

Jérôme Rossi

MARGOT LA ROUGE, UN VÉRISME A LA FRANÇAISE ?

Margot la rouge est un opéra en un acte de Frederick Delius composé en juin 1901. Revu en 1902, il fera l'objet d'une version pour piano réalisée par Maurice Ravel et sera présenté au concours de la Casa Editrice Sonzogno¹. Cette maison d'édition, concurrente de la Casa Editrice Riccordi qui avait à son catalogue les œuvres de Rossini, Bellini, Donizetti et Verdi, avait découvert les grands représentants de l'opéra vériste : Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Cilea. En destinant son œuvre au concours de Sanzogno, Delius s'inscrivait assurément dans le sillage du vérisme, les deux œuvres ayant précédemment remporté le concours étant *Cavalleria Rusticana* de Mascagni en 1888 et *Treccie nere* de Vincenzo Gianferrari en 1892. Delius n'obtiendra pas le prix, celui-ci échouant à l'italien Lorenzo Filiasi pour *Manuel Menendez* et au français Gabriel Dupont pour *La Cabrera*. Jusqu'à présent, *Margot* a toujours été considérée, en raison des conditions de sa production, à l'aune du vérisme, comme en témoignent la critique suivante de Sir Thomas Beecham, « Frederick décida de participer [au concours Sanzogno] et se mit lui-même à s'adapter à ce qu'il s'imaginait être les exigences essentiellement italiennes, au premier rang desquelles figurait un réalisme saisissant. Il semble certainement avoir supposé que rien d'autre que le modèle Mascagni-Leoncavallo n'aurait pu rencontrer le succès »².

Plutôt que le vérisme, nous proposons ici de questionner cette œuvre sous l'angle du naturalisme, courant littéraire français représenté par Zola et adapté à l'opéra par le même Zola et les compositeurs Alfred Bruneau, Gustave Charpentier, Gabriel Dupont ou Xavier Leroux. Nous

¹ La maison d'édition avait auparavant déjà organisé deux autres concours en 1883 et en 1888.

² Thomas Beecham, *Frederick Delius*, Londres, Severn House Publishers, 1959, p. 121. Beecham ajoute : « En ce qui me concerne, je pense qu'il avait totalement tort. C'était tout à fait dans ses cordes d'écrire une pièce dramatique d'une heure qui aurait tenu la rampe sans renoncer aux principes ou aux influences qui avaient guidé au moins trois de ses opéras précédents. Avec eux, comme avec ses œuvres instrumentales, tels *Paris* ou *Appalachia*, il avait fait preuve d'une telle invention lyrique qu'il aurait pu écrire pour n'importe quelle situation. »

nous attacherons d'abord à montrer l'évolution de Delius vers un plus grand réalisme opératique, en rapport avec ses recherches personnelles et le milieu culturel qu'il fréquentait à l'époque. Nous présenterons ensuite la librettiste de *Margot*, Karl Rosenval, et analyserons les caractéristiques du livret. Nous nous attacherons enfin à montrer ce qui, musicalement, nous semble plus relever du naturalisme que du vérisme.

Delius et le réalisme

De prime abord, le vérisme semble extrêmement éloigné des préoccupations artistiques de Delius, les premiers opéras du compositeur se situant volontairement dans l'héritage wagnérien. Delius confie lui-même :

Je veux mettre mes pas dans ceux de Wagner et aller plus loin dans cette direction. Pour moi, l'art dramatique prend pour ainsi dire la place de la religion. Les gens sont fatigués des prêches, mais, au travers du jeu dramatique, on peut agir sur eux³.

Qu'il s'agisse d'*Irmelin* ou de *The Magic Fountain*, les héros sont des jeunes gens aux cœurs purs, quand ce ne sont pas des princes ou des princesses, et les arguments s'appuient sur un élément symbolique : la rivière qui exauce les vœux dans *Irmelin* ou la fontaine d'eau de jouvence dans *The Magic Fountain*.

On peut déceler une évolution vers une forme de réalisme avec *Koanga*. Delius y décrit une plantation du sud des Etats-Unis aux temps de l'esclavage. Les personnages sont représentatifs du lieu – un chœur d'esclaves, un contremaître, un maître, l'épouse du maître, la belle et jeune esclave et le prince africain – et la présence d'une scène célébrant un rite vaudou atteste d'un effort d'authenticité. Mais on reste toutefois très loin de la réalité : les relations entre Noirs et Blancs semblent paisibles, et le contremaître doit attendre les faveurs de la jeune esclave noire – phénomène particulièrement invraisemblable quand on sait que les viols étaient chose courante dans les plantations. D'autre part, les conventions de l'opéra ne sont pas remises en cause : le prince africain Koanga s'exprime dans un anglais châtié et le rite vaudou se limite à clamer des noms à consonances africaines. Précisons que lors de la première représentation à Elberfeld en 1904, les acteurs blancs étaient grimés en noir.

³ Lettre de F. Delius à J. Bell, 29 mai 1894, Jacksonville University Library.

Le quatrième opéra de Delius, *A Village Romeo and Juliet* s'engage plus résolument dans la voie du réalisme, mais il s'agit d'un « réalisme poétique ». Ce courant, essentiellement germanique, regroupe les ouvrages de Gottfried Keller, auteur de la nouvelle dont s'inspire l'opéra de Delius⁴, d'Adalbert Stifter et de Theodor Storm. Les œuvres du « réalisme poétique » 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 Lindsay⁵, « les œuvres de Keller semblent partout dégager le sentiment que le monde est merveilleux et que la vie est belle ». Afin d'éviter une certaine trivialité liée au parti pris de réalisme, ces trois auteurs ont en effet cherché à donner une profondeur aux traditions populaires en attachant une signification poétique aux lieux 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.

L'évolution de ces quatre opéras semble donc dessiner un léger infléchissement vers une forme de réalisme. Comment toutefois expliquer, autrement que par la participation à un concours, le réalisme cru auquel parvient le compositeur dans *Margot la rouge* ? La clé, me semble-t-il, réside dans les fréquentations parisiennes de Delius. Pendant l'automne 1892, Delius fait la connaissance d'Isidore de Lara dans un salon tenu par Hope Temple, qui deviendra en 1895 la seconde femme d'André Messager. A l'époque où les deux hommes se rencontrent, de Lara, compositeur et chanteur d'origine anglaise, a déjà écrit un opéra, *La Luce dell'Asia*, créé le 11 juin 1892 à Covent Garden. L'œuvre, au départ, était une cantate, *The Ligth of Asia*, qui racontait la vie de Bouddha ; c'est le ténor Victor Maurel qui persuada de Lara de refondre cette œuvre en un opéra sur le modèle italien. L'œuvre n'est pas vériste, mais l'idée d'une italianisation dut sans doute interpeller Delius, déjà sensible à l'art de Verdi – dont il appréciait en particulier *Aïda* et *Falstaff*. Quelques mois après la rencontre de Delius et de Lara, l'opéra du second, *Amy Robsart*, créé à Covent Garden le 20 juillet 1893, rencontre un beau

⁴ L'histoire s'appuie sur la nouvelle *A Village Romeo and Juliet* du romancier et poète suisse Gottfried Keller, publiée dans le premier recueil de *The People of Seldwyla* en 1856. Voir « *A Village Romeo and Juliet* de Frederick Delius : du réalisme poétique au symbolisme », *Héros et héroïnes de l'opéra symboliste*, Danièle Pistone (éd.), Paris, Université de Paris-Sorbonne, Coll. « Conférences et séminaires », n° 25, 2006, p. 87-102.

⁵ James Lindsay, *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 Juliet* peut être, de ce point de vue, considéré comme une exception.

succès et ouvre à son auteur les portes de l'opéra de Monte-Carlo. Là, de Lara devient l'ami intime de la princesse de Polignac. Il usera d'ailleurs de son influence pour faire jouer *Over the Hills and Far Away*, un poème symphonique de Delius, le 25 février 1894. De Lara se vantera ensuite : « Je suis heureux de dire que je fus le premier à faire jouer sa musique. J'ai dit à Jehin de donner l'une de ses œuvres à Monte Carlo »⁶. En fait, de Lara ignorait – ou dissimulait à son avantage – la première exécution de cette œuvre donnée sous la direction d'Iver Holter en automne 1891⁷. Après *Amy Robsart*, de Lara crée, toujours à Montecarlo, *Moïna*, le 14 mars 1897 et enfin *Messaline*, le 21 mars 1899.

On ne peut qualifier les opéras de de Lara de « naturalistes » car ils se déroulent souvent à des époques antérieures au XIX^e siècle – 1796 pour *Moïna*, la Rome antique pour *Messaline* –, mais on pourra trouver quelques éléments en faveur d'une recherche de réalisme. Le livret d'*Amy Robsart* est écrit en prose rythmée, anticipant d'une année l'opéra *Thaïs* de Massenet, considéré comme le premier exemple d'opéra en prose rythmée. Pour Camille Erlanger, compositeur du *Juif polonais*, *Moïna* est un « drame d'héroïsme et d'amour, qui procède du concept théâtral italien qui a produit *Cavalleria* ». Rappelons que *Moïna* a été versifié par Louis Gallet, le librettiste du *Rêve* d'Alfred Bruneau (d'après Emile Zola) et de nombreux autres opéras naturalistes. Enfin *Messaline*, sur un livret en vers de Armand Silvestre et Eugène Morand, narre avec un réalisme certain les orgies nocturnes de la princesse dans le deuxième acte.

Avec ce dernier opéra en particulier, la réputation de de Lara s'établit solidement en Europe, et il semble que Delius ait été assez sensible aux éloges qui entouraient son ami⁸, comme le laisse deviner cette remarque de Charles Keary, le librettiste de *Koanga* :

Mais, mon cher ami, je n'aurais pas une meilleure opinion de vous si vous aviez des critiques aussi excellentes que celles de de Lara, pas plus que je ne vous jugerai mal si vous en aviez de pire⁹.

⁶ Isidore de Lara, *Many Tales of Many Cities*, Londres, Hutchinson and Co, 1928, p. 99.

⁷ Voir Rachel Lowe, « Delius's First Performance », *Musical Times*, mars 1965, p. 190-192.

⁸ Delius fréquente encore De Lara après *Margot la Rouge*, Lionel Carley signalant un voyage de Delius en sa compagnie le 12 février 1903, pour assister à une exécution de *Paris* à Elberfeld (par Julius Butts). *A Life in Letters*, vol. I, Lionel Carley (éd.), Londres, Scolar Press, 1983, p. 211.

⁹ Lettre de C. Keary à F. Delius, été 1897. Lionel Carley, *ibid.*, p. 116.

Le fait que Keary prenne l'exemple de de Lara montre qu'à l'évidence celui-ci constituait une référence pour Delius, alors même qu'il travaillait à son quatrième opéra et qu'aucun des trois premiers n'avait encore été joué¹⁰.

Mais l'attrait de Delius pour une forme de naturalisme musical semble aussi vraisemblablement avoir pu être déclenché par la fréquentation de la chanteuse soprano Emma Calvé, présentée au compositeur par de Lara – pour lequel elle avait créé tous les premiers rôles, *d'Amy Robsart* à *Messaline*. A cette époque, Delius s'intéressait à l'occultisme et faisait volontiers des horoscopes pour quelques vedettes de l'époque. Quatre lettres, écrites entre juin 1893 et novembre 1894, témoignent d'une relation amicale – quoique surtout portée sur l'occultisme – entre Emma Calvé et Frederick Delius. Le 19 janvier 1892, Calvé avait créé *Cavalleria rusticana* à Paris et avait triomphé, le 16 décembre de la même année, dans le rôle de *Carmen*. Ses deux rôles avaient profondément ému le compositeur Jules Massenet qui composera à son intention *La Navarraise* en 1893 et *Sapho* en 1897, deux opéras proches du courant vériste. Dans ces années 1890, la chanteuse s'était construite une réputation d'« incomparable chanteuse-tragédienne » selon le mot de Massenet¹¹ en campant des rôles de femmes fortes dans des opéras naturalistes ou véristes. Si la figure de Vreli dans *A Village Romeo and Juliet* peut sembler pâle et effacée, celle de Margot aurait pu parfaitement être interprétée par Emma Calvé.

Il est une dernière connexion de Delius avec la tendance du naturalisme opératique : le poète Jean Richepin, dont le compositeur a mis en musique le poème *Nuages* et qu'il aurait pu rencontrer dans le salon de William Molard. Jean Richepin est souvent assimilé au courant naturaliste en raison de sa propension à traiter des sujets de type zoliens :

(...) nous rattacherons Lemonnier à [l'école] des naturalistes-parnassiens dont font partie Léon Cladel, Jean Richepin et peut-être Barbey d'Aurevilly, c'est-à-dire de ces écrivains vrais, mais épris de la langue, statuaires du style, ciseleurs de la phrase et parfois dévoyés de cette vérité qu'ils cherchent par leur trop grande préoccupation de la forme lapidaire.¹²

¹⁰ Des extraits de *Koanga* seront donnés en 1899, à l'occasion du concert donné – à ses frais – par Delius à Saint James, à Londres.

¹¹ Jean-Christophe Branger, « La 'Duse' lyrique », *Avant-scène opéra*, n° 217, 2003, p. 50.

¹² M. Waller, « Nos romanciers », *La jeune Belgique*, 1^{er} mars 1882, p. 102.

Parmi les nombreux livrets d'opéras de Richepin, Sylvie Douche en a distingué sept qui peuvent se rattacher au courant naturaliste¹³ : *La Glu* de Gabriel Dupont (1883), *Le Flibustier* de César Cui (1888), *Le Mage* de Jules Massenet (1891), *Le Chemineau* de Xavier Leroux (1895), *Miarka* de Alexandre Georges (1905), *Soléa* d'Isidore de Lara (1907), *Le Carillonneur* de Xavier Leroux (1913) et *La plus forte* de Xavier Leroux (1924).

Ces diverses considérations étaient destinées à montrer combien le projet de *Margot la rouge* dépassait de loin le cadre d'un concours d'opéra, aussi brillant et lucratif soit-il. L'opéra *Margot* constituait ainsi l'aboutissement d'une démarche artistique vers un réalisme opératique dont on a vu qu'elle remontait à *Koanga*. La composition de *Margot* montre également la grande perméabilité de Delius à l'air du temps, remettant ainsi en cause l'image d'un compositeur enfermé dans sa tour d'ivoire. Isidore de Lara, Emma Calvé, Jean Richepin : tous ces contemporains influencèrent certainement les principes de sa création. La réussite incontestable de son sixième et dernier opéra, *Fennimore and Gerda*, est sans doute redevable à l'expérience de *Margot*, autant dans la brièveté de l'ensemble que dans l'intensité de l'expression musicale et dramatique (voir en particulier la scène de la crise de nerfs de Fennimore).

Une librettiste jarriste, Karl Rosenval

Jusqu'à présent, Delius avait écrit et adapté ses propres livrets (*Irmelin*, *The Magic Fountain*, *A Village Romeo and Juliet*) ou en avait confié l'adaptation à un compatriote, Charles Keary (*Koanga*). Pour *Margot la Rouge*, il lui fallait trouver un collaborateur français. Ce fut Karl Rosenval.

Sous ce pseudonyme quelque peu mystérieux se cache une femme, Berthe Kahn¹⁴, épouse d'Armand Abraham Blocq¹⁵, homme de lettres connu sous le pseudonyme de Gaston Danville. Berthe Kahn

¹³ Sylvie Douche, « Jean Richepin », *Le Naturalisme sur la scène lyrique*, Jean-Christophe Branger et Alban Ramaut (éd.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Musicologie – Cahiers de l'esplanade », n° 3, 2004, p. 289.

¹⁴ Berthe Kahn, Montmédy/Meuse, 8 janv. 1873 - Paris, 18 déc. 1931, domiciliée à Paris, avec ses père et mère, rue Vandamme, 32, fille mineure de David Alfred Kahn, marchand de chevaux, et de Florence Rosenwald, son épouse, sans profession.

¹⁵ Armand Abraham Blocq, Toul/Meurthe & Moselle, 18 nov. 1870 - Paris, 4 sept. 1933, domicilié à Toul, 6 rue de la République, fils majeur de Mathieu Blocq et de Jeannette Franck son épouse, rentiers.

devint Berthe Danville le 23 mars 1893 ; elle divorcera le 14 décembre 1925. Le pseudonyme « Rosenval » provient vraisemblablement d'une déformation du nom de sa mère « Rosenwald » tandis que le nom de son mari, « Danville », viendrait du nom d'un village proche de son propre lieu de naissance, Damvilliers, dans la Meuse¹⁶. Une fois le mystère percé, on s'aperçoit très vite qu'il s'agit d'une figure littéraire éminemment mineure du début du XX^e siècle. Son mari, Gaston Danville, en revanche, a laissé quelques traces dans l'histoire de la littérature en tant que collaborateur fidèle des premières années du *Mercure de France*, revue littéraire à laquelle il participe dès 1891. Louis Dumur, dans ses *Portraits du prochain siècle*, en donne la description suivante :

Un des rares positivistes de sa génération. C'est que Gaston Danville a sondé l'âme humaine jusque dans ses derniers replis – subcrâniens ; il connaît à fond les vallonnements de ce gris pays du cerveau ; il sait quelle sensation, quel acte, quelle pensée même détermine l'excitation de chacun des points de la substance nerveuse. (...) Gaston Danville a introduit dans l'étude littéraire des passions et des maladies morales ce haut souci de science, qui donne à ce qu'il écrit un cachet d'authenticité et d'exactitude aussi rare que précieux, à notre époque de mysticisme et de rêve. Ses *Infinis de la chair*, ses *Contes d'au-delà*, le livre qu'il prépare sur l'amour, et dont il a déjà donné d'importants fragments, sont aussi solides, scientifiquement, que les plus indigestes mémoires, tout en flattant l'imagination comme les plus audacieux romans¹⁷.

L'homme est également attiré par la médecine expérimentale, notamment en ce qui concerne tout ce qui est du ressort des activités de l'âme et du sentiment. De *La psychologie de l'amour* (1894) à *Magnétisme et spiritisme* (1908), Danville avance parfois sur les territoires de la médecine parallèle, influencé sans doute par les études de son frère médecin, Paul Blocq¹⁸ : voilà un trait qui aurait pu le rapprocher de Delius dont nous avons précédemment souligné le penchant passager pour l'occultisme et le spiritisme.

¹⁶ Nous sommes ici très largement redevables à Jean-Paul Morel pour ces précieuses informations.

¹⁷ Louis Dumur, *Portraits du prochain siècle*, Paris, Edmond Girard, 1894, p. 22.

¹⁸ Paul Blocq (1860-1896) a travaillé avec Charcot et s'est spécialisé dans la neuropathologie. Il a consacré certaines de ses recherches au syndrome de « l'astasié-abasie » dite « maladie de Blocq ».

Les activités de Berthe Danville, sous le pseudonyme de Karl Rosenval, sont très peu nombreuses. A part des critiques de lecture pour la rubrique des romans au *Mercur*, Berthe Danville est l'auteur d'une seule pièce jouée au Grand Guignol en décembre 1902, *Jules ou les nêfles de l'Alaska*, dont l'écrivain Alfred Jarry fit une critique élogieuse¹⁹ :

Un cas conjugal bien curieux au Grand-Guignol [...], c'est le petit acte de M. Karl Rosenval, *Jules ou les Nêfles de l'Alaska* [1].

Si nous étions « naturistes », nous nous plairions à nous figurer les naturels de l'Alaska coulant des jours heureux, étendus mollement sur un gazon toujours vert, à l'ombre des grands nêfliers surchargés de fruits d'or comparables à ceux des Hespérides et mûrs, sur cette terre bénie, encore que septentrionale, pour le moins dès le mois de mai. Dans une imagination semblable, qu'excuse l'intérêt tout particulier de son état, une jeune femme dépêche son mari à la conquête des merveilleuses nêfles, et celles-ci acquises, ce qui est une forme très moderne de la conquête, chez un Potin quelconque, la jeune femme ne les désire plus, par un revirement bien connu des médecins. Mais cette scène n'est qu'un exposé en miniature du vrai sujet, de même que dans certaines vieilles illustrations des *Fables* de La Fontaine, un médaillon, dans un coin de la gravure, transpose l'allégorie pour d'autres personnages. Une seconde « envie » se déclare, celle-ci pour le mari plus fâcheuse, mais joyeuse au public : l'envie de Jules, un voisin, aussi peu séduisant que son homonyme militaire que les guerriers sont dans l'usage de traiter, si nous osons ainsi dire, [par-dessus la jambe] de haut en bas. Or la jeune femme aime son mari, et si celui-ci ne lui « permet » pas Jules, ce n'est pas à son père que l'enfant ressemblera, mais à Jules ! Ce dilemme est conforme aux principes du vrai comique, habilement développé, et, estimons-nous, n'avait pas servi.

Il n'est pas étonnant que la critique soit élogieuse et signée de la plume de Jarry. Berthe Danville collabora avec l'écrivain sur le livret de l'opérette *Leda* en 1899-1900 et il n'est pas interdit de penser que Jarry prêta main forte à Danville sur sa pièce *Jules*. Berthe Danville et Alfred

¹⁹ Alfred Jarry, *La Revue blanche*, n° 230, 1er janv. 1903. PS dans la lettre d'Alfred Jarry à Félix Fénéon, déc. 1902 : « J'ai été si long sur *les Nêfles* parce que : 1° c'était la seule pièce que j'eusse vue ; 2° l'auteur était un de mes amis et en outre la pièce surtout est vraiment drôle. »

Jarry se sont rencontrés au cours de l'hiver 1897. *Léda*, avec une musique de Claude Terrasse, aurait dû être représentée le 15 mai 1900 aux Folies-Parisiennes, mais l'absence de compte-rendu dans la presse laisse supposer qu'elle ne fut pas jouée. Ajoutons que *Léda* n'a jamais figuré dans les programmes des Folies-Parisiennes. Parallèlement, Berthe Danville travaille avec Terrasse à une seconde opérette, *L'heure du Berger* qui, elle, sera bien représentée à partir du 23 mai au Théâtre de la Bodinière. Une représentation de cette dernière opérette le 1^{er} juin avorte parce que l'un des chanteurs, Bataille, « venant de perdre une amie d'enfance ne peut chanter », ce qui provoqua la colère de M^{me} Danville, car le public était très nombreux dans la salle. Philippe Cathé note : « Après cet incident, les deux pièces disparaissent, sinon des préoccupations de Terrasse, du moins de son journal, où les remplacent les répétitions de *La Vieillesse* de Marc-Antoine, dont Diéterle joue le rôle principal »²⁰. Le manuscrit de *Léda* (sans la musique) ne fut retrouvé qu'en 1976 et celui de *L'heure du berger* semble irrémédiablement perdu.

Delius et Berthe Danville ont vraisemblablement commencé à travailler sur *Margot la Rouge* à la fin de l'année 1900, la date inscrite à la fin du manuscrit de l'opéra indiquant « Spring 1901 »²¹. A ce moment, Berthe Danville devait certainement jouir d'un début de réputation dans la confection de livrets d'opérettes ; il y a toutefois un fossé esthétique certain de *Léda* à *Margot*, d'une forme de surréalisme burlesque au naturalisme le plus cru. Un point seulement autorise un rapprochement : comme *Margot*, *Léda* est une femme libre, comme elle le clame, grivoisement d'ailleurs, dans la prose suivante : « Ah ! Petites, j'ai des soifs d'aventures, des fringales d'amour et de volupté ; je sens sourdre en moi des révoltes, je me sens prête à jeter aux orties le manteau royal qui m'étouffe et le diadème trop lourd à mon front de jeune femme »²².

L'humour, dans *Léda*, affleure à chaque instant, en particulier grâce aux nombreux anachronismes. A *Léda* qui s'ennuie et lui demande si elle ne voit rien venir, la servante Aglaïa, apercevant de la fumée, répond : « C'est la fumée de l'express de cinq heures quarante-cinq, qui n'a déposé nul voyageur à la gare voisine, puisqu'il ne s'y arrête point »²³. On cherchera en vain, bien entendu, de telles pointes d'humour

²⁰ Philippe Cathé, *Claude Terrasse (1867-1923)*, Thèse de doctorat sous la direction de Pierre Guillot, Paris-Sorbonne, 2001, p. 155.

²¹ Une lettre de Delius à Jelka Rosen atteste toutefois que l'ouvrage subira des modifications jusqu'à sa version finale datée du 6 juin 1902.

²² *Léda*, p. 46.

²³ *Léda*, p. 56.

dans *Margot*, opéra sur le milieu ouvrier, ancré dans son époque et intégralement tendu vers le drame final.

Comment se déroula la collaboration entre Delius et Berthe Danville ? Aucun document ne nous donne d'information directe mais il est probable que Delius participa à la rédaction du livret, ayant auparavant rédigé tous ceux de ses précédents opéras à l'exception de *Koanga*. D'autre part, Berthe Danville semble avoir souvent compté sur des tierces personnes pour achever ses travaux, si l'on en croit Jean Saltas, docteur et ami de Jarry, à propos de *Léda* :

L'initiative qu'elle prend des réunions d'"entente" chez elle, la convocation qu'elle lance à Jarry en vue de la "re-présentation" de leur œuvre commune, ses rencontres séparées avec Terrasse – mais il est vrai qu'elles sont peut-être exigées par *L'heure du berger* – les répliques à ajouter qu'elle envoie à son correspondant, tout cela incline à penser que Berthe Danville eut l'idée de *Léda* et qu'elle rédigea un synopsis de la pièce pour laquelle Jarry fut, entre autre chose, le corvéable producteur et arrangeur de couplets²⁴.

Les témoignages sur la personne de Berthe Danville sont extrêmement rares. Avec son mari, elle fréquentait le salon de Rachilde, l'épouse d'Alfred Vallette, directeur du *Mercure de France*, où, tous les mardis, rue de l'Echaudé à Paris puis rue de Condé, elle pouvait rencontrer les personnalités les plus en vue du moment, l'astronome Camille Flammarion, les poètes et écrivains Catulle Mendès, Jean Lorrain, Rémy de Gourmont, Jean Moréas. Elle ne semble pas avoir été particulièrement appréciée, comme en témoignent ces quelques lignes de l'écrivain Paul Léautaud extraites de son *Journal*.

Voici un distique de Moréas sur M^{me} Danville, rousse, pâle, les yeux rouges, toujours ornée de fourrures blanches, et sottée grandement.

*Vous nous faites songer, admirable Clorinde,
Au lapin, au rat blanc, et même au cochon d'inde.*

²⁴ Jean Saltas, « Souvenirs sur Jarry », *Les Marges*, n° 91, 15 janvier 1922, p. 28. *Léda* a d'ailleurs toute sa place dans l'œuvre de Jarry : « *Léda*, livret d'opérette, n'est pas une œuvre insignifiante dans laquelle Jarry aurait renoncé à exprimer ses convictions ; bien plutôt c'est le contrepoint tout de fantaisie à des romans jugés plus graves : *L'amour absolu*, *Le Surmâle* et, surtout, *Messaline*. Ainsi, dans cette opérette, Jarry, qui se conforme respectueusement aux règles d'un genre, ne dit pas moins, mais autrement. » Bernard Le Doze, « *Léda*, notice », *La Pléiade*, Vol. II, Paris, Gallimard, p. 1987, p. 713.

Il paraît, c'est Moréas lui-même qui me l'a dit, qu'on doit appuyer sur le mot : dinde²⁵.

Comment Delius fut-il mis en contact avec Madame Danville ? Si la réponse à cette question semble assurément passer par le salon des Molard, il est impossible²⁶, pour l'heure, de déterminer avec certitude la personne qui aurait pu jouer le rôle d'intermédiaire entre le salon Molard et les Danville, ces derniers ne pouvant directement fréquenter le numéro 6 de la rue Vercingétorix en raison d'un statut social plus élevé - dans l'Almanach du Père Ubu 1899, les Danville sont notifiés comme des « notables ». Il peut s'agir du poète Julien Leclercq, habitué du salon des Molard et collaborateur au *Mercure de France* ; Leclerc est également l'auteur d'un portrait littéraire de Gaston Danville. John Boulton Smith²⁷ mentionne la présence d'Alfred Jarry au salon des Molard, ce qui constituerait un lien direct avec Berthe Danville, sa collaboratrice. L'auteur ne cite cependant malheureusement pas ses sources, et l'on ne dispose pas d'information sur la période où Jarry fréquenta les Molard²⁸.

Artists	Musicians
Ivan Aguéli (Swedish)	Frederick Delius (English)
Ida Ericson (Swedish)	Edvard Grieg
Pierre Bonnard (French)	Christian Sinding } (Norwegian)
Charles Boutet de Monvel (French)	William Molard
Paul Gauguin	Léon Moreau
Albert Marquet	Maurice Ravel } (French)
Daniel de Monfreid	Florent Schmitt
Henri Rousseau } (French)	
Emile Schuffenecker	
Paul Sérusier	
Edouard Vuillard	
Paul Herrmann (German)	Writers
Alphonse Mucha (Czech)	Jacques Arsène Coulangheon
Edvard Munch (Norwegian)	Alfred Jarry
Roderic O'Connor (Irish)	Julien Leclercq } (French)
Wladyslaw Slewinski (Polish)	Paul Roinard
	Vilhelm Krag (Norwegian)
	August Strindberg (Swedish)

Tableau 2 : Fréquentation du salon Molard selon John Boulton Smith

²⁵ Paul Léautaud, *Journal*, Vol. II, p. 143-144., Vendredi 6 mars 1908.

²⁶ Nous ne partageons pas entièrement l'avis de David Eccott sur le point suivant : « Au centre de ce cercle d'artistes bohêmes se tenait William Molard, et c'était chez lui que nombre de rassemblements et de parties improvisées ont eu lieu. C'est probablement à l'une de ces occasions que Delius fit la connaissance des Gaston-Danville et de Maurice Ravel. » David Eccott, « Margot la Rouge », *Delius Society Journal*, Octobre 1980, n° 69, p. 9-10.

²⁷ John Boulton Smith, *Frederick Delius and Edvard Munch, Their Friendship and their correspondence*, Londres, Triad Press, 1983, p 25.

²⁸ Voir la note n° 9, très détaillée, de Jean-Paul Morel dans le présent recueil.

Enfin, selon Lionel Carley²⁹, l'entremetteur pourrait être Gabriel Randon, alias Jehan Rictus. Jean-Paul Morel a fait état, dans le présent recueil, de la correspondance entre Rictus et Molard. De son côté, Lionel Carley a pu retrouver une lettre – datée du 9 décembre 1893 – entre Randon et Gaston Danville, dans laquelle ce dernier mentionne le nom de sa femme sous son pseudonyme de « Karl Rosenval » - Carley fait également remarquer que Delius a participé financièrement à une édition luxueuse des *Soliloques du Pauvre* de Rictus. Il y aurait donc peut-être, dans la conjonction Molard/Rictus/Gaston Danville, le lien entre Delius et sa librettiste.

Un livret naturaliste

Des thèmes zoliens

Delius n'avait pas d'affection particulière pour le vérisme, s'il faut en croire la pique ironique – formulée à l'encontre de *Carmina Burana* – trouvée dans sa correspondance. De passage à Berlin, c'est sur un ton de lassitude qu'il mentionne dans une lettre les quelques opéras qu'il a entendus là-bas, parmi lesquels l'opéra vériste *Cavalleria Rusticana* :

A la maison d'opéra, ils n'ont joué jusqu'à maintenant aucun opéra de Wagner, mais *Guillaume Tell*, le *Barbier de Séville* et le *Mariage de Figaro*, *Cavalleria Rusticana* et autres chefs-d'œuvre immortels. (...) Jusqu'à maintenant, je n'ai pas eu l'impression d'un quelconque courant ou d'une sensibilité moderne³⁰.

Il est pourtant évident que, dans *Margot*, Delius reprit à son compte un nombre important de traits véristes, à commencer par la structure générale de l'œuvre. Son opéra se présente en effet sous la forme d'un seul acte avec prologue, divisé en huit scènes. Cette présentation en un acte est à l'évidence inspirée de *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, en un acte unique séparé aux deux tiers par un intermezzo. Cette forme ramassée sera encore reprise par Massenet (*La Navarraise*³¹), Puccini (les opéras du triptyque, *Il Tabarro*, *Suor Angelica*

²⁹ Lionel Carley, *The Paris Years*, Londres, Triad Press, 1975, p. 81.

³⁰ Lettre adressée à Jelka Rosen et Ida Gerhardi, datée du 18 novembre 1900.

³¹ On notera tout de même une différence structurelle : le drame de Mascagni est construit sur une forme grand acte/intermezzo/petit acte de dénouement, tandis que celui de Massenet est en deux actes d'égales longueurs, en cela plus proche de l'autre fameux

et *Gianni Schicchi*) et Strauss (*Capriccio*, *Daphne*). Alors que Delius est très proche de ces modèles, on peut toutefois s'étonner qu'il n'ait pas ménagé un intermezzo, par exemple avant la septième scène (entrée de l'Artiste) : ce moment musical aurait ainsi anticipé le drame qui se préparait, et l'opéra y aurait très certainement gagné en suspense et en lyrisme.

D'autres caractéristiques dramatiques empruntées aux opéras véristes, se retrouvent dans l'œuvre de Delius qui respecte une unité d'action, de lieu et de temps – « Un cabaret des boulevards extérieurs. Il est huit heures du soir. C'est la fin du printemps. » – et sa durée générale est très brève : une quarantaine de minutes, soit une dizaine de minutes de moins que *La Navarraise* de Massenet, et une vingtaine de moins que *Cavalleria Rusticana*. Ajoutons qu'alors que *Cavalleria Rusticana* comporte encore des numéros, l'opéra de Delius ne marque aucune pause entre les scènes qui s'enchaînent les unes aux autres sans temps mort : le temps de l'action dramatique rejoint ainsi le temps réellement vécu, ce qui confère un réalisme accru à l'ensemble.

L'intrigue de *Margot* en elle-même n'aurait pas été désavouée par un vériste – l'opéra se termine par le double meurtre de l'amant et du souteneur –, mais il nous semble toutefois que le livret de Rosenthal s'inscrit plutôt dans une veine naturaliste, s'attachant à dépeindre avec un réalisme cru une soirée dans un cabaret de banlieue. Patronne, buveurs, soldats, prostituées, souteneurs... il y a même un artiste, en tout les cas présenté comme tel, et qui révélera vers la fin la vraie signification de son surnom :

L'Artiste : Cette main quand elle serre
Etrangle le plus rude adversaire !
Elle a dégrossi la pierre et le marbre, cette main
Thibault : Et c'est pour cela qu'on te nomme l'Artiste .
L'Artiste : Non, c'est pour la façon dont j'assomme
D'un seul coup sur la nuque un homme !
On m'appelle aussi la Terreur !
Thibault : A moi tu ne me fais pas peur ! (mes. 742-756)

Tous ces personnages opératiques appartiennent à la catégorie des marginaux, particulièrement bien représentés dans l'opéra naturaliste.

opéra vériste, *I Pagliacci* de Leoncavallo, en deux actes courts séparés par un intermezzo.

Dans son ouvrage fondateur³², Manfred Kelkel a pu ainsi distinguer six groupes de marginaux dans l'opéra naturaliste : les artistes, les criminels, les soldats, les étudiants, les clochards et les prostituées.

Quant aux prostituées et aux proxénètes, ils apparaissent plus souvent que les mendiants. A cause de sa profession particulière, la prostituée vit en marge de la société, souvent dans la semi-clandestinité. Elle incarne alors les anti-valeurs bourgeoises. Pour qu'il y ait drame, il faut qu'il y ait un conflit entre les personnages, incarnant des valeurs positives et négatives. Le problème de la présence des prostituées dans l'Opéra se pose donc à un double niveau : social d'abord, éthique ensuite.

Le fait que l'action se déroule dans un cabaret soulève évidemment le problème de l'alcoolisme, signe de fuite devant la dure réalité – l'ouvrier qui boit détruit l'ordre familial et néglige son travail, ce qui le mène à la ruine physique et morale. Trista, héros de *La Martyre*, drame vériste de Spiro Samara, s'écrie :

Nous, fils du dur travail et de la misère, infime bétail, quel est notre lot sur Terre ? Sans cesse la colère sourdement bat dans notre cœur. De plus, pour notre malheur, là, près de nous avide et sans pudeur, un vil spéculateur nous ouvre cet enfer. Oui, sa porte est là, béante. Sans répit, l'enfer nous tente... l'ivresse devient ainsi notre loi. Pour une courte ivresse, flamme traîtresse, nous oublions famille, enfants et femmes...³³

Dans *Margot*, trois alcools sont mentionnés : l'absinthe au sirop de gomme (mes. 102), très prisée au XIX^e siècle, le rhum (mes. 157) et le vin chaud (mes. 282). Autre boisson servie, dont on ne sait si elle est alcoolisée ou non, une « menthe » (mes. 307).

Cet attachement à décrire une réalité urbaine miséreuse répond directement aux ambitions naturalistes de Zola qui souhaitait qu'on lui chante « les tourments, les craintes, les espoirs, les ambitions, les passions de l'homme et de la femme moderne ». En tant que librettiste, il voulait que la musique « apporte à son oreille l'écho des désirs et des souffrances qui troublent les hommes et les femmes d'aujourd'hui »³⁴.

³² Manfred Kelkel, *Naturalisme, vériste et réalisme dans l'opéra*, Paris, Vrin, 1984.

³³ Samara, *La Martyre*, livret de L. Illica, adaptation française de C.Crosti, Paris, Choudens, 1896, p. 38.

³⁴ Emile Zola, « Le drame lyrique », *Le Journal*, 22 novembre 1893.

Seule la « vraie vie » mérite que l'on s'y attarde. Dans ce monde en marge de la société et des valeurs bourgeoises, il n'est pas étonnant de trouver quelques résonances anarchistes, ou, tout au moins, d'émancipation de la femme, deux combats qui se rejoignaient dans l'esprit de Zola, convaincu qu'on ne pouvait pas lutter pour l'émancipation des femmes « sans participer en même temps aux revendications des travailleurs »³⁵.

L'héroïne, Margot, possède une chevelure rousse, ce qui lui vaut le surnom de *La Rouge*. On ne se méprendra évidemment pas sur ce surnom colorée : c'est ainsi que l'on désignait Louise Michel (1830-1905), la « vierge rouge », militante anarchiste et figure emblématique de la Commune de Paris. A côté de ses faits d'armes, Louise Michel fut une grande féministe, se battant pour le droit à une égalité d'instruction entre les sexes et allant jusqu'à dénoncer le mariage comme une forme de prostitution légalisée. A cette époque, quelques écrivains (André Ibels, Théophile Steinlen) avaient pris la plume pour dénoncer les souteneurs de prostituées. C'est bien ce combat que Berthe Danville et Delius reprennent à leur compte dans *Margot la Rouge*, qui met en scène une jeune femme qui trouve dans le véritable amour le courage de faire face à son souteneur :

Margot : Tu t'es joué de moi
 De moi qui croyais en toi
 Tu m'as jeté à la boue
 Et depuis on me bafoue
 Pour la honte qui m'accable ;
 Misérable ! Misérable ! Misérable !
 Oui, je te hais, je te hais ! (mes. 829-839)

L'ayant tué, elle se livre ensuite, dans la fierté de sa dignité retrouvée, aux policiers : « Eh bien ! Quoi ? La Rouge ? Vous voyez bien que c'est moi ! » (mes. 871-874)

Reconnaissons à Delius la modernité de son sujet, à une époque où aucun opéra naturaliste n'avait abordé le problème de l'émancipation de la femme, à l'exception, il est vrai, de *Louise* de Charpentier – mais dont le ton enjoué ne plaidait guère pour la cause :

³⁵ Anna Krakowski, *La condition de la femme dans l'œuvre d'Emile Zola*, Paris, Editions A.G. Nizet, 1974, p. 16.

Ris-toi des lois ! Et des bourgeois ! De tous ceux qu'importunent le rire et la joie, de tous ceux que l'envie a ligués contre toi ! De tous ceux qui voudraient te refuser le droit de chanter à ta guise et d'aimer à ton choix !

Un opéra en vers

Contrairement au livret de Charpentier écrit en prose libre, celui de *Margot* s'inscrit dans la tradition du livret versifié. Rappelons que le premier livret en prose libre fut l'œuvre de Zola pour *Messidor* d'Alfred Bruneau. Auparavant, les livrets de Bruneau pour *Le Rêve* et *L'attaque du moulin* avaient été adaptés du roman de Zola et versifiés par Louis Gallet. Une voie médiane consistait à écrire des vers libres en prose rythmique. Alors que de Lara, avait déjà – on l'a mentionné – composé en 1893 son opéra *Amy Robsart* en prose rythmée, on peut s'interroger sur les raisons pour lesquelles Delius a maintenu l'idée d'une versification.

Première hypothèse, comme le formule justement Manfred Kelkel,

la rime est un vernis qui peut couvrir bien des défauts, et c'est bien de cela qu'il s'agit dans les opéras naturalistes. L'on trouve quantité de vers médiocres, d'une platitude extrême, et qui méritent bien l'épithète de « vers de mirliton »³⁶.

Kelkel cite ensuite un extrait du livret pour le *Chemineau* de Xavier Leroux écrit par Jean Richepin. On ne pourra guère non plus lui donner tort sur ce point à propos de *Margot*. Sans doute la versification participait-elle à anoblir le livret de Berthe Danville.

Deuxième hypothèse, n'oublions pas qu'il s'agissait, pour Delius, de son premier opéra en langue française. On peut donc légitimement arguer que, confronté à une langue qui n'était pas la sienne, la versification était pour lui le gage d'un livret « bien écrit », dont il pouvait vérifier l'efficacité. Enfin, les expériences de Zola dans *Messidor* et de Charpentier dans *Louise* étaient sans doute encore trop récentes pour que lui, un « étranger », puisse se permettre d'utiliser un langage populaire dans toute la crudité d'une prose libre : la versification permettait incontestablement un « adoucissement ».

³⁶ Manfred Kelkel, *op. cit.*, p. 168.

Dans le livret de *Margot*, les phrases sont courtes et oscillent entre deux niveaux de langage, révélateur du niveau socio-culturel des protagonistes. On trouve ainsi un registre populaire :

La Patronne : Il te pince donc bien, ton nouveau béguin ? (mes. 162-165)

2^{de} femme : Je suis toute trempée.
Ma jupe est crottée. (mes. 220-222)

La Poigne : L'artiste assez ? Que non ! Il l'a bien dans la peau ! Malheur !
Cette bégueule !
(mes. 309-312)

2^{de} femme : Par ici les piou-piou ! (mes. 338-339)

et un langage plus littéraire, quand Thibault décrit son amour pour Margot :

Thibault : Pourquoi donc cette femme rencontrée en lieu infâme
Emeut-elle en moi ce que j'ai de plus pur dans l'âme ?
Des sourires d'Avril, des aubes blancheurs,
La fraîcheur d'une source et des parfums de fleurs
Souvenirs imprécis me caressent le cœur
Et toutes les candeurs en moi semblent revivre (mes. 405-423)

Ce langage poétique ne manque d'ailleurs pas de provoquer l'étonnement de ses camarades :

Soldat 1 : Il nous sert tout ce qu'il a trouvé dans ses livres.
Ancien typographe, va ! (mes. 424-427)

Bien qu'étant une prostituée, Margot se distingue de ses camarades par son amour chaste et pur pour Thibaut ; elle s'exprime donc comme lui, dans une langue que l'on peut qualifier de « littéraire » :

Margot : J'ai suivi le courant que nul ne remonte,
Pourquoi me forces-tu à regarder ma honte ?
Devant toi, compagnon aimé des premiers jeux,
Le présent m'humilie et je baisse les yeux (mes. 588-597)

On soulignera dans ce livret l'importance des phrases courtes qui donnent de la nervosité au discours :

Totor : Allons, la mère, un dernier verre.
 La patronne : Du même ?
 Totor : Du même.
 Nini (à la patronne) : Un verre aussi, pour boire à la tienne chéri.
 Totor : Déjà huit heures, tu entends ?
 Nini : Bah, j'ai le temps !
 Totor : Hein ! Tu boudes à la besogne ?
 Faut-il que je cogne ?
 Nini : Voyons Totor ! Tu me connais
 Je ne refuse jamais
 Mais ce soir
 Il ne fait pas vite noir
 Attends un peu, mon petit homme.
 Buveur 1 : Patronne, une absinthe à la gomme ! (mes. 79-102)

On trouvera enfin des onomatopées – trait caractéristique de l'esthétique vériste, mais que l'on retrouve aussi dans les livrets de Zola :

2^d buveur : Brrr !³⁷... Le vent souffle en tempête
 Ecoutez, bing ! boung ! Quelle fête ! (mes. 231-234)

La Patronne : Pschtt ! Allez vous battre ailleurs, les amis ! (mes. 782-783)

L'opéra débute d'ailleurs pas des rires tonitruants (mes. 75-76, puis mes. 82), rires qui semblent provoqués bien plus par un excès de boisson que par une quelconque remarque ou situation comique, puisque rien ne vient satisfaire la demande d'un buveur intrigué :

Buveur 1 : Pourquoi riez-vous comme ça ?
 Totor : Allons, la mère, un dernier verre. (mes. 76-80)

Des thèmes *deliens*

Les thèmes de *Margot* restent profondément ancrés dans l'univers delien : la marginalité du personnage principal, la ville corruptrice et la nostalgie du passé avec lequel on cherche en vain à renouer.

Margot est une prostituée ; en tant que telle, elle véhicule des valeurs anti-bourgeoises³⁸, menaçant les représentations de la famille.

³⁷ Ces mêmes « Brrr ! » sont repris ensuite en échos par deux femmes (mes. 245-247).

Elle rejoint, dans la catégorie des marginaux deliens, le personnage du sombre violoneux dans *A Village Romeo and Juliet*. Bâtard, celui-ci n'avait pu récupérer ses terres, objets de la discorde entre les parents de Sali et Vreli. S'entourant d'une troupe de vagabonds, il chante la liberté :

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.

Cet intérêt de Delius pour les marginaux fait sans doute écho aux années parisiennes du compositeur qui, entretenu par son père, se vivait lui-même comme un exclu de la société bourgeoise française de l'époque. La ville est présentée comme un lieu de dépravation à travers les fréquentations du cabaret : prostituées, souteneurs, buveurs. C'est un lieu de perdition dont l'antidote serait le retour à une vie naturelle, c'est-à-dire à la campagne, comme l'exprime clairement Thibault :

Thibault : Si c'est un songe il sera sans réveil
Tu les vivras nombreux les matins du soleil
Et les étés d'amour dans le petit village.
Nous relirons le livre à la première page
Et puis nous vieillirons ensemble là-bas,
Simples, tranquilles,
Car je ne veux plus être ouvrier dans les villes
Ces villes qui t'ont prise à moi et que je hais
Marguerite, il faudra n'y revenir jamais.
(mes. 648-674)

Delius s'inscrit ici clairement dans une filiation de pensée rousseauiste :

Les hommes ne sont point faits pour être entravés en fourmilière,
mais épars sur la terre qu'ils doivent cultiver. Plus ils se
rassemblent, plus ils se corrompent... L'homme est de tous les
animaux celui qui peut le moins vivre en troupeaux... Les villes
sont le gouffre de l'espèce humaine³⁹. o

³⁸ Voir *supra*, Manfred Kelkel.

³⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, T. IV, *Émile ou De l'éducation. Morale. Botanique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, p. 276-277.

Toutefois, Paris n'est pas une ville parmi les villes ; elle est un lieu clé car c'est elle qui révèle les personnages à eux-mêmes :

Thibault : Enfin je t'ai parlé, enfin tu m'as compris,
 Je savais que je te reprendrais
 A Paris, j'ai retrouvé mon ciel au fond du
 purgatoire
 Mon premier cri d'amour est un cri de victoire.
 (mes. 674-685)

Cette célébration de Paris rejoint l'hommage symphonique que le compositeur a consacré à la capitale, le poème symphonique *Paris, The Song of a Great City*. Mais la méfiance qu'il exprime est à mettre en résonance avec sa propre vie. A cette époque, il passe de plus en plus de temps à Grez-sur-Loing. Il se mariera avec Jelka Rosen l'année qui suit la composition de *Margot* et décidera alors de prendre congé de la vie citadine.

Dans *A Village Romeo and Juliet*, cette crainte de la ville s'exprime pendant la cinquième scène, la scène de la foire, quand Sali et Vreli s'aperçoivent qu'ils sont dévisagés par la foule ; ils trouvent alors refuge dans une auberge dans les bois. Cette peur se mue en dégoût dans *Fennimore and Gerda* : c'est la ville qui corrompt Erik en lui proposant des distractions qui l'éloignent de son activité de peintre et qui finiront par le perdre – il meurt renversé par une voiture.

Le troisième thème est encore plus caractéristique de son auteur : celui de la nostalgie d'un ancien amour. A travers le fait que Thibault retrouve son amour de jeunesse mais qu'il se fait tuer au moment de concrétiser cette union, Delius pointe l'impossibilité du retour en arrière et, par conséquent, la profonde nostalgie du temps passé. Un élément biographique peut encore être ici avancé : Delius était retourné en 1897 en Floride retrouver un amour qu'il y aurait laissé lors de son premier séjour⁴⁰.

Après la mort d'Erik dans *Fennimore*, les aventures amoureuses de Nils pourront se poursuivre, mais plus avec Fennimore. On ne rattrape jamais le temps perdu : c'est tout le sens des deux derniers tableaux avec Gerda. Avec le retour du printemps, c'est une nouvelle histoire qui commence, dont les lecteurs du roman de Jacobsen savent qu'elle se finira mal à son tour. Les saisons ont une importance structurelle et narrative cruciale dans *Fennimore and Gerda*, puisque qu'elles

⁴⁰ Voir Tasmin Little, *The Lost Child*, BBC, 1997.

conditionnent l'évolution des sentiments amoureux des personnages. Remarquons que l'on trouve deux références au printemps dans *Margot*. La première est dans la didascalie d'ouverture : on est à « la fin du printemps ». Une réplique mentionne également le printemps lors de la troisième scène :

1^{er} buveur : Ce n'est pas un orage ! Ah ! C'est un ouragan !
On ne se croirait pas au printemps. (mes. 235-242)

Ce printemps finissant, orageux, ne peut qu'être de mauvais augure. Dès cet instant, lorsque l'on connaît la poétique delienne, nous pouvons deviner que les amours de Thibault et de Margot sont symboliquement condamnées : leur union est contre-nature à cause d'un printemps dévoyé, qui n'a pas été vécu en ses premiers instants.

La musique de *Margot*

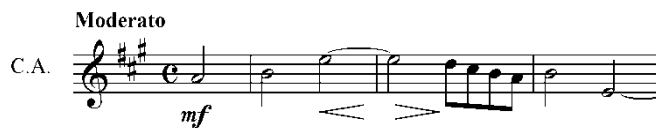
Dans *Margot*, à l'exception du prologue instrumental, peu de temps est laissé à l'aspect contemplatif : la parole domine et une forte agitation caractérise les personnages, constamment en proie à des émotions violentes telles que la jalousie, la passion ou la colère. L'opéra est plus proche d'une discussion nerveuse que d'une succession d'airs et de chœurs. Avant son apparition, Margot a déjà été l'objet de nombreux commérages. Cette « esthétique de la conversation »⁴¹ n'est pas familière à Delius et contraste fortement avec ses autres opéras, dans lesquels de nombreux passages musicaux sont ménagés : *intermezzo*, interlude et ouverture d'acte. De même, la fin de *Margot*, explosive et dramatique, est en contradiction avec le principe d'« effacement » – disparition des personnages et grand *decrescendo* musical – qui caractérise la majorité des œuvres deliennes, qu'elles soient ou non de nature opératique.

Cependant, comme dans *A Village Romeo and Juliet*, *Margot la Rouge* reste fidèle au principe architectural wagnérien : la musique est continue – le prologue et les huit scènes s'enchaînent sans interruption – et la trame orchestrale est tissée à partir de cinq leitmotive, exprimant soit un lieu (la ville, le cabaret), un personnage (Margot) ou une émotion (l'amour, la nostalgie du passé). Cette référence à Wagner – un Wagner purement musical, loin des légendes et des mythes – rapproche

⁴¹ Nous reprenons là, dans un autre contexte, l'expression d'Hervé Lacombe dans *Les voies de l'opéra français*, Paris, Fayard, 1997, p. 289.

certainement plus Delius des naturalistes français que des véristes italiens⁴².

Le leitmotiv qui ouvre l'opéra représente assurément la ville. Il constitue l'essentiel de la thématique du prologue. On le retrouve assurant la transition entre les scènes 1 (mes. 135-138) et 2 (mes. 142-144), avec la didascalie « le Cabaret se vide lentement » ; la ville est alors associée à la solitude. A la scène 3, quand l'orage éclate et que le froid prend possession des lieux, le leitmotiv prend une teinte éolienne (mode de *la sur ré*, mes. 251-254). A la scène 4 se trouve enfin évoquée la ville comme un lieu de libertinage quand le leitmotiv accompagne les discussions grivoises des soldats : « Là-bas ! Regarde au fond, la grande n'est pas mal. » (mes. 357-360). Cette vision de la ville – lieu où se croisent des solitudes, lieu des plaisirs – est évidemment à relier à la propre expérience du compositeur.



Ex. 6 : *Margot la Rouge*, mes. 3-5 (sons réels)

Le leitmotiv du cabaret construit toute la première scène ; il fait le lien avec la seconde (mes. 141-155) et la troisième (mes. 223-230, puis 294-298⁴³).



Ex. 7 : *Margot la Rouge*, mes. 60-61 (sons réels)

C'est à la scène 4 que le cabaret et son leitmotiv se trouvent explicitement associés sur « ce bouge » (mes. 464-465). On l'entend

⁴² Le critique Etienne Destranges écrit en effet à propos d'Alfred Bruneau, père du naturalisme français avec Charpentier : « Alfred Bruneau est un fervent disciple de Wagner ; il connaît à fond les œuvres du Maître de Bayreuth et il les aime. Cependant son drame, excepté l'emploi du *leitmotiv*, n'a, en réalité, rien de très wagnérien. » Etienne Destranches, *Le Rêve. Etude thématique et analytique de la partition*, Paris, Fischbacher, 1896, p. 40-41.

⁴³ Comme le remarque David Eccott, on peut aussi voir un développement de ce motif dans les arabesques des mes. 258-259 (scène 3) quand les messieurs se montrent grivois : « Ces dames gèlent, on va vous réchauffer les belles, il faut être galant en vous régaland. » (*La Poigne*, mes. 257-262). David Eccott, art. cit, p. 9

enfin au moment où Margot et Thibaut veulent s'échapper à la fin de la scène 6, le cabaret étant devenu un lieu dangereux (mes. 689-693).

Même si le personnage de Margot n'apparaît qu'à la troisième scène, son importance est attestée par la présence d'un leitmotiv qui lui est dévolu : c'est le seul personnage à avoir une thématique propre. On entend son leitmotiv dès le prologue (VI. I, mes. 21-24, puis mes. 37-39 et 61-63) et l'association directe entre le personnage et la figure musicale a lieu lors de son apparition (scène 3, mes. 287-294). Le motif est répété trois fois à la scène 4 à chaque fois que le nom de Margot est prononcé : une première fois *forte* quand Thibaut entend son nom (mes. 469-471), *mezzo piano* quand il le répète pour lui (mes. 473-475), et enfin *piano* quand les soldats la saluent en la nommant « Margot la Rousse » (mes. 484-486). Quand Margot apparaît sous sa véritable identité, celle de Marguerite, le motif résonne avec tendresse à la scène 5 (mes. 575-576 puis mes. 579-580). Toujours présent à la scène 6 (mes. 605-606, puis 634-636), il le sera encore dans les dernières mesures de l'opéra (à partir de la mes. 872) quand la police vient chercher Margot : « Eh bien ! Quoi ? La Rouge ? Vous voyez bien que c'est moi ! » (mes. 871-874)



Ex. 8 : *Margot la Rouge*, mes. 21-24

Le leitmotiv de l'amour est utilisé aussi bien pour accompagner les amours frivoles de Lily Béguin (mes. 166-167) que pour sublimer l'amour de Thibaut et Marguerite (mes. 519-520). Les triolets qui en constituent la seconde partie sont entendus dès les mes. 374-375 quand Thibaut reconnaît pour la première fois son amour de jeunesse. Extrêmement présent pendant les scènes 5 et 6, on le retrouve notamment sous les mots de Margot : « Mon Thibaut ! Mon Thibaut ! » (mes. 688-690). Ce leitmotiv réapparaît encore à deux reprises à la fin de la septième scène :

- quand Thibaut déclare à l'Artiste : « Je l'aime, entends-tu bien ? Tant pis si ça te fâche ! » (mes. 762-763) ;
- quand Margot s'agenouille auprès du corps de Thibaut (mes. 862-863).



Ex. 9 : *Margot la Rouge*, mes. 166-167



Ex. 10 : *Margot la Rouge*, mes. 519-520

Un dernier leitmotiv est introduit à la scène 6 quand l'émotion submerge les deux jeunes gens à l'évocation de la passion qui les unissait : « Oui, le passé se dresse et du doigt me fait signe » (mes. 627-628) ; on retrouvera une forme variée de ce « leitmotiv de la nostalgie du passé » juste avant la scène 8 quand Margot prend la tête de Thibaut dans ses mains (mes. 864-865).



Ex. 11 : *Margot la Rouge*, mes. 586-587

On ne manquera pas de remarquer ici la très forte parenté entre le leitmotiv de l'amour et l'incipit du thème de la ville. La substitution du motif de la ville par celui de l'amour au milieu de l'opéra – la dernière citation du motif de la ville est à la scène 4, tandis que l'on entend pour la première fois le motif de l'amour associé à Thibaut à la scène 5 – suggère l'idée que le lien qui unit désormais Thibaut et Margot n'est plus la ville mais bien leur amour.

A côté de ces leitmotifs, uniquement présents à l'orchestre, les voix n'ont pas de thématique propre. C'est en cela que *Margot la rouge* est d'obédience profondément wagnérienne : la construction dramatique de l'ouvrage est prise en charge par l'orchestre. Peu mélodique, l'écriture vocale est assez anguleuse et démontre un souci de prosodie réaliste, finalement assez éloigné de la vocalité italienne. Afin d'imiter au plus près la parole, le traitement de la voix est syllabique, chaque syllabe du texte correspondant à une seule note musicale. Dans l'exemple suivant, on remarquera que les syllabes fortes correspondent aux notes accentuées (soulignées par un trait dans la citation suivante) et que Delius respecte

toujours la présence de l'e-muet qu'il fait consciencieusement coïncider avec un temps faible de la mesure, ou avec une note relativement courte, ou encore avec une note terminale d'un mouvement descendant⁴⁴. Remarquons que la règle générale préconise également l'élision du « e » muet dans le cas d'un « h » non aspiré, ce qui est le cas ici pour la fin de « homme » (ho-mun-si-beau-gars).

Lily Béguin : Est-ce qu'elle mérite d'avoir pour homme un si beau gars
Qu'elle n'aime seulement pas
Un si fort, un si grand, un si crâne garçon
La Patronne : Et qui l'adore, lui, de la belle façon.

Delius montre donc ici un respect strict des contraintes prosodiques de la langue française. Ce fait doit être ici souligné, le compositeur étant souvent critiqué pour le peu de cas qu'il fait généralement du texte et de la langue⁴⁵.

⁴⁴ Ces temps faibles sont signalés par une flèche dans la partition (exemple 12).

⁴⁵ Eric Fenby : « La raison de cette manque de sensibilité par rapport à la musique des mots provenait, je pense, d'un certain manque de goût littéraire ». Eric Fenby, *Delius as I knew him*, Londres, Icon Books, 1966 (1^{ère} éd. : 1936).

L. Béguin. (hausson les épaules)
 Margot! la mi-javés. En ce qui le mè-ri le d'avoie pour homme, un
 si beau garç, quelle n'as me sou le men pas, Un si fort, un si grand, un si
 La Laitonne (taquine)
 c'è. ne garçon. En qui tra-do-re, lui, de la bel-le fa.
 L. Béguin. (à part)
 son. Lui vivo, je ra-ge,
 (d.o.d) ma non troppo.

Musical score for "Margot la Rouge" (measures 181-193), transcription by Maurice Ravel. The score is in French and includes vocal lines and piano accompaniment. It features three distinct sections: "L. Béguin. (hausson les épaules)", "La Laitonne (taquine)", and "L. Béguin. (à part)". The piano part includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *mp*, and a fermata at the end of measure 193.

Ex. 12 : Margot la Rouge, mes. 181-193, Transcription de Maurice Ravel

L'orchestration, enfin, est considérablement plus travaillée que dans la majorité des partitions véristes. Maurice Ravel, transcripteur de l'opéra pour piano et excellent orchestrateur lui-même, dut très certainement être sensible au prologue, magnifique étude de couleurs sur un même motif (leitmotiv de la ville), pris en relais par différents instruments et doublures instrumentales. Le moment où des harmonies tenues aux bois (sans les flûtes) et vents (sans les cors) s'enchaînent avec le retour des cordes, des cors et de la flûte avec un arpège de harpe (mes. 50-58) est tout particulièrement exquis. La transition de la première à la seconde scène (mes. 35-45) superpose les leitmotifs de la ville et du cabaret en un véritable contrepoint de couleurs.

Moment extrêmement rare dans l'œuvre du compositeur⁴⁶, la reproduction auditive d'un orage, à la scène 3, mobilise tout l'orchestre avec l'alternance de deux dispositifs orchestraux : les éclairs, représentés par deux brefs accords à la sonorité cuivrée et la foudre s'abattant, évoquée à l'aide de gammes chromatiques par une doublure cordes graves/basson, l'ensemble étant accompagné par des roulements de timbales. Les trombes d'eau qui s'abattent alors sur la ville sont figurées par des gammes chromatiques aux bois et aux cordes médium en trémolos, sur des notes pédales aux cordes graves en trémolos.

La septième scène nous met en présence d'un orchestre extrêmement nerveux, tout entier tourné vers l'expression de la tension scénique. Nuances brusques, violents accents, trémolos de cordes, saillies de cuivres jouées *ff*, variations de tempo, nous tenons là l'un des rares moments chez Delius où la musique se trouve entièrement subordonnée à la parole et à l'intrigue.

Margot est un opéra qui se présente incontestablement sous les traits du vérisme : unité de l'intrigue, unité de lieu et unité de temps, structure en un acte avec prologue, brièveté de l'ensemble, violence de l'action. Si *Cavalliera Rusticana* et *I Pagliacci* furent des modèles présents à l'esprit de Delius, le compositeur sut toutefois prendre ses distances avec le mouvement vériste. La contemporanéité de l'intrigue, le milieu ouvrier, le combat féministe sont des thèmes qu'il faut plutôt rapprocher du naturalisme français – dont est d'ailleurs issu le vérisme littéraire. La musique elle-même semble plus redevable à l'opéra naturaliste : construction musicale dramatique assurée par un réseau de

⁴⁶ David Eccott mentionne que Delius a utilisé des figurations musicales déjà présentes dans son second opéra, *The Magic Fountain*, pour décrire une tempête. David Eccott, *art. cit.*, p. 9.

leitmotive, style vocal plus proche de la parole parlée que du *bel canto*, orchestration travaillée. Finalement, cet opéra, de par son discours social et son langage musical, nous apparaît bien plus proche de *Louise* de Charpentier (1900) que de *Cavalleria Rusticana*.

Une étude motivique de *Louise* vient conforter cette hypothèse. Comme on l'a vu, la proximité thématique entre les leitmotive de la ville – Paris, en l'occurrence – et de l'Amour est au cœur de la musique de *Margot*, le second prenant le relais du premier au milieu de l'opéra. Elle constitue aussi l'une des idées fondatrices de *Louise*, qui mêle en un même élan l'amour de Paris et l'amour de Louise et Julien. Dans la scène 1 de l'acte III, Julien déclare à Louise : « Hors Paris, Louise ne serait pas Louise ! Paris, sans toi, ne serait point Paris ! Mignon symbole de la grande cité, je t'aime en elle et je l'adore en ta beauté ! (...) Paris ! Cité de joie ! Cité d'amour ! Sois douce à nos amours ! ». A ce moment, on entend ce thème dont l'incipit est identique à celui du thème de la ville chez Delius :



Ex. 13 : Gustave Charpentier, *Louise*, Acte III, Scène 1, mes. 440-441

Plus loin, à la fin de la première scène de l'acte IV, quand Louise évoque à nouveau son amour pour Julien et Paris (« Paris ! Paris ! Fête éternelle du plaisir ! Paris ! Paris ! Splendeur de mes désirs ! »), cette fois-ci devant son père, l'ajout d'un triolet au thème de la ville précédemment cité résume pratiquement toute la thématique de *Margot* :



Ex. 14 : Gustave Charpentier, *Louise*, Acte IV, Scène 1, mes. 636-637

Louise ayant été donnée à l'opéra-comique en février 1900, il est fort possible que Delius ait entendu l'œuvre de Charpentier, ou tout au moins que la partition soit passée entre ses mains – on sait que Delius connaissait André Messager⁴⁷, le chef d'orchestre de la création de *Louise*. Si, contrairement à ce que lui reprochait Richard Strauss, Delius

⁴⁷ Delius a dédié à André Messager sa mélodie sur le poème de Verlaine : *Il pleure dans mon cœur* (1895).

n'imitait pas *Louise* dans son poème symphonique *Paris*⁴⁸, terminé avant la première parisienne de *Louise*, il ne pouvait plus ignorer cet opéra alors qu'il composait *Margot*.

Contenu naturaliste dans un moule vériste⁴⁹, nous serions tentés de définir *Margot la rouge* comme une forme, plutôt rare, de « vériste à la française ».

⁴⁸ « J'ai lu votre partition *Paris* avec grand intérêt. J'ai peur de ne pouvoir me décider à jouer l'œuvre pour le moment : le développement symphonique me paraît trop limité, et, de plus, semble être une imitation de Charpentier qui n'a pas tout à fait réussi – peut-être je ne peux imaginer tout à fait l'effet de la pièce, et je vous demande aimablement de me pardonner et, en tous les cas, de ne pas être découragé si, avec regret, je vous retourne votre partition sans l'avoir jouée. » Lettre de Richard Strauss à Delius, 2 mars 1902, Delius Trust Archive. Deux mois plus tard, Strauss reconnaîtra quand même la qualité de la composition : « (...) le travail montre l'évidence de son talent, même s'il n'est pas à la hauteur du sujet et apparaît un peu faible d'un point de vue thématique. » Lettre de Richard Strauss à Ida Gerhardi, 23 mai 1902, Gerhardi/Steinweg Collection.

⁴⁹ Nous rejoignons là tout à fait l'idée de Jean-Christophe Branger selon laquelle opéra vériste et opéra naturaliste doivent être tout à fait différenciés. Branger s'appuyait sur la distance prise par le compositeur Alfred Bruneau avec l'opéra vériste *I Pagliacci* de l'italien Leoncavallo qu'il considérait comme une simple « cochonnerie ». Voir Jean-Christophe Branger, *Alfred Bruneau, un compositeur au cœur de la bataille naturaliste*, Paris, Champion, p. 58.