

## *Fennimore and Gerda* de Frederic Delius ou l'évolution de l'opéra post-romantique vers la modernité.

Fritz Albert Theodor Delius, plus connu sous le nom de Frederick Delius, est sans doute le plus cosmopolite de tous les compositeurs anglais. En effet, né de parents allemands le 29 janvier 1862 à Bradford, dans le Yorkshire, et mort le 10 juin 1934 à Grez-sur-Loing, petite ville de Seine-et-Marne, il ne vécut que quelques décennies en Angleterre.

Au milieu des années 1880, le jeune pianiste et violoniste quitte son pays natal pour émigrer en Floride, après avoir persuadé son père de le laisser partir pour devenir propriétaire d'une orangerie. Devenu ainsi entrepreneur, il perpétue la tradition familiale puisque son père est un riche homme d'affaires qui bâtit sa fortune grâce au développement de l'industrie de la laine dans le nord de l'Angleterre. Une fois arrivé en Floride, Delius s'intéresse, cependant, très peu au monde des affaires. De fait, il laisse très vite le camarade qui émigra en sa compagnie s'occuper du domaine, préférant poursuivre ses études musicales et s'intéresser à la vie et à la musique des noirs qu'il côtoie. C'est donc dans cet état américain, auprès de l'organiste Thomas F. Ward, que le jeune homme apprend les bases de son métier de musicien, surtout en matière de contrepoint et de fugue. Delius quitte bientôt la Floride pour enseigner la musique en Virginie, puis à New York. De son séjour en Floride, naîtront plus tard une suite pour orchestre, *Florida* (1886-87), et son troisième opéra, *Koanga* (1896-97), d'après *The Grandissimes* de George W. Cable.

En 1886, il réalise son grand projet en quittant les Etats-Unis pour Leipzig afin de parfaire son éducation musicale, son père ayant finalement accepté de financer ses études. Il faut garder à l'esprit que pendant une bonne partie de sa vie, Delius dépendra financièrement de plusieurs membres de sa famille puisqu'il ne rencontrera le succès qu'assez tardivement. Les deux années qu'il passe au conservatoire de Leipzig lui permettent avant tout de se lier d'amitié avec d'autres musiciens, en particulier avec le compositeur norvégien Edvard Grieg. Non seulement, Grieg restera pour Delius un modèle musical toute sa vie, mais il lui fera découvrir la culture scandinave ; elle marquera profondément l'œuvre du compositeur anglais. Ces études terminées, il s'installe à Paris, qui est encore à l'époque le centre de la vie artistique et intellectuelle européenne. C'est dans la capitale française qu'il fait la connaissance de sa femme, le peintre impressionniste allemand Jelka Rosen. Puisque cette dernière possède une maison à Grez-sur-Loing, le couple s'y installe. Ils ne l'abandonneront que pendant la Première Guerre Mondiale et ils ne la quitteront que pour leurs voyages professionnels ainsi que pour leurs vacances en Norvège.

Ce bref aperçu des pérégrinations du musicien en Amérique et en Europe, nous montre à quel point les références et influences culturelles de Delius sont diverses<sup>1</sup>. Il n'est donc pas étonnant qu'il les ait assimilées pour les intégrer efficacement et subtilement à ses compositions. En effet, le génie de Delius réside dans sa capacité à créer une œuvre homogène et idiosyncrasique à partir de ces différentes influences. Ce sont, sans doute, ses six opéras qui illustrent le mieux l'aspect cosmopolite de son catalogue, tant par le choix du sujet de leur livret que par le caractère de leur musique. Le dernier d'entre eux, *Fennimore and Gerda*, est sans doute le plus moderne, le plus original et le plus avant-gardiste de tous les opéras de Delius dans le sens où il présente certaines caractéristiques nouvelles et originales, dont le lien entre art pictural et art musical n'est pas des moindres. De surcroît, en

---

<sup>1</sup> Pour en savoir plus à ce sujet, on pourra se référer, notamment, à l'ouvrage que Thomas Beecham consacra à Delius : Sir Thomas Beecham, *Frederick Delius* (1959), London : Severn House Publishers, 1975.

transformant les rapports entre texte et musique, il anticipe ce que feront d'autres compositeurs après lui.

Composé entre 1908 et 1910, puis remanié en 1913, la création de *Fennimore and Gerda* n'eut finalement lieu que le 21 octobre 1919 à l'opéra de Francfort car, bien qu'elle fût envisagée à Cologne en 1914, celle-ci fut reportée à cause de la Première Guerre Mondiale. Ce décalage entre la création et le moment où le musicien inscrivit la dernière note sur la partition n'a rien d'exceptionnel pour un opéra de Delius car *Koanga*<sup>2</sup> et *A Village Romeo and Juliet*<sup>3</sup> avaient été respectivement créés en 1904 et 1907, c'est-à-dire sept et six ans après qu'ils fussent achevés. Tout comme *Fennimore and Gerda*, ces deux opéras avaient été représentés pour la première fois en Allemagne. En effet, à ce moment-là les allemands montraient beaucoup plus d'intérêt pour la musique du compositeur que les anglais. Ce n'est que dans les dernières années de sa vie avec le soutien, entre autres, du grand chef britannique Thomas Beecham que l'œuvre de Delius devint plus populaire Outre-Manche. C'est d'ailleurs en Angleterre, sous l'égide du Delius Trust<sup>4</sup>, que furent créés en 1953 et en 1977, plusieurs années après la mort du compositeur, *Irmelin*<sup>5</sup> et *The Magic Fountain*<sup>6</sup>, les deux premiers opéras de Frederick Delius. Quant à la création du cinquième de ses opéras, *Margot La Rouge*<sup>7</sup>, c'est-à-dire le dernier des six à être créés, elle eut lieu dans le Missouri, à Saint-Louis, le 5 juin 1983.

Delius rencontra donc beaucoup de difficultés pour faire jouer ses opéras, certains comme on vient de le voir ne furent montés qu'après sa mort. Malgré le peu d'intérêt porté à ceux-ci, comme pour le reste de son œuvre au demeurant, il commence donc l'écriture de *Fennimore and Gerda* en 1908. Le livret se fonde sur certains épisodes tirés de *Niels Lyhne*, le roman que l'écrivain danois Jens Peter Jacobsen (1847-1885) publia en 1880. Le texte fut écrit en allemand par Delius lui-même sans doute parce qu'il avait lu le roman dans cette langue, mais aussi parce qu'il envisageait de le créer en l'Allemagne. Souvenons-nous que c'est dans ce pays qu'avaient été déjà représentés *Koanga* et *A Village Romeo and Juliet* alors que *Irmelin*, *The Magic Fountain* et *Margot La Rouge* attendaient toujours leur création. Nous savons que le temps leur rendra justice. Si le texte de *Fennimore and Gerda* est en allemand, il existe également dans une version anglaise qui est l'œuvre d'un ami de Delius: le compositeur Philip Heseltine (1894-1930), plus connu sous le pseudonyme de Peter Warlock.

En entreprenant la composition de *Fennimore and Gerda*, au cours des derniers mois de l'année 1908, Frederick Delius cherche d'emblée à se démarquer de ses opéras précédents en innovant. Ses intentions pour ce nouvel opus sont claires, il veut écrire un opéra où s'expriment les plus subtils ressorts psychologiques de l'âme humaine ainsi que des émotions vives à travers des scènes concises:

Delius fit part de ce qu'il envisageait de faire dans *Fennimore and Gerda* à Herza mais également dans une interview accordée à *The Evening News*. L'intérêt dramatique du livret devait apparaître

<sup>2</sup> *Koanga* (1896-97). Livret en anglais de Frederick Delius et de Charles F. Keary d'après le roman de George W. Cable's : *The Grandissimes* ; créé le 30 mars 1904 au Stadttheater de Elberfeld.

<sup>3</sup> *A Village Romeo and Juliet* (1897-99) livret en anglais de Charles F. Keary, puis livret en allemand de Karl-August Gerhard. Livret définitif en anglais de Fredrick Delius, traduction allemande de Jelka Delius ; créé le 21 février 1907 au Könish Opera, à Berlin.

<sup>4</sup> Fondé en 1935 à la mort de Jelka Delius, le but du Delius Trust est de contribuer, entre autres, à faire connaître les œuvres de Delius par la publication d'ouvrage, par l'édition de partitions, par l'apport d'aides financières permettant leur enregistrement ou la représentation des opéras.

<sup>5</sup> *Irmelin* (1890-92). Livret en anglais de Frederick Delius ; créé en 1953 au New Theatre, à Oxford.

<sup>6</sup> *The Magic Fountain* (1893-95). Livret en anglais de Frederick Delius ; créé le 10 novembre 1977 à la BBC, à Londres.

<sup>7</sup> *Margot La Rouge* (1902). Livret en français de Berthe Gaston-Danville ; créé à Saint-Louis, Missouri, le 8 juin 1983.

progressivement, et la musique devait éclairer ce qui n'était pas traité en mots afin d'éviter les longueurs. Il n'aurait pas été bien de laisser le livret se suffire à lui-même du point de vue artistique. Le compositeur espérait avoir « réussi à faire transparaître, à travers des scènes concises, de vives émotions ». Il n'y avait aucune raison pour qu'un opéra ne puisse pas « devenir le véhicule ultime pour exprimer les idées psychologiques les plus fines et les plus subtiles »<sup>8</sup>.

Afin de mener à bien le but qu'il s'est fixé, Delius, comme il l'avait déjà amorcé dans *A Village Romeo and Juliet*, va abandonner la division traditionnelle de son opéra en actes. Comme pour ce dernier, il va diviser *Fennimore and Gerda* en scènes, si ce n'est qu'ici elles ne porteront pas le nom de scène mais celui de tableau. De fait, l'opéra se compose d'une série de onze tableaux, numérotés de un à onze. A la fin de chacun de ces onze tableaux le rideau tombe pour bien montrer au spectateur leur caractère singulier et autonome. Les neuf premiers tableaux constituent ce que Delius appelle le premier épisode de l'opéra<sup>9</sup>; ils abordent en particulier la passion de Fennimore pour Erik, puis pour Niels. Quant aux deux derniers tableaux, ils correspondent au second épisode qui a pour principal sujet la rencontre entre Niels et Gerda, après que Fennimore eut finalement repoussé Niels en apprenant la mort tragique et accidentelle d'Erik.

Les deux épisodes sont faussement indépendants puisque, comme nous le savons, les tableaux sont numérotés de un à onze, comme pour mettre l'accent sur une continuité, non pas temporelle — car la division en tableaux met l'accent sur la discontinuité des événements plutôt que sur leur continuité — mais thématique. L'opéra est en fait, comme le voulait son concepteur, une succession de scènes courtes qui apparaissent chronologiquement, tout en étant discontinues puisqu'il s'agit d'une succession de moments intenses qui sont sans réel rapport entre eux. Il s'agit donc plus d'une succession de fragments que d'un long et lent développement en continu. Le choix de la forme en tableaux découle donc des intentions de Delius tout en visant à représenter cette succession de moments. Ce qui compte, ce sont ces moments éclatés ainsi que ce qui s'y passent plutôt que le déroulement de l'action. En d'autres termes ce qui importe dans un tableau c'est son atmosphère, sa thématique, ses caractéristiques inhérentes, alors que dans un acte l'accent porte plutôt sur la narration des événements. Là, réside la différence entre un acte et un tableau comme le souligne Patrick Pavis dans son *Dictionnaire du Théâtre*:

La structuration en tableaux ne s'intègre pas au système acte/scène, lequel fonctionne davantage sur le plan de l'action et de l'entrée/sortie des personnages.

La référence à la peinture qu'implique le terme *tableau* indique bien toute la différence avec l'acte : le tableau est une unité spatiale d'ambiance, de caractérisation d'un milieu ou d'une « époque »; c'est une unité thématique et non actantielle. Tandis que l'acte est fonction d'un découpage narratologique strict et qu'il n'est qu'un anneau dans la chaîne actantielle, le tableau est une surface beaucoup plus vaste et aux contours imprécis. Il recouvre un univers épique de personnages ayant des relations assez stables et donnant l'illusion de former une fresque, un corps de ballet ou un tableau vivant<sup>10</sup>.

A la page suivante, Patrick Pavis poursuit :

<sup>8</sup> Robert Anderson, « *Fennimore and Gerda* », in Stanley Sadie (Dir.), *The New Grove Dictionary of Opera* (Vol. 2, E-Lom), London, Macmillan, 1992, p. 153 : « Delius expounded his aims in *Fennimore and Gerda* both to Hertzka and in an interview for *The Evening News*. The dramatic interest of the libretto was to mount slowly, and the music would clarify matters not elaborated in words so as to avoid longueurs. It would have been wrong to make the libretto artistically complete in itself. His hope was to have achieved 'short, strong emotional impressions given in a series of terse scenes'. There was no reason why opera should not 'become the supreme vehicle for the expression of the finest and subtlest psychological ideas' ».

<sup>9</sup> En effet, la partition présente l'opéra ainsi : « *Fennimore and Gerda* : deux épisodes, tirés de la vie de Niels Lyhne, en onze tableaux d'après le roman de J.P. Jacobsen ». (« *Fennimore and Gerda* : Two episodes from the life of Niels Lyhne in eleven pictures after the novel from J. P. Jacobsen »).

<sup>10</sup> Patrick Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1980, p. 393.

L'apparition du tableau est liée à celle des éléments épiques dans le drame : le dramaturge ne focalise pas sur une crise, mais décompose une durée, propose des fragments d'un temps discontinu. Il ne s'intéresse pas au lent développement, mais aux ruptures de l'action. Cherchant à dépeindre un milieu méprisant les ficelles de l'action, du suspense et des rebondissements, le tableau lui fournit le cadre nécessaire à une enquête sociologique ou à une peinture de genre. Au lieu du mouvement dramatique, il choisit la fixation photographique d'une scène. Ceci est en accord avec le dogme du réalisme et va dans le même sens que l'exigence nouvelle, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de la mise en scène comme art autonome : la mise en tableau est en effet une façon d'arranger visuellement et globalement la scène<sup>11</sup>.

Ce qu'écrit Pavis au sujet du théâtre, correspond globalement à ce que Delius va faire dans *Fennimore and Gerda* en appliquant à la forme opéra ce que certains dramaturges ont mis en œuvre dans leurs pièces. Chaque tableau, parce qu'il est autonome par rapport aux autres, décrit une atmosphère spécifique et correspond à un moment précis de l'histoire. Si la plupart du temps plusieurs tableaux se succèdent dans un laps de temps très court, plusieurs d'entre eux sont séparés à quatre reprises par un entracte. Il peut paraître étonnant qu'un opéra aussi court (sa durée est d'environ quatre-vingt minutes) puisse comporter autant d'entractes. Ces derniers, d'un point de vue temporel, apparaissent pour marquer le changement des saisons aussi bien que le passage du temps. En effet, le premier et le dernier entracte arrivent respectivement entre le second et le troisième tableau, et entre le neuvième et le dixième tableau pour marquer dans les deux cas l'écoulement de trois années. Quant au second et au troisième entracte, ils interviennent respectivement lors du passage de l'été à l'automne et lors du passage de l'automne à l'hiver. Pour renforcer l'écoulement du temps après le premier et le dernier entracte, Eric, dans le premier épisode, puis Niels, dans le second, apparaissent barbus. Dans ces deux cas, les entractes représentent donc une nécessité matérielle car il faut laisser le temps aux chanteurs de se maquiller pour se vieillir et laisser le temps aux techniciens de changer le décor. Ce dernier point explique les raisons pour lesquelles il existe deux autres entractes. On le voit, les nécessités dramatiques vont de pair avec des problèmes essentiellement pratiques. C'est d'ailleurs, la lourdeur de la mise en scène qui expliquerait, en partie, pour certains commentateurs les raisons pour lesquelles il est très difficile de monter cet opéra, même si, dans une lettre adressée à Philipp Heseltine en octobre 1916, Delius, au grand dam de Thomas Beecham, recommande, en fustigeant au passage le réalisme sur scène, l'utilisation d'un simple rideau peint et d'un minimum d'accessoires pour créer le décor<sup>12</sup>.

Les entractes dans *Fennimore and Gerda* correspondent donc au passage des saisons. On notera que, dans cet opéra, les saisons rythment les ressorts psychologiques de l'histoire. En effet, bien que Delius n'indique aucune saison précise pour les deux premiers tableaux, on peut penser, si on se réfère à l'hypotexte, que les événements décrits se déroulent au début de l'été. Ceci correspond d'ailleurs assez bien à ce qui se passe dans ces tableaux puisque Fennimore et Erik tombent amoureux l'un de l'autre. Ce début d'été symboliserait donc un moment heureux. Les quatre tableaux suivants (tableaux 3, 4, 5 et 6) se déroulent à la fin de l'été. Que s'y passent-ils ? Le mariage de Fennimore et Erik est sur le point de se briser ; Erik, qui déprime, est incapable de peindre quoi que ce soit à tel point qu'il fait part de son spleen à Niels venu rendre visite au couple. Niels, qui a depuis longtemps des velléités littéraires, est incapable d'écrire une ligne car l'inspiration lui manque. Le septième tableau est une assez

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 394.

<sup>12</sup> « Et lorsqu'en octobre 1916, Delius fit remarquer dans une lettre adressée à Heseltine que le réalisme au théâtre est absurde et que le décor nécessaire à son opéra se limite à un rideau peint impressionniste, au fond de la scène, ainsi qu'à un minimum d'accessoires, cela en était trop pour Beecham ». Eric Fenby, livret de *Fennimore and Gerda* (EMI), p. 3: « And when in October 1916 Delius remarked in a letter to Heseltine that 'realism on the stage is nonsense, and all the scenery necessary is an impressionistic painted curtain at the back with the fewest accessories possible' this was too much for Beecham ».

longue scène automnale où la rupture entre Fennimore et Erik est définitivement consommée lorsqu'elle se jette dans les bras de Niels au cours d'une promenade dans les bois. L'arrière plan automnal a sans doute une haute valeur symbolique en laissant deviner au spectateur/auditeur que l'amour naissant entre Niels et Fennimore n'est pas fait pour durer. Enfin, les deux derniers tableaux du premier épisode (tableaux 8 et 9) se passent en hiver, un hiver marqué par la mort d'Erik et l'abandon de Niels par Fennimore. Quant aux deux tableaux du second épisode, qui sont aussi les deux derniers de l'opéra, ils se déroulent lorsque la moisson bat son plein, par conséquent en été, pour le premier tableau, et au printemps pour le second. Sur le plan symbolique, cela ne nous étonnera guère puisque, ici, Niels rencontre Gerda qu'il va bientôt épouser ; mais chacun sait qu'après le printemps viennent l'été, l'automne et l'hiver. J'en reparlerai.

En gardant et renforçant le découpage temporel de Jacobsen, Delius met à nu le déterminisme du romancier danois, comme si tout était écrit, comme si les gens ne pouvaient échapper à leur destin et aux forces de la nature. Le découpage temporel de l'opéra renforce donc cette dimension déterministe qui transparait dans les oeuvres de Jacobsen. N'oublions pas que l'écrivain scandinave, qui fit des études scientifiques, traduit en danois les principales oeuvres de Darwin entre 1871 et 1875. Delius fait-il sien ce déterminisme ? Il est bien difficile de le savoir mais l'homme, surtout, à la fin de sa vie, a une vision (si je peux m'exprimer ainsi pour quelqu'un qui est devenu aveugle) plutôt austère et pessimiste de l'existence.

Delius sait donc très bien, de par la structure qu'il choisit pour son opéra dans le premier épisode, mettre l'accent sur ce déterminisme des choses inhérent à Jacobsen. Même si ce déterminisme, lié à un certain pessimisme, semble être quelque peu tempéré par Delius qui modifie la fin pour la rendre moins tragique, puisque le second épisode se termine de façon heureuse, il n'en demeure pas moins que le compositeur/librettiste fait le choix de conserver les épisodes les plus noirs du roman pour écrire son opéra. En effet, le livret de *Fennimore and Gerda* se fonde sur les chapitres 10 et 11 pour le premier épisode et en partie sur certains événements du chapitre 13 pour le second épisode qui est le fruit de remaniement de 1913<sup>13</sup>. C'est peut-être parce que Delius ne veut pas que son opéra se termine sur une note triste qu'il rejette la fin du chapitre 13, et a fortiori les deux derniers chapitres du roman. Si on en croit ce qu'a écrit Eric Fenby, cette fin heureuse déplait fortement au dédicataire de l'oeuvre, Thomas Beecham, ainsi qu'à Philip Heseltine, l'auteur de la version anglaise du livret :

Il dédia l'opéra à Sir Thomas Beecham dans l'espoir que celui-ci le représente. Ce ne fut malheureusement pas le cas. La même année, Beecham avait pris plaisir à monter admirablement l'opéra de Delius, *A Village Romeo and Juliet*, à Covent Garden. C'était une oeuvre qu'il aimait de tout son cœur. Le chemin improbable qu'empruntait son compositeur contemporain favori dans son nouvel opéra l'alarmait au plus haut point ; il ne pouvait pas s'enthousiasmer pour cette oeuvre. Sa fin heureuse et conventionnelle le navrait et, plus tard, il fut rejoint dans cette opinion par le biographe et ami de Delius Philip Heseltine<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> « En ce qui concerne l'ajout de janvier 1913, il écrivit à Emil Hertzka de la maison d'édition Universal: "J'ai acquis la conviction que l'épisode « Gerda » est, après tout, nécessaire pour terminer l'opéra. J'ai par conséquent ajouté trois courtes scènes. Voilà l'origine des dixième et onzième tableaux. Delius était surtout préoccupé par la section intitulée Fennimore, qui se terminait tristement et de manière peu convaincante ». Richard Anderson, *op. cit.*, p. 153: «He wrote to Emil Hertzka of the Universal publishing house concerning the addition in January 1913: '[I] have become convinced that the "Gerda" episode is necessary after all to round off the opera. I have therefore added just 3 short scenes'. This was the origin of the Tenth and Eleventh Pictures; Delius's main concern had been that the Fennimore section ended inconclusively and in gloom ».

<sup>14</sup> Robert Anderson, *op. cit.*, p. 153: « He dedicated the opera to Sir Thomas Beecham, in the hope that he would bring it out. This, unhappily, was not to be. Beecham had revelled that very year in his fine production at Covent Garden of Delius's *village Romeo and Juliet*, a work he loved with all his heart. He was quite alarmed by the improbable path his favourite contemporary composer was taking in the new opera, which he could not warm

Cependant, contrairement à ce que pensent Beecham et Heseltine, la fin de l'opéra n'est peut être pas aussi heureuse qu'elle y paraît, car l'auditeur/spectateur, si il a lu le roman de Jacobsen, ne peut pas ne pas savoir que l'histoire d'amour entre Niels et Gerda finit tragiquement. En effet, à la fin du chapitre 13 on apprend d'abord la mort de Gerda puis celle de leur petit garçon. Enfin, à la fin du roman Niels meurt des suites des blessures qu'il reçut sur un champ de bataille après s'être engagé dans l'armée. Pour lui la mort est une délivrance comme le suggère le narrateur : « Enfin il subit la mort, la difficile mort<sup>15</sup> ». Quant bien même l'auditeur/spectateur n'aurait pas lu le roman, la structure de l'opéra doit lui permettre de douter de sa fin heureuse. En effet, nous savons que la rencontre et le mariage de Niels et de Gerda ont lieu au printemps. Or, des saisons moins heureuses lui succèdent. Les amours entre Niels et Gerda, comme les saisons font partie d'un cycle où les choses naissent, croissent, flétrissent et meurt. De surcroît, comme nous le verrons, il existe dans la partition musicale certains effets de miroir entre le premier et le second épisode qui sont autant d'éléments qui *in fine* inscrivent l'opéra du côté de l'obscurité plutôt que de celui de la lumière.

On aurait pourtant tort de limiter les éléments du roman de Jacobsen qui ont pu séduire le compositeur au pessimisme de ces pages, car le rejet de la foi, la désillusion artistique ou encore la recherche du bonheur à travers la passion sont quelques uns des thèmes qui parlent tout particulièrement à Delius. Plusieurs raisons expliquent qu'il délaisse dans cet opéra l'un des thèmes qui lui tient le plus à cœur : la négation de l'existence de Dieu. Si d'un point de vue technique, les chapitres du roman qui traitent de cette question se trouvent, soit avant, soit après ceux utilisés par Delius pour écrire son livret, la raison principale qui explique que ce thème ne soit pas abordé, ici, se trouve avant tout dans la partition *A Mass of Life (Eine Messe des Lebens)* qui date de 1905. Cet œuvre chorale, inspirée de *Ainsi Parlait Zarathoustra* de Nietzsche et sans doute l'une des plus belles compositions de Delius, traite déjà à sa manière de cette question. Comme le suggère son titre, il s'agit d'une messe pour les vivants et non pour les morts dans laquelle Delius célèbre la vie terrestre car, selon lui, il n'y a rien à attendre dans l'au-delà, si ce n'est le néant. Puisque le musicien a déjà magnifiquement traité du sujet, il ne préfère pas y revenir. Quant aux autres thèmes retenus, nous verrons qu'ils sont loin d'être absents de *Fennimore and Gerda*. Pour ce faire, revenons aux références à l'art pictural car nous sommes loin d'avoir épuisé le sujet.

Si l'utilisation de la forme tableau, plutôt que de la forme traditionnelle en actes s'explique ici par la structure et certains thèmes, c'est-à-dire pour des raisons théâtrales, si tant est que l'opéra soit du théâtre pour reprendre le titre d'un petit ouvrage que Patrick Chéreau consacra à sa mise en scène de *Lulu*, la division de l'œuvre en onze tableaux fait indubitablement référence à l'art pictural, comme l'a souligné Patrick Pavis<sup>16</sup>. Cette analogie avec la peinture, Delius l'avait sans doute à l'esprit en composant son opéra et on la retrouve dans la structure apparemment duelle de l'œuvre. En effet, celle ci ressemble à un diptyque qui serait composé des deux épisodes précédemment cités. Chacun des deux éléments constituant ce diptyque se décompose lui même en plusieurs tableaux qui s'emboîtent dans les deux principaux. Cette structure en diptyque, fondée sur le principe d'une autoréflexivité nous semble fondamentale pour comprendre cet opéra et éviter toutes conclusions hâtives quant à son dénouement définitivement heureux.

---

to. Its conventional happy ending appalled him, and in this opinion he was later joined by Delius's friend and biographer Philip Heseltine ».

<sup>15</sup> Jens Peter Jacobsen, *Niels Lyhne*, Paris: Stock, 2003, p. 312.

<sup>16</sup> Voir ses propos précédemment cités.

Non seulement cette structure doit nous faire éviter toute conclusion hâtive, mais elle fait apparaître différentes strates interprétatives. C'est pour cela qu'il nous semble que l'opéra aborde à différents niveaux le problème de la création artistique. Les deux principaux héros sont des artistes, des artistes maudits certes, mais des artistes qui permettent à Delius d'aborder la difficile question des affres de la création artistique. S'agit-il pour lui de se questionner sur sa propre condition d'artiste non reconnu ? En tout cas, cet homme qui a décidé de consacrer sa vie à la musique attend encore cette reconnaissance car, au moment où il compose *Fennimore and Gerda*, ses œuvres sont encore très peu jouées. Ce n'est que tardivement, presque au crépuscule de sa vie que le succès finit par se manifester. Si Delius n'abandonna jamais la musique et ne se découragea jamais, son infortune musicale d'alors le fit certainement douter plus d'une fois. Ceci peut expliquer pourquoi il fut particulièrement sensible à ce thème abordé par Jacobsen, au point de reproduire fidèlement les phrases du roman dans son livret. En tous cas, en mettant en scène des artistes et en faisant explicitement référence à la peinture en utilisant la forme tableau, Delius donne une dimension fortement métaartistique à son opéra. En rapprochant l'art musical de l'art pictural, non seulement dans la forme donnée à l'opéra, comme on vient de le voir, mais aussi en donnant un traitement pictural à sa musique, en particulier dans le choix des timbres et des couleurs orchestrales pour dépeindre le sentiment des personnages et l'atmosphère de chacun des tableaux, Delius réfléchit sur l'art opératique, comme personne ne le fit peut-être avant lui.

Si Delius donne une coloration très picturale à la pâte orchestrale de sa partition, les longues didascalies du livret sont également très picturales. A titre illustratif, celle qui ouvre le troisième tableau suffira à nous convaincre :

Trois années passèrent. Le lieu : la véranda d'une maison donnant sur le Mariagerfjord et construite près du rivage de sorte que l'on ait la mer en toile de fond. L'atmosphère : vers le soir, en été ; un ciel bleu gris où passent les nuages. Erik, qui porte dorénavant la barbe et semble plutôt négligé, se tient debout à regarder la mer. Fenimore, qui est devenu sa femme, est assise et regarde fixement devant elle. Elle, aussi, a changé ; elle s'est voluptueusement embelli, mais on lit de la lassitude et de la désillusion sur son visage<sup>17</sup>.

Les références, ici, appartiennent indubitablement au domaine de la peinture. Pourquoi Delius s'intéressait-il à ce mode d'expression artistique en particulier ? Souvenons nous que sa femme peignait et qu'ils habitaient à Grez-sur-Loing où vivaient d'autres peintres, surtout des impressionnistes. Il se lia aussi d'amitié avec le peintre symboliste Paul Gauguin et le peintre expressionniste norvégien Edvard Munch (toujours les affinités électives avec le monde scandinave). Sa longue amitié avec Munch, qui lui fit certainement découvrir l'expressionnisme en peinture, explique peut-être pourquoi certains passages à l'harmonie plus âpre qu'à l'accoutumé confèrent à son ultime opéra, surtout dans les moments d'une rare intensité émotionnelle une touche « expressionniste » au milieu d'une atmosphère essentiellement « impressionniste<sup>18</sup> ». Cet « impressionnisme » teinté « d'expressionnisme » s'explique sans doute par les intentions initiales de Delius. Nous savons qu'il ambitionne d'écrire un opéra dans lequel s'exprime les plus subtils ressorts psychologiques de l'âme humaine. Non seulement il semble y réussir, mais il passe en revue toute la palette des

<sup>17</sup> « Three years later. The veranda of a house on the Mariagerfjord, built close down to the waters so that one has the sea for the background. Towards evening in summer: a blue-grey atmosphere with fleeting clouds. Erik, who now has a beard and looks rather unkempt, stands and gazes at the sea. Fennimore, now his wife, sits and stares in front of her. She, too, has altered: she has grown more voluptuously beautiful, but there is something disillusioned and weary in her expression ».

<sup>18</sup> Le terme impressionniste est le plus souvent utilisé pour décrire la musique de Delius, même si l'existence d'un « l'impressionnisme » musical reste problématique comme le souligne François Sabatier. Voir Sabatier François, *Miroirs de la musique : La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts* (1800-1950), Paris : Fayard, 1996, p. 325-335.

émotions humaines à travers sa musique : l'amour, la passion, la joie, le désespoir, la colère, la peine, l'abattement.... En les examinant les unes après les autres, il montre l'intensité et la rapidité avec lesquelles on peut passer d'une émotion à une autre, grâce à sa technique structurelle fondée sur de courts tableaux. Le kaléidoscope des émotions trouve sa traduction musicale dans le timbre des instruments ainsi que dans la partition orchestrale avec des glissements soudains et subtils d'un état à un autre grâce à l'utilisation de la technique cinématographique du fondu enchaîné. Il utilise cette technique lors du passage entre deux tableaux qui s'enchaînent sans interruption musicale mais aussi parfois à l'intérieur d'un même tableau. Ceci est particulièrement évident dans le tableau numéro six. En une miniature parfaite, qui résume la vie du couple formé par Fennimore et Erik, Delius fait ressentir à l'auditeur/spectateur la rapidité avec laquelle on peut passer d'un état à un autre. Au début de ce tableau, la musique jouée crescendo traduit aussi bien le levé du jour que le réveil de Fennimore, qui vient de passer la nuit à attendre vainement le retour d'Erik, alors qu'à la fin du tableau, la musique au caractère funèbre qui retentit après qu'Erik ait répondu à Fennimore que sa question était stupide, nous fait comprendre que l'amour entre ses deux personnes relève définitivement du passé. La musique non seulement nous suggère ce que nous fait comprendre le texte à demi-mot, mais elle en dit plus qu'il nous en dit car, en quatre minutes (la durée de ce tableau), elle nous montre que l'amour entre Fennimore et Erik est soumis au temps puisqu'il y a un début, exprimé par la musique jouée crescendo, et une fin, exprimé par la musique au caractère plus funèbre. Dans ce tableau, Delius réussit à rendre signifiant ce qui par nature ne l'est pas : la musique. De cette manière, il nous semble qu'il cherche à transformer à sa manière le rapport musique texte et qu'il réussit.

Ce qui est aussi particulièrement frappant dans cet opéra, c'est la place laissée à la musique de l'orchestre qui, contrairement aux parties vocales, est à la fois mélodique d'un bout à l'autre de l'opéra, sauf dans les quelques passages « expressionnistes », et représentative de ce qu'il y a de meilleur et de plus subtil dans le style du compositeur comme le souligne à juste titre Thomas Beecham : « [...] On ne trouvera aucune faute dans la partition orchestrale, qui est écrite dans le style le plus riche et le plus somptueux dont Frederick soit capable [...] »<sup>19</sup>. En ce qui concerne le chant, certains passages sont très beaux mais seuls les moments qui traduisent la joie sont assez lyriques, car la plupart du temps il est remplacé par une ligne mélodique si ténue, monotone et plate qu'il confine parfois à la langue parlée sans que l'on puisse toutefois parler de *Sprechtgesang*. Si Thomas Beecham est très laudatif sur la partition orchestrale, il n'en est pas de même en ce qui concerne le chant pour lequel il déplore l'absence de réelles qualités lyriques :

Après plusieurs années qui restent remarquables pour la grande qualité lyrique de ses œuvres, *Fennimore*<sup>20</sup>, de loin [son opéra] le plus important, n'est pas le genre d'opéra auquel on aurait pu s'attendre de sa part. [...] Si ce n'est une petite chansonnette entendue durant le clair de lune sur le fjord, dans la seconde scène, il y a très peu de passages lyriques et on trouve à peine la trace de véritables mélodies chantées. [...] Je dois avouer que je suis très attaché, bien qu'elles soient aujourd'hui démodées, à la théorie et à la pratique opératiques qui prévalaient au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles, c'est-à-dire que la différence essentielle entre les parties chantées et les parties parlées réside dans le fait que les premières doivent être chantées. [...] Un dernier mot pour en finir avec le caractère non mélodique de l'ensemble de l'œuvre. Le compositeur m'a dit à l'époque,

<sup>19</sup> Thomas Beecham, *op. cit.*, p. 163-165: « [...] there is no fault to find with the orchestral portion of the score, which is in Frederick's ripest and most sumptuous manner [...] ».

<sup>20</sup> Thomas Beecham appelle l'opéra ainsi car il considère que la seconde partie, Gerda, est une erreur : « Gerda, la seconde partie des deux épisodes, a peu ou aucun rapport avec le premier. C'est un épisode indépendant qui se termine bien sur une tournure sentimentale proche de la naïveté ». Thomas Beecham, *op. cit.*, p. 165: « Gerda, the second part of the two pieces, has little or no connection with the first. It is a separate episode with a happy ending of an almost childishly sentimental turn. » On verra que ce jugement est quelque peu hâtif.

qu'il avait, à son avis, supprimé tout ce qui n'était pas essentiel au véritable développement du drame et de la musique. Espérons que ce travail de sape n'ait pas été poussé trop loin<sup>21</sup>.

L'absence de réelles qualités lyriques ne se limite pas au premier épisode, qui contient les passages les plus sombres de l'opéra, on la retrouve dans le second épisode, qui est censé être plus joyeux, plus gai, plus enjoué, à travers le personnage de Gerda dont le chant est aussi âpre, désincarné et rugueux que l'est celui de Fennimore dans le premier épisode. De fait, Fennimore et Gerda sont les deux personnages auxquels ces caractéristiques vocales sont le plus souvent associées. Vocalement, Gerda et Fennimore sont en quelque sorte des doubles et, par conséquent, par un de ces effets de miroir que nous annonçons précédemment, cela signifie que Gerda, pas plus que Fennimore, n'apportera l'amour stable et parfait que recherche Niels.

C'est entendu, le chant de Fennimore et Gerda présente des similarités et on peut le juger dépourvu de réelles qualités lyriques même si depuis on a encore fait mieux ou pire selon que l'on apprécie ou pas le chant contemporain, mais qu'en est-il de leur tessiture ? La partition indique que Fennimore est un mezzo-soprano et Fennimore un soprano, elles ne sont donc pas de parfaits doubles vocaux, mais il n'en demeure pas moins qu'il arrive qu'elles chantent toutes deux le même type de mélodies désincarnées. On notera que si Richard Hickox respecte cette distribution vocale pour son enregistrement de 1997, Meredith Davies prend la liberté en 1976 de faire interpréter Fennimore et Gerda par la même chanteuse, Elizabeth Söderström (soprano). L'enregistrement ayant eu lieu sous les auspices du Delius Trust dont Davies sera l'administrateur entre 1991 et 1997, cette modification de tessiture fut donc opérée par l'un des meilleurs spécialistes de Delius. De fait, son option me semble à la fois être très juste et faire preuve d'une lecture attentive de l'opéra, car si Meredith Davies prend des libertés avec ce que Delius préconisa de faire, cette option montre clairement, à qui en douterait encore, que l'interprétation, quitte à se démarquer de ce qui est écrit sur la partition, peut traduire le plus fidèlement possible les intentions dramatiques de l'oeuvre.

Pour en terminer avec les tessitures et donner une autre piste qui peut nous éviter, comme Beecham et d'autres l'ont peut être fait un peu rapidement, de penser que l'histoire se termine définitivement bien, les voix de Gerda et de Niels ne sont pas faites pour s'accorder si l'on s'en réfère à la convention qui veut qu'une voix masculine s'accorde au même type de voix féminine. En effet, puisque Gerda est un soprano et Niels un baryton, ils ne sont pas vocalement fait l'un pour l'autre. Symboliquement, leur tessiture laisse cependant bien comprendre que Niels est beaucoup plus âgés que Gerda. En outre, le mezzo de Fennimore, selon la partition, doit mieux s'accorder avec les barytons d'Erik et de Niels. Or, nous savons que l'histoire d'amour entre elles et ces deux hommes est un échec. Rien n'y fait, les conventions ne sont que des conventions, et pour Delius, Niels et Eric, à l'instar de ce qu'exprime Jacobsen dans son roman, sont « victimes » de cette femme. Le destin de Niels est irrémédiablement funeste et la vision de la femme chez Delius et Jacobsen peut sembler misogyne ou réaliste. Chacun tranchera selon sa propre expérience.

Si des effets de miroir patents existent en ce qui concerne les voix et le chant, ils ne doivent pas nous faire oublier ceux de la partition orchestrale. On les retrouve dans les

---

<sup>21</sup> Thomas Beecham, *op. cit.*, p. 163-164 : « *Fennimore*<sup>21</sup>, by far the more important of [Delius's operas], is hardly the sort of opera that could have been expected of him, after several years of work notable for its high lyrical quality. [...] Except for a little ditty heard (off) in the moonlight upon a fjord in the second scene, there are a few lyrical passages and of genuinely vocal melody scarcely a trace. [...] I have to confess a strong attachment to the old-fashioned theory and practice of opera prevailing during the eighteenth and nineteenth centuries, namely that the essential difference between the lyric and the spoken drama was that the former should be sung. [...] A final word on the non-lyrical nature of the whole piece. The composer said to me at the time that in his opinion he had eliminated from it all that was unessential to the true development both of the drama and the music. Let us hope that this sweeping elimination may not have been carried a step too far ».

atmosphères tissées par l'orchestre dans les deux épisodes. Certaines atmosphères sombres et mélancoliques sont similaires d'un épisode à l'autre, en particulier entre l'interlude du premier épisode et le second prélude du second. Lorsque l'orchestre décrit les paysages scandinaves dans lesquels se déroule l'histoire, la musique de Delius n'est pas sans rappeler certaines compositions de Grieg. De surcroît, Delius, comme il le fait dans une de ses plus célèbres miniatures *On Hearing the First Cuckoo in Spring*, utilise certainement plus d'une fois certaines mélodies nordiques qu'il a pu entendre lors de ces nombreux séjours en Norvège<sup>22</sup>. Tout ceci contribue fortement à créer une unité de ton entre le premier et le second épisode.

Enfin, si l'opéra se termine sur un accord majeur, c'est après une certaine ambivalence créer dans ce dernier tableau par les constantes fluctuations entre tonalités mineures et majeures. Cet accord majeur devrait ne laisser aucun doute quant à la fin heureuse de l'opéra. Cependant les oscillations antérieures entre tonalités mineures et majeures montrent que les choses sont en fluctuation constante, comme si on passait en permanence du noir au blanc et du blanc au noir. L'impression générale est plutôt au gris même si tout à coup, au dernier moment, surgit cet accord majeur.

En conclusion, dans ce dernier opéra, Delius rend un vibrant hommage aux paysages, à la littérature ainsi qu'à la musique scandinave. Si *Fennimore and Gerda* conserve certaines caractéristiques post-romantiques et wagnériennes, le compositeur/librettiste essaie néanmoins de se dégager de ces influences en utilisant tout d'abord la forme tableau plutôt que l'acte afin de mieux rendre compte des ruptures temporelles. Ces ruptures temporelles créent un temps éclaté qui reflète l'existence d'êtres fracturés dont les états d'âme changent brusquement et constamment. Ce découpage en tableau permet de mieux accentuer cette succession de moments éclatés. D'un point de vue musical, les tableaux sont autant de miniatures ou de « moments musicaux » qui par le procédé du fondu enchaîné peignent en musique ces états d'âme changeants. Dans cet opéra, Delius n'a peut être jamais mieux exprimé l'intime de la nature humaine. De par cet aspect, il est très moderne car son opéra ne vise pas à divertir une classe sociale en lui contant, par exemple, de grandes épopées ou en la faisant rire, mais plutôt à faire réfléchir le spectateur/auditeur sur lui-même et sur l'humain à une époque où la psychanalyse, à travers Freud notamment, se développe. Cet opéra de l'intime est aussi moderne car il apporte une réflexion sur l'art musical qui joue ici avec les sons, avec les harmonies, avec les tonalités, avec les timbres, comme un peintre joue avec les couleurs de sa palette. Delius cherche à créer tel ou tel effet en donnant par moment une touche « expressionniste » à une partition qui reste essentiellement « impressionniste ». Enfin, cet opéra nous paraît moderne dans le sens où il présente un être humain en proie à la difficulté de vivre dans un monde où le bonheur paraît inatteignable, seule la nature dépeinte ici comme une grande fresque musicale « panthéiste » est source de bonheur et d'éternité dans l'inépuisable cycle des saisons car tout ce qui touche à l'humain est tragique et éphémère.

**Jean-Philippe Heberlé**  
Maître de conférences  
Université Nancy 2

### **Bibliographie sélective**

Beecham, Sir Thomas. *Frederick Delius* (1959). London: Severn House Publishers, 1975.  
Carley, Lionel. *Frederick Delius: Music, Art and Literature*. Ashgate: Aldershot, 1998.

<sup>22</sup> Dans *On Hearing the First Cuckoo in Spring*, Delius utilise une mélodie norvégienne que Grieg avait lui-même harmonisée dans son recueil pour piano intitulé *Norske Folkeviser* (1896).

- Carley, Lionel. *Delius: The Paris Years*. Rickmansworth, Triad Press, 1971.
- Carley, Lionel et Threlfall, Robert. *Delius: A Life in Pictures*. Oxford: O.U.P., 1977.
- Fenby, Eric. *Delius As I Knew Him (1936)*. London: Faber, 1981.
- Grieg, Edvard. *Grieg and Delius: A Chronicle of their Friendship in Letters* (Traduction de Lionel Carley). London: M. Boyars, 1993.
- Heseltine, Philip. *Frederick Delius*. London: John Lane, 1923.
- Redwood, Christopher. *A Delius Companion (1976)*. London: John Calder, 1980.
- Anderson, Robert. "Fennimore and Gerda." In Sadie, Stanley (Dir.). *The New Grove Dictionary of Opera*. ( Vol.2, E-LOM) London: Macmillan, 1992, p.152-153.
- Smith, John Boulton. "Portrait of a Friendship: Edvard Munch and Frederick Delius." In *Appolo* (1966/1), p. 38-47.
- Pavis, Patrick. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1980.
- Bosseur, Jean-Yves. *Musique et Beaux-Arts, de l'Antiquité au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Minerve, 1999
- Denizeau, Gérard. *Musique et Arts*. Paris : Honoré Champion, 1995.
- Sabatier, François. *Miroirs de la musique : La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux- arts (1800-1950)*. Paris : Fayard, 1996.
- Jacobsen, Jens Peter. *Niels Lyhne*. Paris: Stock, 2003.

### **Filmographie sélective**

- Russell, Ken. *Delius - Song of Summer (1968)*. DVD. BFIVD518. British Film Institute, 2001.
- Weigl, Petr. *A Village Romeo and Juliet (ORF Symphonie Orchester, Sir Charles Mackerras, 1992)*. DVD. Decca 074 177-9. Decca, 2003.

### **Discographie sélective de *Fennimore and Gerda***

- Fennimore and Gerda* (version anglaise). Elisabeth Söderström, Brian Rayner Cook, Danish National Radio Choir, Danish National Radio Symphony Orchestra, Meredith Davies cond. EMI CDM5663142. CD. EMI, 1997 (réédition de 1976).
- Fennimore and Gerda* (version originale en allemand). Randi Stene, Judith Howarth, Danish National Radio Choir, Danish National Radio Symphony Orchestra, Richard Hickox cond. CD. Chandos 9589. Chandos, 1997.