

## Une idylle polynésienne à l'époque de Gauguin

Vincent Giroud

On peine à imaginer aujourd'hui le prodigieux succès que rencontrèrent à leur apparition les romans de Pierre Loti (1850-1923). Officier de marine, de son vrai nom Julien Viaud, c'est anonymement qu'il publiait, en 1879, *Aziyadé*, présenté sur la page de titre comme « extrait des notes et lettres d'un lieutenant de la Marine britannique entré au service de la Turquie » et prétendument tué au combat après avoir vécu une liaison passionnée avec une jeune Circassienne du harem d'un dignitaire turc. Dès l'année suivante, le même éditeur, Calmann-Lévy, sortait *Le Mariage de Loti*, attribué, toujours anonymement, à « l'auteur d'*Aziyadé* », et paru d'abord en feuilleton dans *La Nouvelle Revue*. Dédié à Sarah Bernhardt, ce second roman, encore mieux accueilli que le précédent, a pour cadre Tahiti et pour héros un autre officier de marine anglais, Harry Grant, qui, après s'être fait baptiser « Loti » dans les jardins de la reine Pomaré, se met provisoirement en ménage avec une « Maorie » de quinze ans nommée Raharu. Regagnant l'Angleterre au bout d'un an, il reçoit d'elle deux lettres affectueuses et apprend par la suite qu'après une brève liaison avec un officier français elle a connu une vie « déréglée et folle » puis est morte à l'âge de dix-huit ans. Si cette intrigue principale est fictive, le roman n'en est pas moins une transposition autobiographique : à Tahiti, Harry Grant cherche les traces d'un frère aîné disparu, et notamment la femme que celui-ci y avait aimée et qui est devenue à moitié folle, tout comme

Julien Viaud y avait cherché celles de son frère Gustave (le Rouéri du roman et de l'opéra), mort en 1865. Car ce n'est pas Loti, mais son frère, qui avait vécu l'« idylle polynésienne » que *L'Île du rêve* transpose, à son tour, sur la scène lyrique.

L'idée d'adapter un roman à succès en opéra était aussi courante, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, que d'en tirer un film ou un téléfilm peut l'être à notre époque. Dès 1882, il en avait été question pour *Le Mariage de Loti* avec Planquette, compositeur des *Cloches de Corneville* et du chant patriotique *Le Régiment de Sambre et Meuse*. Huit ans plus tard, le projet était repris par Georges Hartmann (1843-1900), qui, parallèlement à sa carrière d'éditeur de musique, avait collaboré aux livrets d'*Hérodiade* et de *Werther* de Massenet. Avec le poète et dramaturge André Alexandre (1860-1928), Hartmann, en fait, ne cosigne alors pas moins de trois adaptations lyriques d'œuvres de Loti, désormais au comble de la gloire, et qui en 1891 succède à Octave Feuillet à l'Académie française : *Madame Chrysanthème*, musique d'André Messager, créé au Théâtre lyrique de la Renaissance en 1893 ; *Le Spahi* (d'après *Le Roman d'un spahi*, troisième roman de Loti – et premier signé de son pseudonyme), musique de Lucien Lambert, créé à l'Opéra-Comique en 1897 ; et enfin celui qui devait primitivement s'intituler *L'Île des rêves* et qu'Hartmann accepte de confier, sur la recommandation de Massenet, à un compositeur presque inconnu, âgé de dix-sept ans, et non français de surcroît.



Né à Caracas en 1874, de père juif allemand originaire de Hambourg et de mère vénézuélienne, Reynaldo Hahn a grandi à Paris. Quoique protégé de Massenet, sa nationalité étrangère lui interdit de concourir pour le fameux prix de Rome que briguent tous les jeunes compositeurs depuis 1803. *L'Île du rêve* est pour lui une sorte de travail compensatoire, sur un livret dont le texte lui a d'ailleurs été remis par Hartmann comme non définitif. Il ne soupçonne pas que cet essai – ce « devoir de vacances », comme il dit – va devenir, grâce au rusé et tout-puissant Massenet, la

consécration officielle habituellement réservée à un lauréat à son retour de la Villa Médicis : la création d'un ouvrage lyrique par un théâtre subventionné.

Entreprise à Münster à l'été 1891, la composition de *L'Île du rêve* se poursuit à Aix-la-Chapelle puis à Hambourg, où Hahn termine le premier acte en septembre. Le deuxième acte est écrit principalement l'été suivant, sur la côte normande, et le troisième un an plus tard, à Saint-Germain-en-Laye, la partition chant-piano étant provisoirement achevée à Londres en septembre 1893, et révisée durant l'été 1894. Parallèlement, Hahn a commencé à orchestrer l'ouvrage, et Massenet, impressionné à la lecture du premier acte, déclare *L'Île du rêve* digne d'être montée à la scène. En septembre 1894, alors que l'instrumentation vient d'être terminée, Massenet présente son élève à Léon Carvalho, directeur de l'Opéra-Comique, et assiste en personne à l'audition de l'ouvrage, le 2 octobre. Toutefois, après avoir longtemps tergiversé, Carvalho émet un refus. Le professeur, qui ne se laisse pas facilement intimider, fait paraître la partition chant-piano chez son éditeur, Heugel, en 1897. Dédiée à Massenet « en témoignage d'affectueuse gratitude » et présentant Loti comme coauteur du livret au même titre que Hartmann et Alexandre, elle attire alors brièvement l'attention du soprano américain Marie Van Zandt, créatrice de *Lakmé*, qui envisage même de chanter *L'Île du rêve* en Amérique et en Russie.

La situation se débloque dès l'entrée en fonctions d'Albert Carré comme directeur de l'Opéra-Comique le 13 janvier 1898 à la suite de la disparition soudaine de Carvalho le 27 décembre précédent. Soucieux d'encourager la création lyrique contemporaine, Carré, qui connaît déjà la partition de Hahn, propose immédiatement *L'Île du rêve* pour sa saison inaugurale, avec le soutien enthousiaste de Messager, son directeur musical. Le 21 janvier, Hahn joue l'œuvre devant la troupe, et la distribution est aussitôt arrêtée. Le rôle de Loti est attribué au ténor lyrique Edmond Clément (1867-1928), à l'aube de sa carrière internationale mais déjà reconnu comme un modèle de technique et de style qui le font considérer, encore aujourd'hui, comme l'un des grands chanteurs de l'époque.

Après quelques hésitations, le premier rôle féminin revient à une jeune cantatrice, Julia Guiraudon (1873-1966), qui avait précédemment brillé dans le rôle de l'héroïne du *Spahi* de Lambert, et que Carré a également choisie pour créer, au cours de la même saison que *L'Île du rêve*, celui de Mimì dans *La Bohème* de Puccini ; elle interrompra sa carrière en 1904 pour épouser le librettiste Henri Cain. Le mezzo-soprano Charlotte Wyns, pressenti pour incarner Téria, le second rôle féminin, ayant dû se désister, c'est Jeanne Marié de l'Isle (1872-1926) – nièce de Célestine Galli-Marié, la première Carmen – qui la remplace. Quant au baryton Mondaud, dont le nom figure sur la partition rééditée au moment de la création, il déclare forfait le lendemain de la générale, et c'est le baryton-basse Hippolyte Belhomme (1854-1923), l'un des piliers de la troupe, qui se charge du rôle du père de l'héroïne. C'est donc à une distribution de premier ordre, en même temps qu'à l'une des grandes baguettes de l'époque – André Messager –, qu'est confiée l'œuvre du jeune compositeur. Les répétitions commencent en février 1898, alors même que se déroule le procès Zola. Dreyfusard convaincu, Hahn assiste à plusieurs séances, tout en participant à la préparation de son opéra. La première a lieu le 23 mars à la salle du Châtelet : en effet, l'Opéra-Comique occupe toujours l'ancien bâtiment du Théâtre-Lyrique en attendant l'ouverture de la nouvelle Salle Favart en remplacement de celle détruite par le dramatique incendie de 1887. La première partie du spectacle comporte *Le Roi l'a dit* de Léo Delibes, dans une version révisée en deux actes.



Adapter *Le Mariage de Loti* pour le théâtre lyrique n'était pas chose facile. Présenté (sans d'ailleurs chercher à tromper personne) comme un document plutôt qu'une fiction, le roman mêle subtilement récit à la troisième personne (dont la voix romanesque est parfois ambiguë), digressions de type ethnologique, prétendus fragments de journal, échanges épistolaires et témoignages de tiers. Outre le titre, que Loti souhaitait différent de l'original, des changements notables ont été introduits par les librettistes

à sa demande ou avec son accord. Le héros, anglais dans le roman par devoir de réserve puisque l'auteur était encore en activité, est promu officier de la marine française – le *Rendeer* du roman devenant le *Neptune* – et porte le nom plus breton que nature de Georges de Kerven (peut-être emprunté par les auteurs à une pièce oubliée de Roger de Beauvoir et Lambert Thiboust, *Les Enfers de Paris*). Ce changement de nationalité a pu être dicté par le souhait d'atténuer le rapprochement inévitable avec *Lakmé*, dont le héros, Gérald, porte l'uniforme britannique. L'héroïne n'a plus quinze ans – ce qui aurait pu alarmer la censure – mais seize, et son nom est changé de Rarahu en Mahénu pour des raisons d'euphonie ; de même son père adoptif, Tahaapaïru, rebaptisé Taïrapa (mais qui, contrairement au roman, ne meurt pas dans l'opéra). Par pudeur politique ou diplomatique, la reine Pomaré IV, morte en 1877 et dont le fils, Tamatoa V, avait été contraint d'abdiquer en 1871 après avoir cédé Tahiti à la France en 1870, n'est pas nommée ni n'intervient dans l'histoire, à part une référence au « bal de la reine » : Hartmann et Alexandre lui ont substitué une « princesse tahitienne » du nom d'Oréna. Si les noms de Téria et de Faïmana proviennent du livre, le livret fait de la première, pour éviter toute confusion, la Taimaha du roman, naguère compagne de Rouéri, le frère décédé de Georges. Le personnage épisodique d'Henri, autre officier du *Neptune*, qui forme avec son « épouse » Faïmana une sorte de double du couple Loti-Mahénu, a pu être inspiré par Plumket, le « frère John » du roman (et donc un discret avatar du « frère Yves » de *Madame Chrysanthème*). Le seul personnage quelque peu développé par rapport au roman est Tsen-Lee, le marchand chinois qui fait la cour à Mahénu : de cette figure ridicule et odieuse, dont le traitement musical paraît avoir donné beaucoup de mal à Hahn, il faut bien dire qu'elle est avant tout représentative de l'image des Chinois que donnait le théâtre de l'époque, et dont *La Geisha* (1896) de Sidney Jones offre un autre exemple.

Écrit en vers rimés irréguliers, comme il est habituel à l'opéra, le livret s'organise en trois actes qui résument et stylisent l'intrigue du roman, en rapprochant des épisodes ou en modifiant le cadre à des fins de

simplification. Situé au pied de la cascade de Faatūa, le premier acte nous fait assister à la présentation de Mahénu à Kerven par la princesse Oréna puis au « baptême » de l'officier français ; alors que les marins se rendent au bal de la reine, Mahénu retient Kerven et la dernière scène forme un long duo d'amour à la tombée de la nuit. Au deuxième acte, qui a pour cadre la case de Mahénu, Loti apprend à la compagne de son frère, devenue à demi folle, la mort de ce dernier. Après le départ de Téria, les deux amants se remémorent mélancoliquement le bonheur de leur rencontre, tandis qu'à l'arrière-plan on entend le père adoptif de Mahénu et d'autres vieillards tahitiens chanter des versets religieux. Le troisième acte a pour cadre une soirée d'adieu chez la princesse Oréna pour les marins français prêts à se rembarquer. Apprenant le départ de Kerven, que celui-ci lui cachait, Mahénu laisse éclater son désespoir, évoquant l'existence déçue qui l'attend. Ému, Kerven lui propose de l'emmener avec elle et de l'épouser. Mais une fois qu'il est parti, la princesse démontre à Mahénu l'impossibilité de ce rêve et la convainc de regagner sa case pour prendre soin de son père. Le rideau tombe alors qu'on entend au loin le chant mélancolique des Tahitiens. (Nous savons grâce aux travaux de Philippe Blay que les librettistes avaient initialement envisagé un quatrième acte où, comme à la fin du livre, Kerven, de retour en Europe, aurait appris la dégradation morale et physique et la mort de Mahénu.)



La soirée de la première de *L'Île du rêve* est brillante : y assistent le ministre de l'Instruction publique et Henry Roujon, son directeur des Beaux-Arts, tandis que l'on remarque la présence de la reine en exil Nathalie de Serbie dans la loge de Pierre Loti. Chaleureusement accueillie par le public, s'il faut en croire les journaux, l'œuvre nouvelle – première création du directeur de Carré – l'est beaucoup moins par la presse musicale, qui, pour l'essentiel, rivalise de roserie. Il n'est pas besoin de lire entre les lignes pour sentir qu'il s'agit avant tout d'une manifestation de jalousie dirigée, dans des termes qui n'honorent guère ceux qui les emploient, non seule-

ment contre le jeune compositeur de 23 ans, dont il est de rigueur de souligner qu'il n'est ni français, ni prix de Rome, mais aussi et peut-être surtout contre Massenet et, à coup sûr chez quelques-uns, contre Albert Carré. La palme revient au compositeur Gaston Salvayre qui, dans *Le Gaulois*, se déchaîne contre le livret, la musique et les interprètes, réservant ses mots les plus durs (et certains de ses plus bêtes) au « jeune amateur de musique vénézuélien », « fils de l'autre hémisphère », « écolier perdu au théâtre » digne tout au plus de porter « des oreilles d'Hahn ». À la lecture de ce sottisier, on se rend compte surtout de l'incapacité des critiques à caractériser précisément la partition. Seul le compositeur Alfred Bruneau, écrivant dans *Le Figaro*, reconnaît dans l'opéra de Hahn « cinq ou six thèmes figurant ses personnages, thèmes bien choisis d'ailleurs, qu'il a rappelés de page en page sans les développer symphoniquement » ; mais Bruneau n'échappe pas non plus aux clichés ni à la contradiction, reprochant à la fois à son jeune confrère d'imiter Massenet et de ne pas s'en inspirer assez pour « donner quelques accents un peu mâles à ses voix, à son orchestre, dont la mollesse efféminée, la monotonie vaporeuse, ne se démentent pas une minute ». Si les allusions malveillantes à l'homosexualité de Hahn sont patentes quand on l'accuse ainsi de manquer de « virilité », il est tout aussi frappant de trouver dans bon nombre de ces comptes rendus une dénonciation de l'esthétique de la demi-teinte que l'on allait retrouver, quatre ans plus tard (mais les deux œuvres sont presque exactement contemporaines dans leur conception), à propos de *Pelléas et Mélisande*.

Comme Debussy, en effet, Hahn, fort de son expérience déjà impressionnante de compositeur de mélodies, affiche dans cette œuvre une préoccupation qui a été sienne tout au long de sa vie, celle de donner la primauté à l'expression chantée de la parole, rendue parfaitement audible par une prosodie claire, naturelle, respectueuse des exigences de la respiration. L'utilisation qu'il fait de motifs de rappel, plus souple et plus complexe que ne l'implique l'analyse superficielle de Bruneau, rappelle, en effet, le Massenet de *Manon* et de *Werther*. Mais elle reste discrète – comme, là encore, dans *Pelléas* – et dictée avant tout par le souci de suggérer une atmosphère, tout en donnant l'impression d'une grande liberté formelle.

Loin d'être des « cartes de visite » (comme Debussy caractérise plaisamment, et non sans exagération, le leitmotiv wagnérien), les motifs sont plutôt liés à des lieux ou à des sentiments ; ils permettent à l'auditeur de se repérer dans un discours musical ouvert, où les « morceaux » traditionnels s'enchaînent sans interruption. Un même souci de simplicité caractérise l'écriture vocale, à dessein dépourvue de tout effet spectaculaire, et évitant les grands intervalles, les écarts de tessiture et les aigus flatteurs. Même les quelques vocalises de Mahénu au dernier acte, non seulement sont entendues des coulisses, mais sont parfaitement en situation d'un point de vue théâtral. Quant au seul véritable « air » de la partition, « Ne plus te voir, ô ma petite case », que chante Loti au dernier acte, il est très court et ne s'élève pas au-dessus du *la*.

Desservie par l'accueil peu encourageant de la critique, *L'Île du rêve*, en 1898, ne devait pas dépasser le cap de neuf représentations à l'Opéra-Comique. Philippe Blay a signalé une exécution privée, limitée au premier acte, dans les salons de Madeleine Lemaire en 1900, avec Clément reprenant son rôle de Kerven, et une seconde à Toulon en 1903. Plus inattendue est une reprise en 1942 au casino municipal de Cannes, dont Hahn, réfugié en zone libre, était directeur musical, avec la jeune Geori Boué en Raharu (l'héroïne retrouvant en effet à cette occasion son nom d'origine). En 2000, c'est à Papeete qu'on a pu réentendre *L'Île du rêve*, et en 2016 à Rochefort (ville natale de Loti), dans une mise en scène reprise à Paris au théâtre de l'Athénée-Louis Jouvet.



Pour le spectateur d'aujourd'hui, débarrassé des préjugés de 1898, *L'Île du rêve* est une œuvre dont l'intérêt dépasse de beaucoup la simple curiosité. Loin d'être banale, la transposition lyrique du roman de Loti – écrivain que Roland Barthes, entre autres, nous a appris à redécouvrir – est riche en perspectives, dont la moindre n'est pas la nature ambiguë de l'exotisme dans sa version polynésienne. *L'Île du rêve* prend ainsi place dans un ensemble artistique qui comprend les premiers romans d'Herman



Melville, la peinture de Gauguin et l'inoubliable *Tabu* de F.W. Murnau. Hahn n'était-il pas « exotique » lui-même dans le Paris de l'Affaire Dreyfus ? Mi-latino-américain, mi-allemand, juif, homosexuel, ce cosmopolite est devenu plus français que nature par amour de la langue et de la culture française, qu'il possédait mieux que quiconque. Il n'était donc que mieux préparé à marier, dans sa partition où le français côtoie des passages en polynésien, un idiome hérité de Gounod et de Massenet et des références musicales exogènes qui, pour être discrètes, n'en témoignent pas moins d'une recherche d'authenticité fort différente de la « couleur locale » telle qu'on l'entendait traditionnellement à l'Opéra-Comique.

Plus largement, *L'Île du rêve* a sa place dans une série d'ouvrages lyriques qui, de *L'Africaine* (1865) de Meyerbeer à *Madame Butterfly* (1904) de Puccini – se prolongeant avec *Le Pays du sourire* (1929) de Lehár, *South Pacific* (1949) de Rodgers et Hammerstein, et jusqu'à *Miss Saigon* (1989) de Claude-Michel Schönberg et Alain Boublil –, abordent, sur le plan dramatique et musical, le thème de la rencontre prétendument impossible, sinon dangereuse, entre un « Orient » présenté comme séduisant, énigmatique, et, par définition, « autre », et un « Occident » à la fois dominateur et maître du discours, mais qui n'en est pas moins ébranlé dans ses certitudes.

On ne saurait quitter *L'Île du rêve* sans rappeler une circonstance biographique qui, bien qu'extérieure à l'œuvre, lui donne une résonance particulière. La genèse de *L'Île du rêve* coïncide en effet avec la rencontre de Reynaldo Hahn et Marcel Proust, dans le salon de Madeleine Lemaire le 22 mai 1894, alors que le compositeur travaillait à l'orchestration de l'opéra. Leur relation amoureuse passionnée, la seule véritable liaison qu'ait connue Proust, devait s'achever à l'été 1896, principalement en raison de la jalousie obsessionnelle de l'écrivain dont on retrouve des traces dans *Un amour de Swann*. Devenu une affection durable, que Philippe Blay a caractérisée comme presque maritale, cet amour entre le musicien auréolé de sa gloire précoce et le romancier débutant en passe de devenir le plus grand écrivain français de l'époque a exercé une influence dont on commence seulement à mesurer l'étendue dans la conception d'*À la*

*recherche du temps perdu*, où Proust voulait que son ami – qui l'avait tant ébloui jeune alors qu'il travaillait à *L'Île du rêve* – figure « comme un dieu déguisé qu'aucun mortel ne reconnaît ».



Reynaldo Hahn au piano.  
*Musica*, février 1910.

Reynaldo Hahn at the piano.  
*Musica*, February 1910.