

**« *Cet amour qui unit l'âme de la parole et celle de la musique*¹ » :
*Reynaldo Hahn et l'art du chant***

Philippe BLAY

Dans les mythiques urnes de l'Opéra, réceptacles d'un large ensemble de disques 78 tours enfouis pour cent ans dans les sous-sols du palais Garnier, en 1907 puis en 1912, figurent deux enregistrements de Reynaldo Hahn comme chanteur, à côté des plus illustres voix de l'époque, celles de Caruso, d'Adelina Patti, de Nellie Melba, d'Emma Calvé ou de Chaliapine. Ce voisinage pourrait étonner, car Hahn ne s'est produit que dans des salons ou lors de conférences et n'est jamais monté sur scène pour tenir le moindre rôle. A-t-il sa place dans cette arche de Noé renfermant les plus beaux spécimens de la faune lyrique, destinée à conserver pendant un siècle le témoignage « des voix de nos plus illustres chanteurs contemporains² » ?

Cette distinction campe Reynaldo Hahn dans une perspective singulière, où le chanteur de cénacle côtoie les plus grandes vedettes de l'époque. Que tenait-on à immortaliser de si précieux et de si rare vocalement ? Sans doute l'art d'un chant intime, d'une *musica reservata* pratiquée dans de petits cercles mondains. À côté

¹ Reynaldo HAHN, *Notes (Journal d'un musicien)*, Paris : Plon, 1933, p. 112 (à propos de Lully et de Gluck).

² *L'Illustration*, 28 décembre 1907, cité par Élisabeth GIULIANI, « Les urnes de l'Opéra : le réveil de la Belle au bois dormant », *Les Urnes de l'Opéra*, EMI classics 50999-206267-2-3, 2009, 3 disques compacts. Les enregistrements de Reynaldo Hahn font partie du don de 1912 fait à l'Opéra de Paris par Alfred Clark, président de la Compagnie française du Gramophone. Confiées par l'Opéra à la Bibliothèque nationale de France en 1989, ces urnes ont été ouvertes en 2008. (Voir : « Les Voix ensevelies », Bibliothèque nationale de France, <http://expositions.bnf.fr/voix/index.htm> [date de consultation : 26 novembre 2014].)

de la beauté monumentale de la scène lyrique, on souhaitait préserver celle du salon, avec son piano autour duquel se réunissent quelques personnes pour écouter un souffle proche, une voix confiant un poème à des familiers, plus qu'un organe déclamant sa puissance à une salle.

Nul mieux que Reynaldo Hahn, compositeur de mélodies à succès et véritable « sorcier » qui « chante tout avec l'art le plus grand³ » et qui avait déjà réalisé plusieurs enregistrements pour la firme Gramophone, ne pouvait visiblement témoigner pour les générations futures de cet art aristocratique et ténu, de ce chant intérieur et policé.

*

Comme l'écrit Hahn, il n'a jamais eu de professeur de chant et s'est formé lui-même à l'art vocal, parallèlement à ses études classiques au Conservatoire :

[...] je ne suis ni chanteur, ni professeur de chant, ni physiologue ; je suis compositeur de musique [...]⁴.

[...] j'ai toujours chanté d'instinct et mes rares notions techniques je ne les ai acquises qu'en analysant après coup ce que j'ai fait, en les comparant à ce que font les autres, en observant de mon mieux tout ce qui peut se rapporter au chant, depuis les sanglots d'un enfant jusqu'au cri d'une marchande des quatre saisons ; depuis l'ouverture des voyelles chez le sergent de ville qui m'enjoint de « circuler » jusqu'aux inflexions d'un ministre cherchant ses mots à la tribune de la Chambre⁵.

Le compositeur se décrit comme une oreille toujours en éveil, prête à analyser le moindre phénomène vocal pour mieux l'assimiler. Cette attention à des fins de restitution lui vaut d'être considéré par le milieu musical parisien comme un admirable interprète, y compris par ceux qui ne goûtent pas ses ouvrages. C'est le cas de Marguerite de Saint-Marceaux, dont Hahn est un habitué des soirées. Si elle trouve sa musique « détestable⁶ », car insuffisamment novatrice, elle n'en considère pas moins qu'il chante « avec un art incomparable⁷ » et qu'il représente « l'exquis chanteur, le musicien incomparable pour faire de la musique⁸ ».

³ Marguerite de SAINT-MARCEAUX, *Journal : 1894-1927*, édité sous la direction de Myriam CHIMÈNES, préface de Michelle PERROT, Paris : Fayard, 2007, p. 808 (19 mai 1914).

⁴ Reynaldo HAHN, *Du chant*, Paris : Éditions Pierre Lafitte, 1920, p. 11.

⁵ Même référence, p. 13-14.

⁶ SAINT-MARCEAUX, *Journal : 1894-1927*, p. 78 (11 mars 1894).

⁷ Même référence.

⁸ Même référence, p. 292 (16 janvier 1903). M^{me} de Saint-Marceaux se montrera en revanche très critique sur les prestations vocales de Hahn après la Grande Guerre, amplifiant son sentiment ambivalent à l'égard de ce « cabotin » qui n'en est pas moins cependant un « artiste » (même référence, p. 1050, 20 novembre 1919).

Cette activité vocale de mélodiste patenté n'est pas si fréquente pour un créateur à cette époque, même si, comme Debussy faisant entendre *Pelléas* à ses premiers interprètes, l'auteur peut être amené à donner une idée vocale de son œuvre, mais un peu comme l'architecte d'un monde sonore. Massenet lui-même épouse encore ce rôle lorsqu'il exécute un extrait d'opéra devant ses élèves du Conservatoire ou l'une de ses mélodies lors d'une soirée. En revanche, dans le cas de Hahn, il s'agit d'une véritable spécialité, pratiquée quasi quotidiennement dans tous les salons influents et inaugurée fort jeune, vers l'âge de 6 ans. Le « petit Mozart » qui chantait des airs d'Offenbach en s'accompagnant au piano chez la princesse Mathilde au début des années 1880 va se muer avec le temps en un baryton Martin dont les limites techniques sont transcendées par un véritable savoir-faire de diseur, dont l'art du texte chanté est accompli. Ainsi, à bien des années de distance, Marcel Proust et Jean Cocteau nous dépeignent-ils un authentique numéro d'artiste où se déploie tout un théâtre lyrique en miniature, non dénué d'un certain cabotinage. À la vision enluminée de l'ancien amoureux chez le premier répond le crayon du portraitiste tenu par le second :

Reynaldo Hahn fait entendre les premières notes du *Cimetière* [...]. La tête légèrement renversée en arrière, la bouche mélancolique, un peu dédaigneuse, laissant s'échapper le flot rythmé de la voix la plus belle, la plus triste et la plus chaude qui fut jamais [...]⁹.

Après le dîner, Reynaldo Hahn se mit au piano et chanta *L'Île heureuse*, de Chabrier. Comme chez Madeleine Lemaire ou dans sa chambre du très mystérieux hôtel des Réservoirs à Versailles, Reynaldo chantait, la cigarette d'un côté de la bouche, sa voix exquise de l'autre, l'œil au ciel, tout le petit jardin à la française de ses joues bleuâtres tourné vers l'ombre, le reste de sa personne, en roue libre, derrière le piano, sur une pente douce et nocturne¹⁰.

Le salon le plus associé au nom de Hahn est sans conteste celui de la peintre Madeleine Lemaire, où il chante très régulièrement ses mélodies ou celles de ses auteurs favoris. C'est le cas de Gabriel Fauré lors d'un festival organisé en son honneur, en juin 1902, dépeint par André Billy :

Un autre soir, c'était dans un décor inspiré de Watteau, une évocation des *Fêtes galantes* à laquelle collaboraient le chant, la danse, la musique. Gabriel

⁹ Marcel PROUST, « La cour aux lilas et l'atelier des roses : le salon de M^{me} Madeleine Lemaire », *Essais et articles*, édités sous la direction de Pierre CLARAC et Yves SANDRE, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 463 (1^{ère} publication : *Le Figaro*, 11 mai 1903).

¹⁰ Jean COCTEAU, *Portraits-souvenir : 1900-1914*, Paris : Le Livre de poche, 1977 [1935], p. 180.

Fauré était au piano, Reynaldo Hahn mariait sa voix à la flûte de Philippe Gaubert ; la fantomatique et nostalgique *Pavane* terminait le concert¹¹.

C'est aussi le cas de Camille Saint-Saëns auquel la « patronne », en admiratrice fervente, consacre une matinée le 15 juin 1906. Marguerite de Saint-Marceaux note dans son *Journal* : « Reynaldo Hahn y chante merveilleusement bien des mélodies du maître accompagnées par lui-même. [...] Après le départ de Saint-Saëns Reynaldo chante une mélodie de sa composition, *Souvenir d'Orient* qui est jolie chantée par lui et qui paraît curieuse d'harmonie¹². »

Le salon d'Angèle Duglé constitue un autre lieu hahnien de prédilection. C'est Massenet qui l'introduit, alors qu'il n'a que 14 ans, chez la nièce de Charles Gounod, professeur de chant pour jeunes filles de la meilleure société. Le compositeur s'y fait entendre dans des mélodies de Gounod et y crée son cycle *Les Feuilles blessées*, sur des poèmes de Jean Moréas, en juin 1906.

Ce tropisme salonard poussera Catulle Mendès à qualifier Reynaldo Hahn de « prince charmant des salons à musique de chambre et des boudoirs à clavecins¹³ ». Ces temples du snobisme lui permettent cependant d'être associé à de grandes vedettes de la scène ou du monde musical. C'est le cas lors de la soirée du 30 mai 1901 donnée par Robert de Montesquiou dans son célèbre Pavillon des muses de Neuilly, quand il s'y produit en compagnie de Sarah Bernhardt et de Lucienne Bréval, deux tragédiennes en pleine gloire.

Le répertoire interprété dans les salons ne se limite pas aux mélodies et l'on y entend également des chœurs, des ensembles instrumentaux ou même du théâtre lyrique. Ainsi, pendant l'hiver 1902-1903, Hahn tient le rôle du comte Almaviva dans *Les Noces de Figaro* données chez Alfred et Geneviève Vaudoyer. Il s'occupe également, en compagnie d'Alfred Cortot, de faire répéter l'ensemble des chanteurs amateurs réunis pour l'occasion.

Lors de ses nombreux séjours à Venise, ses prestations sur les canaux deviennent fameuses. Elles réunissent à la fois une petite élite en villégiature et le tout-venant de la cité des Doges. Il écrit dans son *Journal* :

M^{me} de Béarn m'avait demandé de chanter seul avec un piano dans les « piccoli canali ». [...] Dans une barque illuminée, j'étais seul avec le piano et deux rameurs. Les gondoles se sont groupées autour de moi [...]. Peu à peu, des passants se sont rassemblés, garnissant les balustrades des ponts ; un public plébéien s'est formé, compact, attentif. Les Chansons vénitiennes

¹¹ André BILLY, *L'Époque 1900 : 1885-1905*, Paris : J. Tallandier, 1951, p. 332.

¹² SAINT-MARCEAUX, *Journal : 1894-1927*, p. 441 (15 juin 1906). La mélodie *Souvenir d'Orient* correspond de toute évidence à *Au pays musulman*, sur un poème d'Henri de Régner (Paris : Heugel, 1906).

¹³ Catulle MENDÈS, « Premières représentations ; Théâtre de l'Opéra-Comique : *L'Île du rêve* », *Le Journal*, 24 mars 1898 (VII/2004), p. 3.

ont fait l'effet, dans cette petite foule, de cartouches explosives, causant une joie, une surprise qui m'ont fait plaisir. « Ancora ! ancora ! » criait-on de là-haut¹⁴...

*

L'intelligence vocale de Hahn n'est pas circonscrite au seul chant de salon et s'il va acquérir auprès du public un statut d'expert dans le domaine de la voix, c'est aussi par sa connaissance de la scène lyrique.

Rappelons qu'il fréquente les théâtres depuis son enfance et qu'il se rend en 1892, à l'âge de 18 ans, au festival de Bayreuth¹⁵. Il côtoie également d'anciennes gloires du chant ou de la scène, comme Pauline Viardot, avec laquelle il s'entretient de *Don Giovanni* et de l'*Orphée* de Gluck¹⁶, ou Hortense Schneider, placée à côté de lui lors d'une réception :

Après le dîner, miousic, naturellement ! Hortense, électrisée, chante successivement (une octave plus bas) de nombreux morceaux d'Offenbach. Je retrouve dans son interprétation tout ce que je m'étais figuré : grande vérité d'accent et de sentiment, entrain, « diable au corps »¹⁷.

Il sera aussi très lié à la grande soprano Lili Lehmann. Elle participe ainsi à la série de concerts consacrée à Mozart qu'il organise à Paris en mars 1906 et l'invitera en août de la même année à diriger *Don Giovanni* lors de la Mozartfest de Salzbourg. Il sera aussi très proche artistiquement de Ninon Vallin, qui enregistre plusieurs de ses mélodies entre 1928 et 1937, et, à la fin de sa vie, il fera débiter dans *Mireille* la toute jeune Géori Boué, au théâtre antique d'Arles en juin 1941.

Comme compositeur, en parfait héritier de Massenet, son activité est tournée en majeure partie vers la scène et la voix. Je citerai en premier lieu son *Île du rêve* et sa *Carmélite*, représentées à l'Opéra-Comique respectivement en mars 1898 et décembre 1902, avec Emma Calvé dans le rôle-titre pour cette dernière. Plus tard, dans les années 1920 et 1930, viendront ses grands succès dans l'opérette – *Ciboulette*, en avril 1923, qui restera la plus connue et sera suivie de cinq autres productions – et son œuvre lyrique majeure, son opéra en trois actes *Le Marchand de Venise*, dont la première au palais Garnier a lieu le 21 mars 1935.

Cet homme de théâtre complet, qui signe de nombreuses musiques de scène pour le théâtre Sarah-Bernhardt, celui de la Gaîté ou l'Odéon, va également exercer une importante activité de critique musical. Tout d'abord dans *La*

¹⁴ HAHN, *Notes (Journal d'un musicien)*, p. 191.

¹⁵ Voir Albert LAVIGNAC, *Le Voyage artistique à Bayreuth*, préface de Pierre COMBESCOT, Paris : Stock, 1980, p. 634.

¹⁶ Voir HAHN, *Notes (Journal d'un musicien)*, p. 3-8.

¹⁷ Voir même référence, p. 254.

Presse, en 1899, puis, avec des interruptions, dans *La Flèche*, *Femina*, *Le Journal* et, à partir de juin 1933, dans le quotidien *Le Figaro*. Ses articles et chroniques y sont principalement consacrés aux œuvres lyriques appartenant aux genres les plus divers, du vaudeville à chansons au drame musical.

Sa notoriété de spécialiste de l'interprétation vocale atteint une certaine amplitude juste avant la Première Guerre mondiale, à l'occasion des conférences sur le chant qu'il prononce en 1913 et 1914 à l'Université des Annales. Cette « université », fondée en 1907 par Yvonne Sarcey (l'épouse d'Adolphe Brisson, directeur du *Figaro*), est une émanation de la revue *Les Annales politiques et littéraires*. Elle organise des cycles de conférences données par des personnalités du monde littéraire et artistique à destination d'un public féminin (celui qui fréquente peu l'université publique à l'époque). Celles-ci sont ensuite éditées dans le *Journal de l'Université des Annales* qui prendra la dénomination de *Conferencia* en décembre 1919¹⁸. Les conférences de Hahn seront réunies en volume en 1920, sous le titre *Du chant* (Paris : Éditions Pierre Lafitte), l'année où il devient brièvement, à partir du mois de juin, professeur d'interprétation vocale à l'École normale de musique de Paris fondée par Alfred Cortot et Auguste Mangeot.

*

Dans ses conférences sur le chant, tout en se conformant au genre de la causerie (il n'écrit pas un traité), Hahn tente de faire un tour complet de la question, non seulement sur le plan purement vocal, mais aussi en ce qui concerne l'interprétation et l'esthétique. Le programme des différentes séances est éloquent : pourquoi chante-t-on et comment ; comment dire en chantant ;

¹⁸ Reynaldo HAHN, « L'art du chant : pourquoi chante-t-on ? » (conférence prononcée le 22 novembre, répétée le 26 novembre de la même année) ; « L'art du chant : comment chante-t-on ? » (conférence prononcée le 29 novembre 1913, répétée le 3 décembre de la même année) ; « Comment dire en chantant ? » (conférence prononcée le 6 décembre 1913, répétée le 10 décembre de la même année) ; « Qu'appelle-t-on avoir du style ? » (conférence prononcée le 13 décembre 1913, répétée le 17 décembre de la même année) ; « Comment émouvoir ? » (conférence prononcée le 20 décembre 1913, répétée le 24 décembre de la même année) ; « Certaines causes de la décadence du chant » (conférence prononcée le 27 avril 1914, répétée le 30 avril de la même année) ; « Le chant expressif dans la musique ancienne » (conférence prononcée le 4 mai 1914, répétée le 7 mai de la même année) ; « Le chant descriptif dans la musique moderne » (conférence prononcée le 11 mai 1914, répétée le 14 mai de la même année) ; « Du goût » (conférence prononcée le 18 mai 1914, répétée le 19 mai de la même année), publiés dans le *Journal de l'Université des Annales*, respectivement les 15 janvier 1914 (8^e année, t. 1, n° 3, p. 158-180), 15 février 1914 (8^e année, t. 1, n° 5, p. 272-296), 1^{er} mars 1914 (8^e année, t. 1, n° 6, p. 333-351), 15 mars 1914 (8^e année, t. 1, n° 7, p. 391-410), 1^{er} avril 1914 (8^e année, t. 1, n° 8, p. 453-470), 15 octobre 1914 (8^e année, t. 2, n° 21, p. 481-492), 1^{er} novembre 1914 (8^e année, t. 2, n° 22, p. 549-563), 1^{er} décembre 1914 (8^e année, t. 2, n° 24, p. 687-699), 15 janvier 1915 (9^e année, t. 1, n° 3, p. 179-189).

qu'est-ce que le style ; comment émouvoir ; d'où vient la décadence du chant ; qu'est-ce qu'un chant expressif et un chant descriptif ; qu'est-ce que le goût ?

Parmi les sujets qui lui tiennent le plus à cœur, celui du rapport entre le texte et la musique est primordial. Le texte et son élocution ont pour le compositeur un intérêt majeur et il prône sans réserve la « soumission de la musique à la parole¹⁹ » :

La parole [...], chargée de sentiment et de pensée, communique à la mélodie une signification, lui confère une action directe et précise sur l'esprit et sur le cœur. Si, de la parole ou de la mélodie, l'un devait dominer, il n'est pas discutable que ce serait la parole ; le bon sens l'ordonne en même temps que le sens artistique²⁰.

À partir de ce principe, de ce refus d'un chant qui serait rabattu sur son propre signifiant vocal, il accorde une place essentielle à la prosodie :

Je ne crois pas [...] qu'on puisse « bien dire », vraiment bien dire, et tout à fait mal chanter ; et quelqu'un qui chante bien et qui dit mal ne m'intéresse pas. Si son chant est beau simplement par lui-même, il vaut infiniment mieux que cet artiste se borne à chanter sur des voyelles consécutives, sans prononcer des mots ; son chant ne constitue pas une œuvre d'art²¹.

Une des raisons qui pousse, selon lui, l'être humain à chanter est au demeurant l'ambition d'assurer « un semblant d'éternité à des mots, à des pensées ; [car] de même qu'on grave des inscriptions sur la pierre et sur le marbre, on en grave aussi dans la musique²² ». Dans cette perspective, il s'intéresse vivement à la chanson populaire, car elle traverse les générations, et fréquente régulièrement les cafés-concerts, où il admire l'art de l'élocution des Paulus, Polin et Yvette Guilbert²³.

La diction constitue ainsi pour lui le fondement de l'art du chant :

[Elle] consiste dans la rapidité plus ou moins grande, dans la juste distribution du temps entre chaque mot, entre chaque membre de phrase, entre chaque phrase ; c'est elle qui ponctue, qui imprime à la voix des

¹⁹ HAHN, *Du chant*, p. 17.

²⁰ Même référence.

²¹ Même référence, p. 19.

²² Même référence, p. 28.

²³ Pour consulter la liste des chansons populaires enregistrées par Hahn comme chanteur, voir Philippe BLAY, « Enregistrements sonores de Reynaldo Hahn », *Reynaldo Hahn, un éclectique en musique*, sous la direction de Philippe BLAY, Arles, Venise : Actes Sud, Palazzetto Bru Zane, 2015, p. 451-466. Sur son goût pour le café-concert, voir Vincent GIROUD, « Reynaldo Hahn : un critique éclectique ? », *Les Compositeurs critiques au XX^e siècle*, actes de la journée d'étude du 5 février 2015 organisée par Emmanuel REIBEL et Timothée PICARD, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, à paraître aux Presses universitaires de Rennes.

nuances de force ou de douceur, au son et au mouvement des gradations imperceptibles ou violentes. La diction est à la parole ce que le regard est aux yeux [...] ²⁴.

Sur le plan de la technique vocale, c'est la maîtrise de la respiration qui est essentielle :

La respiration, c'est le chant même. Mais entendons-nous. Il y a deux genres de respiration : la respiration physiologique (la respiration proprement dite, celle qui fait le fond, la base du chant), et la respiration expressive ²⁵.

Les conférences de Hahn étant toujours riches en souvenirs et en exemples pris sur le vif ou transmis par ses aînés, pour illustrer son propos, il cite le cas de Gabrielle Krauss chantant l'oratorio *Gallia* de Gounod. Prise de trac et prenant mal sa respiration, elle n'avait pas assez de réserve d'air pour arriver au bout de la phrase : « [...] reviens vers le Seigneur, le Seigneur Dieu ²⁶ ! » :

Au lieu de ménager ce souffle qui menaçait d'être insuffisant, elle l'épuisa tout entier sur Seigneur, puis, ayant pris une respiration profonde, elle isola le mot *Dieu* qu'elle prononça de toute son âme. M. Massenet, de qui je tiens cette anecdote, me dit que l'effet avait été foudroyant ²⁷.

J'ai choisi ce récit d'une erreur de respiration transformée en effet expressif parce que l'un des enseignements de Reynaldo Hahn consiste à ne rien proscrire dans le chant, à condition qu'il y ait une justification suggestive et que ces distorsions soient utilisées avec parcimonie. Coup de glotte, port de voix, *rubato* peuvent s'avérer détestables s'ils deviennent systématiques ; mais ils ont leur utilité pour un interprète qui a du style, c'est-à-dire qui maîtrise parfaitement « certaines règles générales qui assurent au chant une correction, un agrément, une tenue et [...] une propreté dont il doit éviter de se départir même dans les moments les plus expansifs et les plus fantaisistes ²⁸ ».

S'il n'est pas naïvement puriste, Hahn n'en est pas pour autant un partisan inconditionnel de l'excès dans l'expression. Tout est pour lui affaire de mesure et de goût, et il se montre sévère à l'encontre de certains dérèglements. Ainsi, il estime que « d'une façon générale, tout le monde chante trop fort ²⁹ » et que les interprètes ne tiennent pas compte des indications de nuance des compositeurs :

²⁴ HAHN, *Du chant*, p. 79.

²⁵ Même référence, p. 47.

²⁶ Charles GOUNOD, *Gallia : lamentation*, n° 4, « Finale » (partition chant et piano, Paris : Choudens père & fils, [1871], p. 33).

²⁷ HAHN, *Du chant*, p. 66.

²⁸ Même référence, p. 114.

²⁹ Même référence, p. 115.

Ils ne sont préoccupés, tout d'abord, que de sortir autant de voix qu'ils peuvent ; puis, à la longue, l'habitude de chanter fort dilate leur appareil vocal, le tissu des organes se relâche et ils ne peuvent plus chanter doucement, même quand ils le veulent [...] ³⁰.

Hahn demande également au chanteur un véritable « travail mental ³¹ » tout au long de sa carrière et recommande « l'exercice du chant par l'esprit ³² », car pour être véritablement expressif le chanteur doit adhérer intérieurement à son rôle :

Il faut qu'un chanteur ait devant les yeux, tandis qu'il chante, une image nette ou confuse, suggérée par les mots qu'il prononce ; s'il s'agit pour lui d'évoquer des objets, il faut qu'il les voie en chantant ; à ce prix seul, il en transmettra la vision à l'auditeur ; s'il s'agit d'exprimer un état d'âme, il faut que, par un moyen personnel, soit par le dédoublement soit en s'imaginant avoir auprès de lui un être humain à qui il s'adresse et qu'il crée par la pensée, il faut, dis-je, qu'il ressente, à ce moment, l'émotion même qu'il veut traduire ³³.

Mais l'interprète ne doit pas non plus être débordé par l'émotion, afin de ne pas perdre les moyens physiques de chanter. Il lui faut donc conserver « un point du cerveau qui reste toujours lucide et volontaire ³⁴ ». Pour y arriver, « il faut, tout en se dédoublant, savoir qu'on se dédouble ³⁵ », selon un processus qui s'apparente avant l'heure à la « distanciation » brechtienne plutôt qu'à l'identification totale au personnage prônée par Stanislavski à l'époque ³⁶. La convention du jeu chanté propre à l'opéra facilite cette mise à distance.

Le grand chanteur est par surcroît pour Hahn celui qui a fait de son art un sacerdoce et qui pense « de façon continue à son métier » :

Quand on aime vraiment le chant, tout ce qu'on voit, tout ce qu'on entend vous sert. On adapte à sa chère préoccupation toutes les observations qu'on fait au cours de la vie et des jours. [...] En un mot, *on pense au chant*. On y pense sans cesse et l'on vit, jour et nuit, avec ce compagnon toujours

³⁰ Même référence, p. 116.

³¹ Même référence, p. 179.

³² Même référence.

³³ Même référence, p. 128.

³⁴ Même référence, p. 129.

³⁵ Même référence, p. 131.

³⁶ Voir Bertolt BRECHT, *Petit organon pour le théâtre*, 1948. *Additifs au « Petit organon »*, 1954, texte français de Jean TAILLEUR, Paris : l'Arche, 1970 ; Constantin STANISLAVSKI, *La Construction du personnage*, préface de Bernard DORT, traduction [de l'anglais] de Charles ANTONETTI, Paris : Pygmalion, 1983 ; Constantin STANISLAVSKI, *La Formation de l'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth JANVIER, préface de Jean VILAR, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2015.

désireux de vous échapper, mais auquel on se cramponne avec toute la force du désespoir et toute la persistance du désir³⁷.

Ce travail psychique permanent doit s'accompagner d'une curiosité toujours en éveil pour « le domaine de l'émission vocale et des vibrations³⁸ ». Et à ce sujet, Hahn cite l'exemple de Stravinsky, qu'il a bien connu, et de sa réceptivité constante au monde sonore :

Il n'est pas une résonance, pas une vibration perceptible qui n'éveille son attention ; une fourchette qui heurte un verre, une canne qui frôle une chaise, le frou-frou d'une étoffe, le grincement d'une porte, le bruit d'un pas, son oreille infallible les perçoit, les décompose avec une sûreté merveilleuse et il y puise une nouvelle idée instrumentale. Or, je voudrais que le chanteur fût de même [...] ³⁹.

*

Reynaldo Hahn se veut donc le défenseur d'un chant naturel et diversifié mais exigeant, fondé sur le verbe, dans lequel les capacités vocales sont secondaires par rapport au savoir-faire et à l'intelligence de l'interprète, car il s'agit d'un chant psychologique qui est le fruit d'un travail sémantique sur le texte. Ce chant doit également être expressif, mais sans que son animation ne soit en mesure de submerger le discours.

Dans le débat qui se développe au début du XX^e siècle sur la décadence des voix, il s'inscrit en faux contre l'idée trop répandue que le mouvement wagnérien en est à l'origine, car « il n'y a qu'une manière de bien chanter, et les vrais artistes savent l'appliquer aux genres et aux styles les plus divers⁴⁰ ». Pour lui, « la musique de Wagner n'abîme la voix qu'aux mauvais chanteurs⁴¹ » :

L'aboiement convulsif qu'on appelle aujourd'hui chant wagnérien aurait horripilé Wagner, lui qui aimait Mozart, Bellini, et pour qui la Schröder-Devrient réalisait le type idéal de la cantatrice dramatique. [...] Je viens d'entendre M^{me} Ternina dans Brunnhilde. Elle *chante* ce rôle comme elle *chanterait* Norma. Et c'est admirable⁴².

Mais il souligne « la médiocrité » des professeurs « qui ne basent leur enseignement [...] sur aucune idée élevée » et « ne peuvent apprendre aux élèves qu'une vulgaire pratique de métier », alors que « le chant est en tout et partout »

³⁷ HAHN, *Du chant*, p. 141-142.

³⁸ Même référence, p. 14.

³⁹ Même référence.

⁴⁰ Reynaldo HAHN, « M. Reynaldo Hahn malmène les professeurs », Georges PIOCH, « Enquête sur l'art du chant », *Musica*, août 1906 (n° 47), p. 115.

⁴¹ Même référence.

⁴² Même référence, p. 115-116.

et qu'un chanteur devrait « connaître l'histoire, apprendre à aimer les arts plastiques, observer la nature, lire les poètes, exister enfin⁴³ ! » Les élèves doivent comprendre « que le travail du larynx est trop intimement lié au mécanisme de l'intelligence pour qu'un ignorant ou un imbécile puisse être jamais un bon chanteur ». Hahn poursuit : « La voix, d'ailleurs, s'améliore par un emploi raisonné ; la nécessité de plier sa voix à toutes les exigences de la pensée et du sentiment est le véritable exercice esthétique du chant⁴⁴. »

Sur le plan historique, Hahn accorde une place particulière au chant français, fondé sur la prosodie de la langue, qui prend ses racines chez Lully et Gluck et que Gounod saura restaurer au milieu du XIX^e siècle, avant que Massenet ne le porte à sa perfection :

Les Italiens d'Italie avaient le sentiment lyrique. Lully seul a eu l'intuition de ce qu'était la déclamation musicale française, Gluck, en Italie, a fait *Orphée* ; mais quelle distance, au point de vue de la déclamation, entre cet ouvrage et ceux qu'il produisit par la suite, en France. C'est dans les derniers que son génie si verbal s'est le plus magnifiquement développé. En somme, ce qui me plaît dans Gluck, ce ne sont pas ses accords de septième diminuée aux trombones, ses sombres et terribles accents d'orchestre qui n'étaient pas difficiles à dépasser, c'est cet amour qui unit l'âme de la parole et celle de la musique ; et cela, c'est Lully qui, le premier, l'a fait voir⁴⁵.

Cette philosophie du chant est intrinsèquement liée à la conception que Reynaldo Hahn a de la musique et que son ami Marcel Proust précise dans une lettre à Suzette Lemaire : « 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* » ; et l'écrivain résume cette position en lui attribuant un « tempérament de musicien littéraire⁴⁶ ».

Ce point de vue situe le compositeur d'une certaine manière dans la descendance de nombre d'esthéticiens français du XVIII^e siècle qui n'envisagent

⁴³ Même référence, p. 116.

⁴⁴ Même référence. En 1909, rendant compte des concours du Conservatoire, Hahn revient sur l'importance de l'intelligence et de la culture pour un chanteur : « Et qu'on ne vienne pas répondre : "Mais la Voix !" Car la voix n'est rien quand elle n'est pas accompagnée de ce qui en justifie l'emploi, de ce qui en contrôle la signification, c'est-à-dire l'instinct du chant, l'instruction, la culture morale. Une belle voix sans rien d'autre, c'est presque une difformité ! » (« Notes sur des notes ; Les concours du Conservatoire », *Femina*, 15 août 1909, cité par GIROUD, « Reynaldo Hahn : un critique éclectique ? ».)

⁴⁵ HAHN, *Notes (Journal d'un musicien)*, p. 111-112.

⁴⁶ Marcel PROUST, Lettre à Suzette Lemaire du 20 mai (?) 1895, *Correspondance, tome I : 1880-1895*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris : Plon, 1970, p. 388-390 (lettre 242).

l'art des sons que régit par le principe de l'imitation et le considère comme l'expression du langage naturel des passions. Ainsi, l'abbé Morellet écrit : « Toutes les passions et tous les sentiments du cœur humain ont leur déclamation naturelle [...]. Or je dis que cette déclamation naturelle est le modèle que copie l'imitation musicale⁴⁷. » Il en va de même pour Hahn, pour lequel la musique découle de cette déclamation naturelle qui engendre de manière intrinsèque son expression poétique à travers le verbe, seule voie d'accès aux multiples affects de la personne.

Cela lui convient d'autant mieux qu'il se sent fait essentiellement pour l'art dramatique et la mélodie, déclarant n'être « ému qu'au théâtre, ou lorsqu'il y a des paroles⁴⁸ ! ». C'est ce qu'il écrit à son mentor Jules Massenet vers 1895 :

Que voulez-vous ! vous avez semé en moi le [mot biffé] germe de la déclamation vivante et de la prosodie ; ce sont, à l'heure qu'il est, et chaque jour plus, mes deux marottes, et j'en suis à vouloir rendre dans le chant les plus imperceptibles intonations de la parole. En somme, c'est de la *peinture* sentimentale, que je rêverais de faire, c'est-à-dire, fixer, par la notation, les inflexions caractéristiques de tous les sentiments ; c'est ce qui fait que l'art de la composition se complique d'un art presque aussi difficile : celui du comédien⁴⁹.

Edmond de Goncourt parle également à propos de Hahn de sa « musique littéraire⁵⁰ », qui n'échappera pas non plus à Stéphane Mallarmé. Le poète, pourtant si éloigné dans son esthétique, ne manque pas d'acuité à son égard lorsqu'il le présente, dans un texte d'introduction à un concert de ses œuvres, comme un « voyant », capable de retrouver la musique originelle contenue dans toute chose, notamment dans la peinture : « [...] or la peinture restituée à ce voyant l'intuition de lignes, d'éclairage et de coloration ou le morceau d'orchestre que, d'abord, elle est⁵¹. » Hahn représente pour lui un musicien dont l'inspiration est *cultivée*, c'est-à-dire non pas issue directement de « l'immédiate nature », mais des « œuvres attestant une préparation d'art ». Loin d'en

⁴⁷ Abbé André MORELLET, « De l'expression en musique », *Mercur de France*, novembre 1771, cité par Belinda CANNONE, *Musique et littérature au XVIII^e siècle*, Paris : Puf, coll. « Que sais-je ? », 1998, p. 19-20.

⁴⁸ Reynaldo HAHN, Lettre à Édouard Risler, citée par Bernard GAVOTY, *Reynaldo Hahn : le musicien de la Belle Époque*, Paris : Éditions Buchet-Chastel, 1976, p. 60.

⁴⁹ Reynaldo HAHN, Lettre à Jules Massenet, s. l. s. d. [1897], ancienne collection Anne Bessand-Massenet.

⁵⁰ Edmond DE GONCOURT, *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire*, tome neuvième : 1892-1895, Paris : Charpentier et Fasquelle, 1896, p. 177.

⁵¹ Stéphane MALLARMÉ, « Avant-dire », *Œuvres complètes*, II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand MARCHAL, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 691-692. Cet « Avant-dire » a été lu par Marguerite Moreno à l'occasion d'un concert d'œuvres de R. Hahn donné le 21 avril 1897 au théâtre de la Bodinière, à Paris.

constituer un pléonasme, sa musique « en presse les authentiques lèvres pour un jaillissement nouveau⁵² » et consiste en autre chose qu'une œuvre seconde émanant d'une œuvre première, car elle parvient à retrouver l'émotion initiale, naturelle, et à la faire de nouveau appréhender :

[...] il perçoit le chant, sacré, inscrit aux strophes, il l'espace et le désigne, répandu par l'éternelle blessure glorieuse qu'a la poésie, ou mystère, de se trouver exprimée, déjà, même si près du silence – oui, il en presse les authentiques lèvres pour un jaillissement nouveau⁵³.

Ce que le compositeur cherche avant tout à faire entendre par la médiation du texte poétique mis en musique, c'est le monde dans sa sincérité et, en accord avec la sensibilité française de l'âge classique, à en saisir la profondeur par l'extériorité. Il écrit dans son *Journal* :

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*⁵⁴.

Cette recherche des formes de la vie insuffle aux mélodies du classique Reynaldo Hahn une certaine candeur propre à la densité de la simple apparence. Leur chant littéraire y aspire ainsi à se fondre dans le mot pour faire résonner la nature des choses. Plus que la suggestion et la sensation, il y cherche la transparence et l'authenticité afin que son lyrisme sache rester humain.

© Philippe BLAY

⁵² Même référence.

⁵³ Même référence.

⁵⁴ HAHN, *Notes (Journal d'un musicien)*, p. 283.