

Reynaldo Hahn et l'Orient

Christophe MIRAMBEAU

Avril 1906. Reynaldo Hahn est en voyage à Constantinople. Il y fait une série de conférences et de concerts — et en profite pour découvrir les saveurs de l'Orient. Il en rapportera un souvenir ému et ébloui — pour ne pas dire charmé et conquis — du chant des muezzins de la capitale byzantine.

Ce voyage oriental trouve une traduction musicale dans le second volet du *Rossignol Éperdu*, grand album musical de poèmes pour piano comprenant 53 pièces, dont la composition s'étend de 1899 à 1910. Rossignol, certes, mais « éperdu », parce que – ainsi que le présente *Le Ménestrel* à la parution du recueil chez Heugel –, « [...] en effet le musicien y chante éperdument, passant sans transition d'un sujet à l'autre, comme cela lui vient, au jour le jour, ici c'est une élégie, et là un scherzo, plus loin un souvenir de voyage, puis une impression d'Orient, voilà un coin de Versailles, et le chapelet se déroule, aux grains variés et chatoyants ».

Compositions de maturité, qui court des 24 aux 35 ans du compositeur, on y voit aisément, en feuilletant ces pages comme un album de croquis musicaux – depuis la notation améliorée d'une idée musicale rapidement griffonnée sur du papier musique à la pièce « expérimentale », où Hahn, tentant d'échapper à la fâcheuse réputation de « petit maître » ou de « musicien de salon » qui lui colle à la peau depuis ses débuts d'« aimable mélodiste » dans les salons proustiens, s'adonne à quelque recherche (parfois trop) sophistiquée.

La série « Orient » s'articule en cinq pièces : *En caique*, *Narghilé*, *Les Chiens de Galata*, *Rêverie nocturne sur le Bosphore*, *La Rose de Blida*, *L'Oasis*.

L'examen de ces pièces nous amène à faire le catalogue des procédés « orientaux » issus de la tradition française du XIX^e siècle, tels qu'ont pu les

exploiter Massenet et Saint-Saëns – tous deux professeurs et amis de Reynaldo. *En Caïque* propose un climat harmonique instable, avec usage d'appoggiatures, de mélismes et secondes augmentées – intervalle « oriental » si il en est –, principe d'ostinato rythmique. *Narghilé*, outre sa souplesse rythmique, s'établit dans la juxtaposition tonalité/modalité, tandis que la *Rêverie nocturne sur le Bosphore* procède de jeux de répétitions aux vertus incantatoires – assortis d'inévitables secondes augmentées. *La Rose de Blida* est un récitatif accompagné, mélodie prenante qui semble évoquer le *fatum* oriental, et *L'Oasis*, que Reynaldo Hahn écrivit à Biskra en 1909, fait usage de quintes parallèles qui, selon leur contexte, évoquent l'Orient... ou le Moyen Âge.

Rien de fondamentalement « oriental » dans ces pièces-là. L'usage d'une éventuelle mélodie véritablement orientale, notée au détour d'une promenade dans les rues de Biskra ou en barque sur le Bosphore demeure du même type que celui fait par Puccini pour *Turandot* vingt ans plus tard, usant de motifs réellement chinois... qui donnent naissance à un véritable opéra italien de Puccini.

Hahn suit en cela les traces de ses illustres maîtres — au fond, le concerto égyptien de Saint-Saëns l'est-il vraiment ? Par raccourci méchant, ne dirait-on pas que le maître l'a composé l'oreille aux demi-aguets sur les rives du Nil, un œil sur le papier ligné et l'autre sur quelque ravissant jeune felouquier ?

Hahn apparaît comme l'un des derniers représentants d'une école française dont l'orientalisme musical est issu de Félicien David. Mais les successeurs de l'auteur du *Désert* n'ont gardé que l'accessoire de la démarche de David, qui avait passionnément tenté de retranscrire en langage européen les couleurs et les mélodies entendues « là-bas ». L'élément exotique ou oriental ne semble exister ici que par fonction décorative. Il s'agit d'user d'éléments étrangers dans le but d'évoquer et d'illustrer une culture autre, mais non pas de l'intégrer définitivement, à l'opposé du travail novateur de Claude Debussy, qui, dans le même temps, écrit *Pagodes*.

Deux conceptions s'opposent : celle de Debussy, où l'apport exotique est une nourriture intrinsèque de la musique, bien au-delà de la seule évocation/illustration, et celle de Hahn, le rêveur coloriste, qui publie un carnet de voyage sonore rapporté à sa sensibilité et à son art.

C'est dans ce cadre-là que *Le Dieu bleu* apparaît comme une pierre angulaire en même temps qu'une cheville de la transformation et de l'histoire de la musique scénique « orientalisante ». Ce ballet hahnien de 1912 marque à mes yeux la fin de la conception « XIX^e siècle » de la musique aux accents orientaux (au sens large, tous les orient), un point d'achèvement de la tradition des compositeurs de théâtre et une ouverture vers des ouvrages scéniques tels *Padmavâtî* où la

musique occidentale est absolument nourrie de l'intérieur, dans son langage même, par les apports et assimilations de musiques « autres » – résultat d'une quête de la musique française pour trouver son alternative à Wagner.

Le Dieu bleu

Suite logique du succès de *La Fête chez Thérèse* : la commande d'un nouveau ballet. Non pas par l'Opéra, mais par Diaghilev, qui souhaite que les musiciens français composent pour les Ballets russes. C'est Reynaldo Hahn qui ouvre la marche des ces compositions nouvelles pour la saison 1912 des Ballets russes au Châtelet avec *Le Dieu bleu*, sur un argument – une page, devrait-on dire – signée de Jean Cocteau et de l'ami Coco de Madrazo. La suivante création proposée par un musicien français sera le *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel, en juin 1912.

Cocteau, dans le sillage de Diaghilev et de sa troupe depuis les premières représentations des ballets en 1909, a probablement reçu commande en 1910. L'arrivée de Reynaldo Hahn sur le projet semble ne pas s'être fait sans mal : les biographes de Diaghilev s'accordent sur son peu d'enthousiasme envers Reynaldo Hahn, à qui il ne passe commande que sous l'affectueuse pression de leur grande amie commune, Misia Sert. Une commande stratégique bien plus que dictée par un pur choix artistique : autour de Reynaldo Hahn (et de Misia Sert), gravite tout un (grand) monde de personnages influents et mécènes potentiels que Diaghilev, qui ne bénéficie plus désormais des subsides impériaux, ne peut objectivement pas négliger.

Reynaldo Hahn disait à son propos, lorsqu'il le rencontra par l'entremise de Proust en 1908, « tout chez lui est calculé, mais avouons-le, il est très doué pour le calcul ».

L'argument du *Dieu bleu* se résume en quelques mots : dans l'Inde fantasmée, un jeune hindou va devenir prêtre. Une jeune fille est amoureuse de lui et interrompt le rite qui doit le consacrer. Le grand prêtre la condamne à être livrée aux monstres du temple. La jeune fille invoque la Déesse, qui fait paraître le Dieu bleu. Les monstres sont chassés, les amants sont unis.

Il s'agit, pour Diaghilev, de créer un second *Shéhérazade*, ballet sur la musique de Rimski-Korsakov entré au répertoire des Ballets ; un triomphe qui a fortement et durablement impressionné les spectateurs de la Saison russe de 1910.

Hahn se met au travail. Consulte-t-il son amie Cléo de Mérode, qui en 1900 initia, accompagnée de « l'orchestre et les chœurs annamites du palais du roi », en tout 18 musiciens, ses fameuses *Danses cambodgiennes* – qui n'avaient de cambodgien que le nom, puisque l'étoile de l'Opéra-Comique et grande

horizontale a bâti ses danses en examinant gravures et photographies venues du Siam lointain – pour appréhender la saveur exotique des traditions de là-bas ? Fait-il appel à ses souvenirs de l'Exposition Universelle et aux spectacles offerts par les pavillons coloniaux ? La saveur délicieusement exotique, bien au-delà des couleurs-clichés telles qu'elles ont été établies par Léo Delibes dans *Lakmé*, les mélodies hautement chromatiques et l'usage constant de modes nous autorisent à le croire.

Diaghilev, de son côté, a une mission à remplir : remplacer Isadora Duncan dans *Shéhérazade* et de *Cléopâtre*, deux ballets dans lesquels elle paraissait, à l'occasion de leur reprise à Saint-Pétersbourg au début du printemps 1912. Pour remplacer « la Duncan », il lui fallait une figure au moins aussi populaire que la grande prêtresse du mouvement. La proposition que lui fait alors Gabriel Astruc, fabuleux personnage pour l'heure plongé dans les affres de la construction de son Théâtre des Champs-Élysées, tombait à pic : Astruc n'était-il pas l'imprésario de Mata Hari, qui en 1905 avait inventé le « numéro hindou », venait de paraître à l'Opéra de Monte-Carlo dans la création locale du *Roi de Lahore* de Massenet et dont la popularité était encore à son zénith ? Diaghilev propose 3 000 francs à Mata Hari, qui accepte de partir pour la Russie. Las, la série de représentations est annulée. Ce n'est que partie remise...

Reynaldo Hahn était lui-même à Saint-Pétersbourg au tout début de 1911, invité de Diaghilev. Un grand banquet est organisé en son honneur par le patron des Ballets russes — parmi les invités se comptent Glazounov, Tcherepnine, Liadov, et toute la fine fleur du monde musical russe. Hahn et le Baron de Medem interprètent à deux pianos une réduction du ballet. Quelques jours plus tard, Diaghilev insiste pour réentendre l'œuvre. Le vieux maître Glazounov a été convié à cette exécution privée. Reynaldo est au piano, joue, tandis que Glazounov, le manuscrit de la partition d'orchestre en main, sombre dans le sommeil jusqu'à la fin de l'exécution. Sans doute réveillé par le silence qui suit la dernière note du ballet, il applaudit chaleureusement et félicite avec effusion le compositeur...

Entre deux mondanités, Reynaldo travaille avec son chorégraphe, Michel Fokine ; les journées sont consacrées à l'aménagement de tel ou tel motif, de tel ou tel enchaînement musical. Fokine a décidé de présenter une chorégraphie fruit de ses recherches sur la danse indienne, reproduisant les poses des bas-reliefs des temples hindous. Le principe technique de la chorégraphie prévue va au contraire de toute tradition classique. Fokine rappelle, dans un dialogue enregistré et retranscrit par Pierre Tugal pour les *Archives de la Danse* en 1934, combien il a souhaite échapper à la convention française, assimilée par l'école russe, de la danse sur pointe et de ce qu'il résume par les « pas de bourrée » –

même si la « Danse hindoue » du *Dieu bleu*, par la nécessité même de l'évocation des poses et de la statuaire indienne, est très « en dehors ».

A l'orée de la création mondiale du *Dieu bleu*, Mata Hari, qui n'a finalement pas dansé à Saint-Petersbourg, triomphe à la Scala de Milan dans le cinquième acte d'*Armide* de Gluck, dans lequel elle danse l'un de ses plus fameux numéros, « La Princesse et la fleur magique ». Tullio Serafin, qui avait dirigé la représentation, raconte en 1963 : « C'était une *creatura adorabile*, très cultivée, avec un sens artistique inné. On avait l'impression de se retrouver devant une aristocrate qui avait su rester simple. C'était en outre une artiste sérieuse, une *personalità*¹. »

Mata Hari veut entrer aux Ballets russes ; elle rédige même un contrat qu'il ne reste plus qu'à faire signer à Diaghilev. Gabriel Astruc négocie avec Diaghilev, à tel point qu'une visite de Mata Hari à Monte-Carlo où répète la troupe – à la fois pour les représentations monégasque des Ballets mais aussi pour les répétitions des futures créations parisiennes – s'impose. Diaghilev et Fokine pensent sérieusement à elle pour interpréter la Déesse du *Dieu bleu*. Au mois de mars 1912, elle se rend dans la principauté ; la danseuse sacrée y rencontre Diaghilev, Fokine et même Nijinski. À l'exception de *Shéhérazade* ou de *Cléopâtre*, les danses de Mata Hari ne s'accordaient guère au style des Ballets russes, et Diaghilev lui demande d'auditioner – fallait-il être bien naïve pour imaginer que Diaghilev l'engagerait sur une simple description de son talent. Mata Hari est ahurie. Elle a l'impression qu'on l'a faite venir à Monte-Carlo « pour rien », surtout après que le maître ait annulé un rendez-vous avec elle par un petit mot porté à son hôtel, dans lequel « il regrette qu'il n'a[it] pas pu travailler à la danse de la Déesse ». C'est alors que Léon Baskt, décorateur des Ballets russes et précisément du *Dieu bleu*, s'en mêle. Le rôle de la Déesse, dans sa conception originale, exige que l'artiste se montre nue ou presque. Baskt convoque la danseuse afin de connaître le corps de celle qu'il va devoir costumer et, le 2 avril, Mata Hari écrit à Gabriel Astruc : « Je me suis déshabillée entièrement devant Baskt, ce qui est suffisant. Et je trouve inutile de recommencer sur la scène de Beausoleil où les employés ont leur passage libre². » Ce sera la seule participation de la créatrice de « L'Invocation à Shiva » aux Ballets russes. Mais la perspective de danser avec la troupe la plus prestigieuse du moment avait quelque peu délié la langue de la danseuse sacrée, qui subit le contrecoup de ses déclarations intempestives : « Je dois avouer que cette histoire des Ballets russes m'a mise dans une situation des plus inconfortables, j'en ai trop parlé », écrit-elle à Gabriel Astruc le 30 avril suivant³.

¹ Cité dans Sam Waagenaar, *Mata Hari ou la danse macabre*, Paris : Fayard, 1985, p. 98.

² Même référence, p. 145.

³ Même référence.

À Monte-Carlo, les répétitions vont bon train ; à vrai dire, ce sont celles de *L'Après-midi d'un faune* qui préoccupent Diaghilev, bien plus que de voir Fokine en retard dans sa conception chorégraphie du *Dieu bleu*. Le montage du ballet s'achève à Paris, sous le regard de Reynaldo Hahn, très attentif, ainsi que le rappelle dans ses mémoires Bronislava Nijinska qui créa le rôle de la Jeune fille, tandis que Cocteau, histrion de service, papillonne, virevolte et joue de son charme.

La série de représentations de création du *Dieu bleu*, qui débute au Châtelet le 13 mai 1912, voit l'ouvrage de Hahn alternativement encadré du *Spectre de la rose*, triomphe antérieur de Nijinski, de *Thamar*, commande « orientale » de Diaghilev à Balakirev, de la reprise du fulgurant *Oiseau de feu* de Stravinski et des incontournables *Danses du prince Igor*, ou encore de la création attendue de *L'Après-midi d'un faune*, première chorégraphie de Nijinski.

L'œuvre de Reynaldo Hahn pouvait-elle résister à pareille concurrence ? A-t-il pâti, par exemple, de sa proximité avec le *Faune*, par ce long solo de flûte à découvert qui ouvre le ballet, ondulant sur un motif resserré et aux couleurs modales, qui tout à coup semble issu d'une œuvre à succès écrite dix-huit ans plus tôt par une super-vedette de l'avant-garde musicale ?

La lecture de la partition révèle une muse inventive, tonique, suave et 20 minutes de musique qui méritent mieux que l'oubli où l'ont plongé, d'une part, les pièces majeures en compagnie desquelles elle fut créée et, d'autre part, par la réputation d'échec transmise depuis par Svetlov, l'hagiographe de Diaghilev, qui préfère punir Reynaldo Hahn, plutôt que d'admettre, comme bien des contemporains l'ont pourtant fait, que ce n'était pas là l'une des meilleures chorégraphies de Fokine, ni l'une des plus réussies.

L'opinion émise par quelques plumes sérieuses et fiables de la presse d'époque quant à la valeur de l'œuvre est spécialement clairvoyante, et, s'accorde à bien des égards au regard « contemporain » que je peux porter à l'œuvre après l'avoir lue, un siècle après sa création :

Excelsior, Jean Chantavoine :

La partition du *Dieu bleu* est toujours scénique, claire, vive, juste d'accent : elle reste légère, selon la tradition du ballet, non point russe, mais français, tradition qui, bien au-delà de Léo Delibes, remonte à Couperin : n'ais-je pas cru entendre dans un 6/8 du *Dieu bleu* un écho de la « Musète de Taverni » ?

L'Éclair, Paul Souday :

La musique de Reynaldo Hahn s'entend avec un vif plaisir. Les thèmes sont jolis, l'écriture est savoureuse et volontiers polyphonique tout en restant toujours très claire : l'instrumentation est fine et délicate.

La seule objection qui se présente, c'est que M RH malgré l'emprunt de modes et peut-être de motifs orientaux, n'a pas mis de pittoresque. C'est un musicien du sentiment plutôt que de la couleur. En principe, il n'y a point de mal : mais en l'espèce, il en résulte un certain désaccord entre la musique et le spectacle. Le style d'un Florent Schmitt ou d'un Maurice Ravel s'accommoderait mieux, semble-t-il, à la sauce russe.

Gil Blas, Isidore de Lara :

Le talent de Hahn est fait de grâce, de finesse – peut être excessive - d'une mélancolie élégante, et d'une personnalité musicale indéniable. Je retrouve dans le *Dieu bleu* la grâce, la finesse, la mélancolie, mais la *personnalité* me semble amoindrie, comme estompée par une présentation scénique qui ne convient pas à l'esprit de l'œuvre. Je trouve que les décors à la russe et l'art des danseurs des bords de la Néva ne cadrent guère avec cette musique qui, malgré ses coquetteries chromatiques et ses frôlements délicieusement discordants, reste très française. [...] Certaines pages du *Dieu bleu* m'ont beaucoup plu, notamment la danse et scène du *Dieu bleu*, qui commence avec une phrase charmante et d'une ondulation toute particulière, de même que le pas de la déesse.

La reprise à Londres, en février 1913, qui fait un triomphe à Reynaldo Hahn, réclamé sur la scène de Covent Garden par un public en délire, nous offre, par la voix du *Morning post*, une explication définitive liée à l'échec « relatif » du *Dieu bleu*, ainsi que l'a colporté l'histoire :

In spite of all this we cannot but express our disappointment. For students of the modern development of the ballet as an art-form, M Hahn is already surpassed as teacher, if here he is represented in « his last word ». Four years ago or so his ballet might have been accepted as a new thing. But how can this be now when we know at least something of that amazing personnage, Stravinsky⁴?

The inclusion of a pianoforte in the orchestra and the sound of its cold, chilly tinkling no longer surprises because so much more importance was laid on it and so much more effect was produced from its chilliness by Stravinsky in *Petrouchka*. And further, so many French musicians, as well as Russians, have said, even better than Mr Hahn, all that M. Hahn says in orchestra terms, while, as for the thematic material the orchestra is called upon to express, many a composer in days long before the modern French composer had achieved distinction had uttered thoughts on similar lines and scored a great effect. In point of fact, M Hahn by comparison with the masters is a dilettante, but a clever one.

⁴ *Morning post*, 28 février 1913.

Unfortunately, it was placed on the program immediately after Stravinski's great masterpiece, *L'Oiseau de Feu*, which is not new but is always good to hear again⁵.

Demi-succès ou demi-échec – c'est ce que la postérité a retenu de la trajectoire météorique du *Dieu bleu*. Hahn y porte à son ultime aboutissement le style musical du ballet français hérité du siècle précédent, et le clôt – et y tente, peut-être maladroitement, un laboratoire de modernité. Mais l'accueil mitigé de l'ouvrage eut sans doute une vertu. Si, hors des dictionnaires, *Le Dieu bleu* a été injustement abandonné aussitôt créé, c'est peut-être que son esthétique est le dernier de ces exemples en forme de repoussoir qui permirent aux compositeurs français de repenser la musique de ballet et de la réinventer. Une réinvention illustrée par le coup d'éclat ravélien du 8 juin 1912, moins d'un mois après *Le Dieu bleu : Daphnis et Chloé*.

© Christophe MIRAMBEAU

⁵ *Musical Courier*, 28 février 1913.