

## ***A Village Romeo and Juliette* de Frederick Delius : du « réalisme poétique » au symbolisme**

Dans l'histoire de l'opéra, *A Village Romeo and Juliette* occupe une place à part ; peu d'opéras ont été à ce point pensés d'une manière aussi spécifiquement musicale. Selon Arthur Hutchings<sup>1</sup>, « les habitués de l'opéra qui ont besoin des décors et des interruptions dramatiques de l'opéra italien, de l'apparat et des ballets de l'opéra russe, de la profondeur des personnages et de l'universalité des émotions des opéras mozartiens, ne peuvent qu'être déçus par *A Village Romeo and Juliette*. Aucun opéra n'est aussi musical, parce que dans nul autre opéra le compositeur n'a été aussi sûr que c'était par la musique qu'il voulait raconter l'histoire ; Cecil Gray a appelé cet opéra un "poème symphonique avec un programme implicite révélé de manière explicite par sa mise en scène" ».

Des six opéras composés par Delius<sup>2</sup>, *A Village Romeo and Juliette* est sans aucun doute le seul qui se soit imposé durablement dans le répertoire international : l'opéra a fait l'objet de quatre enregistrements sur disque<sup>3</sup>, de très nombreuses productions<sup>4</sup> et, récemment, d'un dvd<sup>5</sup>. L'histoire s'appuie sur la nouvelle *A Village Romeo and Juliette* du romancier et poète suisse Gottfried Keller, publiée dans le premier recueil<sup>6</sup> de *The People of Seldwyla* en 1856. Les œuvres de Keller appartiennent à ce que les critiques allemands ont nommé le « réalisme poétique » ; elles s'attachent à dépeindre le quotidien des gens humbles mais restent cependant assez éloignées de la noirceur qui caractérise les romans de Zola. Selon James Lindsay<sup>7</sup>, « les œuvres de Keller semblent partout dégager le sentiment que le monde est merveilleux et que la vie est belle ». Avec Keller, les principaux représentants du « réalisme poétique » en Allemagne sont Adalbert Stifter et Theodor Storm. Afin d'éviter une certaine trivialité liée au parti pris de réalisme, ces trois auteurs ont cherché à donner une réelle profondeur aux traditions populaires en attachant une signification poétique aux lieux

---

<sup>1</sup> HUTCHINGS, Arthur, Delius, Londres, Macmillan, 1948, p. 126 : « *Opera-goers who require the stage properties and dramatic interruptions of the Italian opera, the pageantry and ballet of the Russian opera, the discrimination of character and emotional versatility in Morzartian opera, cannot fail to be disappointed in A Village Romeo and Juliette. No opera is more musical, because in no opera has the composer been more certain that by music he would tell the tale ; Cecil Gray has called it "a symphonic poem with the implicit programme made explicit upon the stage" »*

<sup>2</sup> *Irmelin*, opéra en trois actes ; livret du compositeur, d'après Hans Christian Andersen ; création : Oxford, 4 mai 1953. *The Magic Fountain*, drame lyrique en trois actes ; livret du compositeur ; création : Kiel, 22 juin 1997. *Koanga*, drame lyrique en trois actes ; livret de Charles Francis Keary, d'après Georges Washington Cable ; création : Elberfeld, 30 mars 1904. *A Village Romeo and Juliet*, drame lyrique en six scènes, livret du compositeur d'après la nouvelle de Gottfried Keller ; création : Berlin, 21 février 1907. *Margot la Rouge*, drame lyrique en un acte ; livret de Rosenthal [Berthe Gaston-Danville] ; création : Saint-Louis, 8 juin 1983. *Fennimore and Gerda*, opéra en onze tableaux ; livret du compositeur d'après des scènes de *Niels Lyhne* de Jens Peter Jacobsen ; création : Frankfurt, 21 octobre 1919.

<sup>3</sup> Les quatre versions ont été dirigées par Sir Thomas Beecham (BBC Third Programme, 1948), Meredith Davies (EMI, 1971), Sir Charles Mackerras (Argo, 1989) et Klaus Peter Siebel (CPO, 1995).

<sup>4</sup> A titre d'exemple, cinq productions ont été montées en Allemagne pendant les quinze dernières années (Berne, Darmstadt, Düsseldorf, Kiel et Zurich)

<sup>5</sup> *Delius : A Village Romeo and Juliette*, sous la direction de Petr Weigl, Decca/Universal Music Co., 2003.

<sup>6</sup> Un second recueil de nouvelles paraît en 1874.

<sup>7</sup> LINDSAY, James, *Gottfried Keller : Life and works*, Londres, Oswald Wolff, 1968, p. 42: "*Keller's works seem everywhere to reflect a consideration that the world is beautiful and life is good*". Notons que *A Village Romeo and Juliette* peut être, de ce point de vue, considéré comme une exception.

dans lesquels elles s'enracinent : la forêt bavaroise pour Stifter, les marécages et les landes de la côte Schleswig-Holstein chez Storm, les pâturages suisses pour Keller.

Après avoir présenté la nouvelle de Gottfried Keller, nous noterons les modifications opérées par Delius. Parmi celles-ci, la plus importante consiste sans doute à avoir donné à un personnage – celui du sombre violoneux – beaucoup plus d'importance qu'il n'en avait dans l'histoire originelle : nous étudierons les nombreuses interprétations de cette figure hautement symbolique. Nous discuterons ensuite de l'influence de Wagner, notamment dans le traitement du thème associé à l'amour de Sali et Vreli. Enfin, nous consacrerons la dernière partie de notre article à étudier l'une des spécificités de cet opéra : le rôle du paysage et de la Nature.

## **La nouvelle de Gottfried Keller**

*A Village Romeo and Juliette* est une adaptation de la célèbre tragédie de Shakespeare dans le cadre rural d'un village suisse. L'histoire se déroule au début du XIX<sup>e</sup> siècle et oppose deux familles de fermiers qui se disputent un champ laissé à l'abandon. Cette parcelle de terre, qui sépare les terrains des deux paysans, appartient en réalité à un vagabond appelé le « sombre violoneux » (« *Dark Fiddler* ») qui, parce qu'il n'a pas été reconnu par son père, ne peut réclamer son bien. Tout en labourant leurs terres, les deux fermiers, Manz et Marti, volent chaque jour un peu de ce champ ; lorsque celui-ci est finalement mise en vente, c'est Manz qui en obtient la charge. Mais ce dernier souhaite alors récupérer le terrain en l'état originel, ce que Marti juge inacceptable. Les deux fermiers se querellent et, à l'occasion d'une dispute, ordonnent à leurs enfants, Sali, fils de Manz et Vreli, fille de Marti, de ne plus jamais jouer ensemble.

Quelques années plus tard, les deux hommes se sont ruinés en procès ; Manz doit vendre sa ferme pour racheter une auberge délabrée dans le village ; la femme de Marti est morte de chagrin et de manque de soins ; Marti lui-même ne possède plus qu'un jardin. Les deux fermiers essaient chacun de gagner un peu d'argent en pêchant. Un soir, à l'occasion d'une partie de pêche, les deux hommes se retrouvent sur un pont. Se précipitant l'un sur l'autre pour se battre, ils luttent furieusement jusqu'à ce que leurs enfants, alertés, réussissent enfin à les séparer. Sali revoit alors Vreli pour la première fois depuis de nombreuses années et s'éprend de cette belle jeune fille. Les deux jeunes gens se mettent d'accord pour se retrouver sur le terrain de jeu de leur enfance, le champ à l'origine de la querelle. Après leurs retrouvailles, ils rencontrent le sombre violoneux qui exprime une certaine satisfaction à assister ainsi à la ruine des deux familles. Quand il s'en va, Sali et Vreli sont trop occupés à parler de cet étrange personnage pour remarquer Marti qui cherche sa fille. La voyant, il la saisit et essaye brutalement de l'entraîner. Dépassé par la colère, Sali soulève une lourde pierre et frappe Marti à la tête. Voyant que son père vit encore, Vreli envoie Sali demander de l'aide en expliquant que le vieux fermier est tombé et s'est lui-même blessé. Marti est alors emmené à l'asile public.

Sali et Vreli passent la nuit ensemble et rêvent de leurs noces. Le lendemain, par une belle matinée de septembre, ils décident de participer à une foire organisée dans un village voisin. Ils n'aspirent qu'à se divertir et à goûter aux joies de la vie, mais ils se rendent bien vite compte qu'ils ont été reconnus et qu'ils sont l'objet de tous les commérages. Mal à l'aise, ils s'éloignent, attristés ; Sali se souvient alors d'une vieille auberge, « le jardin du paradis », où se tient toujours un bal.

Une fois arrivés en ces lieux, Sali et Vreli sont immédiatement entraînés dans la danse, mais Vreli prend peur quand elle s'aperçoit que la musique est dispensée par le sombre violoneux et d'autres vagabonds. Ce dernier s'avance vers eux et leur propose de se joindre à

ses compagnons dans leur vie insouciant. Après un simulacre de cérémonie de mariage en leur honneur, Sali et Vreli suivent le sombre violoneux et ses compagnons dans la forêt. Au bout de quelque temps, ils décident de fausser compagnie à la petite troupe et gagnent le bord de la rivière. Après avoir échangé leurs anneaux achetés à la foire, ils prennent place dans une barque abandonnée, détachent la corde qui amarrait celle-ci à la berge et se laissent porter par le courant ; « deux formes pâles, étroitement enlacées, se laissèrent glisser de la sombre masse dans les eaux glacées »<sup>8</sup>.

## Le livret

L'histoire du livret est compliquée. Delius choisit tout d'abord de confier l'adaptation de la nouvelle à Charles F. Keary<sup>9</sup>, auteur avec lequel il avait déjà collaboré sur son troisième opéra, *Koanga*. Keary se met au travail en 1897<sup>10</sup>. Sa version ne plut pas à Delius et une lettre, récemment découverte<sup>11</sup>, montre qu'il a chargé Ida Gerhardi<sup>12</sup> de solliciter son frère, Karl-August Gerhardi. La version de ce dernier ne satisfait pas non plus Delius, qui décida finalement de rédiger lui-même le livret en anglais<sup>13</sup> : « les mots... je les ai faits moi-même et en anglais, bien sûr. Cette œuvre fut créée et publiée à Berlin, et mon épouse l'avait traduite en allemand d'après la musique ».

Suivant l'exemple du *Vaisseau fantôme* de Wagner, l'opéra de Delius n'est pas réparti en numéros, mais en scènes<sup>14</sup>. Celles-ci sont au nombre de six ; les deux dernières scènes sont précédées chacune d'un intermezzo :

---

<sup>8</sup> KELLER, Gottfried, *The people of Seldwyla and Seven Legends* (trad. M. D. Hollinger), Londres, J.M. Dent, p. 89 : « *two pale forms, locked in each other's arms, glided from the dark mass down into the chill waters* ».

<sup>9</sup> Charles F. Keary (1848-1917) est originaire de Cambridge ; poète et écrivain, il est également l'auteur de travaux historiques et philosophiques.

<sup>10</sup> Dans une lettre datée de août 1897, Keary écrit : « J'ai rédigé l'acte 2 d'après une mode ; mais je ne m'en fais pas pour ça ; j'ai ajouté une vente aux enchères [scène pendant laquelle la maison de Manz est vendue aux enchères – cette scène ne sera finalement pas retenue], car vous m'avez dit que cela marchait bien musicalement. A l'évidence, cela ne fonctionne pas. Quoi qu'il en soit, je la garderai, jusqu'à ce que vous pensiez à quelque chose de mieux. » CARLEY, Lionel, *Delius, A Life in Letters (1862-1908)*, Londres, Scholar Press, 1983, p. 116 : « *I have written Act. 2 after a fashion ; but I don't care for it ; i put in an auction, becaue you said that would work well musically. It don't literally. Howbeit I'll keep it, unless you think of something better.* »

<sup>11</sup> Lettre datée du 20 septembre 1897.

<sup>12</sup> Ida Gerhardi (1862-1927) est une peintre d'origine allemande. D'abord amie de Jelka Rosen (future femme de Delius) pendant leurs années étudiantes, elle deviendra par la suite une familière des Delius et séjournera souvent à Grez-sur-Loing.

<sup>13</sup> CARLEY, Lionel, *Delius, A Life in Letters (1909-1934)*, Londres, Scholar Press, 1988, p. 353 : « *The words... I made myself and in English, of course. This work was first performed and published in Berlin, and my wife translated it into German to the music* ». Le choix de l'anglais peut paraître surprenant car la nouvelle est originalement écrite en allemand et, à l'époque, la réputation de Delius est bien plus établie en Allemagne qu'en Angleterre.

<sup>14</sup> *Fennimore and Gerda* adopte également ce type de construction, à cette différence que Delius préfère le terme de « tableau » à celui de « scène ». En délaissant la construction en actes, Delius privilégie ainsi la fixation photographique d'une scène au mouvement dramatique. Comme l'écrit Patrick Pavis, « 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

Scène 1 : Dans les champs cultivés de Marti et Manz.  
Scène 2 : Devant la maison de Marti.  
Scène 3 : Dans le champ en friche du violoneux.  
Scène 4 : Intérieur de la maison de Marti.  
Intermezzo 1 : *The Dream of Sali and Vreli*  
Scène 5 : La foire.  
Intermezzo 2 : *The Walk to the Paradise Garden*  
Scène 6 : Auberge du « Jardin du paradis » ; une rivière coule au loin.

L'opéra commence comme l'histoire de Keller, mais les deux enfants, qui jouent dans le champ, font, dès la première scène, la rencontre du propriétaire, le sombre violoneux. Ce dernier leur dit qu'ils peuvent s'amuser ici autant qu'ils veulent, à condition de faire bien attention au moment où la charrue aura entamé le dernier sillon. Cette prédiction a d'immédiates conséquences : comme le violoneux s'en va, les pères des deux enfants commencent immédiatement à se quereller, chacun accusant l'autre de voler un peu de la terre du champ abandonné jusqu'à ce que, dans un élan de fureur, ils saisissent leurs enfants de force, leur interdisant à tout jamais de rejouer ensemble.

Dans la nouvelle, Keller décrit longuement la montée de la haine entre les deux fermiers, qui aboutit à l'épisode tragique du combat sur le pont. Cette partie n'est pas retenue chez Delius qui préfère, dès la seconde scène<sup>15</sup>, s'attacher aux personnages de Sali et de Vreli.

Les quatre scènes suivantes sont assez proches de l'histoire de Keller encore que l'on puisse souligner quelques différences mineures.

Dans les premières ébauches de l'opéra, un court interlude prenait place avant le commencement de la dernière scène. Ces quelques mesures sont devenues l'important intermezzo *The Walk to the Paradise Garden* en 1906, souvent détaché de l'opéra et donné en concert. Pour cet intermède, Delius s'est sans doute inspiré de la description par Keller de l'auberge du « jardin du paradis » et de ses alentours<sup>16</sup>.

La sixième scène s'ouvre sur l'auberge du « jardin du paradis » : le personnage du sombre violoneux est en train de raconter à ses amis l'histoire des parents de Sali et Vreli. On peut s'étonner du choix de Delius d'avoir voulu ainsi résumer la situation [ce résumé n'est évidemment pas présent chez Keller], mais sans doute le compositeur voulait-il être certain d'avoir été compris de son auditoire, suite à l'éviction de la scène du combat sur le pont (voir ci-dessus). Après avoir salué Sali et Vreli qui viennent d'arriver à l'auberge, le violoneux les invite à se joindre à ses amis vagabonds : toute la joyeuse troupe vante les mérites de la vie de bohème et exhorte les deux jeunes gens à suivre leur exemple. Contrastant avec cette atmosphère populaire, le passage suivant est un véritable instant de grâce : la lune inonde « le jardin du paradis » et la rivière en contrebas d'une mystérieuse clarté ; au loin, on entend

---

lui fournit le cadre nécessaire à une enquête sociologique ou à une peinture de genre ». PAVIS, Patrick, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Editions sociales, 1980, p. 393.

<sup>15</sup> Sur ce point, Delius n'est pas cohérent car, au début de la nouvelle de Keller, comme dans l'opéra, Sali et Vreli n'ont que cinq et sept ans au début de l'histoire. Lorsqu'ils se rencontrent à nouveau (scène deux de l'opéra), nous sommes, cette fois, face à des jeunes gens d'une vingtaine d'années. Il est impossible que seulement six années, comme l'indique la partition, se soient écoulées. Les incursions des fermiers dans le champ à l'abandon ont dû se poursuivre pendant plusieurs années, jusqu'à ce que Manz achetât le champ ; après cet achat, il faut compter encore quelques années de poursuites judiciaires, années qui réduisirent les deux familles à la mendicité. La scène 2 de l'opéra commencerait donc, non pas six ans, mais une dizaine d'années au moins après la première scène.

<sup>16</sup> Voir KELLER, Gottfried, *The People of Seldwyla and Seven Legends* (trad. M. D. Hollinger), Londres, J.M. Dent, p. 109-110.

chanter un passeur sur les mots<sup>17</sup> : « Nous ne faisons que passer ». Ce moment, profondément symboliste - l'idée de la fuite du temps est exprimée par un homme descendant une rivière sur une barque -, ne figurait pas dans l'ouvrage de Keller.

De toutes les modifications apportées par Delius au texte original, la plus importante consiste à avoir accordé au sombre violoneux une place si importante qu'il donne l'image d'un être véritablement omniscient (prédiction initiale, rencontres successives avec Sali et Vreli, apparition finale sur la véranda alors que les deux jeunes gens se suicident).

Dans son ensemble, le livret, retravaillé par le compositeur, insiste davantage que ne le faisait Keller sur les principaux thèmes du symbolisme : féminité<sup>18</sup>, goût pour l'étrange (personnage du sombre violoneux), attirance pour le mystère (paysages de montagne en arrière-plan) et le mysticisme (passeurs chantant sous la lune). Contrairement au romancier suisse qui a consacré près de la moitié de sa nouvelle à décrire les mesquineries des deux fermiers, Delius s'est plutôt intéressé au caractère surnaturel du sombre violoneux, à l'évolution des sentiments de Sali et Vreli, et à l'intense poésie des paysages de montagnes.

## Le sombre violoneux

Cet individu méphistophélique est inséparable de son instrument, le violon. On peut voir, dans la pratique de cet instrument, un symbole très fort. Héritier de l'ancien rebec, le violon a conservé longtemps la mauvaise réputation de celui-là : instrument de ménétrier, il était destiné à accompagner les bals, sérénades, festins et autres passe-temps. Roger Cotte écrit<sup>19</sup> :

Le violon est « considéré plus ou moins comme auxiliaire du péché, et donc diabolique, ce que n'arrangent guère ses *catgut* (censément « boyaux de chat », ce qui n'est qu'une légende), le chat étant - les démonographes l'affirment - particulièrement chéri du Diable qui l'appelle à assister au sabbat et à danser avec les sorcières. De là les musiciens ont eu des réactions étranges, tel Paganini accusé d'avoir passé un pacte avec le Diable pour acquérir son talent fabuleux, ou tel Tartini (au XVIII<sup>e</sup> siècle) intitulant une de ses sonates *Le trille du Diable*. Longtemps l'Eglise n'a toléré le violon aux offices sacrés qu'avec la plus grande circonspection, quand elle ne l'a pas purement et simplement prohibé. »

Ainsi, dès le début, le timbre du violon, qui accompagne toujours les apparitions du sombre violoneux, instaure une sensation de malaise autour du personnage.

Cette sensation se trouve renforcée par l'étrangeté de sa première apparition, dès le début de l'opéra. Sali et Vreli « apparaissent à l'orée du bois ; ils semblent entendre quelque chose »<sup>20</sup>. Le chant du violoneux est d'abord confondu avec le bruit du vent par les protagonistes<sup>21</sup> :

Vreli : « Le vent sonne de manière étrange ! »

Marti : « Le vent sonne de manière étrange du côté du champ abandonné ! »

---

<sup>17</sup> AVRJ (*A Village Romeo and Juliette*), chiffre 90 (premier passeur) : « *Travellers we a-passing by.* »

<sup>18</sup> Comme la Mélisande de Debussy, Vreli est présentée comme une jeune fille pâle et craintive. AVRJ, scène 4, chiffre 15 (Sali) : « Très chère, je ne te quitterai jamais plus, alors n'aie pas peur ! Comme tu es pâle ! » ; « *Dearest, I'll leave you no more, so have no fear ! How pale you look !* »

<sup>19</sup> COTTE, Roger, *Musique et symbolisme*, Paris, Editions Dangles, coll. « Horizons ésotériques », 1988, p. 229.

<sup>20</sup> AVRJ, chiffre 21 (note de mise en scène) : « *The children appear at the edge of the wood, they appear to be listening to something* »

<sup>21</sup> AVRJ, 7 mesures avant le chiffre 21 (Vreli) : « *How strange the wind sounds* » ; AVRJ, 2 mesures après le chiffre 24 (Marti) : « *The wind sounds strange in the wild land* ».

Pendant ces remarques, l'orchestre fait entendre un motif de trois notes en relais aux bois ; ce motif (« motif du vent ») se caractérise par son rythme iambique :

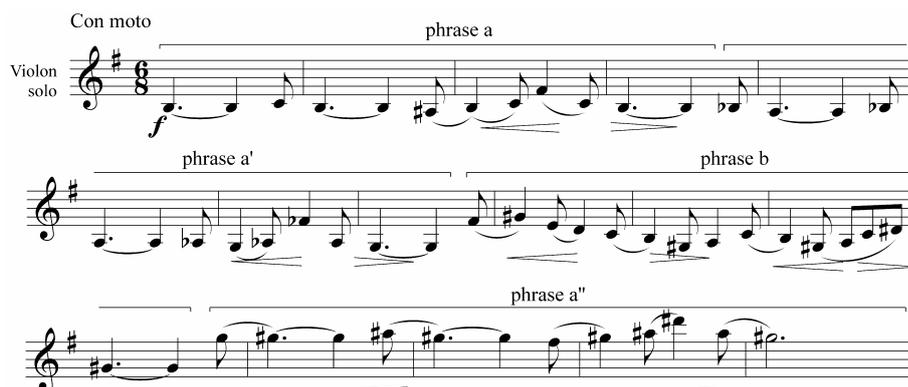


Ex. 1 : Delius, *A Village Romeo and Juliette*, Scène 1, chiffre 19

Puis le personnage du violoneux se rapproche et l'on perçoit plus distinctement le son d'un violon et les paroles du personnage, tandis que l'orchestre énonce toujours le motif du vent. Manz précise alors<sup>22</sup> : « Est-ce vraiment le vent ? Non, c'est quelqu'un qui chante. »

Ainsi, dès sa première manifestation, l'ambiguïté du personnage est affirmée : est-il un homme ou une manifestation de la nature ? Le violoneux lui-même entretient le mystère dans ses paroles<sup>23</sup> : « Mais ne sommes-nous pas camarades, o vent vagabond ! » ; un peu plus loin, sa prédiction est associée au son du vent<sup>24</sup> : « Aussi longtemps que vous entendrez le vent chanter à travers les broussailles, vous ne connaîtrez aucune tristesse »

Le thème du violoneux, qui succède aux citations du motif du vent, est naturellement confié au violon solo, à partir du chiffre 25 ; il peut se découper en quatre phrases selon le schéma aa'ba''.



Ex. 2 : Delius, *A Village Romeo and Juliette*, Scène 1, chiffre 25

La première phrase consiste en une double broderie (au demi-ton supérieur puis inférieur) autour de la note *si*, suivie d'une dernière broderie à distance de triton (sur la note *do*). La seconde phrase correspond à la réitération variée de la première : l'intervalle de triton s'y trouve notamment remplacé par une quinte augmentée. Contrairement aux deux premières phrases qui respectent la carrure (quatre mesures chacune), la troisième ne compte que trois mesures ; elle s'inscrit dans un ambitus d'une octave et consiste en une arabesque décrivant une courbe descendante puis ascendante à partir de la note *sol*<sup>#</sup>. On notera le triton *sol*<sup>#</sup>-*ré* lors de la phase descendante et le triton *la*-*ré*<sup>#</sup> lors de la phase ascendante. La dernière phase, enfin, est une réitération variée de la première, une sixte majeure octaviante au-dessus ; l'intervalle de triton est remplacé par une quarte juste.

<sup>22</sup> AVRJ, 4 mesures après le chiffre 24 (Manz) : « *Is it the wind indeed ? No, 'tis someone singing.* »

<sup>23</sup> AVRJ, 7 mesures après le chiffre 22 (*The Dark Fiddler*) : « *But are we not comrades, o Vagabond wind !* »

<sup>24</sup> AVRJ, 5 mesures après le chiffre 27 (*The Dark Fiddler*) : « *So long as you hear the wind thro' the tangle no sorrow will you know.* »

La présence importante de l'intervalle de triton confirme l'interprétation diabolique du personnage ; pourtant, la dernière phrase du thème, dans laquelle le triton se trouve remplacé par une quarte juste, nuance notre affirmation : ce vagabond possède toutes les apparences du diable, mais peut-être n'est-t-il, au fond, qu'un homme libre, délivré du poids de la société et de la religion<sup>25</sup>.

Le thème du violoneux est réitéré à la troisième scène, quand le violoneux retrouve Sali et Vreli dans son champ (chiffre 30). Quand le personnage quitte la scène, seules demeurent à l'orchestre les citations du motif du vent qui accompagnent les pensées contradictoires des deux jeunes gens<sup>26</sup> :

Vreli : « O Sali, je suis effrayée, quelles choses étranges a-t-il prononcées ! Ah, je me souviens bien, c'est la dernière fois que nous l'avons vu, oui, c'est alors que commença l'épouvantable querelle, cause de notre ruine, à toi, et à moi. »

Sali : « N'aie crainte, ma Vreli, cet homme ne nous veut pas de mal. C'était toujours sur sa terre que nous nous cachions pour jouer. »

Cette divergence entre les ressentis des deux jeunes gens contribue à renforcer le malaise qui entoure le sombre violoneux.

Selon Christopher Palmer, Delius se serait senti très proche du sombre violoneux<sup>27</sup> :

« On ne peut guère soupçonner Delius de partager le type d'idéologie bourgeoise prônée par Keller, et, en fait, c'est avec le sombre violoneux lui-même, bien plus qu'avec aucun autre personnage, qu'il se serait personnellement identifié. Comme le violoneux, il était, en quelque sorte, un paria, spirituellement isolé, cosmopolite dans son attitude et dans son tempérament, mais fondamentalement apatride ; il ne s'est jamais soucié de la moralité habituelle ni du code éthique standardisé de la société dans laquelle il était né. »

Si Delius partage les aspirations de son personnage, ce dernier représente, aux yeux du compositeur, plus qu'un idéal de liberté : il incarne la Nature elle-même. L'association symbolique du violoneux avec la Nature dont il est le messager nous est révélée à la troisième scène dans les mots suivants<sup>28</sup> :

« Et quand vous aurez envie de parcourir le monde avec moi/Nous irons par monts et par vaux, et je serai votre joyeux guide,/Le soleil et la lune me guideront vers l'ouest à la rencontre de la mer/Les blés qui ondulent seront mon pain quotidien, nourrissant l'étrange et sauvage musique qui monte du fleuve,/Mon lit est au milieu des rouges coquelicots. »

---

<sup>25</sup> Cette interprétation rapproche le personnage du sombre violoneux avec le compositeur lui-même (voir note n° 27).

<sup>26</sup> AVRJ, chiffre 39 (Vreli) : « *O Sali, I'm afraid, what strange things he says ! Ah, well do I remember the last time we saw him the dreadful strife began; that ruined yours and mine !* » ; AVRJ, 5 mesures après le chiffre 40 (Sali) : « *Fear not, my Vreli, the man means us no harm. It was ever on his land we used to hide and play.* »

<sup>27</sup> PALMER, Christopher, *Delius Portrait of a Cosmopolitan*, New York, Holmes and Meyers Publishers, 1979, p. 113 : « *We can scarcely credit Delius with lending support to the type of bourgeois ideology promulgated by Keller, and in fact he would have identified himself personally more with the Dark Fiddler than with any other character. He, like the Fiddler, was in a sense an outcast, spiritually isolated, cosmopolitan in outlook and temperament but basically stateless; for routine morality and the standard ethical code of the society into which he was born he cared not a fig.* »

<sup>28</sup> *The Dark Fiddler* : « *And when you care to come into the world with me/The woods and dales we'll roam, and your merry guide I'll be,/My guide the sun and moon, towards the west across the sea,/The waving corn my daily bread to strange wild music from the stream/My bed's among red poppies.* »

Le sombre violoneux est absent des quatrième et cinquième scènes. Au début de la sixième et dernière scène, on l'entend vanter à Sali et Vreli les délices de la vie en communion avec la nature<sup>29</sup>.

Puis, alors que les deux jeunes gens se sont éloignés de l'auberge et prennent place dans leur barque, il apparaît sur la véranda de l'auberge<sup>30</sup> et se livre à un solo « endiablé » décrivant des arabesques de doubles croches. Son solo, accompagné par tout l'orchestre, atteint son climax sur la dernière phrase de Sali<sup>31</sup> : « Et je sacrifie nos vies ! ». Là, le violoneux se manifeste sous son aspect le plus terrifiant car il apparaît comme le grand ordonnateur des destins de Sali et Vreli : après avoir été à l'origine de la dispute des deux fermiers puis de leur ruine, rendant impossible l'amour des deux jeunes gens, il « orchestre » au sens propre le suicide des deux jeunes gens.

Après avoir atteint *ff*, la musique se fait tout à coup très calme et très douce (*lento, p*) ; les deux passeurs sont rejoints, à ce moment, par la voix d'un invisible troisième passeur qui chante encore une fois l'énigmatique « Nous ne faisons que passer » sur un mode de *mi*<sup>32</sup>. Quel est ce mystérieux troisième batelier ? Une sorte de Charon transportant les morts vers les enfers<sup>33</sup> ? Une nouvelle apparence du sombre violoneux ? Un simple murmure du vent ? Un esprit de la rivière ? En tous les cas, il serait erroné de croire que les âmes de Sali et Vreli sont sauvées par leur sacrifice ; selon Bachelard<sup>34</sup>, la barque des morts éveille une conscience de la faute : « la barque de Charon va toujours aux enfers ; il n'y a pas de nautonier du bonheur. La barque de Charon serait ainsi un symbole qui restera attaché à l'indestructible malheur des hommes ». Sans doute Sali et Vreli expient-ils ainsi la haine insensée de leurs parents.

## L'héritage de Wagner

Le rôle de Wagner dans le mouvement symboliste est incontestable. Danièle Pistone a pu écrire<sup>35</sup> :

« Le récitatif imprévisible, comme le vers libre lui-même, la présence du mythe et d'un univers magique (philtre, Nornes...) ou symbolique, l'aspect swedenborgien de sa musique où l'érotisme se mue volontiers en extase religieuse, le caractère dyonisiaque de sa manière, sa conception mystique de l'art (consistant à conduire vers la réalité sommeillant dans la nature) qui confère à celui-ci la plus haute fonction, la didactique de la Rédemption, sa quête de l'art total en font le meilleur précurseur du symbolisme. »

Ne serait-ce que par le choix de son sujet, *A Village Romeo and Juliette* se situe dans l'héritage de *Tristan et Isolde* de Wagner. L'argument permet en effet à Delius de ménager de longues plages extatiques (complainte de Vreli au début de la scène 4 ; l'intermezzo *The Walk to the Paradise Garden* ; le suicide des deux jeunes gens à la fin de l'opéra) ; l'histoire à la fois populaire et légendaire transforme les protagonistes du drame en archétypes universels ;

<sup>29</sup> Voir *AVRJ*, scène 6, chiffre 69.

<sup>30</sup> *AVRJ*, scène 6, chiffre 100 (note de mise en scène) : « *The Dark Fiddler appears upon the Verandah of the inn playing wildly on his fiddle.* »

<sup>31</sup> *AVRJ*, scène 6, 4 mesures après le chiffre 102 (Sali) : « *And I throw our lives away !* »

<sup>32</sup> *AVRJ*, scène 6, 2 mesures avant le chiffre 105.

<sup>33</sup> Cette interprétation mythologique se trouve renforcée par le nom même de l'auberge à proximité de laquelle la barque est amarrée, « le jardin du paradis ».

<sup>34</sup> BACHELARD, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, 1942, p. 108.

<sup>35</sup> PISTONE, Danièle, « Le symbolisme et la musique française à la fin du XIXe siècle », *Symbolisme et musique en France : 1870-1914*, Paris, Champion, 1995, p. 16.

comme pour Tristan et Isolde, la mort apporte à Sali et Vreli la seule solution pour échapper à un amour condamné ; enfin, les paysages montagneux contribuent à envelopper l'ensemble d'un halo de mystère. Au-delà des ressemblances des livrets, le langage musical même de Delius offre de nombreux points de comparaison avec celui de Wagner<sup>36</sup> : mélodie continue et absence de cadences franches, discours harmonique fluctuant et complexe, longues plages constituées d'harmonies-timbres (telle le prélude de *L'or du Rhin*), extrême raffinement de l'orchestre (voir par exemple, les techniques d'écriture pointilliste de la première scène).

Delius n'a jamais caché son admiration pour le maître de Bayreuth. Dans une lettre à Ernest Newman (9 mars 1933), il écrit<sup>37</sup> : « J'ai rencontré Busoni pour la première fois en 1886 à Leipzig. Il était alors entièrement classique et composait selon les canons classiques. Il était anti-wagnérien, alors que nous autres étions enthousiasmés par Wagner ». La filiation avec Wagner est clairement revendiquée par le compositeur lui-même<sup>38</sup> : « Je veux marcher dans les pas de Wagner et aller peut-être plus loin encore dans cette voie ».

Le thème de l'amour est certainement le plus important de tout l'opéra ; il se divise en deux motifs de profils mélodiques opposés. Le premier adopte un profil descendant et s'inscrit dans un ambitus d'une octave ; le second a un profil ascendant et parcourt un intervalle de quinte :



Ex. 3 : Delius, *A Village Romeo and Juliette*, Scène 1, mes. 1-4

Ces motifs illustrent très bien la technique du leitmotiv telle qu'elle est utilisée par Wagner à partir de *Tristan*. Lorsque ces motifs sont cités au début de la seconde scène, l'ambiance est pesante : les situations des deux fermiers se sont détériorées et les deux enfants ont été sommés de ne jamais plus jouer ensemble. Les deux motifs adoptent des valeurs courtes et le premier se charge de chromatismes :



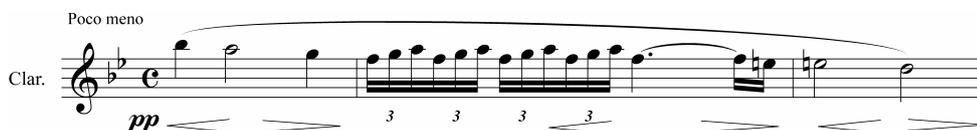
Ex. 4 : Delius, *A Village Romeo and Juliette*, Scène 2, mes. 1-2

<sup>36</sup> Une parenté intéressante entre *Tristan* et *A Village Romeo* réside dans la tonalité finale de *si* majeur commune aux deux opéras (il s'agit également de la tonalité sur laquelle s'achève l'intermezzo *The Walk to the Paradise garden*). Ce choix d'une même tonalité soulève l'intéressante question de l'influence du modèle wagnérien dans *A Village Romeo* puisque *si* majeur est une tonalité qui n'est jamais employée par Delius dans ses autres opéras. D'autres similarités harmoniques ont été notées par Mark Doran dans « *Wagner and the "Paradise Garden" : An Inter-Operatic Reference in Delius* », *Tempo*, n° 2, avril 2001, p. 29.

<sup>37</sup> CARLEY, Lionel, *A Life in Letters (1908-1934)*, Oxford, Scolar Press, 1988, p. 417 : « He was then entirely classical and composed in the manner of the Classics. He was Anti Wagnerian whilst we others were Wagner-Enthusiasts »

<sup>38</sup> CARLEY, Lionel, *A Life in Letters (1862-1908)*, Oxford, Scolar Press, 1983, p. 86 « I want to tread in Wagner's footsteps and even give something more in the right direction » ; lettre à Jutta Bell, datée du 29 mai 1894.

Juste avant le début de la troisième scène, Sali et Vreli se sont donné rendez-vous. Le thème d'amour est varié de manière particulière : le premier motif est allongé par des broderies : c'est le temps du batifolage amoureux ; le second motif, lui, n'est pas cité : Sali et Vreli ne se sont pas encore avoué qu'ils s'aiment.



Ex. 5 : Delius, *A Village Romeo and Juliette*, Scène 3, mes. 1-3

Plusieurs variantes de ce même motif sont énoncées à la quatrième scène. La première précède la plainte de Vreli en l'absence de Sali. Considérablement allongé, les nombreux chromatismes et broderies confèrent au motif un aspect tourmenté :



Ex. 6 : Delius, *A Village Romeo and Juliette*, Scène 4, mes. 10-13

Après l'arrivée de Sali, les deux amoureux évoquent leur nouvelle vie loin de leur village. Le motif se trouve alors prolongé par un rythme entraînant :



Ex. 7 : Delius, *A Village Romeo and Juliette*, Scène 4, chiffre 21

Le traitement du thème du violoncelle peut s'apparenter à celui d'un leitmotiv. Au cours de la seconde scène, lorsque Sali évoque la dernière fois qu'il a vu Vreli, des bois font entendre une variante de la phrase a du thème du violoncelle (scène 2, chiffre 6), rappelant que cette rencontre avait été marquée par l'apparition du violoncelle.

Enfin de nombreux leitmotivs parcourent l'opéra comme celui de la querelle des fermiers (première citation : scène 1, 2 mesures avant le chiffre 4) ou celui de la solitude (première citation : scène 4, mes. 1-4 à partir du chiffre 3). Avec la technique du leitmotiv, la musique possède son propre système de signes et participe au drame. Le matériau thématique de l'intermezzo *The Walk to the Paradise Garden* utilise la plupart des leitmotivs de l'opéra : avant la scène finale, il apparaît ainsi comme une vaste récapitulation de l'ensemble des cinq premières scènes.

### Le paysage : un acteur du drame

Il nous reste enfin à évoquer un élément dont la présence est indissociable de l'œuvre du compositeur et qui constitue un protagoniste à part entière dans l'opéra : la Nature<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Une même vénération pour la Nature parcourt l'ensemble du dernier opéra de Delius, *Fennimore and Gerda* : « 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

L'histoire se passe dans une vallée, au pied des montagnes. La grandeur des sommets a été l'un des thèmes d'inspiration les plus récurrents chez Delius : *Paa Vidderne*<sup>40</sup>, *Over the Hills and Far Away* (1897) et *The Song of the High Hills* (1911). Ainsi le compositeur (et non Keller) écrit-il dans les notes de mise en scène, au début de la troisième scène<sup>41</sup> :

« La terre en friche envahie par des coquelicots en fleurs... à l'arrière des champs et des villages dans les montagnes... tout au fond des montagnes enneigées. »

De même précise-t-il dans la dernière scène<sup>42</sup> :

« A droite une vieille petite ferme en ruine avec une véranda plutôt haute située dans un beau jardin en friche. Au fond, une rivière coule et une barque pleine de foin est amarrée au bord. Le jardin surplombe une longue vallée dans laquelle la rivière décrit librement ses méandres. Au loin des montagnes enneigées. Le sombre violoneux, au fond de la scène, tourne le dos au public, les mains derrière le dos, et regarde les hauts sommets éclairés par un dernier rayon de soleil. »

On notera avec intérêt les ressemblances de cette description avec celle des lieux du troisième acte de *Tristan*<sup>43</sup> :

« Le jardin d'un château... La situation est censée se dérouler sur des falaises rocheuses ; à travers les ouvertures, la vue donne sur un large horizon marin. Le lieu donne l'impression d'avoir été abandonné par son propriétaire ; tout est mal entretenu, délabré par endroits et envahi par la végétation »

Le paysage montagneux est si important qu'un leitmotiv lui est attribué. A la fin de l'œuvre, lorsque Sali prononce le mot « montagne »<sup>44</sup>, un cor fait entendre le motif suivant :

---

comme une grande fresque musicale "panthéiste" est source de bonheur et d'éternité dans le grand cycle des saisons, car tout ce qui touche l'humain est tragique et éphémère. » HEBERLE, Jean-Philippe, « Fennimore and Gerda de Frederick Delius ou l'évolution de l'opéra post-romantique vers la modernité », *Interculturalité, intertextualité : les livrets d'opéra 1915-1930*, ZIDARIC, Walter (Ed.), Colloque international, Université de Nantes, Centre International des Langues, 16 et 17 décembre 2004, Nantes, Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité (CRINI), 2005, p. 178.

<sup>40</sup> S'appuyant sur un poème d'Ibsen dont l'intrigue fait penser à *Peer Gynt*, *Paa Vidderne* (*Sur les cimes*) est à l'origine un mélodrame. Delius retravaille cette première version (qui date de 1888) et en tire une ouverture (1892).

<sup>41</sup> AVRJ, scène 3 : « *The wild-land overgrown with poppies in full bloom... in the background fields and villages in the hills... in the distance the snow mountains.* »

<sup>42</sup> AVRJ, scène 6, chiffre 57 : « *To the right an old dilapidated little country house with a rather high verandah situated in a beautiful garden run wild (...). In the background a river flows by and a barge full of hay is moored to the bank. The garden overlooks a long valley through which the river winds its way. In the distance, the snow mountains. (...) the dark fiddler stands with his back towards the audience and his hands on his back at the back of the stage and looks at the high mountains with the last glow upon them.* »

<sup>43</sup> « *The garden of a castle... The situation is supposed to be on rocky cliffs ; through openings the view extends over a wide sea horizon. The whole scene gives an impression of being deserted by the owner, badly kept, here and there dilapidated and overgrown.* »

<sup>44</sup> AVRJ, scène 6, chiffre 85 (Sali) : « Devrions-nous suivre ces braves gens à travers les montagnes ? » ; « *Shall we follow these good people to the mountains ?* »



Ex. 8 : Delius, *A Village Romeo and Juliette*, Scène 6, 4 mes. avant le chiffre 86

Il n'est, bien entendu, pas anodin que ce motif soit précisément joué par un cor, cet instrument étant culturellement associé aux montagnes (cor des alpes).

A cet instant nous comprenons de manière rétrospective l'utilisation de ce leitmotiv. Par exemple, à la troisième scène, le mot « neige » prononcé par Sali<sup>45</sup> a pour conséquence la citation du même motif « montagnard » aux cors et aux altos (puis, en écho, aux violons et aux hautbois). De même, dans la quatrième scène, quand Sali demande à Vreli où celle-ci souhaiterait aller, celle-ci lui répond « loin, loin d'ici »<sup>46</sup> : la musique fait entendre alors le motif aux cors, suggérant que Vreli aimerait partir au-delà des montagnes.

Pendant l'intermezzo *The Walk to the Paradise Garden*, qui accompagne la marche des deux amoureux vers l'auberge du jardin du paradis, le rideau s'ouvre puis se referme au milieu du morceau, dévoilant les paysages de montagnes qui entourent l'auberge ; l'ouverture du rideau (chiffre 45) s'effectue précisément sur la première citation du motif des montagnes dans le cadre de l'intermezzo. Le motif est entendu au basson puis au cor.

Enfin l'amour de Sali et Vreli ne fait qu'un avec le décor qui les entoure ; ainsi le motif d'amour et celui des montagnes se retrouvent-ils souvent associés, comme par exemple au tout début de l'opéra :



Ex. 9 : Delius, *A Village Romeo and Juliette*, Scène 1, chiffre 1

La fin de la scène 2 offre un autre exemple d'association symbolique musicale. Sali et Vreli se donnent rendez-vous dans le champ du violoneux, situé comme les autres champs au pied des montagnes. Alors que les deux jeune gens s'éloignent dans l'attente de se revoir, on entend le motif des montagnes joué non plus au cor mais au violon solo (scène 2, 1 mesure après le chiffre 20).

En s'emparant de l'histoire de Keller, Delius a cherché à dépasser le réalisme du poète pour créer une œuvre aux nombreux prolongements symboliques. Il est parvenu à ses fins, certes par les modifications du livret (importance accrue du sombre violoneux, intervention des passeurs), mais également par les moyens propres à la musique (emploi de leitmotive, voix entendues dans le lointain, plages extatiques). La méconnaissance des aspects symboliques de l'opéra avait conduit Sir Thomas Beecham à une production (1910) jugée peu satisfaisante par ses contemporains. Delius s'était lui-même exprimé clairement sur cette question<sup>47</sup> : « Le réalisme sur scène est contraire au bon sens, et les décors nécessaires [à la mise en scène de mon opéra] se limitent à un rideau peint à la manière impressionniste en

<sup>45</sup> AVRJ, scène 3, 2 mesures avant le chiffre 29.

<sup>46</sup> AVRJ, scène 4, chiffre 21 (Sali) : « Qu'est-ce que tu feras ? Où iras-tu ? » ; « *What shall you do ? Where will you go ?* » ; (Vreli) : « *Out, out into the world.* »

<sup>47</sup> BEECHAM, Thomas, *Frederick Delius*, Londres, Severn House Publishers, 1959, p. 178 : « *Frederick comments : "Realism on stage is nonsense and all the scenery necessary is an impressionistic painted curtain at the back, with the fewest accessories possible."* »

arrière-plan, avec le moins d'accessoires possibles. » Pour Delius, le but de la mise en scène est bien plus d'accompagner la musique dans ses possibilités d'évocation que de donner un cadre réaliste à l'intrigue. Cette confiance dans le pouvoir suggestif de la musique rejoint les préoccupations de la plupart des symbolistes<sup>48</sup> : « Les poètes et les peintres voulaient que leur art ressemblât à la musique, pour pouvoir communiquer leur expérience créatrice dans toute sa mobilité fluide, avant qu'elle se fût figée dans des tableaux ou dans les moules du langage. » Gauguin, à qui Delius acheta le tableau *Nervermore*<sup>49</sup>, recommandait ainsi aux peintres de chercher<sup>50</sup> « plutôt la suggestion que la description, comme le fait d'ailleurs la musique. »

Le symbolisme de *A Village Romeo and Juliette* partage un certain nombre de points communs avec celui de *Pelleas et Mélisande* de Debussy. Pour ce dernier, comme pour Delius, la poésie de la Nature est au moins aussi importante que l'histoire d'amour entre les deux personnages principaux. Nous avons vu combien les paysages de montagnes comptaient pour Delius ; de même, Debussy a-t-il certainement été séduit, dans le livret de Maeterlinck, par les sombres forêts inhabitées ou le calme inquiétant d'un château par une calme soirée d'été. Les deux opéras ont pour caractéristique commune de se situer en dehors de la réalité : même la scène la plus réaliste de *A Village Romeo and Juliette* - foire de la cinquième scène - laisse une impression fantomatique ; au lieu d'une assemblée festive, nous avons la sensation de nous trouver devant une réunion de personnages inquiétants avec leurs cris perçants et leurs chœurs mécaniques. Enfin, dans *Pelleas et Mélisande* et *A Village Romeo and Juliette*, les deux jeunes héros apparaissent comme des jouets de la destinée et acceptent leur sort avec résignation<sup>51</sup>. Cet aspect est peut-être encore plus flagrant dans l'opéra de Delius où le devenir de Sali et Vreli semble confié au seul personnage du violoneux.

Pourtant, et en dépit de ces parentés, *A Village Romeo and Juliette* dispense un parfum différent de celui de *Pelleas et Mélisande* : l'œuvre de Delius reste empreinte d'un certain romantisme, ne dédaignant ni les accents vigoureux ni les élans passionnels. Si l'esprit de l'opéra peut sembler proche de celui de Debussy, son langage musical post-romantique et sa dimension lyrique portent encore incontestablement la marque de Wagner.

Jérôme Rossi  
Professeur agrégé d'éducation musicale  
A.T.E.R à l'université de Paris-Sorbonne

---

<sup>48</sup> JAROCINSKI, Stefan, *Debussy, Impressionnisme et symbolisme*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 55.

<sup>49</sup> Delius acquit le célèbre tableau de Gauguin le 11 novembre 1898. Il fut toutefois obligé de le revendre en décembre 1920 pour des raisons financières.

<sup>50</sup> JAROCINSKI, Stefan, *op. cit.*, p. 42.

<sup>51</sup> Ce déterminisme caractérise également les personnages du dernier opéra de Delius, *Fennimore and Gerda*.