

Berthe Di Vito-Delvaux ou la vocation lyrique

Parmi les compositeurs belges qui se sont adonnés au genre de l'opéra après la Seconde Guerre mondiale, Berthe Di Vito-Delvaux (1915–2005) fut quantitativement la plus prolifique, avec pas moins de dix opéras produits entre 1945 et 1979, et la plus diffusée sur la scène belge. La rareté et l'anachronisme corrélatif de ce succès furent soulignés, dès 1956, par le compositeur et critique anversois Willem Pelemans, qui fondait son appréciation non sur la valeur intrinsèque et caractéristique de l'œuvre commentée mais « sur le fait qu'un musicien moderne ait osé revenir à l'ancienne tradition et y ramène lentement les directeurs¹ ».

Les raisons de ce succès, aussi éphémère que certain, sont paradoxalement celles-là mêmes qui provoquent, dans la seconde moitié des années 1960, le désintérêt du public et la virulence de la presse qui, à l'exception de quelques voix dissidentes, relégua l'œuvre aux oubliettes. La production opératique de Di Vito-Delvaux, tant dans ses formes, ses thématiques, son vocabulaire musical que son orchestration, est directement calquée sur le grand répertoire du XIX^e siècle, surtout le *bel canto* français. Ce choix esthétique, dicté par les goûts personnels de la compositrice et par le souci de séduire, sans détour par l'intellect, l'oreille de l'auditeur conservateur rassuré de se balader en terrain connu, s'opposait frontalement à la dominance de la musique contemporaine mue par une course effrénée à la nouveauté et à l'inédit.

I. CHRONOLOGIE DE L'ŒUVRE LYRIQUE

Le genre de l'opéra, à côté de la mélodie, constitue le domaine de prédilection de Berthe Di Vito-Delvaux, ainsi qu'elle l'avait pressenti dès ses débuts dans la composition :

J'ai écrit très jeune mes premières œuvres et mon père s'écriait souvent : C'est trop tragique ce que tu écris ! Curieusement, [...] je voulais déjà écrire pour le théâtre. En effet, dans ma jeunesse, j'allais deux ou trois fois par semaine à l'Opéra de Liège et j'adorais cela².

1. Willem PELEMANS, « *Abigail* et Berthe Di Vito-Delvaux », *Théâtre de Belgique*, n° 10, automne 1956, p. 19.

2. Propos de Berthe Di Vito-Delvaux dans « Une carrière de compositeur très vite amorcée : "Berthe Di Vito-Delvaux ou l'amour de l'art" », *Théâtre de Verdure*, n° 52, mars-avril-mai 2009, s.p.

La carrière de la compositrice prend son envol en 1943, lorsque, sur les encouragements de Léon Jongen, son estimé professeur de composition au Conservatoire de Bruxelles, elle tente à nouveau le concours du Prix de Rome, après avoir essuyé un échec en 1941, et obtient une mention honorable avec sa cantate *La Navigation d'Ulysse*. Suite à cette reconnaissance officielle, Nicolas de Sart, littérateur également connu sous le pseudonyme de Jean David, lui propose de mettre en musique l'un de ses récits, *Abigaïl*, qui retrace la vie du peintre flamand du xv^e siècle Hugo Van der Goes à travers son œuvre aujourd'hui perdue, *Rencontre de David avec Abigaïl*, émanation de la passion interdite de Van der Goes pour Élisabeth Weytens, dont le couple s'incarne sous les traits des personnages bibliques.

À la lecture, ce texte se révèle difficilement aménageable, par son ampleur, en un opéra d'une durée normale et les deux artistes décident de le mettre de côté pour se concentrer sur une adaptation scénique des amours tourmentées de la célèbre cantatrice Maria Malibran. Le livret, de structure classique, est rédigé en moins d'un mois et comprend trois actes : le premier se situe à Paris, chez la comtesse Merlin, où la Malibran fuit son mari et rencontre de Bériot ; le deuxième, qui incorpore un ballet (une danse bohémienne), narre le séjour du couple Malibran-de Bériot à Naples durant lequel une voyante prédit l'accident qui provoquera la mort de la chanteuse ; le dernier est formé de deux tableaux qui relatent successivement l'ultime concert de la chanteuse à Manchester et sa mort dans une luxueuse chambre d'hôtel. Le travail de composition, réalisé à Ans et à Lens-Saint-Remy, s'étale sur les années 1944 et 1945³ : Di Vito-Delvaux opte pour un opéra romantique à numéros et une écriture belcantiste⁴ remémorant Massenet et Saint-Saëns, justifiée par la sentimentalité du sujet. La partition de *La Malibran* est soumise au chef d'orchestre du Théâtre royal de Liège⁵ (TRL), Dorssers, qui « d'abord indifférent, sinon sceptique, [...] ne tarde cependant pas à s'emballer à mesure que défilent les pages musicales, allant même jusqu'à chanter les rôles des absents, dirigeant avec enthousiasme la totale audition »⁶.

Quelques extraits sont présentés en avant-première, dans une version de concert, le 8 mars 1949 au Club national féminin des femmes d'affaires et professions libérales, avec la soprano Nelly Genens et le ténor Agostino Casavecchi. Ces derniers créent les rôles de Maria Malibran et de Charles de Bériot lors de

3. Selon les dates indiquées sur la première page de la partition manuscrite dédiée « affectueusement » à son mari, le chanteur italien Armando Di Vito, et qui fut utilisée pour la création de l'œuvre au TRL en 1949. La plupart des notices biographiques de la compositrice indiquent néanmoins que *La Malibran* fut composé de 1944 à 1946. Archives Lola Di Vito.

4. *Memoires van Willem Pelemans* (1990), p. 891, tapuscrit inédit. Het Liberaal Archief, Gent.

5. L'Opéra royal de Wallonie-Liège fut ainsi dénommé jusqu'en 1967.

6. Jean-Marie OLETTE, « Une artiste "dans la note"... Berthe Di Vito-Delvaux : troisième partie », *Livre d'or du X^e anniversaire de l'ASBL Mnémosyne*, p. 18-19, tapuscrit inédit. Archives Lola Di Vito.

la première officielle, donnée à bureaux fermés⁷, le 17 mars suivant au TRL, dans une mise en scène de René Tobelli et sous la direction de Dorssers⁸. L'œuvre est reprise en février 1960 dans ce même théâtre et au Koninklijke Opera van Gent (KOG) les 10, 15 et 17 avril 1977.

En 1950, Di Vito-Delvaux retourne au manuscrit délaissé d'*Abigaïl* en vue de participer, l'année suivante, au concours international de composition d'opéra lancé par le Teatro alla Scala de Milan à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort de Giuseppe Verdi. Nicolas de Sart étant décédé lors d'un tragique accident, elle remanie le texte original avec le fils de celui-ci, Jean. *Abigaïl* constitue une variation sur le thème, efficace mais ressassé, des amours interdites par l'intransigeance d'un père, châtelain puissant et autoritaire, vaniteux et orgueilleux, qui pousse sa fille à la mort et l'amant de celle-ci, torturé par le désespoir, à la démente.

L'action est développée par les librettistes, de Sart père et fils, à partir « d'un mouvement et d'une émotion qui vont *crescendo* jusqu'à une scène finale dont le caractère poignant couronne brillamment trois actes »⁹ dans le respect des règles classiques. Si le drame rappelle l'opéra historique (Pelemans le rapproche de *La Muette de Portici*¹⁰), la musique s'inscrit dans la continuité de Massenet et de Puccini notamment par ses envolées lyriques dénuées de toute aspérité¹¹. Deux motifs dominant : celui de l'hymne flamand, reconnaissable par ses accents pittoresques, et celui du sentiment amoureux, qui « émeut par son exaltation vibrante »¹². La partition est organisée autour de nombreux airs à l'écoute agréable et aisée qui charment l'amateur de *bel canto* et qui permettent aux solistes de faire la démonstration de leur virtuosité¹³, et comprend quelques duos « empreints d'extase » dont le grand duo final où, « dans une ambiance poignante, l'amour le dispute et finit par céder à la mort »¹⁴. Le troisième acte comporte un divertissement aux résonances historiques qui consiste en cinq airs à danser « ayant pour thème

7. I. de G., « Quel beau métier vous faites, Madame : ça m'amuse, déclare Berthe Di Vito-Delvaux », *Gazette de Liège*, 3 février 1965, p. 4.

8. Le catalogue de l'exposition *Opéra en Belgique* indique que *La Malibran* fut créé sous la direction de L. Molle. Cf. *Opéra en Belgique*, catalogue de l'exposition organisée par la SABAM à l'occasion de l'année européenne de la musique (1^{er} mars 1985–15 avril 1985), p. 36.

9. « Création à l'Opéra de Liège de *Abigaïl* : une magnifique réussite », *La Critique*, 18 février 1956.

10. Willem PELEMANS, « *Abigaïl* et Berthe Di Vito-Delvaux », *op. cit.*

11. « *Abigaïl* », *Het Volk*, 21 septembre 1959 ; « Création à l'Opéra de Liège de *Abigaïl* : une magnifique réussite », *La Critique*, 18 février 1956.

12. R.V., « *Abigaïl* », *Het Laatste Nieuws*, 24 septembre 1959.

13. « Notamment celui d'Elisabeth, riche d'émoi, celui d'Hugo débordant de patriotisme, [...] l'air de Nicolas évoquant la légende d'Abigaï [*sic*], celui de Hugo célébrant son Art, celui de Weytgens faisant son *mea culpa*. » (« Création à l'Opéra de Liège de *Abigaïl* : une magnifique réussite », *La Critique*, 18 février 1956)

14. « Avant la création mondiale à l'Opéra de Liège de *Abigaïl* », *La Critique*, 11–17 février 1956.

une vieille chanson » évoquant le xv^e siècle¹⁵. La création mondiale d'*Abigaïl* a lieu le 16 février 1956 au TRL et est suivie d'une deuxième représentation le 19 février. La partition est ensuite retravaillée en vue de sa reprise à Liège l'année suivante : Di Vito-Delvaux intercale un tableau supplémentaire immédiatement après le premier acte¹⁶ durant lequel le public assiste à l'aveu d'amour entre Élisabeth et Hugo, interrompu par l'arrivée de Weytens qui se met en colère, et la remise du fameux tableau à celui-ci par une délégation des prud'hommes du métier de peintre.

Cette version en quatre actes est également présentée en mars 1957 au KOG, dans une traduction néerlandaise de Karel Locufier, « très favorablement » accueillie par le public qui « acclama tant le librettiste que l'auteur de la partition, tous deux appelés en scène à la chute du rideau »¹⁷. Berthe Di Vito-Delvaux aurait été amenée à Gand par « simple hasard », après que des Gantois ont entendu et apprécié sa musique à Liège : il n'en fallut pas plus pour que soient mis à l'affiche, en Flandre, ses opéras, ses ballets et ses œuvres symphoniques¹⁸. Lors de la reprise d'*Abigaïl* au KOG en septembre 1959, Di Vito-Delvaux connaît encore « un réel triomphe » et est saluée « par une vibrante ovation de la part du public, dont les cordes sensibles semblent donc avoir été habilement touchées »¹⁹.

En 1954 est présenté en version de concert (« en oratorio »), par l'Académie des Beaux-Arts de Liège, le drame lyrique en trois tableaux *Les Amants de Sestos*, composé en 1949 sur un livret du poète liégeois Félix Bodson. *De Kleine Pedro*, la version néerlandaise de l'opéra-comique pour enfants en un acte *La Leçon*, achevé en 1952 sur un livret de J. Stumff (actif sous le pseudonyme de Wym Gérard), est créé en octobre 1955 au Sint Jozefscollege d'Hasselt²⁰. Ces deux œuvres, sur lesquelles nous ne disposons que de très peu d'informations, tiennent une place relativement discrète dans le catalogue de la compositrice belge.

En 1957, bien qu'occupée par l'écriture du ballet *Le Semeur du mal*, Di Vito-Delvaux souhaite participer, « surtout pour avoir un but de composer quelque chose de nouveau »²¹, au concours organisé par la maison d'édition milanaise Ricordi dont l'épreuve consiste en la composition d'un opéra (inédit) en un acte. Elle

15. Lettre de Berthe Di Vito-Delvaux à Anne Ross (éditeur de *The Opera Directory*) (Hasselt, 9 novembre 1960). Archives Lola Di Vito ; « Avant la création mondiale à l'Opéra de Liège de *Abigaïl* », *La Critique*, 11-17 février 1956.

16. « L'Opéra de Liège reprend *Abigaïl* », *La Critique*, 28 – février 1957.

17. G.H., « A l'Opéra royal de Gand : *Abigaïl* », *La Critique*, 61 – 2 avril 1957.

18. I. de G., *op. cit.*

19. J.V.L., « *Abigaïl* », *La Métropole*, 29 septembre 1959.

20. « Talrijke Werken in 't Verschiet van Mevr. Di Vito-Delvaux », *Het Belang van Limburg*, 9 octobre 1955.

21. Berthe DI VITO-DELVAUX, « *Sputnik* : propos et impressions », Programme de la création de *Sputnik* au KOG, 1959-1960.

entame à cette fin une collaboration avec Clément Morraye, avec lequel elle avait correspondu à propos de la création en néerlandais d'*Abigail* au KOG. L'actualité, marquée par le lancement du premier satellite artificiel de l'histoire, Spoutnik 1, par l'URSS le 4 octobre 1957, leur fournit le sujet, propice au développement de deux idées chères au librettiste :

La première, d'expression quelque peu satirique, souligne la prétention injustifiée de la science moderne à tout savoir, tout prévoir, tout dominer. Elle est soulignée par l'apparition des savants lunaires, qui bouleversent les savants terrestres, qui deviennent volontairement les élèves soumis des professeurs de la Lune dont ils reconnaissent la supériorité. La deuxième illustre le pouvoir, l'emprise souveraine de la Poésie, de la Beauté et de l'Amour, leur prééminence essentielle, absolue sur le monde matériel, quelque parfait qu'il soit, et l'on voit la reine Tanit subjuguée par les paroles du poète quitter son royaume où règnent la science et le confort absolu pour se réfugier sur la Terre, [...] seul coin du monde où batte encore le cœur immortel de l'Homme et de la Femme épris de rêve, d'amour et de beauté. Voilà le sens de *Spoutnik*²².

Morraye y trouve prétexte dans une pochade fantastique en un acte, « une esquisse littéraire dont l'humour tend vers l'opéra bouffe »²³ : Spoutnik vient d'alunir et un groupe de terriens, rassemblant un savant, un amiral, un ingénieur, un mécanicien et un poète, débarquent. Ils rencontrent la population locale et Tanit, la Reine de la Lune — ainsi dénommée par Morraye en référence à *Salammbô* de Gustave Flaubert. Celle-ci, tombée amoureuse du poète, abandonne son royaume et gagne la Terre pour demeurer auprès de son bien-aimé. Ce livret rédigé en vers et en langue française²⁴, complété trop tard pour participer au concours Ricordi, séduit tout de suite Di Vito-Delvaux par son esprit inventif, son sens du théâtre, sa sensibilité et son alliage harmonieux de « la fantaisie à une certaine nostalgie et à une parfaite connaissance des réactions du cœur humain devant la vie, devant l'amour »²⁵. Cette dernière compose une musique proche du texte, qui crée « une atmosphère tour à tour espiègle, humoristique et, pour finir, sentimentale dans la note et dans l'esprit voulus par le librettiste »²⁶. Elle traite *Spoutnik* tantôt comme une comédie musicale, utilisant en citation la célèbre comptine *Au clair de la lune*, tantôt comme un ballet, pour finalement rejoindre le style de Massenet et de Saint-Saëns dans le duo de la reine et du poète.

22. « *Spoutnik* », texte de la conférence prononcée par Clément Morraye le 25 mars 1962 à l'association *De Vrienden van de lyrische kunst*, tapuscrit inédit, 10 pages. Archives Lola Di Vito.

23. Willem PELEMANS, « Creatie in de Opera te Gent : *Spoutnik* », *Het Laatste Nieuws*, 1959.

24. Le KOG, contrairement au Koninklijke Vlaamse Opera van Antwerpen, n'était pas soumis à l'obligation de donner les représentations en néerlandais. Karel Locufier résout en 1961 le problème linguistique en présentant les œuvres dans leur version originale.

25. Berthe DI VITO-DELVAUX, « *Spoutnik* : propos et impressions », *op. cit.*

26. *Ibid.*

Pelemans remarque que, ancrée dans son « style typiquement français », Di Vito-Delvaux fait totalement l'impasse sur la musique électronique qu'elle aurait pu légitimement utiliser compte tenu de son sujet, lié aux nouvelles technologies²⁷. Elle renonce également, sans surprise, à recourir à l'écriture dodécaphonique ou atonale. *Sputnik* est créé le 18 décembre 1959 au KOG dans une mise en scène de Karel Locufier, avec une chorégraphie de Louise Devaux et sous la direction de Jef Nachtergaele. Il est repris dans ce même théâtre en avril 1962 et durant la saison 1973-1974. De l'avis général, il laisse une « jolie impression »²⁸ et est écouté tout du long « avec plaisir »²⁹ : les auteurs obtiennent un « franc et légitime succès »³⁰.

En décembre 1960, la compositrice liégeoise termine l'esquisse d'un nouvel opéra en quatre actes, *Le Choix*, « le vrai genre d'opéra-ballet »³¹, sur un livret de Jean de Sart, dont elle prévoit d'entamer l'orchestration en mars de l'année suivante. Dans la lignée de *Manon* de Jules Massenet et du *Rake's Progress* d'Igor Stravinsky, il renferme un propos hautement moralisateur révélant une vision manichéenne de l'être humain : Magda, courtisée par deux jeunes hommes, se laisse séduire « par les promesses trompeuses d'une existence brillante et factice »³² et choisit le parti du Mal et du Vice, incarné par Hagen et renforcé par Bélial. Lorsqu'elle réalise son erreur, il est trop tard : elle ne peut que constater sa déchéance et l'éloignement de son autre amour aux sentiments sincères, David, représentant le Bien, la Vertu et le Respect. Tout n'est cependant pas perdu et l'espoir lui ouvre finalement les portes de la rédemption : Magda, « c'est l'innocence devant les problèmes de la vie, et dont la faute est plutôt une faute d'ignorance, qui peut donc être rachetée, qui sera rachetée »³³.

Avec cette œuvre, Di Vito-Delvaux s'inscrit derechef dans la tradition de l'opéra à numéros, alternant récitatifs secs qui exigent « des chanteurs rompus au métier », airs conçus comme un espace de valorisation de la voix chantée, duos et morceaux d'ensemble³⁴. Elle décrit sa musique comme étant « de conception moderne » sans être « agressive », pouvant « être écoutée même par les plus

27. *Memoires van Willem Pelemans, op. cit.*, p. 884.

28. R.V., « *Sputnik* en *L'Heure espagnole* verdienden meer belangstelling », *Het Laatste Nieuws*, 2 avril 1962.

29. Willem PELEMANS, « Creatie in de Opera te Gent: *Sputnik* », *Het Laatste Nieuws*, 1959.

30. « À l'Opéra royal, création d'une œuvre belge : *Sputnik* », *Le Courrier de Bruges*, 25 décembre 1959.

31. Lettre de Berthe Di Vito-Delvaux à Hannah Edmonds (Hasselt, 17 décembre 1960). Archives Lola Di Vito.

32. « Le sujet d'après le librettiste », programme tapuscrit de *Magda*, 23 février 1964, Théâtre royal de Liège.

33. J. DE SART, « *Magda* », *Opéra-Liège*, n° 93, mars 1964.

34. Lettre de Berthe Di Vito-Delvaux à Hannah Edmonds (Hasselt, 17 décembre 1960).

farouches amateurs de *bel canto* »³⁵. Cette description n'est pas démentie par le journaliste de *La Critique*, Léopold Golz, qui apparente l'œuvre « au Stravinsky du *Libertin* (qui n'a rien d'agressif) et à Menotti, ce qui est plus rassurant encore », en précisant qu'« à une exception près (le rôle de Hagen) [Di Vito-Delvaux] a traité les voix avec habileté et sans trop les malmener, ce qui est assez peu fréquent chez nos maîtres actuels »³⁶.

Le ballet intervient dans chaque acte et occupe un rôle de première importance puisque « ses apparitions, pendant que les personnages sont en scène, expliquent et soulignent le sujet quasi surréel et ce qui se passe dans l'esprit de l'héroïne et de ses partenaires »³⁷ : il symbolise la victoire du Mal sur le Bien, la vénalité de Magda amadouée par les bijoux, toilettes et fortune qui lui sont présentés, ou la folie lors de la danse macabre de la dernière scène. Cette omniprésence fut reprochée à demi-mot par Félix Ledain, administrateur du TRL, qui, déjà peu convaincu par le livret qui ne convient pas à sa « nature plutôt romantique », ne put s'empêcher d'y déceler « quelques concessions au goût du spectateur moderne, qui préfère voir plutôt que réfléchir »³⁸.

En juin 1961, Di Vito-Delvaux propose à André d'Arkor, directeur du TRL, de créer la partition, entre-temps renommée *Magda, l'ange dans les ténèbres*. Celui-ci refuse, son programme étant « définitivement établi[...] pour la saison prochaine »³⁹. De larges extraits sont présentés le 23 février 1964 lors d'une audition à l'italienne organisée par les Amis de l'Art lyrique du TRL, avec le ténor Jean Verbeek et la soprano Janine Freuville. Ils sont salués par de généreux applaudissements émanant d'un auditoire fourni dont Di Vito-Delvaux a rencontré l'adhésion « en ne heurtant pas de front les habitudes du public d'opéras »⁴⁰.

En 1962, Di Vito-Delvaux est honorée par la SABAM qui lui décerne le prix « André Modeste Grétry » pour l'ensemble de sa production lyrique. Deux ans plus tard, elle s'attelle à l'écriture de *La Femme de ses rêves* d'après la pièce de Jan Ceuleers adaptée par Nestor Eemans, rédacteur politique et parlementaire pour le quotidien bruxellois *La Dernière Heure*. Rencontré lors de la création de *Sputnik* par l'intermédiaire de Pelemans, Eemans se montre d'abord très réticent face à la proposition de collaboration, estimant qu'« un journaliste n'a pas d'idées et ne doit

35. « La musique d'après le compositeur », Programme de *Magda*, 23 février 1964, Théâtre royal de Liège.

36. Léopold GOLZ, « Au foyer de l'Opéra de Liège : audition concertante de *Magda* », *La Critique*, 29 février-6 mars 1964.

37. « La musique d'après le compositeur », Programme de *Magda*, 23 février 1964, Théâtre royal de Liège.

38. Lettre de Félix Ledain à Berthe Di Vito-Delvaux (Liège, le 30 juin 1961). Archives Lola Di Vito.

39. Lettre d'André d'Arkor à Berthe Di Vito-Delvaux (Liège, le 28 juin 1961). Archives Lola Di Vito.

40. Léopold GOLZ, *op. cit.*

pas avoir de l'imagination »⁴¹, avant de céder devant l'insistance et la détermination de la compositrice liégeoise.

La première audition de *La Femme de ses rêves*, dont la partition est finalisée « en un temps record »⁴², se déroule au domicile des Di Vito au début de l'année 1964. Les auteurs, satisfaits du résultat, désirent poursuivre et, sur le conseil d'Armando Di Vito, ajoutent à l'œuvre un acte bouffe et un acte dramatique afin de réaliser un triptyque, « trois actes embrassant successivement les différentes modalités classiques du théâtre lyrique sur le modèle [...] de Puccini »⁴³. Le livret de l'acte bouffe, « également composé très rapidement »⁴⁴, est tiré d'une nouvelle de Toussaint Van Boelaere, *Lisette* : une famille de braves paysans ne peut s'associer à la liesse générale lors de la Libération parce qu'elle pleure la perte d'une vache, Bella, joyau de la ferme primé en concours, heureusement bien vite retrouvé. L'effet comique résulte « des lamentations sans fin du fermier et de ses deux sœurs, alors que le village devait être dans la joie »⁴⁵. L'acte dramatique, *Le Logeur*, relate un sordide fait divers survenu récemment dans la région de Charleroi : un ouvrier, victime d'un grave accident, accueille dans sa demeure un logeur afin d'améliorer ses maigres revenus. Jaloux, il assassine celui-ci et sa femme.

Le triptyque ainsi constitué peut être exécuté par un nombre de chanteurs et de musiciens relativement réduit, « aux dimensions de ce que l'on est convenu d'appeler un orchestre de radio »⁴⁶. La partition, « non divisée en numéros et obéissant donc au principe moderne de la composition continue », vaut surtout par l'intensité expressive de la ligne vocale⁴⁷. *Le Logeur* reflète l'influence du vérisme de Puccini et de Leoncavallo⁴⁸. *La Femme de ses rêves* est entièrement construit sur un leitmotiv musical correspondant au leitmotiv verbal : « Arrive qui arrive, passe qui passe ! ». L'écriture y est franchement légère et cadre parfaitement avec le sujet⁴⁹. *Bella*, proche de l'opérette, fut « brossé [...] dans la légèreté de plume qui convient à cet enfantillage musical »⁵⁰.

41. Discours prononcé par Nestor Eemans en présentation de *La Palette*, tapuscrit inédit, 5 pages. Archives Lola Di Vito.

42. *Ibid.*

43. J.V.L., « Ce vendredi, à l'Opéra de Gand », *La Métropole*, 17 novembre 1965.

44. Discours prononcé par Nestor Eemans en présentation de *La Palette*.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*

47. J.V.L., « Création mondiale du triptyque », *La Métropole*, 18 novembre 1965; E.S.M., « *La Palette* : triptyque de Berthe Di Vito et Nestor Eemans », *La Dernière Heure*, 29 avril 1965.

48. Willem PELEMANS, « Vlaamse Creatie te Gent: Triptiek », *Het Laatste Nieuws*, 22 novembre 1965.

49. Discours prononcé par Nestor Eemans en présentation de *La Palette*.

50. L.L., « À l'Opéra de Liège : un spectacle en marge du répertoire », *La Meuse — La Lanterne*, 22 décembre 1967.

Suite à l'audition appréciée de *Magda*, les Amis de l'Art lyrique présentent en avril 1965 des extraits de ce triptyque, surnommé *La Palette*. L'œuvre complète est créée le 19 novembre suivant au KOG dans une traduction néerlandaise (*De Vrouw van zijn dromen, Bella, De Gast*) réalisée par Eemans avec l'aide du metteur en scène Charles Janssens et du chef d'orchestre Jef Nachtergaele. *Le Logeur* et *Bella*, récupérés sous le titre *Contrastes*, sont joués sous la direction d'Edgard Doneux et dans une mise en scène d'Alice Bosmant lors du Gala donné à l'Opéra de Wallonie pour le quarantième anniversaire de l'Union des artistes dramatiques et lyriques les 16 et 17 décembre 1967 devant un public clairsemé.

Après la création de son triptyque, Berthe Di Vito-Delvaux est rapidement oubliée par le public gantois. Pelemans, fidèle jusqu'à la dernière heure, voit en cette désaffection « une forme typique de la décadence de la culture » dont la cause est entièrement rejetée sur le public, au goût mortifère, qui dicte sa loi aux institutions culturelles obsédées par le rendement⁵¹.

En 1967, Di Vito-Delvaux compose *Maribel*, opéra-comique sur un livret de Nestor Eemans qui ne fut jamais représenté, puis se détourne du domaine lyrique pendant huit ans. En 1976, elle achève son dernier opéra-comique, *Grétry*, entreprise l'année précédente, sur un livret en dialecte liégeois de Joseph Schetter au « sujet fort simple, mais touchant infailliblement la corde sensible des amoureux du terroir » et dans lequel « on retrouve toute l'expression de ce qui rattache à son origine, ce lieu où l'on est né, où l'on a vécu, et où restent vivaces l'exemple et la présence des ancêtres » :

Le premier acte évoque le passage de Grétry à Blégny, au printemps de l'an 1760, à quelques jours de son départ pour Rome. L'artiste, un dimanche après les vêpres, est venu saluer ses grands-parents, à l'auberge tenue par eux, et il y fait très joyeux. Le second acte se situe le lendemain, après la fête. Et le troisième, à quelque cinquante ans de distance et toujours au même endroit, ramène l'enfant du pays dans un autre décor...⁵²

La partition, qui se clôture sur le célèbre quatuor de *Lucile* d'André-Ernest-Modeste Grétry, « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille? », traduit « subtilement toute la foi de cette âme populaire sans laquelle nous ne serions pas ce que nous sommes ». *Grétry* est enregistré à la RTBF dans les années 1980, avec notamment Mady Urbain et Lola Di Vito accompagnées par la compositrice au piano. À la même époque, Berthe Di Vito-Delvaux est sollicitée par l'Opéra royal de Wallonie (ORW) pour composer la musique de *Monsieur Grétry ou les mémoires d'un solitaire*, sur un livret de Marcelle Dambremont basé sur les relations de voyages de Grétry, en vue de la célébration du millénaire de la Principauté de Liège. Cet opéra en deux actes et six tableaux est un patchwork constitué

51. *Memoires van Willem Pelemans* (1990), p. 887 et 893.

52. Jean-Marie OLETTE, *op. cit.*, p. 14-15.

d'extraits de dix-neuf opéras⁵³ du compositeur liégeois, en plus d'un fragment de son *Confitebor*, et ne comprend aucun apport original, sauf « peut-être deux accords pour enchaîner »⁵⁴. Il est créé le 14 octobre 1980 à l'ORW et immortalisé sur un microsillon qui deviendra disque de cristal.

2. RÉCEPTION CRITIQUE

Longtemps taxée d'archaïsme délictuel, alors que la mort de l'opéra était annoncée par les chantres du modernisme, la production opératique de Berthe Di Vito-Delvaux satisfait les attentes du public et les exigences de rentabilité des directeurs d'opéra durant les deux décennies qui suivirent la fin de la Seconde Guerre mondiale. Elle divisa cependant la presse en deux camps diamétralement opposés, représentant les deux grandes tendances philosophico-artistiques du xx^e siècle. Le premier, tenant de la tradition, se délecta de ces effluves passionnées et romantiques, du traitement essentiellement lyrique de la voix⁵⁵, des airs « agréable[s] à entendre, [...] sans signes de "lourdeur", en toutes hypothèses sincère[s] et captivant[s] [...] pour le public »⁵⁶. La compositrice fut plusieurs fois saluée pour sa résistance face au deuxième camp, « esprits chagrins, disons plutôt modernistes, friands de musiques nouvelles, sérielles ou électroniques », qui vilipendait son « esthétique démodée » :

Mais la mélodie bien faite pour les voix est-elle si démodée que cela? N'est-ce pas plutôt l'incapacité de ces 'modernistes' d'écrire pour la voix, le plus merveilleux des instruments de musique, qui dicte leurs verdicts négatifs⁵⁷!

*Ondanks de modernistische tendenzen aarzelt Berthe Di Vito-Delvaux niet [...] aria's te schrijven die dankbaar zijn voor de stemmen. Jawel, de traditionele opera vindt nog componisten*⁵⁸.

Les réactions face à *Abigail* illustrent cette divergence d'opinions. Certains y apprécièrent l'incontestable disposition de Di Vito-Delvaux pour la composition lyrique, dont elle connaît, par expérience, « les nécessités, les règles, les ficelles

53. *L'Embarras des richesses, Le Huron, Céphale et Procris, Zémire et Azor, Richard cœur de Lion, Denys le tyran, Sylvain, Le Magnifique, La Rosière républicaine, Lucile, La Caravane du Caire, L'Amant jaloux, Les Deux avarés, Guillaume Tell, Colinette à la cour, Le Comte d'Albert, L'Ami de la maison, La Rosière de Salency, Aucassin et Nicolette.*

54. Propos de Berthe Di Vito Delvaux, « Entretien avec les auteurs de *Monsieur Grétry* : Marcelle Dambreumont et Berthe Di Vito-Delvaux », *Prologue*, octobre 1980, p. 4–6.

55. « *Sputnik*: na Sputnik maar voor Appolo », programme de la reprise de *Sputnik* au KOG durant la saison 1973–1974, s.p.

56. « *Aangenaam om horen, [...] zonder tekenen van 'zwaarlijvigheid', in ieder geval oprecht en boeiend voor het publiek* » (« Creatie voor Gent: *La Malibran* », *Theatermagazine*, 8^e année, n^o 8, avril 1977, p. 5 et 7).

57. N.E., « À l'Opéra de Gand : *La Malibran* de la compositrice liégeoise Berthe Di Vito-Delvaux », 15 avril 1977, article d'origine non précisée, Archives de Richard Lambrechts.

58. « Creatie voor Gent: *La Malibran* », *Theatermagazine*, 8^e année, n^o 8, avril 1977, p. 5 et 7.

indispensables à la réussite d'un ouvrage du genre »⁵⁹. Pelemans, ami inconditionnel de la compositrice et observateur peu partial, vante la « position bien personnelle » qui fut prise, tentative d'un « compromis entre le mélo souhaité par le spectateur d'opéra et la justesse d'expression mélodique recherchée par l'auditeur de concert » :

Voilà qui fera grincer des dents nos esthètes musicaux, ceux qui ne reconnaissent que des créateurs individualistes à outrance (ce qui témoigne d'un romantisme qu'on se refuse d'appeler par son nom!)⁶⁰.

L'hebdomadaire *La Critique* refuse que, sous prétexte du primat de la mélodie, cet opéra soit accusé de conventionnalisme ou de désuétude⁶¹ : au contraire, la partition allie « heureusement le classicisme de la pensée au modernisme de l'écriture »⁶². Cette opinion est ralliée par O. Hebbelynck, de *La Flandre libérale*, qui estime « l'œuvre [...] joliment inspirée » :

De forme classique, l'écriture en est colorée, sans exclure une teinte moderniste. [...] Il y a là des pages qui ont du souffle et de l'envolée⁶³.

D'autres, moins nombreux, dénoncent un « sérieux manque d'originalité »⁶⁴. Le journaliste de *La Métropole* conclut que « rien ne frappe » dans l'œuvre malgré une « écriture vocale [...] adroite » et une « couleur » en adéquation avec les intentions du texte :

L'orchestration est très nourrie — trop même, car de nombreux passages ne sont pas exempts de lourdeur. Les intentions expressives de la musique soulignent avec « réalisme » celles du texte, conception un peu facile qui n'exploite pas la dualité entre la musique et le drame, la musique est donc celle des personnages, non celle du drame. Elle se souvient parfois de Wagner, parfois de Puccini, voire de Debussy, mais il y manque un caractère, subtil ou personnel qui lui conférerait une réelle originalité⁶⁵.

De *Spoutnik*, l'ensemble de la critique savoure la simplicité de la facture, de l'inspiration et de l'écriture, « exempte de toute prétention »⁶⁶. Quelques-uns y décèlent « un modernisme sobre et accessible qui laisse une large part à

59. « Création à l'Opéra de Liège de *Abigaïl* : une magnifique réussite », *La Critique*, 19-25 février 1956.

60. Willem PELEMANS, « *Abigaïl* et Berthe Di Vito-Delvaux », *Théâtre de Belgique*, n° 10, automne 1956, p. 19.

61. « Création à l'Opéra de Liège de *Abigaïl* : une magnifique réussite », *La Critique*, 18 février 1956.

62. « Avant la création mondiale à l'Opéra de Liège de *Abigaïl* », *La Critique*, 11-17 février 1956.

63. O. HEBBELYNCK, « *Abigaïl* », *La Flandre libérale*, 21-22 septembre 1959.

64. R.V., « *Abigaïl* », *Het Laatste Nieuws*, 24 septembre 1959.

65. J.V.L., « *Abigaïl* », *La Métropole*, 29 septembre 1959.

66. « Succesvolle creatie van *Spoutnik* en degelijke herneming van *Le Jongleur de Notre Dame* », *Het Volk*, 19 et 20 décembre 1959 ; G. HEBBELYNCK, « Création mondiale de *Spoutnik* », *La Flandre libérale*, 20 décembre 1959.

la mélodie »⁶⁷. Nonobstant cet engouement, et ainsi que le prédisait Pelemans⁶⁸, *Sputnik* ne fut pas perçu comme d'envergure suffisante pour être classé dans la catégorie « opéra », certains le réduisant à un « acte d'actualité »⁶⁹.

Dans les années 1960, la critique se durcit et blâme sans retenue la désuétude des nouvelles œuvres de Di Vito-Delvaux. *Magda*, lors de son exécution concertante en 1964, suscite l'ire de Léopold Golz qui prétend être « en droit d'exiger mieux encore d'une musicienne s'intéressant vivement aux nouveaux courants de la musique contemporaine »⁷⁰. Les livrets de *La Palette* sont fustigés, à cause de leur manque d'intérêt et de leur faiblesse littéraire qui pénalisent la musique. Selon Jacques Mairel, du *Soir*, *Contrastes* appartient à l'époque « heureusement révolu[e], d'un certain théâtre dialectal » :

Une farce de patronage, un fait divers grossièrement 'vériste', traités avec une lourdeur, une insistance dans le poncif, des platitudes et de naïves réminiscences qui découragent la plume. Comment a-t-on pu accueillir ces opéras sur la scène de l'Opéra de Wallonie?⁷¹

Pour *La Critique*, habituellement plus complaisante, *Bella* est « une comédie paysanne d'une incroyable bêtise et *Le Logeur*, un déplorable mélo » : les deux partitions, « par ailleurs correctement écrite[s] », sont destinées à s'enfoncer dans « un oubli sans remède »⁷². En revanche, selon *La Métropole*, *Bella* serait

digne de passer à la postérité tant par son illustration plaisante de l'atmosphère de la libération que par sa *vis comica* indéniable, par le fait unique d'avoir une vache comme *prima donna* et par les imitations étranges que le meuglement de ce bovidé a suggéré au compositeur — même les pittoresques Jannequin [sic] et Britten n'avaient jamais pensé à cela...⁷³

De Gast, dont le style et l'esprit proviennent « du siècle précédent voire d'une époque antérieure », n'est pas adapté « à notre temps »⁷⁴. *Contrastes* « relève d'une

-
67. J.P.M., « Remarquable création de *L'Heure espagnole* de Maurice Ravel », *La Flandre libérale*, 2 avril 1962 ; « Succesvolle creatie van *Sputnik* en degelijke herneming van *Le Jongleur de Notre Dame* », *Het Volk*, 19 et 20 décembre 1959.
68. « *Veel opera-liefhebbers zullen misschien deze korte comédie wat al te schetsmatig vinden* », ajoutant toutefois que « *moeten zij kunnen op prijs stellen dat met de creatie ervan, directeur Constant Meillander, nieuw leven in de lyrische kunst brengt.* » (Willem PELEMANS, « Creatie in de Opera te Gent: *Sputnik* », *Het Laatste Nieuws*, 1959.)
69. J.V.L., « Ce vendredi, à l'Opéra de Gand », *La Métropole*, 17 novembre 1965.
70. Léopold GOLZ, « Au foyer de l'Opéra de Liège : audition concertante de *Magda* », *La Critique*, 29 février–6 mars 1964.
71. Jacques MAIREL, « À l'Opéra : le gala de l'Union des artistes dramatiques et lyriques de Belgique », *Le Soir*, 19 décembre 1967.
72. R.H.D., « Quatre opéras de compositeurs belges », *La Critique*, 22 décembre 1967, p. 3.
73. J.V.L., « Création du Triptyque », *La Métropole*, 22 novembre 1965.
74. B.D.K., « Triptiek van B. Di Vito Delvaux », *De Gentenaar*, 22 novembre 1965.

esthétique dépassée »⁷⁵, autrement dit « du Zola avec tout ce que cela contient de périmé »⁷⁶. *De Gentenaar* désapprouve « l'usage relativement libre de phrases musicales extraites d'œuvres connues et la négation presque absolue de la musique contemporaine »⁷⁷. Enfin, quelques irréductibles louent l'œuvre pour son sens dramatique, sa ligne mélodique, qui témoigne « d'une invention fraîche et spontanée »⁷⁸ et qui n'astreint pas « les chanteurs à des prouesses tenant de l'acrobatie bien plus que de la mélodie »⁷⁹, et sa modernité, qui s'éloigne des « méthodes de composition contemporaines, dans lesquelles la dissonance et l'atonalité font la loi »⁸⁰. V. Pierre ose alors émettre le souhait que l'on sorte *Abigail*, tout comme *La Malibran*, « des cartons dans lesquels elle semble reléguée » en raison de sa « valeur musicale » et de sa « puissance expressive »⁸¹.

3. CONCLUSION

Tout au long de sa carrière, Berthe Di Vito-Delvaux a prétendu à l'indépendance « dans l'art comme dans la vie »⁸². Suivant l'exemple de Léon Jongen, elle jugeait inintéressant d'adhérer à une école ou de travailler dans le style d'un autre compositeur⁸³. Cette volonté d'émancipation ne s'est cependant concrétisée qu'à l'égard des courants artistiques progressistes qui ont traversé le xx^e siècle, auxquels la compositrice a définitivement tourné le dos pour perpétuer l'esthétique d'un autre siècle sans réelle tentative d'actualisation, comme en témoigne son œuvre lyrique fortement influencée par quelques musiciens pour lesquels elle nourrissait une admiration non feinte : Massenet, Saint-Saëns et, dans une moindre mesure, Puccini⁸⁴.

75. A.W., « Œuvres belges à Liège », *Patriote illustré*, 24 décembre 1967.

76. « Zola à l'opéra », *Pourquoi pas ?*, 21 décembre 1967.

77. B.D.K., « Triptiek van B. Di Vito Delvaux », *De Gentenaar*, 22 novembre 1965.

78. E.S.M., « *La Palette* : triptyque de Berthe Di Vito et Nestor Eemans », *La Dernière Heure*, 29 avril 1965.

79. V. PIERRE, « Création du triptyque de Berthe Di Vito-Delvaux sur livrets de Nestor Eemans », *La Critique*, 27 novembre – 3 décembre 1965.

80. De redactie, « Creatie van Het Palet », *De Vrienden van de lyrische kunst — Gent*, 4^e année, n^o 9, 1965.

81. V. PIERRE, « Création du triptyque de Berthe Di Vito-Delvaux sur livrets de Nestor Eemans », *La Critique*, 27 novembre – 3 décembre 1965.

82. Curriculum vitae de Berthe Di Vito-Delvaux daté du 19 septembre 1967. Archives CeBeDeM.

83. « À l'instar de mon professeur Léon Jongen, j'ai toujours gardé une certaine indépendance dans mes compositions. Je n'ai pas adhéré à une école ou travaillé dans le style de tel ou tel compositeur, cela ne m'intéressait pas. » (Propos de Berthe Di Vito-Delvaux recueillis par Véronique WINTGENS, « Abondante production et indépendance : Berthe Di Vito-Delvaux ou l'amour de l'art », sur le site <http://home.pi.be/-tor-4879/prod.htm> consulté le 10 novembre 2009).

84. Entretien avec Lola Di Vito (Liège, 28 octobre 2009).

L'enfermement dans cet héritage traditionaliste, à mille lieues de l'avant-garde, et la foi dans l'éternité du classicisme étaient entièrement assumés, la compositrice avouant sans ambages n'être pas « attirée par un modernisme outrancier, snob ou uniquement cérébral »⁸⁵. Elle n'a jamais manifesté la moindre intention d'introduire l'amateur d'opéra dans la contemporanéité, marquant la distinction nécessaire entre œuvre nouvelle et innovation. Au-delà de la musique, le discours de l'artiste sur sa démarche compositionnelle reflète le même instinct romantique, l'inspiration guidant la plume à défaut de toute ambition intellectualiste⁸⁶.

La production opératique de Berthe Di Vito-Delvaux, romantique et légère, n'a pas réussi à s'échapper de l'ombre de ses maîtres pour gagner la postérité. Notre époque, imprégnée d'un relativisme postmoderniste qui a opéré une mise à plat de la temporalité, lui apportera peut-être une reconnaissance non démeritée.

Carine SERON

85. I. de G., *op. cit.*

86. *Curriculum vitae* de Berthe Di Vito-Delvaux daté du 19 septembre 1967.