



Pierre Loti et les musiques du monde

Pierre Loti porta une curiosité toujours renouvelée aux musiques du monde, soucieux non seulement de dire ce dernier, mais aussi de l'écouter pour mieux le faire entendre

Par Alain Quella-Villéger

« **A**namalis fobil ! hurlaient les griots en frappant sur leur tam-tam, – l'œil enflammé, les muscles tendus, le torse ruisselant de sueur. » A cette scène du *Roman d'un spahi* de Pierre Loti (1881) correspond un dessin original de Loti appartenant au musée de Poitiers (février 1874), paru (gravé inversé) dans *L'Illustration* du 18 septembre 1875, sous le titre «La bamboula, dansée par des femmes yoloffs». Autant que l'amour, d'autant que des linguistes viennent seulement de décrypter la forte teneur érotique et transgressive de l'incantation mystérieuse «anamalis fobil»¹, la musique est au cœur de la vie de Loti et de son œuvre ; *Le Roman d'un spahi* contient même deux chapitres entiers consacrés à la musique sénégalaise (l'un titré «Digression pédantesque sur la musique et sur une catégorie de gens appelés griots» !).

AMATEUR DE MUSIQUES POUR ODALISQUES ET BAYADÈRES

L'œuvre de Pierre Loti (1850-1923), mais aussi ses réjouissances domestiques, sont ainsi parsemées des clameurs du monde : coups de gong, chants de muezzin, guitare espagnole, sonneries d'olifant et autres chansons du «Chat Noir» ponctuèrent la vie de l'officier de Marine rochefortais, académicien, voyageur, grand amoureux, fin dessinateur, photographe avisé, turcophile convaincu, excellent musicien (et autres qualificatifs, dans l'ordre de préséance qu'on voudra). La mode n'était pas encore à la «world music» que, déjà, il passait pour un «travel writer» – ainsi dit-on aujourd'hui pour mieux croire à la nouveauté et à l'universalité anglo-saxonnes des choses ou des concepts –, membre de la tribu nomade des amateurs des rotondités sensuelles de la planète comme des musiques qui s'en élèvent. Reste que l'esthétique du Divers chère à Victor Segalen manquerait d'une bande-son si tous les bourlingueurs du regard ou du savoir (les ethnologues) s'étaient contentés de la polychromie des paysages ou du sourire des belles indigènes. Pour dire le monde, le XIX^e siècle des musiciens préféra s'encanailler à des reconstitutions lyriques fort fantaisistes, l'opéra s'offrant des décors où la vérité historique ne pouvait rencontrer âme qui vive. Et Loti lui-même, en spectateur, goûta cette pédagogie exotique mettant en scène aussi bien les îles sucrées (versant *Paul et Virginie*) que l'Orient le plus farfelu, du Caire (l'*Aïda* de Verdi date de 1871) à Constantinople, aussi bien l'apothéose des grandes civilisations déchues (Carthage, avec *Salammô*, 1890) que les raffinements de Venise, de l'Espagne (*Carmen* de Bizet, bien sûr) ou des Indes (mystérieuses et violentes, comme il se doit, façon *Lakmé* de Delibes, 1883). Autant de musiques pour odalisques et bayadères, d'orientalismes extravagants avec invocations à Al-



Partition de *Deux morceaux de prose* de Pierre Loti, d'Isaac Albéniz. Cette pièce pour piano et chant, jouée à la salle Pleyel le 18 mars 1899, comprend «Crépuscule» d'après *Fleurs d'ennui* et «Tristesse» d'après *Matelot*.

Page de gauche : Dessin original de Pierre Loti (coll. Musées de Poitiers), réalisé au Sénégal en février 1874.

lah et mélopées caravanières douteuses, d'Extrêmes-Orient de carton-pâte réduits aux estampes, lanternes chinoises et kimonos (Puccini y va en 1904 d'une *Madame Butterfly* que l'on a dite à tort inspirée par la *Madame Chrysanthème* dudit Loti). Toutes prestations qui dévoilent les rêves occidentaux plus que la diversité sonore inventée par l'humanité mélomane.

Certes, Loti n'est pas le dernier à s'acoquiner avec ces fantaisies, ayant adolescent aimé les harmonies rossiniennes de *Sémiramis*, ne dédaignant pas chez lui – où les instruments de musique voisinent avec les armes pour alimenter son luxuriant décor² – des fêtes célèbres et réceptions mondaines, où l'on joue *Salammô* (14 mars 1890, avec chœurs le 22 décembre 1893), l'islandaise *Sigurd* d'Ernest Reyner (le 28 décembre 1910), ou bien, sans grand souci d'authenticité, des musiques maghrébines (fêtes arabes des 8 novembre 1889, 19 juillet 1905 et 5 juin 1913 – la dernière, avec danse du ventre), turques bien sûr (le 14 juin 1884, notamment), ou asiatiques (pour l'entrée solennelle de la pseudo-impératrice Ou-Tse-Tien, le 11 mai 1903 devant trois cents invités, lors de la fête «chinoise», sino-japonaise, plutôt), sans oublier les échos villageois du violon ou de la cornemuse pour la fête paysanne (saintongeaise) du 13 janvier 1894, où Yann Nibor vient chanter la Bretagne.

Or, Pierre Loti, sensible aux perceptions auditives autant qu'aux vibrations de la lumière, a appris le

1. «L'intérêt du *Roman d'un spahi* pour le linguiste», par A. Dialo et F. Gandon, in «Lectures de Loti». Voir *Le Roman d'un spahi*, édition critique Bruno Vercier, Folio.
2. Voir notamment nos articles parus dans *L'Actualité Poitou-Charentes* n° 17 (1992), 21 (1993) et 33 (1996), ainsi que le chapitre «La maison des ailleurs» de notre biographie *Pierre Loti, le pèlerin de la planète* (Aubéron, 1998).

piano (dès l'âge de treize ans – entre autres, curieuse prémonition, sur une partition de *La Circassienne*, valse de salon de F. Burgmüller, opéra d'Auber). Il en joue volontiers chez des amis (Grieg est à son répertoire lors d'une soirée chez les Daudet ; Goncourt s'en souviendra), voire à quatre mains avec Gabriel Pierné en personne : si Pierné, qui composera la musique de scène de *Ramuntcho* (1908), fut élogieux, André Suarès sera d'un avis opposé, ayant entendu Loti «*qui tripotait l'agonie de Tristan à me faire frémir. Il n'y connaissait assurément rien, et n'y pouvait rien comprendre. Sous ses doigts, Tristan n'était plus qu'un mélange de Chopin et de Schumann, non sans un balancement de barcarolle et de romance. Tant la mélancolie du voyageur est loin de Schopenhauer et de la profondeur terrible, où Wagner confronte l'amour avec la mort*» (*Comœdia*, 22 juillet 1923). Si Loti pratique Haendel et Bach dans une église désaffectée de Pékin, fréquentant pour s'appliquer à l'harmonium et à l'orgue les églises de Saint-Porchaire comme celles du Pays basque, on sait qu'il aime surtout Mozart, Chopin (mais s'en lasse), Beethoven, César Frank. On joue chez lui Saint-Saëns, Haydn, Fauré. Son héros des *Désenchantées* cite Gluck, Vincent d'Indy, Liszt, Wagner. Loti a d'ailleurs pour amis des compositeurs du moment, dont Guy Ropartz, qui fera la musique de scène de *Pêcheur d'Islande* (1893), ou bien Reynaldo Hahn³. Quant à son œuvre, elle inspirera par exemple Albeniz (*Deux morceaux de prose de P. Loti*, 1899) ou Massenet (*La vision de Loti*, quatuor vocal pour piano, 1913).

Pierre Loti (à gauche), jouant avec Rudolf, de l'Opéra-Comique, et Berthe Larivière, dans *Les Huguenots*, lors d'une soirée musicale privée donnée chez lui, à Rochefort, le 30 juin 1912 (cliché Camille Goztl).



Loti chante aussi. Le 30 juin 1912, pour la venue à Rochefort de la duchesse de Richelieu (traduire : Alice de Monaco), il entreprend une partie du rôle (ténor) de Raoul de Nangis dans *Les Huguenots* (de Scribe, Deschamps et Meyerbeer ; une création de 1836 encore alors très à la mode, et qu'il avait vu jouer à l'Opéra de Paris en 1882). Il a pour partenaires le grand professionnel de l'Opéra-Comique, Rudolf, ainsi que Berthe Larivière, violoniste rochefortaise. Loti est sans doute assez conventionnel dans ses goûts musicaux, peu porté sur les disharmonies, les dissonances, le vacarme, parlant au besoin d'«*orgie de sons féroces*», mais sensible – on ne s'en étonnera pas – à ce qui est mélancolique, d'une «rare tristesse orientale», voire inquiétant. Au demeurant, il aime les contrastes, exécutant à bord du *Friedland* dans l'Adriatique *Le Désert* de Félicien David (compositeur dont il fait jouer chez lui *Fantaisie arabe* ou la *Marche de la caravane*). En Polynésie, on l'entend se dégourdir les doigts sur des partitions de Giacomo Meyerbeer : *L'Algérienne* ou bien *L'Africaine*, dont le livret (d'Eugène Scribe, 1865) installe une divinité Brahma au Mozambique, et fait sacrifier l'Indienne Séliska pour Vasco de Gama !

DE LA MUSIQUE TURQUE : «LES ACCÈS D'UNE GAÏÉTÉ DÉCHIRANTE»

Au-delà de ces rencontres fortuites, Pierre Loti fut de ceux qui portèrent une curiosité toujours renouvelée aux musiques du monde, soucieux non seulement de dire ce dernier, mais aussi de l'écouter pour mieux le faire entendre. Une anthologie de ses plus belles pages musicales serait facile à réunir ; son abondance nous invite à n'en cartographier que quelques escales. En commençant par l'une des premières, à l'île de Pâques, le 4 janvier 1872, avec ce constat d'ethnologue en herbe : «*Les indigènes chantent ; j'aurais voulu écrire quelques-uns de leurs airs mais c'est impossible ; il faudrait d'autres notations que celles que nous possédons : celles-ci sont insuffisantes. La musique des Tahitiens est gaie et facile ; celle de l'île de Pâques est étrangement triste, composée de quelques phrases courtes, saccadées, que terminent des finales inouïes. Les hommes prennent pour chanter une voix plaintive, absolument différente de leur voix naturelle ; les femmes et Marie surtout, produisent des notes d'une telle douceur, que les oiseaux seuls, ou les petits enfants en peuvent donner l'idée.*»

Au temps de l'amour avec Aziyadé, il retient cet instant éphémère : «*La musique partait de ma chambre ; j'y trouvais Hakidjé [la Circassienne Hatidjè] tournant elle-même la manivelle d'une de ces grandes machines assourdissantes qu'on appelle en Turquie orghanam⁴... l'orgue de barbarie d'orient, qui joue*

les danses turques sur un timbre étrange, avec accompagnement de sonnettes et de chapeaux chinois [...]. Elle tournait comme une folle la manivelle de l'orghanam et tirait de ce grand meuble des sons extravagants. On a défini la musique turque : les accès d'une gaieté déchirante, et je compris admirablement ce soir-là une si paradoxale définition» (Journal intime, 11 mars 1877).

LA GUITARE DE LA GEISHA :

«COMME LA PLUIE LENTE D'UN CIEL MORT»
L'arrivée à Fez, en groupe, le 15 avril 1889, est bruyante : «Nous allons passer devant une musique qui fait la haie, elle aussi, encadrée dans les rangs de l'infanterie écarlate [...]. Ils tiennent en main des instruments de cuivre brillant, tout à fait gigantesques. Et, comme nous arrivons devant eux, ils soufflent dans ces choses, dans leurs longues trompettes, dans leurs serpents, dans leurs trombones monstrueux : il en résulte tout à coup une cacophonie sauvage, presque effrayante... Pendant la première minute, on se demande si l'on va sourire... Mais non, cela frise le grotesque sans l'atteindre ; elle est tellement triste, leur musique, et le ciel est si noir, le décor si grandiose, le lieu si rare – qu'on reste saisi et grave. C'est du reste le signal d'une immense clameur» (Au Maroc, 1890).

Changement de décor avec une scène intimiste de *five o'clock tea* japonais, à Nagasaki en février 1901 : «J'ai subi, jadis, un commencement d'initiation à cette musique lointaine qui, les premières fois, ne me semblait qu'une débauche de sons incohérents et discords ; de soir en soir, elle me pénètre davantage ; presque autant que la nôtre, elle me fait frissonner, d'un frisson plus incompréhensible, il est vrai ; quand cette femme, aux yeux tout changés, agite fiévreusement sur les cordes la spatule d'ivoire, on dirait que l'ombre des mythes religieux, mal enfermés dans les temples voisins, vient rôder alentour, derrière ces vieux châssis de papier, qui nous font alors des murailles plus assez sûres : dans l'antique maisonnette, toujours plus enveloppée de crépuscule et d'hiver, on sent passer des effrois d'un ordre inconnu... Il y a des instants où la mélodie descend aux notes de basse extrême, devient soudainement rauque, sauvage, et si primitive [...] voici que la guécha [geisha] vieillie, qui ne veut pas qu'on allume la lampe, est prise de fatigue, de torpeur. La guitare, que les dames assises continuent d'écouter dans l'obscurité, ne rend plus que des petites plaintes sourdes, entrecoupées, des notes intermittentes, ou qui vont deux par deux, trois par trois, en groupes s'espaçant. La guitare mourante cesse d'évoquer les mythes invisibles, cesse d'émouvoir, de faire peur ; tout simplement elle distille de la tristesse, de la tristesse sans nom, qui

tombe sur nous comme la pluie lente d'un ciel mort ; à moi, elle dit l'exil» (La Troisième Jeunesse de Madame Prune, XXVII, 1905).

Du *Roman d'un enfant* (1890) aux célèbres *Désenchantées* (1906), et sans même parler du rôle des métaphores musicales ni des rythmes stylistiques dans l'écriture de Loti, on trouve beaucoup de notations relatives aux chants, aux instruments, aux danses : aussi bien la «derbouca» (darbouka) dans la kasbah d'Alger que le «chamécen» japonais (shamisen) dans *Madame Chrysanthème*, le biniou dans *Mon frère Yves* que les tam-tam de la prière brahmanique dans *L'Inde (sans les Anglais)*. Loti aime à regarder danser le fandango au Pays basque et parle avec une curiosité mêlée d'inquiétude de l'irrintzina dans *Ramuntcho*. Il s'attache autant à citer les chants de marins bretons, comme «Jean-François de Nantes» dans *Pêcheur d'Islande*, que les particularités tenaces et triomphantes du chant du muezzin en terres d'islam, dont il transcrit la mélodie.

Autant qu'elle signifie les clameurs de la ville, ou bien le sacré des religions, la référence aux musiques est pour Loti le moyen d'évoquer les petits métiers, les rythmes de la journée, de dire ce qui est vivant, l'éphémère – l'amour aussi : «*anamalis fobil*»... ■

PIERRE LOTI ET L'ALGÉRIE

Pierre Loti fit plusieurs escales en Algérie entre 1869 et 1891 et c'est là qu'il apprit par télégramme son élection à l'Académie française. Trois textes évoquent ce pays : *Suleïma*, *Les Trois Dames de la kasbah* : un conte oriental et *La Naïl*.

Dans le cadre de l'année de l'Algérie, la maison Pierre Loti à Rochefort invite Denise Brahimi, Guy Dugas, Alain Quella-Villéger, Khadidjah Néchar et Bruno Vercier pour un colloque sur Pierre Loti et l'Algérie (le 9 avril à la Corderie royale).

Du 8 avril au 16 juin, la maison-musée expose des dessins, des clichés, des objets rapportés d'Algérie par Loti ainsi que des tirages anciens de la fête arabe qu'il organisa dans cette maison en 1889.

Tél. 05 46 99 16 88

LECTURES DE LOTI

Alain Quella-Villéger et Bruno Vercier ont réuni dans *Les Carnets de l'exotisme* une vingtaine d'études inédites qui montrent comment les livres de l'écrivain rochefortais ont été reçus en Chine, en Russie, au Japon, en Turquie, et lus par des auteurs tels Henry James et Henry Miller. Signalons le texte du poète turc Enis Batur sur la maison de Loti à Rochefort qu'il visita en 1996.

***Les Carnets de l'exotisme*, nouvelle série n° 3, éd. Kailash, 284 p., 16 e / carnetsdelexotisme.com**

3. Au printemps 2000 à Tahiti, avec l'orchestre philharmonique de Cannes, a été mise en scène *L'Île du rêve*, adaptation du *Mariage de Loti* sur une composition de Reynaldo Hahn jamais rejouée depuis sa création à Paris en mars 1898 (Proust y assistait).
4. Au demeurant, c'est une adaptation très approximative du mot turc nommant l'orgue (org, orgun), l'orgue de Barbarie se traduisant par lâterna.