arpèges comme les Tahitiennes se laissent envahir par l'alanguissement.

Plus proche du tableau vivant que du drame, *L'Île du rêve* s'éloigne d'un théâtre exotique où les malédictions des pères, les scènes de marché tumultueuses et les ballets de bayadères donnent du mouvement à la fois à l'action et à la mise en scène. À l'opposé des *Pêcheurs de perles*, où les amants sont sauvés, de *Lakmé*, où l'héroïne meurt, le dénouement reste suspendu entre le bonheur véritable et l'accomplissement du malheur : Mahénu, abandonnée, se perd dans la contemplation sur le retour du thème de Bora Bora, évocation de l'île dans l'île, du rêve dans le rêve.

Ce n'est plus ici un théâtre d'intrigue, ce n'est pas un théâtre mystique se référant aux mythes, ce n'est pas encore un théâtre du mystère dominé par les forces obscures de l'humain. Théâtre poétique certes, mais sans le secours d'un texte littéraire générateur d'une dynamique et d'une harmonie véritablement originales, *L'Île du rêve* se fonde sur un texte absent dont le livret n'est qu'un reflet incertain. La prose originelle se perçoit dans la transparence du texte musical, dans l'imaginaire qu'il entouvre, sur une vision d'Océanie.

Ce théâtre, dans lequel le compositeur veut faire « de la peinture sentimentale », où il veut « fixer, par la notation, les inflexions caractéristiques de tous les sentiments », afin de rendre « la voix “invisible et présente<sup>1794</sup>” », qui tend vers le rendu de la psychologie par la nuance, pourrait être qualifié de « descriptif ».

---

<sup>1794</sup> Lettre de R. Hahn à Jules Massenet, s.l., [vers 1895 ?], coll. Anne Bessand-Massenet, Égreville. Nous datons d'après une allusion de Hahn à la composition de son *Trio* qui fut écrit en 1895.

C'est en cela qu'il s'éloigne de la suggestion symbolique – trop éloignée de l'objet – et se rapproche de l'esthétique parnassienne où l'objet – choisi – devient source d'inspiration formelle :

« Sculpteur, cherche avec soin, en attendant l'extase,  
Un marbre sans défaut pour en faire un beau vase  
[...]<sup>1795</sup>. »

Cet art poétique, prôné par Théodore de Banville, est à rapprocher de l'esthétique de *L'Île du rêve* où l'idylle polynésienne de Julien Viaud, déchantée par Pierre Loti, déchantée de nouveau par Alexandre et Hartmann est poétisée par un Reynaldo Hahn plus inspiré par Leconte de Lisle que par Mallarmé, qu'il ne mettra jamais en musique. L'idéalisme prend ici sa source dans une réalité qu'il magnifie, excluant la trivialité de la vie (d'où l'absence de la mort).

À côté du naturalisme qui rend lyrique le réel dans sa matérialité et du symbolisme qui contourne la réalité pour suggérer l'idée, le Parnasse opère une sorte de transsubstantiation du réel, faisant de la chose une image idéale.

Tournée vers une esthétique parnassienne déjà lointaine, *L'Île du rêve* se rattacherait à un théâtre lyrique de la beauté, formerait une tentative isolée d'un opéra de l'art pour l'art. Au sein d'une fin-de-siècle où s'expriment l'excès et l'angoisse, la fascination et la peur de la déliquescence et du morbide, elle tenterait de se soustraire à ces influences pernicieuses en perpétuant le culte d'une harmonie née d'une ordonnance du monde.

---

<sup>1795</sup> Théodore de Banville, in *Les Stalactites*, in *Œuvres poétiques complètes : édition critique*, 2, Paris, Honoré Champion, 1996, 832 p.

Mais, chargée d'un exotisme devenu désuet et qui la rattache au passé, prônant la retenue (la ligne vocale rectiligne en est un parfait exemple) alors que les aspirations vont au culte de l'énergie contre le spectre de la décadence, elle ne peut que susciter le manque d'adhésion, voire le rejet. Et cela, sans même tenir compte de la situation particulière de Hahn au sein du milieu musical parisien.

*Fervaal* de d'Indy, en exaltant la puissance du mythe celtique à l'image des *Nibelungen* d'outre-Rhin, sera mieux accueilli. Mais c'est *La Bohème* de Puccini, qui s'écarte de toute idée de légende wagnérienne et propose un nouvel exotisme étudiantin et parisien – le Paris romantique devenant un lieu de projection vers le passé –, qui offre un chant mettant en valeur l'héroïsme de la voix, qui va désormais faire courir les foules. L'heure du retour du *bel canto* a sonné.

Le succès d'une œuvre, en dehors de ses qualités intrinsèques, tient bien souvent à l'adéquation entre un moment et un société. *Le Roi l'a dit*, mal reçu en 1873, est reconnu comme un modèle en 1898, avant de retomber de nouveau dans l'oubli. Pour *L'Île du rêve*, malgré la reprise à succès de 1942, dans des conditions un peu particulières, cette conjonction ne s'est pas encore véritablement produite.

Nous fondant sur une analyse synchronique, nous avons tenté de montrer tout ce que cette œuvre portait néanmoins en elle de poésie lotienne et en quoi cette entreprise de transposition du littéraire au musical – malgré l'en deçà inéluctable de la langue d'accueil par rapport à la langue originelle – conservait quelque chose de la « monodie » du *Mariage de Loti*.

Considérée diachroniquement à travers les jugements des contemporains, l'œuvre de Hahn s'est révélée au miroir de son temps, en décalage esthétique pour beaucoup, porteuse d'une moderne originalité

pour quelques-uns. Les intuitions des critiques nous ont ainsi permis d'examiner *L'Île* comme un prisme, chaque facette renvoyant quelques éclats d'un art fin-de-siècle français, comme celui du « théâtre idéaliste » qui nous a fait remonter du symbolisme au Parnasse.

Massenet qualifiait *L'Île du rêve* d'« exquise<sup>1796</sup> » et c'est, à notre avis, vers cet *exquisitus*, vers cet idéal de raffinement et de distinction que s'oriente *L'Île du rêve*, dont la lyrique choisie et recherchée voudrait créer une bulle d'irréalité à partir d'une réalité scénique. L'exquis se doit d'être de qualité rare ; un opéra de l'exquis a vocation à être solitaire.

Il est donc difficile de faire de l'œuvre de Hahn – un cas particulier parmi d'autres – l'emblème d'une tendance esthétique déterminée, qu'elle ne revendique d'ailleurs pas. Elle se situe au tournant d'un siècle dont elle reflète le passé en laissant entrevoir l'avenir. C'est ce caractère hybride qui, en dehors de son charme intrinsèque, lui confère un intérêt historique : il permet d'éclairer, à partir d'une démarche spécifique, l'ensemble d'un paysage culturel où tradition, modernité et avant-garde coexistent ; il offre une nouvelle voie d'accès à une fin de siècle en forme de nébuleuse où le XIX<sup>e</sup> siècle n'en finit pas de mourir, alors que le XX<sup>e</sup> siècle semble s'annoncer inéluctablement.

---

<sup>1796</sup> Jules Massenet, *Mes souvenirs*, Paris, Édition Plume, 1992, p. 232.