UCL Université catholique de Louvain

Faculté de philosophie, arts et lettres
Institut des Civilisations, Arts et Lettres (INCAL)
Centre de recherche en musicologie (CERMUS)

Du nationalisme en musique. Etude des mouvements nationaux musicaux en Belgique dans leur formation et leur réception par la presse artistique et littéraire belge entre 1871 et 1914

Membres du jury :

Brigitte Van Wymeersch, directeur de thèse
Anne-Emmanuelle Ceulemans, lecteur
Christophe Pirenne, lecteur
John Philippe Van Tiggelen, lecteur
Catherine Lanneau, lecteur extérieur
Jean-Marie Yante, président

Thèse réalisée par
Roland Scheiff

en vue de l'obtention du grade de
Docteur en Histoire, Art et Archéologie

Louvain-la-Neuve
Année académique 2017-2018

La présente étude n'aurait pas été possible sans l'aide précieuse de plusieurs personnes que j'aimerais remercier.

Ma directrice de thèse, Brigitte Van Wymeersch, pour m'avoir guidé et conseillé tout au long de ma thèse et pour m'avoir formé au travail de recherche scientifique.

Mon comité d'encadrement, composé d'Anne-Emmanuelle Ceulemans, de Christophe Pirenne et de Céline Drèze, pour leurs judicieux conseils, leur soutient et leurs relectures.

Mon père, Jean-Marie Scheiff, et Christophe Nonnon, pour leurs relectures ; François Maheu et Vincenzo Paudice pour leur aide.

Mon frère, Christophe Scheiff, sa femme, Sandra Scheiff-Baux, et leur fille, Léa Scheiff, pour m'avoir accueilli et m'avoir ainsi permis de finaliser ce travail dans de bonnes conditions.

Enfin, j'aimerais particulièrement remercier ma femme, Yu Nan, et ma fille, Manon Scheiff, pour leur amour, leur tendresse et leur tolérance. Ma fille, pour avoir veillé à me tenir éveillé pendant mes longues nuits de travail ; ma femme, pour m'avoir, tout au long de cette aventure, porté et quelques fois supporté.

Introduction

La période couvrant le XIX^e^ siècle et la première moitié du XX^e^ siècle voit naître et se développer en Europe le phénomène dit des Écoles nationales. Ces différentes écoles se donnent la tâche d'élaborer un art censé être particulier à chaque nation et purifié de toutes influences étrangères. Cette émergence s'inscrit dans le contexte plus globalisant du nationalisme. La nation, pour exister et se légitimer, doit s'appuyer sur une assise solide constituée de symboles identitaires et de mythes fondateurs et rassembleurs devant lui être spécifiques. Loin d'être une fin en soi, ce retour aux sources est nécessaire afin de rendre à la nation son identité primordiale perçue comme corrompue au fil du temps par une influence étrangère.

Dans le même temps, une nouvelle conception développant le projet d'une musique adoptant un rapport plus étroit avec la langue voit graduellement le jour[1]. Dans les territoires de langue allemande, des philosophes tels que Johann Gottfried von Herder (1744-1803) et Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) défendent l'idée selon laquelle la nation est identifiée à travers son histoire culturelle et par le biais de sa langue[2]. Une série de missions permettent la collecte et l'étude de mélodies populaires ; leur assimilation de plus en plus fréquente par la musique savante contribuera à des manifestations d'identités nationales à travers toute l'Europe. Cependant, s'il est généralement admis que dans la plupart des pays situés en périphérie du continent — Hongrie, Tchécoslovaquie, Pologne, Norvège, Finlande — les compositeurs nationaux exploitent le folklore de leur pays, ou de leur région, afin de populariser leur art comme moyen d'expression de l'identité de la nation[3], la question semble plus

---

[1] Bojan BUJIC, « Nationalismes et traditions nationales », Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e^ siècle. 1. Musiques du XX^e^ siècle*, Paris, Acte Sud/Cité de la musique, 2003, p. 176.

[2] Jim SAMSON, « Nations and nationalism », Jim Samson (dir.), *The Cambridge history of nineteenth-century music*, Cambridge university Press, 2002, p. 571.

[3] Jim SAMSON, « Nations and nationalism », *The Cambridge history of nineteenth-century music. Idem*, p. 588.

épineuse lorsqu'il s'agit de la mettre en relation avec la partie occidentale de cette même Europe : la France, l'Italie, l'Angleterre ou encore la Belgique[4].

Le cas de la Belgique demeure en effet problématique lorsqu'il s'agit de l'étudier sous ce prisme en raison même de sa population constituée principalement de deux groupes linguistiques différents. Puisqu'il paraît difficilement envisageable de parler d'une langue ou d'un folklore commun à ces deux groupes, est-il pertinent dans ce cas d'évoquer l'existence d'un nationalisme musical dans ce pays ? En suivant la logique argumentaire de Fichte et de Herder, la tentation est grande de répondre par la négative. Cependant, force est de constater, à la lecture des documents dépouillés au cours de cette recherche, que de nombreux débats existent bel et bien en Belgique autour de cette question. Quelles sont alors les réponses, ou du moins les tentatives de réponses, apportées en vue de résoudre ce problème malaisé ? À travers ce questionnement relatif à la Belgique, cette étude entend offrir un regard nouveau sur la compréhension de ces phénomènes de constructions nationales d'un point de vue musical en rendant aux discours

[4] Il importe ici d'apporter une petite précision. Il peut exister une certaine confusion sur l'acceptation générale du terme école. Le phénomène des écoles nationales renvoie à un fait propre au XIX^{e} et au début du XX^{e} siècle. Ces mouvements se veulent, en général, une affirmation de la nation comme réponse à une influence étrangère dominante. Les musiques allemande, française ou italienne, dont le caractère est affirmé et reconnu depuis un temps assez long, peuvent être comprises comme étant potentiellement dominantes. La difficulté réside en ce sens qu'il paraît nécessaire d'établir une distinction entre la pratique musicale des trois pays cités, qui est l'héritage d'une tradition plus longue et plus ancienne, et le phénomène plus ou moins artificiel, propre aux deux siècles derniers, voulant régénérer l'art d'un pays ou d'une région pour lui donner des caractéristiques définies comme nationales. Le problème est encore plus complexe lorsque ces mêmes pays dominants tentent à leur tour d'affirmer leur nationalité au moyen de la culture et de l'art. Les deux phénomènes, bien que pouvant coexister dans les pays cités, sont alors à dissocier et ne représentent en aucun cas une même réalité.

et aux arguments employés, pour légitimer lesdites constructions musicales, une place plus importante[5].

Le principal outil méthodologique utilisé en vue de la réalisation de cet objectif est la presse artistique et littéraire francophone[6] publiée sur le sol belge entre 1871 et 1914. Les données relatives à l'art belge — que ce soit sous forme musicale, picturale ou littéraire, — au nationalisme et à ses moyens d'expression ont été recueillies en prenant garde d'ouvrir au maximum le champ de vision de ladite période. Au niveau plus spécifiquement musical ont été retenus : les comptes-rendus de concert lorsqu'ils concernent des compositeurs belges joués en Belgique ou à

---

[5] Il est primordial de replacer les différents arguments et connaissances analysés tout au long de la thèse dans leur contexte historique, culturel et social. Il ne s'agit pas de valider à postériori des raisonnements et des connaissances démontrés comme faux ou invalides aujourd'hui mais de comprendre une logique argumentaire d'une époque révolue. Par exemple, s'il est faux et ridicule de parler sérieusement de « races humaines » à l'époque actuelle, cette expression est très largement — pour ne pas dire unanimement — partagée, par le monde intellectuel, voire scientifique, de l'époque étudiée. Le but de l'étude étant de proposer une réflexion sur des logiques argumentaires d'une époque passée, celles-ci doivent être considérées dans l'acception de leur époque. Aucune correction des assertions véhiculées par ces mêmes protagonistes ne sera proposée afin d'offrir une meilleure lisibilité de ces différents discours et débats.

[6] Le fonds d'œuvres littéraires numérisés par les bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles est le fonds d'archives consulté le plus important ; les journaux suivants y ont été dépouillés : *L'Art libre. Revue artistique et littéraire* (1871-1872), *L'Art universel* (1873-1876), *L'Artiste* (1875-1878), *L'Actualité à travers le monde de l'art* (1876-1877) *L'Athenæum belge. Journal universel de la littérature, des sciences et des arts* (1878-1883), *L'Art moderne* (1881-1914), *La Jeune Belgique* (1881-1897), *La Revue moderne* (1882-1883), *La Basoche. Littéraire & artistique* (1884-1886), *La Wallonie* (1886-1892), *Floréal. Revue mensuelle de littérature et d'art* (1892-1893), *La Revue rouge. Mensuel d'art & de littérature* (1892-1893), *Annuaire de la section d'art et d'enseignement de la maison du peuple* (1893), *Stella. Revue mensuelle d'Art et de littérature* (1894-1895), *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature* (1894-1914), *Les Heures. L'Art wallon* (1895-1898), *La Lutte. revue d'Art et de Sociologie catholique* (1895-1900), *L'Eventail. Théâtral, artistique et mondain* (1897-1910), *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine* (1897-1898), *Le Glaneur. Revue Mensuelle* (1902-1909), *Jeune Effort. Mensuel d'art et de littérature* (1903-1905), *La Belgique artistique et littéraire. Revue mensuelle d'art, de théâtre et de lettres* (1905-1914), *Le Masque. Revue mensuelle illustrée d'art & de littérature* (1910-1914), *La Licorne* (1911-1912). Cette liste a été complétée par les revues suivantes : *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger* (1871-1914), *L'Elan littéraire* (1885-1886), *La Revue blanche* (1889-1891), *Wallonia. Recueil de littérature orale. Croyances & Usages traditionnels* (1893-1914). Les périodiques ne figurant pas dans la bibliographie n'ont pas été utilisés au motif qu'ils ne fournissent pas d'informations susceptibles d'être intéressantes dans le cadre de cette étude.

l'étranger ; les articles proposant une analyse plus approfondie sur une œuvre ou un compositeur belge ; les articles ayant trait à des questions nationalistes, que ce soit de manière générale ou plus spécifiquement centrée sur la Belgique, c'est-à-dire celles concernant le nationalisme belge, flamand ou wallon.

Le nombre des revues augmente considérablement au cours du XIX^e^ siècle[7]. Cette augmentation, outre le fait d'être un indice de l'accroissement de l'activité intellectuelle[8], a pour conséquence de mettre au jour une plus grande diversité d'opinions tout en permettant une densification de débats contradictoires susceptibles d'être observés, suivis et analysés dans leur immédiateté[9] pendant une période définie[10]. Au niveau musical notamment, ces périodiques sont une source non négligeable d'informations[11] en ce sens qu'ils suivent, commentent, décryptent et analysent l'actualité en présentant chaque événement un tant soit peu digne d'intérêt[12]. Ainsi, chaque activité musicale abordée est généralement l'occasion d'une présentation du compositeur, de son œuvre, du ou des musiciens exécutants et d'un compte-rendu de ladite activité[13] ; lorsque l'œuvre est une création, la partition fait,

---

[7] Roland VAN DER HOEVEN, « La presse et le monde lyrique bruxellois », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 53 (1999), p. 248.

[8] Paul AARON et Pierre-Yves SOUCI, *Les Revues littéraires belges de langues françaises de 1830 à nos jours*, éd. revue, corrigée et augmentée, Bruxelles, Éditions Labor et Archives & Musée de la littérature, 1998, p.17.

[9] Il est ainsi possible de suivre de manière précise, c'est-à-dire de manière hebdomadaire, bi-hebdomadaire, mensuelle, etc., l'organisation ainsi que la tenue de concerts et d'événements musicaux de plus grande importance, tout en pouvant observer, de la même manière, l'évolution des goûts et des conceptions artistiques ainsi que des débats qui les accompagnent.

[10] Paul AARON et Pierre-Yves SOUCI, *Les Revues littéraires belges de langues françaises de 1830 à nos jours. Idem*, p.7.

[11] De par le témoignage des journalistes et critiques et de par la spécialisation de ces organes de presse (Henri VANHULST, « Les revues musicales et la critique », Robert Wangermée et Philippe Mercier (éd.), *La musique en Wallonie et à Bruxelles*, Bruxelles, Renaissance du Livre, 1980, T. II, p. 224).

[12] Henri VANHULST, « Les revues musicales et la critique », *La musique en Wallonie et à Bruxelles. Idem*, p. 223.

[13] Henri VANHULST, « Les revues musicales et la critique », *La musique en Wallonie et à Bruxelles. Ibidem*.

en général, l'objet d'une analyse — pouvant être approfondie — jointe à un jugement critique[14].

La presse artistique et littéraire peut être caractérisée par sa mobilité et son dynamisme[15]. Plus que le livre, dont elle est un complément[16], la revue permet une plus large et une plus rapide diffusion des idées. En ce sens, elle a pu jouer un rôle déterminant dans la constitution et l'évolution du goût artistique par l'entremise de critiques défendant, parfois avec ardeur, leurs positions par le biais d'articles devant expliquer les éléments incompris, voire méconnus, dans le but avoué d'instruire le lecteur de ces mêmes revues[17].

L'intégralité de la presse utilisée dans le cadre de la présente étude est de langue française ; choix justifié par la prépondérance du français en Belgique pendant la période étudiée. Ce quasi monopole peut s'expliquer par : la situation linguistique en Belgique dans laquelle « le lectorat belge francophone [est] peu enclin à lire en néerlandais[18] » ; par le fait que l'audience de presse flamande, si elle existe, est relativement limitée à côté des grands journaux de langue française[19] ; par le fait que le français reste encore la langue véhiculaire dominante en Belgique à l'aube du XX^{e} siècle, en particulier au niveau culturel[20]. Cette hégémonie linguistique n'empêche nullement les Flamands néerlandophones de s'exprimer dans ces canaux

---

[14] Henri VANHULST, « Les revues musicales et la critique », *La musique en Wallonie et à Bruxelles. Ibidem*.

[15] Paul AARON et Pierre-Yves SOUCI, *Les Revues littéraires belges de langues françaises de 1830 à nos jours. Op. cit.*, p. 9 et 14.

[16] Paul AARON et Pierre-Yves SOUCI, *Les Revues littéraires belges de langues françaises de 1830 à nos jours. Op. cit.*, p. 14.

[17] Henri VANHULST, « Les revues musicales et la critique », *La musique en Wallonie et à Bruxelles. Op. cit.*, p. 223.

[18] Maud GONNE, *Contrebande littéraire et culturelle de la Belle Époque. Le « hard labour » de Georges Eekhoud entre Anvers, Paris et Bruxelles*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2017, p. 97.

[19] Thérèse BITSCH, *La Belgique entre la France et l'Allemagne. 1905-1914*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 280.

[20] Reine MEYLAERTS, *L'aventure flamande de la* Revue belge*. Langues, littératures et cultures dans l'entre-deux-guerres*, Bruxelles, Archives & Musée de la littérature, 2004, p. 37.

mais les contraint à user du français s'ils désirent exprimer et diffuser leurs idées et revendications culturelles, artistiques et musicales. Peter Benoit (1834-1901) notamment, utilisera cette presse francophone pour publier en français ses considérations à propos de « La nouvelle école musicale flamande » — publiées sous forme de cinq lettres parues dans le *Guide musical*[21] entre le 8 octobre et le 12 novembre 1868 — ou encore ses « Réflexions sur l'art national » — publiées sous forme d'articles parus entre le 15 février 1873 et le 1er janvier 1874 dans *L'Art universel*.

Si les obédiences politiques, ou tout du moins idéologiques, des différentes revues artistiques et littéraires utilisées tout au long de cette étude doivent être prises en compte[22], il convient sans doute de tempérer quelque peu cette assertion par le nombre et la diversité des collaborateurs[23] au sein d'une même revue. Pour ne citer qu'un exemple, durant les quelques trente-quatre ans d'existence de *L'Art moderne*, la revue compte une quarantaine de collaborateurs « dotés de profils extrêmement variés[24] » dont il est toutefois possible de distinguer « les auteurs ponctuels (tels Pierre de Bréville, René Doire, Francis de Miomandre, Henry Maubel ou Ernest Closson) des critiques plus réguliers (notamment Michel Dimitri

---

[21] Henri Vanhulst rajoute que Benoit collabora occasionnellement au *Guide musical* entre 1862 et 1870 qui prit position en faveur du compositeur « comme le prouve son enthousiasme à l'égard des œuvres du compositeur anversois » (Henri VANHULST, « La critique musicale francophone en Belgique au XIXe siècle », *Revue Belge de Musicologie/ Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 66 (2012), p. 13).

[22] Le lecteur trouvera une présentation succincte des revues utilisées dans la présente thèse à l'Annexe 1. Revues artistiques et littéraires.

[23] Le lecteur trouvera une présentation succincte des différents collaborateurs lorsque ces derniers ont pu être clairement identifiés à l'Annexe 2. Journalistes et critiques. Il convient également de souligner le fait que nombre de critiques et journalistes collaborent à plusieurs revues.

[24] Margaux SLADDEN, « Charles van den Borren critique musical à *L'Art moderne* (1900-1914) », *Revue Belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 66 (2012), p. 224.

Calvocoressi, Lionel de la Laurencie, Georges Ritter ou Georges Rency)[25] ». En outre, l'emprunt d'informations, voire le plagiat, entre ces différents périodiques est un phénomène répété et mutuel[26]. Il n'est en effet pas rare qu'une revue reprenne des informations, voire un article entier, d'une de ses consœurs. À cet égard, le cas du *Guide musical* est assez saisissant. Du fait même de la taille réduite de son comité de rédaction dans les premiers temps de son existence, le journal « fait une large place à des emprunts dont les sources ne sont pas nécessairement citées »[27]. De plus, le même journal ne défend pas durant les vingt-cinq, trente premières années — sauf exception — de ligne esthétique particulière[28] et ressemble plutôt à une « juxtaposition d'opinions provenant des sources les plus autorisées[29] ». Ce n'est qu'à partir de la décennie 1880 — en particulier à partir de 1887 suite à la nomination de Maurice Kufferath comme rédacteur en chef du journal — que celui-ci s'engage esthétiquement parlant[30]. L'impartialité du journal ne disparaît pas mais se transforme ; la revue devient alors « la synthèse des conceptions radicalement opposées des différents collaborateurs qui jouissent manifestement d'une entière liberté d'expression[31] ».

---

[25] Margaux Sladden précise tout de même que « l'essentiel de la critique musicale repose néanmoins sur l'activité de quatre auteurs belges : Octave Maus (1856-1919) et Marie Mali (1855-1927) dans un premier temps, auxquels viennent s'ajouter Henry Le Bœuf (1873-1935) et Charles van den Borren au tournant du siècle » (Margaux SLADDEN, « Charles van den Borren critique musical à *L'Art moderne* (1900-1914) », *Revue Belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. Ibidem*).

[26] Roland VAN DER HOEVEN, « La presse et le monde lyrique bruxellois », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. Op. cit.*, p. 219.

[27] Henri VANHULST, « La critique musicale francophone en Belgique au XIX^e^ siècle », *Revue Belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. Op. cit.*, p. 13.

[28] Henri VANHULST, « La critique musicale francophone en Belgique au XIX^e^ siècle », *Revue Belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. Ibidem*.

[29] Henri VANHULST, « Les revues musicales et la critique », *La musique en Wallonie et à Bruxelles. Op. cit.*, p. 227.

[30] Henri VANHULST, « La critique musicale francophone en Belgique au XIX^e^ siècle », *Revue Belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. Op. cit.*, p. 14.

[31] Henri VANHULST, « Les revues musicales et la critique », *La musique en Wallonie et à Bruxelles. Op. cit.*, p. 227.

Cet outil méthodologique a été privilégié par rapport aux ouvrages biographiques et aux travaux plus spécifiquement musicologiques — dont la presse se fait parfois l'écho[32] — en raison de sa plus grande diffusion sur l'espace belge[33]. Cependant, les ouvrages théoriques des principales personnalités musicales du sujet d'étude ont été intégrés à la thèse lorsqu'ils étaient susceptibles de fournir des informations complémentaires[34]. De même, des points de sonde ont été effectués dans la correspondance des principaux musiciens actifs pendant cette période, tant dans celle déjà éditée que dans les lettres conservées à la Bibliothèque royale de Belgique et à la bibliothèque du Conservatoire royal de musique de Bruxelles. Enfin, le fonds Fétis[35] et le fonds Ernest Closson[36] ont été dépouillés au regard de l'importance que ces deux hommes ont pu avoir, dans l'élaboration musicale en Belgique en ce qui concerne le premier et pour l'importance du second dans le cadre de la formation d'une école wallonne de musique.

La thèse, excepté une partie réservée à la définition du concept de nationalisme, est divisée en trois grandes parties : la première centrée sur une perspective belge du nationalisme, la deuxième centrée sur une

---

[32] En publiant des comptes rendus des ouvrages récemment publiés, en en citant quelques passages, voire en les reproduisant dans leur intégralité. En voici trois exemples : En 1878, le *Guide musical* publie la notice sur Peter Benoit tirée de la *Biographie universelle des musiciens* ; en 1888, *L'Art moderne* publie un compte rendu de l'ouvrage d'Edmond Vander Straeten *Les musiciens néerlandais en Espagne du XII^e^ au XVII^e^ siècles* ; en 1913, les *Notes sur la chanson populaire* d'Ernest Closson sont publiées sous forme d'articles dans le *Guide musical*.

[33] Paul AARON et Pierre-Yves SOUCI, *Les Revues littéraires belges de langues françaises de 1830 à nos jours. Op. cit.*, p. 11.

[34] Il est ainsi possible de citer entre autres : la *Biographie universelle des musiciens*, l'*Histoire générale de la musique*, ou encore le *Mémoire sur le mérite des Néerlandais en musique* de François-Joseph Fétis ; *Les musiciens belges* et *Les artistes belges à l'étranger* d'Édouard Fétis ; l'*Histoire de la musique belge* d'Auguste Gaussouin ; l'*Historique des Sociétés chorales de Belgique* d'Augustin Thys ; l'*Essai historique sur la Musique et les Musiciens des Pays-Bas* et la *Galerie biographique des artistes musiciens belges du XVIII^e^ et XIX^e^ siècle* d'Édouard Georges Jacques Gregoir ; le *Verhandeling over de nationale Toonkunde* de Peter Benoit ; *La chanson populaire* de Jean-Baptiste Weckerlin ; les *Notes sur la chanson populaire*, les dix-huitième et vingtième syllabus du *Cours d'Histoire de la musique* dispensé au conservatoire royale de Mons et *Gevaert* d'Ernest Closson.

[35] Consultable à la bibliothèque du Conservatoire royal de musique de Bruxelles.

[36] Consultable à la bibliothèque du Conservatoire royal de musique de Mons.

perspective flamande du nationalisme, la troisième centrée sur une perspective wallonne du nationalisme.

Une définition précise des expressions du nationalisme dans l'Europe industrialisée du XIX^{e} siècle sera donnée et la grille de lecture dressée par l'historien tchèque Miroslav Hroch, à propos des différentes phases du nationalisme des « petites nations », sera présentée. Cette grille de lecture permet de présenter le processus d'élaboration desdites nations en divisant ce dernier en trois phases successives : une phase culturelle de recherches conduites par un groupe limité d'érudits et de scientifiques, une phase de revendications politiques exprimées par une élite culturelle et intellectuelle minoritaire et une phase de formation d'un mouvement de masse dont le rôle est de soutenir les revendications politiques exprimées lors de la deuxième phase. Cette interprétation théorique, bien qu'elle fut pensée pour la constitution politique d'une nation, offre l'avantage de permettre une meilleure compréhension des phénomènes de formation de mouvements et d'écoles nationaux de cette période.

Suite à cette définition, le nationalisme musical sera étudié dans une perspective belge unitaire. Des manifestations d'ordre nationalistes sont déjà observables à l'aube de la révolution belge. Dans le domaine plus proprement musical, le musicographe François-Joseph Fétis (1784-1871) rédige en 1828 un *Mémoire sur les mérites des Néerlandais en musique* recelant de nombreux indices d'un nationalisme belge avant la lettre. Au lendemain de la révolution belge, il devient le premier directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles. Ses écrits plus tardifs, ainsi que que ses projets d'organisation de la vie musicale de ce nouveau pays, seront alors analysés afin de mettre en lumière les aspirations du maître montois à faire renaître une musique belge et les moyens préconisés par celui-ci dans la bonne réalisation de ce projet[37]. Son successeur, François-Auguste Gevaert (1828-1908), fera également partie de l'analyse puisqu'il aura à cœur — tout du moins au vu de ses différents discours — de pérenniser cette musique nationale dans la même acception que s'en était faite son prédécesseur. Ce nationalisme, légitimé par l'existence d'une âme

[37] Bien que ne figurant pas dans le cadre chronologique arrêté, il demeure toutefois important de l'intégrer dans la présente étude au motif qu'il fut l'organisateur principal de la vie musicale de son pays des années suivant la révolution de 1830 à sa mort en 1871, période durant laquelle il exerça une influence incontestable dans la manière de percevoir et de comprendre la musique nationale belge.

belge, provoque de nombreux débats dans la presse artistique et littéraire belge entre les partisans et les détracteurs de cette conception nationaliste unitaire. Cette acceptation faiblit toutefois progressivement et rencontre de plus en plus d'opposants même s'il est encore possible d'observer certains de ses défenseurs jusqu'à l'aube de la Première Guerre mondiale. La place accordée aux musiciens belges permettra de rendre état de ce questionnement. L'agacement mêlé d'inquiétude de la part des critiques de la presse spécialisée, à propos du peu de place octroyé aux compositeurs nationaux au sein même de leur patrie, — crainte qui sera démontrée comme en partie infondée — sera révélé en même temps que la détermination nette à vouloir entendre des œuvres belges sur le territoire national.

En parallèle de cette conception nationaliste belge se développe une préoccupation nationale flamande, prenant graduellement de l'importance et affirmant sa singularité vis-à-vis du reste du pays. Après une contextualisation de son émergence et de la place du concert comme moment prépondérant de l'expression de la nation, le mouvement musical flamand ainsi que les figures emblématiques le personnifiant — Peter Benoit principalement[38] — seront étudiés. Benoit n'a de cesse, sa vie durant, d'exprimer son idéal artistique dans le but de créer une musique flamande au travers de la langue, du folklore, des grands hommes ou encore de l'histoire de la Flandre. Pour arriver à ses fins, il utilise tous les moyens à sa disposition en rédigeant des essais — aussi bien en flamand qu'en français, — en créant une école de musique flamande à Anvers (1867) et en composant de la musique pensée pour éduquer la nation flamande. La réception de son œuvre d'essayiste et de compositeur sera étudiée par le prisme de la presse spécialisée qui permettra également de rendre compte de l'évolution de la perception que cette dernière se fait des musiciens nationaux qui, à l'origine considérés et présentés comme belges, se verront peu à peu identifiés comme flamands ou wallons selon leur origines ethniques.

[38] Il importe de préciser que le mouvement musical flamand préconisé par Benoit ne regroupe pas tous les compositeurs flamands. Gevaert, Artur De Greef (1862-1940), Edgar Tinel (1854-1912) et d'autres encore ne seront pas repris dans ce mouvement.

Suite au déséquilibre provoqué par les partisans du mouvement flamand, la partie sud du pays — la Wallonie[39] — tente à son tour de se définir. Loin de se limiter à une simple réaction au mouvement flamand, le mouvement wallon affirme, au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles, un caractère particulier tout en prenant soin de se distinguer de son homologue flamand le précédant de quelques années. Le questionnement intellectuel et artistique fera l'objet d'une contextualisation dans laquelle seront dégagées les principales tendances et discussions de ce mouvement naissant. Musicalement parlant, la volonté affichée dans la presse spécialisée de trouver un compositeur devant se faire le chantre de la musique wallonne face au maître flamand Peter Benoit sera mise en exergue. Plusieurs candidats sont en effet pressentis. Émile Mathieu (1844-1932) tout d'abord, qui, malgré les espoirs qu'il suscite pendant un temps[40], est finalement débouté, au motif principal mais non exclusif, que sa musique se caractérise par une trop grande proximité avec la musique française. Érasme Raway (1850-1918)[41], en raison du tempérament wallon qu'il réussirait à insuffler dans ses œuvres, sera, pour un temps, un candidat présenté comme idéal avant qu'il soit lui aussi écarté, principalement en raison de sa volonté de garder toute forme d'indépendance musicale. Enfin, César Franck (1822-1890), dans un premier temps ignoré par la presse artistique et littéraire belge, finit par s'imposer comme figure *post-mortem* d'un mouvement musical wallon. Certains de ses élèves[42] — Guillaume Lekeu (1870-1894), Théo Ysaÿe (1865-1918), Victor Vreuls (1876-1944), Albert Dupuis (1877-1967), Joseph Jongen (1873-1953) et Léon Jongen

---

[39] La Flandre et la Wallonie ne sont pas à appréhender avec un regard actuel. Ces deux entités ne sont pas encore des blocs hétérogènes comme à l'heure actuelle. Cependant, il est difficilement envisageable de mettre de côté les éléments observés au fil de cette recherche. Ainsi, l'emploi récurrent des qualificatifs « wallon » et « flamand » est constaté au sein même des différents écrits de l'époque étudiée ; la différenciation deviendra de plus en plus nette avec le temps.

[40] En particulier suite au succès de ses deux chefs-d'œuvre : *Le Hoyoux* (1882) et *Freyhir* (1884).

[41] Compositeur natif de la région liégeoise largement oublié aujourd'hui, son nom est toutefois abondamment cité dans la presse artistique et littéraire de son temps qui le voit comme un artiste de premier ordre. Ses archives ont été déposées au Conservatoire royal de Liège.

[42] Ou présentés comme tels.

(1884-1969) — sont alors considérés comme les différents membres d'une nouvelle école de musique wallonne. En marge de ces compositeurs, le musicologue Ernest Closson (1870-1950) se positionne alors en théoricien de ladite école et a pour volonté, à travers certains de ses écrits, de tenter de la définir en lui attribuant ses principales caractéristiques et en la distinguant de son homologue flamande, le musicologue préférant argumenter en faveur d'un mode d'expression basé sur le tempérament wallon comme vecteur identitaire.

1. Nationalisme

L'existence des nations, prise comme un fait observable durant tout le XIX^e siècle européen, est aujourd'hui unanimement acceptée. Pourtant, de nombreuses difficultés subsistent lorsqu'il s'agit de proposer une définition précise de la nation en tant que concept[43]. Déjà en 1882, Ernest Renan (1823-1892), dans sa fameuse conférence *Qu'est-ce qu'une nation ?*, soulève la difficulté « d'analyser (…) une idée, claire en apparence, mais qui prête aux plus graves malentendus[44] ». La complexité à définir le concept est d'autant plus grande qu'il peut revêtir plusieurs significations pouvant se superposer le cas échéant[45].

La nation, dans sa compréhension moderne, apparaît en Europe entre les XVII^e et XVIII^e siècles[46]. Durant cette période, dans laquelle ont lieu les révolutions anglaise, américaine et française, le terme revêt un sens politique ; la souveraineté d'un État passe alors du Prince à la nation elle-même[47]. En plus de son sens politique, l'idée de la nation comme un regroupement d'individus liés par leur résidence sur une même aire géographique et partageant des caractéristiques socioculturelles considérées

---

[43] Chantal KESTELOOT, « Mouvement wallon et identité nationale », *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 7 (1993), p. 6.

[44] Ernest RENAN, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882, deuxième édition, Paris, Calmann Lévy, 1882, p. 1.

[45] Chantal KESTELOOT, « Mouvement wallon et identité nationale », *Courrier hebdomadaire du CRISP. Op. cit.*, p. 10. À ce propos, Chantal Kesteloot cite quatre acceptations dudit concept proposées par Jean Stengers : « la population d'un État quels que soient ses caractères, un groupe humain uni par des caractères objectifs propres, un groupe humain qui éprouve un sentiment de communauté et un groupe de citoyens » (Chantal KESTELOOT, « Mouvement wallon et identité nationale », *Courrier hebdomadaire du CRISP. Ibidem*).

[46] Peter N. STEARN, « Nationalisms : An Invitation to Comparative Analysis », *Journal of World History*, 8/1 (1997), p. 59.

[47] Patrice CANIVEZ, *Qu'est-ce que la nation ?*, Paris, VRIN, 2004, p. 15.

comme communes, s'ajoute encore une dimension culturelle[48]. Loin d'être une conséquence naturelle[49], elle est une construction de l'esprit de communautés qui inventent leur nation même si cette dernière est supposée posséder une origine très ancienne[50].

L'élaboration de la nation peut se faire selon différentes considérations elle-mêmes regroupées en trois grands types ; elle peut : soit émaner d'une volonté politique ; soit se baser sur une appartenance ethnique[51] ; soit se construire en revendiquant une identité culturelle qui lui est propre[52]. Le premier type est considéré comme une expression subjective, où l'intention de constituer un groupe domine, tandis que les deux types suivants sont perçus comme objectifs et font appels à des éléments concrets — comme la langue, la religion, les us et coutumes, l'histoire, le folklore — essentiels à la formation de la nation[53].

Dans le premier cas, l'État précède la formation de la nation et cette dernière résulte d'un accord de vivre ensemble[54]. Dans le deuxième cas, la nation précède la formation de l'État et celle-ci se dote de particularismes ethniques afin de se différencier des autres groupes ou autres nations[55]. Dans le troisième cas, elle se base sur « le partage en commun d'un legs de souvenirs et de traditions, d'histoires et de récits, sur la disposition à tous d'un héritage folklorique et linguistique qui unit la communauté, lui offre un liant, de la densité, une certaine façon de vivre en commun[56] ». Cette

---

[48] Craig CALHOUN, « Nationalism and Ethnicity », *Annual Review of sociology*, 19 (1993), p. 213.

[49] Patrice CANIVEZ, *Qu'est-ce que la nation ? Op. cit.*, p. 11.

[50] Brendan O'LEARY, « On the Nature of Nationalism : An Appraisal of Ernest Gellner's Writings on Nationalism », *British Journal of Political Science*, 27/2 (1997), p. 195.

[51] Stefan BERGER, « National Movements », Stefan Berger, *A companion to Nineteenth-Century Europe. 1789-1914*, Blackwell, Oxford, 2006, p. 181.

[52] Xavier CRETTIEZ, *Violence et nationalisme*, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 12.

[53] Martin VAN GINDERACHTER, *Le chant du coq. Nation et nationalisme en Wallonie depuis 1880*, Gent, Academia Press, 2005, p. 15.

[54] Patrice CANIVEZ, *Qu'est-ce que la nation ? Op. cit.*, p. 30.

[55] Xavier CRETTIEZ, *Violence et nationalisme. Op. cit.*, p. 12.

[56] Xavier CRETTIEZ, *Violence et nationalisme. Ibidem*.

division en trois grands types est néanmoins à relativiser en ce sens qu'il est presque impossible de dissocier totalement la dimension politique des dimensions ethniques et/ou culturelles[57]. Par exemple, Renan, bien, que prônant la nation comme un « plébiscite de tous les jours[58] », insiste cependant sur l'importance fondamentale de son passé, de son histoire qui entre nécessairement dans sa création :

> La nation, comme l'individu, est l'aboutissant d'un long passé d'efforts, de sacrifices et de dévouements. Le culte des ancêtres est de tous le plus légitime ; les ancêtres nous ont fait ce que nous sommes. Un passé héroïque, des grands hommes, de la gloire (j'entends de la véritable), voilà le capital social sur lequel on assied une idée nationale.[59]

La nation, qu'elle soit constituée sur une base politique, ethnique ou culturelle, a besoin de référents, de symboles identitaires et de mythes constructeurs et rassembleurs pour exister[60]. Cette reconstruction d'un passé mythifié doit toutefois se baser sur un substrat originel tangible devant légitimer l'existence même de la nation[61]. Pour autant, cette redécouverte idéalisée de l'origine primitive d'une nation doit être comprise non pas comme une fin mais comme un moyen devant la permettre d'affronter son destin supposé[62]. Ce retour aux sources est considéré comme nécessaire car il a pour mission d'assainir la nation de toute influence étrangère en lui rendant son identité authentique. Pour arriver à cet effet, le recours au folklore est souvent évoqué. Ce folklore est, tout au long du XIX^e^ siècle, idéalisé en raison même de l'image qu'il renvoie ; à savoir une pureté

---

[57] Patrice CANIVEZ, *Qu'est-ce que la nation ? Op. cit.*, p. 31.

[58] Ernest RENAN, *Qu'est-ce qu'une nation ? Op. cit.*, p. 27.

[59] Ernest RENAN, *Qu'est-ce qu'une nation ? Idem.*, p. 26.

[60] Stefan BERGER, « National Movements », *A companion to Nineteenth-Century Europe. Op. cit.*, p. 182.

[61] Jim SAMSON, « Nations and nationalism », *The Cambridge history of nineteenth-century music. Op. cit.*, p. 585.

[62] Patrice CANIVEZ, *Qu'est-ce que la nation ? Op. cit.*, p. 10.

considérée comme perdue dans l'art savant[63]. L'image du paysan fait écho à cette pureté en ce sens qu'il est considéré : d'une part comme non corrompu par une quelconque influence venue de l'étranger[64] ; d'autre part, comme plus proche de la nature :

> On ne saurait trop insister sur la différence caractéristique qui existe les chansons des villes et celles de la campagne. Il faut bien admettre qu'en dehors de l'éducation scolaire du peuple de la campagne, il y a chez lui une poétique spéciale, des aspirations et des expressions qui lui sont propres. Cette vie continuelle en face de la nature, ces occupations manuelles qui exigent bien la force du corps, mais qui ne demandent pas une grande tension d'esprit, laissent l'imagination libre d'enfanter durant le travail des légendes bizarres, d'évoquer des personnages fantastiques, habitant les sites pittoresques ou sauvages qui entourent l'homme des champs.[65]

La constitution d'une communauté en nation est un processus qui se produit dans un laps de temps plus ou moins long[66]. L'historien tchèque Miroslav Hroch divise cette période de formation en trois phases[67] : une première phase culturelle de recherches sur la langue, l'histoire, la culture ou encore le folklore menées par un groupe restreint d'érudits et de

---

[63] Alban RAMAUT, « Présence du répertoire et (ou) représentation du peuple dans la musique, la littérature et les arts : la période 1770-1870 », *Musurgia. Analyse et Pratique Musicales*, 9/1 (2002), p. 25 et 28.

[64] Stefan BERGER, « National Movements », *A companion to Nineteenth-Century Europe. Op. cit.*, p. 186.

[65] Jean-Baptiste WECKERLIN, *La chanson populaire*, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1886, p. 17-18.

[66] Claude JAVEAU, « Qu'est-ce qui fait chanter les Wallons ? », Émile Henceval (coor.), *Musique-Musiques. 1998. Chronique de la vie musicale en Wallonie et à Bruxelles*, Sprimont, Mardaga, 1999, p. 9.

[67] Cette division est valable pour ce qu'il nomme « les petites nations » ou nations opprimées. Hroch définit ses petites nations comme : soit des nations ne possédant pas d'histoire propre, soit comme des nations qui, bien qu'ayant constitué des entités politiques au cours du Moyen-Âge, ont perdu leur indépendance avant leur développement en nation moderne. En outre, leur structure sociale est incomplète — elles ne possèdent pas de classe sociale dominante — et leur tradition littéraire dans leur langue est inachevée voire inexistante (Miroslav HROCH, *Social Preconditions of National Revival in Europe. A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*, translated by Ben Faukes, Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney, Cambridge University Press, 1985, p. 8-9).

scientifiques ; une deuxième phase d'agitation patriotique provenant d'une minorité exprimant des revendications politiques ; une troisième phase consistant en la formation d'un mouvement de masse devant soutenir les revendications politiques émises plus tôt[68]. Selon les nations étudiées, ces trois phases doivent être nuancées[69].

Hroch distingue encore quatre types généraux différents en fonction de l'état de modernisation — aux niveaux politique et économique — de la société dans laquelle elle a lieu et de la formation d'un mouvement ouvrier : le type *integrated*, dont le passage de la phase A à la phase B se déroule avant l'étape de modernisation de la société tandis que la transition vers la phase C se fait pendant l'étape de modernisation et avant la constitution d'un mouvement ouvrier ; le type *delayed*, dans lequel la phase B précède l'étape de modernisation alors que la phase C succède tant à l'étape de modernisation qu'à la constitution d'un mouvement ouvrier ; le type *insurgent*, qui voit la phase C atteinte avant l'étape de modernisation ; enfin, le type *belated*, dont la transition à la phase B se déroule après l'étape de modernisation mais précède la constitution d'un mouvement ouvrier, et dans lequel la phase C est hypothétique[70].

Cette grille de lecture offre l'avantage de décomposer le processus de nationalisation d'une communauté, ainsi que les variantes possibles, même si Chantal Kesteloot relève une partielle incompatibilité du système lorsqu'il est apposé au cas wallon :

> Il [le mouvement wallon] ne peut être intégré comme tel dans aucune des trois évolutions proposées. Il se rapproche toutefois du type 3[71] dont une version amendée pourrait s'adapter au cas wallon. En effet, comme dans le cas du mouvement flamand, on peut affirmer que tant la révolution bourgeoise que la révolution industrielle ont précédé la prise de conscience nationale mais — et c'est là que le mouvement wallon se distingue de son homologue flamand — l'organisation de la classe ouvrière y a précédé, voire s'est déroulée parallèlement à l'émergence d'un mouvement culturel, la transition vers la

---

[68] Miroslav HROCH, *Social Preconditions of National Revival in Europe. Idem*, p. 23.

[69] Miroslav HROCH, *Social Preconditions of National Revival in Europe. Idem*, p. 25.

[70] Miroslav HROCH, *Social Preconditions of National Revival in Europe. Idem*, p. 26-28.

[71] Bien que Kesteloot indique le type 3 du système de Hroch, elle veut s'en doute le ranger dans le type *belated*. Dans son article, elle n'évoque que trois types pensés par Hroch ; or, il en existe quatre dans l'édition de 1985.

phase B est, elle, postérieure ; enfin, le passage de la phase B à la phase C demeure problématique.[72]

[72] Chantal KESTELOOT, « Mouvement wallon et identité nationale », *Courrier hebdomadaire du CRISP. Op. cit*., p. 11.

2. Le nationalisme musical belge

Suite à la révolution de 1830, l'État-nation Belgique voit le jour. À sa naissance, cet État est considéré par beaucoup comme une création artificielle due aux différents enjeux politiques européens[73]. Pourtant, au lendemain de son indépendance, un fort sentiment belge se manifeste sur toute la surface du pays. Cette impression n'apparaît pas subitement lors de la révolution mais trouve ses racines dans les siècles précédents[74]. Selon Jean Stengers, il débute à l'aube du XVII^{e} siècle « après la scission des Pays-Bas, le Sud catholique s'opposant désormais aux Provinces-Unies aux mains des Protestants[75] ».

2.1. La Belgique, une nation sans État

La zone géographique regroupée sous la dénomination des Pays-Bas autrichiens coïncide déjà, pour une large part, à la Belgique actuelle[76]. Bien que ces deux territoires, séparés dans le temps, se superposent géographiquement parlant, les Pays-Bas autrichiens ne forment pas une zone homogène ; ils sont un agrégat de territoires autonomes, voire indépendants, sur les plans économique, financier et administratif[77]. Si les

---

[73] Reginald DE SCHRYVER, « The Belgian revolution and the emergence of Belgium's biculturalism », Arend Lijphart (éd.), *Conflict and Coexistence in Belgium. The Dynamics of a culturally Divided Society*, University of California, Insitute of International studies, 1981, p. 14.

[74] Ludo BEHEYDT, « Belgitude, *de verscheurende keuze* », Stéphanie Vanasten et Matthieu Sergier (éd.), *Literaire* belgitude *littéraire*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011, p. 40.

[75] Jean STENGERS, « La déconstruction de l'État-nation : le cas Belge », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 50 (1996), p. 42.

[76] Liège mis à part, les principales composantes de ce que deviendra la nation belge sont regroupées (Reginald DE SCHRYVER, « The Belgian revolution and the emergence of Belgium's biculturalism », *Op. cit.*, p. 15).

[77] Reginald DE SCHRYVER, « The Belgian revolution and the emergence of Belgium's biculturalism », *Op. cit.*, p. 15.

habitants de ces localités ont conscience de leurs particularismes, ils se savent également former un groupe d'appartenance plus large : les Pays-Bas autrichiens qui se démarquent des pays et territoires voisins[78].

2.1.1. Les prémices d'une nation

Lors de la révolution brabançonne de 1789-1790, première tentative d'indépendance, ce sentiment d'appartenance commune est pleinement affirmé[79]. Et si l'expérience est un échec, un sentiment national belge ne cesse de se développer[80]. En 1795, l'ensemble du territoire — Liège y compris — est annexé par la France qui impose sa politique et sa langue dans cette nouvelle province[81]. Après la chute de l'empire napoléonien, la région passe sous domination hollandaise jusqu'à la révolution de 1830[82]. Ce contexte général est propice à la rédaction d'ouvrages centrés sur cette aire géographique[83]. Une des œuvres les plus connues est sans doute le

---

[78] Jan ROGIERS, « Belgian Liberties and Loyalty to the House of Austria », Kas Deprez et Louis Vos (éd.), *Nationalism in Belgium. Shifting Identities, 1780-1995*, New York, Palsgrave, 1998, p. 25.

[79] Louis VOS, « Van Belgische naar Vlaamse identiteit. Een historisch overzicht », Paul Gilaerts, Hilde van Belle et Loe Ravier (dir.), *Vlaamse identiteit : mythe én werkelijkheid*, Leuven/Leudsen, Acco, 2002, p. 11.

[80] Lode WILS, « The Two Belgians Revolutions », Kas Deprez et Louis Vos (éd.), *Nationalism in Belgium. Shifting Identities, 1780-1995*, New York, Palsgrave, 1998, p. 40.

[81] Reginald DE SCHRYVER, « The Belgian revolution and the emergence of Belgium's biculturalism », *Op. cit.*, p. 17-18.

[82] Louis VOS, « Van Belgische naar Vlaamse identiteit. Een historisch overzicht », *Op. cit.*, p. 12.

[83] *Histoire générale de la Belgique. Depuis la conquête de César* (1805) de Louis Dieudonné Joseph Dewez déplorant le peu d'ouvrages de ce type mettant « les Belges dans l'impossibilité de connaître et d'étudier leur histoire » (Louis Dieudonné Joseph DEWEZ, « Préface », *Histoire générale de la Belgique. Depuis la conquête de César*, Bruxelles, Imprimerie de J. Tarte, 1805, T. 1, p. II) ; *Mémoire sur l'origine des Belges* (1811) de Jean-Joseph Raepsaet désireux de rechercher l'origine ethnique des premiers « Belges » ; *De la langue belgique* (1829) de Jan Frans Willems arguant l'existence d'une « *nation belgique*, par ce qu'il y a des mœurs belgiques » (Jean François WILLEMS, *De la langue belgique. Lettre de Jean François Willems*, Bruxelles, Brest van Kempen, 1829, p. 18) ; etc.

poème de Jan Frans Willems (1793-1846) intitulé *Aen de Belgen/Aux Belges* (1818)[84] dont la fibre patriotique est clairement affirmée :

> Gy wien het belgisch bloed stroomt door de kragtvolle adren,
> Wiens hart moet kloppen als de harten uwer vadren !
> Gy die dien grond bewoont van't zuydlyk Nederland !
> Zyt gy dat zelfde volk dat, met den eendragtsband
> Aen Batos kroost verknocht, voór ruim tweehonderd jaeren,
> Zyn heldendrommen liet in vryheyds heirmagt schaeren ?
> Dat, doór de dwinglandy te wreed, te lang, verdrukt,
> Het eerste 't dwangjuk van den vryen hals gerukt
> Een vreémden overmoed den doodsteek heéft gegeéven ?
> Voelt gy dat heldenvuer nog in uw boezem leéven ?
> Hebt gy den naem van Belg steéds onvervalscht bewaerd —
> Uw heylge vryheydsmin en broederlyken aert ?[85]

2.1.2. François-Joseph Fétis et son Mémoire sur les mérites des Néerlandais en musique *de 1828*

Dans le domaine musical, le compositeur, théoricien et futur directeur du Conservatoire royal de Bruxelles, François-Joseph Fétis, alors professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire de Paris, rédige en 1828, sur invitation de concours par la *quatrième classe* — classe des Beaux-Arts — *de l'Institut des sciences, de littérature et des Beaux-Arts du royaume des*

---

[84] Ludo BEHEYDT, « Belgitude, *de verscheurende keuze* », *Op. cit.*, p. 41.

[85] « Vous qui sentez, dans vos veines, couler le sang des belges ! dont les cœurs doivent battre comme ceux de vos pères ! Vous qui habitez le sol méridional des Pays-bas ! seriez vous le même peuple qui, étroitement lié à la destinée des neveux de Bato, rangeait ses heros [sic], sous l'étendard de la liberté, il n'y a qu'un peu plus de deux siècles ? Ce peuple qui, le premier, secoua le joug de la tyrannie et donna la mort à l'orgueil de l'étranger ? Le feu de l'heroïsme [sic] agiterait-il encore votre sein ? Auriez vous conservé, dans toute leur pureté, le nom de Belge, l'amour sacré de la liberté et ce caractère national qui fraternise avec ce qu'il y a de mieux ? » (Jan Frans WILLEMS, *Aen de Belgen/Aux Belges*, Antwerpen, J. S. Schoesetters, 1818, p. 6-9).

Pays-Bas, un mémoire sur l'histoire de la musique néerlandaise entre les XIV^e^ et XVI^e^ siècles ainsi que son influence européenne[86].

Le concours est proposé lors de la séance publique du 25 novembre 1824. Les modalités sont les suivantes : une médaille d'or ou une somme de trois cents florins des Pays-Bas est attribuée au rédacteur du mémoire couronné ; les membres de la classe — hormis les membres associés ou correspondants — ne sont pas admissibles au concours ; les réponses doivent être adressées pour mars 1826 au plus tard[87] et peuvent être rédigées en hollandais, français, anglais, italien ou allemand — la seule condition est l'interdiction d'utilisation des caractères gothiques ; le mémoire couronné deviendra la propriété de la quatrième classe de l'institut et sera publié « dans les journaux indigènes et étrangers » ; enfin, les autres mémoires seront rendus à leurs auteurs si ces derniers les réclament, dans le cas contraire, ils seront gardés pour être utilisés comme bon semblera par la quatrième classe de l'institut[88].

---

[86] La question précise, proposée lors de la séance publique du 25 novembre 1824 par la quatrième classe de l'Institut royal des Pays-Bas, est la suivante : « Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement au XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles ; et quelle influence les artistes de ce pays qui ont séjourné en Italie, ont-ils exercée sur les écoles de musique qui se sont formées peu après cette époque en Italie ? » (Anonyme, « Institut royal des Pays-Bas », *Annales Belgiques des sciences, des lettres et des arts*, 14 (1824), p. 131-132).

[87] La date de limite du concours est bien mars 1826. Aucune trace de remise de mémoire avant ceux de Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850) et de Fétis en 1828, soit deux ans après la date butoir du concours, n'a été retrouvée. Cependant, d'après Augustin Thys, un premier ouvrage aurait bien été bien proposé mais aurait été refusé les instigateurs du concours : « L'écrit du concurrent unique qui était entré en lice, fut jugé insuffisant, et son auteur, feu M. le compositeur P.-J. Suremont, d'Anvers, le livra à la publicité sous le titre de : *Opuscule apologétique sur les mérites des Musiciens belges, inventeurs ou régénérateurs de la Musique aux* XIV^e^, XV^e^ *et* XVI^e^ *siècles* (…). Cet opuscule, quoique incomplet et trop peu développé, n'en est pas moins curieux, et dénote du savoir et de l'érudition chez celui dont il émane » (Augustin THYS, *Historique des Sociétés chorales de Belgique*, Gand, De Busscher Frères, 1855, p. 133).

[88] Anonyme, « Institut royal des Pays-Bas », *Annales Belgiques. Op. cit.*, p. 132

Deux mémoires lui sont adressés: l'un, en français, par Fétis ; l'autre, en allemand, par Raphael Georg Kiesewetter[89]. Les deux sont primés : Kiesewetter reçoit la médaille d'or, tandis que Fétis se voit offrir une médaille d'argent ainsi que l'impression de son manuscrit[90]. Ce résultat surprenant[91] est mis en lumière par Achille Desfossez (1810-1871)[92] :

> Les considérants par lesquels la commission explique la préférence qu'elle a cru devoir accorder au Mémoire allemand, rappelle peut-être un peu le *tantò meliùs, ne ego quidam intellexi*. Elle n'est pas beaucoup plus claire quand elle dit : "Si le Mémoire de M. Kiesewetter donne un aperçu plus général de l'histoire de l'art, le Mémoire de M. Fétis est plus complet dans les renseignements qu'il fournit sur bien des artistes (…)."
> Il paraît, cependant, d'après le rapport de la commission, que ce qui a valu la médaille d'or à M. Kiesewetter, c'est que son Mémoire présente des documents très-intéressants, extraits d'un ouvrage de Baini, qui n'avaient encore été fournis par aucun écrivain, et desquels on peut surtout déduire en quoi consistent les mérites des Néerlandais dans l'histoire de la musique.[93]

Quoi qu'il en soit, le mémoire de Fétis apporte quelques renseignements à propos de l'existence de cette conscience nationale dans l'esprit de son auteur. D'entrée de jeu, il établit un lien entre la musique moderne et la

---

[89] « M. Kiesewetter, conseiller de la cour impériale, référendaire de la haute cour militaire, directeur de la chancellerie d'Autriche » (Achille DESFOSSEZ, *Document historique sur la priorité des Néerlandais sous le rapport de la science musicale à l'époque de la renaissance, Quelques réflexions à propos du Mémoire de M. Fétis sur cette question :* « Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux XIV^e^, XV^e^ et au XVI^e^ siècles ; — quelle influence les artistes néerlandais qui ont séjourné en Italie, ont-ils exercée sur les écoles de musique qui se sont formées peu après cette époque en Italie ? », La Haye, Correspondance musicale, 1855, p. 2).

[90] Achille DESFOSSEZ, *Document historique sur la priorité des Néerlandais sous le rapport de la science musicale à l'époque de la renaissance, Ibidem.*

[91] Il convient de rappeler qu'un seul lauréat devait à l'origine être primé.

[92] Il est présenté par Fétis comme un violoniste amateur et un musicographe. Établit à La Haye, il est correspondant artistique de divers journaux parisiens : le *Ménestrel*, la *France musicale*, la *Revue et Gazette des Théâtres* etc. (François-Joseph FÉTIS, « Desfossez », François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, supplément et complément publié sous la direction de M. Arthur Pougin, Paris, Librairie Firmin-Didot et C^IE^, 1878, T. 1, p. 260).

[93] Achille DESFOSSEZ, *Document historique sur la priorité des Néerlandais sous le rapport de la science musicale à l'époque de la renaissance, Op. cit.*, p. 2.

musique du passé, cette dernière, selon lui, ayant joué un rôle de la plus haute importance au regard de l'histoire de la musique. Quatre points interpellent à la lecture de l'introduction : premièrement, le professeur de Paris insiste sur le caractère patriote de la question proposée par la « Société savante » ; deuxièmement, il souhaite, par le biais de son mémoire, démontrer l'importance fondamentale que les musiciens néerlandais ont exercée sur le monde musical européen de l'époque étudiée ; troisièmement, la musique moderne trouverait sa source dans ces musiciens ; quatrièmement, la volonté affichée par le rédacteur du mémoire de se servir de cette question posée sur la musique néerlandaise afin de dresser un portrait des différents Belges ayant exercés leurs talents dans le domaine musical :

> Eh ! comment nous refuser à cet exposé qui révèlera aussi les noms et les heureux travaux de tant de Belges illustres ? ici, comme dans tout le reste du mémoire, nul besoin de recourir aux fictions, pour exalter le mérites d'écrivains obscurs ou de grands hommes imaginaires ; point de ces systèmes où l'histoire est faussée pour caresser les préventions de l'historien ou la vanité d'un peuple. La vérité, les faits, les monumens et les éloges des générations passées me dispenseront de recourir à ces faibles ressources, indignes de ma patrie et de mes juges.[94]

Véritable recensement des troupes qui composent le pays, le mémoire propose de décrire les mérites de chacun des musiciens concernés comme autant de hauts faits que le royaume des Pays-Bas — mais dont la Belgique détient la plus grande part — pourrait s'enorgueillir d'avoir vus naître et/ou exercer en son sein. Composé d'une soixantaine de pages, l'étude est divisée

---

[94] François-Joseph FÉTIS, *Mémoire sur* cette Question : « Quels ont été les mérites des Neerlandais dans la musique, principalement aux *14*e, *15*e et *16*e siècles ; et quelle influence les artistes de ce pays qui ont séjourné en Italie, ont-ils exercée sur les écoles de musique, qui se sont formées peu après cette époque en Italie ? » *Question mise au concours pour l'année 1828*, s.l., s.e., 1828, p. 3. Le terme de « musiciens néerlandais » — terme utilisé par Fétis, lui-même — regroupe les différents musiciens et théoriciens de la musique ayant vécu, pour une large part, dans les limites géographiques de la future Belgique. Il lui arrivera de changer de terme au cours dudit mémoire. Les musiciens cités dans le *Mémoire* ne seront pas systématiquement abordés dans cette étude qui verra son propos centré sur les passages révélateurs d'un caractère patriote émanant de son auteur. Enfin, il ne revient pas au rédacteur de la présente étude de relever les erreurs commises par le musicographe belge.

en deux grandes sections — sans compter l'introduction[95] ni la conclusion[96]. La première section recouvre les XIV^e^ et XV^e^ siècles, tandis que la deuxième section est centrée sur le XVI^e^ siècle.

Le sujet d'étude proposé par la société savante pose lui-même question ; la réponse de Fétis encore plus. Dans le premier paragraphe de son ouvrage, il salue la société savante, « guidée par son Patriotisme[97] », pour avoir formulé cette question. Ce patriotisme anime l'ouvrage dans lequel l'auteur ne se contente pas de restituer un ensemble de faits mais s'efforce de mettre en valeur chaque compositeur, musicien ou théoricien de la musique qu'il considère natif de cette région[98]. La façon dont le mémoire a été rédigé invite le lecteur à une lecture plus hagiographique que scientifique. Chaque nom est quasi sanctifié pour son apport au monde musical. Fétis, procède généralement de la manière suivante : il introduit tout d'abord le musicien ou le théoricien en le situant chronologiquement et géographiquement ; il rédige ensuite une biographie sommaire en notant la ou les qualités principales de l'œuvre du personnage ; enfin, il insiste sur les legs laissés à l'histoire par chaque personnalité.

La localisation géographique est un point capital. La question posée par la société savante ainsi que la rédaction du mémoire se font dans une période de construction d'identités nationales. Il est capital pour chaque pays, voire chaque région, de se doter d'une histoire construite sur les hommes et femmes du passé pouvant être désignés comme autant de héros de la nation. Il s'agit pour Fétis d'établir une liste des différents musiciens

---

[95] Après une introduction générale, Fétis signale trois musiciens nés avant la période faisant l'objet de la question : Hucbalde de saint-Amand (840-930), Francon (deuxième moitié du XIII^e^ siècle) et Adam de la Halle (1245/50-1285/88 ou 1306).

[96] La conclusion traite de la décadence de la musique dans cette région pour terminer par pointer très rapidement le renouveau de la « musique néerlandaise » à travers deux compositeurs : François-Joseph Gossec (1734-1829) et André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813).

[97] François-Joseph FÉTIS, *Mémoire. Op. cit.*, p. 3.

[98] À ce sujet, il convient de préciser que bien que la question concerne le royaume des Pays-Bas dans son ensemble — la rédaction de l'ouvrage se situe entre 1824 et 1828 —, Fétis oriente son sujet presque exclusivement sur le « territoire belge ». Si quelques exceptions sont remarquables, celles-ci sont toujours facilement identifiables. Le tout est un ensemble hétérogène formé de l'addition des territoires de la future Belgique et des Pays-Bas.

pouvant être considérés comme « néerlandais ». À cet égard, le traitement accordé à Josquin des Prez (1450/55-1521) est éloquent. Allemand selon Johann Nicolaus Forkel (1749-1818), Français selon plusieurs théoriciens, dont l'abbé Mercier (1734-1799), Fétis s'ingénie à démontrer l'appartenance belge de Josquin. Il reprend la thèse française, qui le fait naître à Cambrais, pour affirmer avec force qu'elle ne peut être suivie, la ville ne passant sous giron français que bien après la mort du compositeur[99]. Après avoir démonté les prétentions françaises, il propose à son tour un lieu de naissance pour Josquin, devenant originaire du Hainaut. Il base ses propos sur les écrits de trois écrivains : François Grudé de la Croix du Maine (1552-1592), Antoine du Verdier (1544-1600) et Pierre de Ronsard (1524-1585) chacun écrivant en toutes lettres que Josquin est « hennuyer de nation » ou « originaire du Hainaut[100] ». Fétis précise davantage l'origine du maître hennuyer, le faisant possiblement naître à Condé[101]. Et lui-même d'ajouter pour justifier l'erreur française que Condé « n'étant qu'à sept lieues de Cambray a pu induire en erreur ceux qui l'ont fait naître dans cette dernière ville[102] ».

Deux problèmes se posent cependant dans la manière qu'a Fétis d'intégrer géographiquement les musiciens dans son mémoire : premièrement, il arrive au musicographe de prendre certaines libertés historiques et d'opérer certaines récupérations douteuses, par exemple

---

[99] « Quand il serait vrai que Josquin DESPRÉS naquit à Cambray, on ne serait pas moins en droit de le considérer comme appartenant à la Gaule Belgique, car il ne faut pas oublier que la partie des Pays-Bas, qu'on nomme aujourd'hui la Flandre française, fut long-temps indépendant, comme le Pays dont elle est un démembrement, qu'elle fut ensuite réunie au duché de Bourgogne par l'alliance des Ducs avec les Comtes de Flandre, et qu'elle devint une province Française que lorsque Louis XIV en fit la conquête. Cette conquête ne peut donner le droit de considérer comme Français ceux qui étaient nés avant qu'elle se fit » (François-Joseph FÉTIS, *Mémoire. Op. cit.*, p. 23).

[100] François-Joseph FÉTIS, *Mémoire. Ibidem*.

[101] « Peut-être est-il permis de croire que le lieu même de sa naissance fut Condé (…), où il paraît qu'il s'était retiré vers la fin de sa vie » (François-Joseph FÉTIS, *Mémoire. Idem*, p. 24). Fétis reste cependant très évasif sur la question et ne dit rien de plus pour affirmer son propos.

[102] François-Joseph FÉTIS, *Mémoire. Ibidem*.

lorsqu'il rattache Adam de la Halle aux musiciens néerlandais[103] ; deuxièmement, certaines informations relatées par Fétis sont difficilement vérifiables pour le lecteur devant prendre pour argent comptant les dires du musicographe, notamment pour la localisation du lieu de naissance de Guillaume Dufay (1397-1474). Fétis dit l'avoir découvert par hasard dans un manuscrit anonyme du XVI^{e} siècle[104] dans lequel serait annotée l'origine du compositeur. L'anecdote — impossible à vérifier — est décrite dans le mémoire. Elle est assez cocasse pour être rapportée ici même. Ledit manuscrit fut exposé à une vente aux enchères en 1824. Il fut acheté par un Anglais — Fétis n'en dit pas plus hormis « [qu'il] ne voulut point en donner communication dès qu'il en fut possesseur[105] ». C'était sans compter sur la sagacité du musicographe montois qui confie au lecteur avoir eu le temps, avant que l'objet soit adjugé, « d'y lire cette phrase : *secundum doctrinam* WILHELMI DUFAIS *Cimacensis Hann.* (Selon la doctrine de GUILLAUME DUFAY, de Chimay en Hainaut)[106] ».

La structure même de l'ouvrage ne doit pas laisser le lecteur indifférent. L'introduction, les deux sections centrales ainsi que la conclusion détiennent chacune leurs moments clefs qui sont autant de points d'orgue disséminés dans l'étude du théoricien originaire de Mons.

La première section est l'occasion pour Fétis de mettre en exergue les débuts de l'expansion de l'influence des différents compositeurs néerlandais à travers toute l'Europe[107]. Johannes Tinctoris (1430/35-1511) est par exemple cité pour son rôle en tant que « fondateur de la plus ancienne école

---

[103] « Ce trouvère (…) n'est pas étranger aux Pays-Bas, car on sait que l'Artois, ainsi que le Cambrésis, firent longtemps partie du Duché de Bourgogne, et par-là furent réuni plus tard au Hainaut, au Brabant, etc. » (François-Joseph FÉTIS, *Mémoire, Idem*, p. 9).

[104] Fétis précise que le « manuscrit, d'environ quarante feuillets in 4°, sur vélin, commence par ces mots : *Incipit Tractatus de musicâ mensuratâ et de proportionibus* » et que le document lui a « paru [n'être] qu'un fragment d'un ouvrage plus étendu » (François-Joseph FÉTIS, *Mémoire. Op. cit.*, p. 13).

[105] François-Joseph FÉTIS, *Mémoire. Ibidem*.

[106] François-Joseph FÉTIS, *Mémoire. Ibidem*.

[107] « Me voici arrivé à l'époque brillante où les musiciens Neerlandais [sic] non-seulement luttent de gloire avec ceux du reste de l'Europe, mais deviennent leurs maîtres, les instruisent, et fondent des écoles en Italie, en France et en Allemagne » (François-Joseph FÉTIS, *Mémoire, Idem*, p. 14).

de musique régulière qu'il y ait eu en Italie[108] ». La fin de la section est en outre l'occasion pour le futur directeur du Conservatoire de Bruxelles d'amorcer un des plus hauts faits de l'école néerlandaise : la revendication du style de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26-1594) qui tirerait sa source de Josquin des Prez et de Pierre de la Rue (1452-1518)[109].

La deuxième section, entièrement consacrée aux compositeurs ayant officié durant le XVI[e] siècle, débute quant à elle, par un rappel des louanges en faveur de la supériorité des musiciens néerlandais sur le reste du continent européen ; louanges dont Fétis se plaît à décrire comme provenant « d'écrivains Italiens, Français et Allemands[110] » afin de démontrer l'accord unanime concernant cette assertion[111]. Dans cette section, les mérites des compositeurs néerlandais sont davantage intégrés à une histoire de la musique globalisante, universelle. Adrian Willaert[112] (1490-1562), par exemple, est mis en avant pour avoir exercé une influence de premier ordre sur des musiciens et théoriciens italiens comme Zarlino dont il fut le

---

[108] François-Joseph FÉTIS, *Mémoire, Idem*, p. 18.

[109] « Le style du célèbre PALESTRINA semble s'être formé, dans la suite, de la réunion des mérites particuliers de chacun de ces deux maîtres Néerlandais » (François-Joseph FÉTIS, *Mémoire, Idem*, p. 32).

[110] François-Joseph FÉTIS, *Mémoire, Idem*, p. 33.

[111] Des noms comme : Gioseffo Zarlino (1517-1590), Charles Burney (1726-1814), Sir John Hawkins (1719-1789) et Forkel sont tour à tour cités comme autant de témoins en faveur de la grandeur de cette école.

[112] Adrian Willaert est décrit comme tenant sa doctrine de Josquin des Prez : « le goût dominant de WILLAERT pour la musique lui fit abandonner l'étude des lois pour entrer dans l'école de JEAN MOUTON (…) l'un des meilleurs élèves de JOSQUIN. Ainsi la même doctrine qui avait fait jusque-là la gloire de l'école Néerlandaise fut celle que reçut WILLAERT, et qu'il transmit lui-même à son école » (François-Joseph FÉTIS, *Mémoire, Op. cit.*, p. 36).

maître[113]. Mais la pièce maîtresse de cette partie est sans conteste Roland de Lassus (1532-1594). La première préoccupation du musicographe est de dissiper les doutes quant au lieu d'origine du maître, tâche dont il s'acquitte assez rapidement. Après une rapide biographie, Fétis s'attache à discourir sur la valeur du compositeur auquel il voue une grande admiration. Cependant, pour la première fois de son étude, il tempère les propos de certains de ses confrères ayant vu en lui le plus grand musicien de son temps. Cette fameuse place est, selon lui, à partager entre deux compositeurs : Roland de Lassus lui-même et Palestrina[114]. Il ressent en chacun d'eux des qualités différentes et personnelles et ne peut dès lors se décider à les départager. Il reconnaît l'élégance et la grâce dans les œuvres du premier ; la force et la gravité dans celles du second. La musique de Lassus est plus chantante et imaginative ; celle de Palestrina est plus savante. Si Fétis se montre beau joueur à propos des mérites du maître romain, il ne se prive pas de revendiquer son art comme belge au motif qu'il « fut l'élève d'un maître néerlandais[115] ». La rivalité opposant les deux maîtres polyphonistes n'a dès lors plus raison d'exister puisque tous deux appartiendraient de près ou de loin à l'école de musique néerlandaise. Le dernier haut fait de cette école de musique est, selon Fétis, l'invention de la

---

[113] Fétis dit notamment que Zarlino apprit toute sa science de la musique à partir de la théorie de Willaert. Pour preuve, il cite un extrait rédigé de la main de l'élève. L'extrait est cité comme provenant du *Proemio* de son *Institutioni harmoniche*, édition revue et corrigée de 1573 : « Dieu nous a concédé la grâce de faire naître de nos jours ADRIEN VUILLAERT, véritablement un des plus habiles qui aient exercé la pratique de la musique, et qui semblable à Pythagore en examinant tout ce qui la concerne, et y trouvant une infinité d'erreurs, s'est attaché à la perfectionner et à lui donner l'éclat dont elle brille maintenant ; enfin, qui a donné des préceptes pour composer avec élégance toute sorte de musique, et en a montré l'exemple dans ses propres compositions » (François-Joseph FÉTIS, *Mémoire, Idem*, p. 37).

[114] « C'est bien assez pour la gloire de LASSUS qu'il ait balancé la réputation d'un musicien tel que PALESTRINA ; il serait injuste de lui accorder la supériorité » (François-Joseph FÉTIS, *Mémoire, Idem*, p. 44).

[115] Ce maître est censé être Renaut de Mile (XVI^e^ siècle) (François-Joseph FÉTIS, *Mémoire, Idem*, p. 45). Ce musicien serait, d'après Fétis, né à Liège, et vécut durant la deuxième moitié du XVI^e^ siècle. Son principal mérite fut d'avoir été le maître de Palestrina (François-Joseph FÉTIS, « Renaut de Melle », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de ma musique*, Bruxelles, Meline, Cans et compagnie, 1840, T. 6, p. 364). À noter que si l'orthographe du nom n'est pas exactement similaire, il s'agirait bien de la même personne.

musique tonale dont il attribue la paternité à deux compositeurs : Hubert Waerlant (1517-1595) et Henri Van de Putte (1574-1646) :

> On ne peut douter que l'un ou l'autre n'aient été les premiers qui aient attiré l'attention des professeurs sur la nécessité de cette réforme, laquelle eut le plus heureux succès dans la suite, non-seulement en ce qui concerne la solmisation, mais aussi dans la tonalité moderne[116] à laquelle elle a donné naissance ; car on sait que cette tonalité diffère essentiellement de celle du plain-chant par sa note sensible qui n'existe pas dans la dernière. C'est ce changement de tonalité qui a conduit insensiblement à un genre de musique, entièrement différente de la musique ecclésiastique, dont les formes s'étaient conservées jusqu'alors même dans les madrigaux, les chansons et les pièces instrumentales. On conçoit que cette révolution fut conséquemment une des plus importantes que l'art musical ait éprouvées.[117]

La deuxième section se clôt sur l'évocation de la période de décadence de l'école de musique néerlandaise. Cette décadence est expliquée par Fétis au moyen de deux événements majeurs : les différentes guerres se déroulant sur le sol des Pays-Bas et l'invention de l'opéra. La première cause est aisée à comprendre, la deuxième mérite une explication. Le musicographe montois la justifie par « la sévérité des mœurs et des usages domestiques dans les Pays-Bas[118] ». Cette sévérité de mœurs aurait empêché les compositeurs natifs de cette région à la pratique de la musique dramatique prenant progressivement son essor en Europe en général et plus particulièrement en Italie[119]. Le déclin de l'école n'est cependant pas

---

[116] Fétis dégage quatre grandes étapes de ce qu'il appelle la tonalité : l'ordre unitonique, l'ordre transitonique, l'ordre plutonique et l'ordre omnitonique — les deux étapes intermédiaires devant être comprises comme formant la tonalité moderne. Selon Fétis, l'ordre transitonique commencerait avec la découverte de la septième de dominante par Monteverdi ; l'ordre plutonique, dont une note peut être considérée comme étant le point de contact entre différentes tonalités, débuterait avec Mozart ; enfin l'ordre omnitonique résulterait de l'altération des intervalles et la modification par substitution de notes et n'a d'autre but que de détruire l'unité tonale en musique (Mary ARLIN, « Fétis'Contribution to Practical and Historical Music Theory », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 26/27 (1972/1973), p. 111-112).

[117] François-Joseph FÉTIS, *Mémoire, Op. cit.*, p. 50-52.

[118] François-Joseph FÉTIS, *Mémoire, Idem*, p. 54.

[119] « Delà [sic] le dégout et le découragement, qui pendant cent cinquante ans ont tenu les musiciens Neerlandais dans un état d'infériorité, si on les compare à ceux de l'Allemagne et de l'Italie » (François-Joseph FÉTIS, *Mémoire, Ibidem*).

synonyme d'anéantissement dans le chef de Fétis qui profite de la conclusion de son mémoire pour mettre en avant deux compositeurs qui, selon lui, sont susceptibles d'être comptés comme représentants de ce qu'il nomme la « nouvelle école néerlandaise » : François-Joseph Gossec et André-Ernest-Modeste Grétry.

Cette reconstruction du passé glorieux d'une région est symptomatique de la première moitié du XIX[e] siècle. La nation est alors perçue comme un facteur déterminant dans la compréhension de l'identité culturelle d'une région ou d'un peuple[120]. Chaque nation possèderait ses spécificités, d'un point de vue musical notamment, et tente dès lors de les définir en essayant d'y mêler les caractéristiques communes à la population vivant sur son sol[121]. Le passé est nécessairement reconstruit afin de légitimer le présent.

En participant au concours lancé par la quatrième classe de l'institut, Fétis ne fait pas exception. Influencé par l'air du temps, il s'échine à démontrer les particularités musicales nationales du nouveau Royaume des Pays-Bas et, plus particulièrement, de la future Belgique. Mieux encore, il tente, par cet exercice, de lier le passé musical prestigieux de cette région avec son temps. Après une période d'élévation, d'apogée et de décadence des maîtres néerlandais, Fétis voit en Gossec et Grétry — ses quasi contemporains — le renouveau de cette école. Le mémoire s'arrête sur le nom de ces deux compositeurs, symbolisant « l'état florissant de la nouvelle école de Compositeurs et d'Instrumentistes, qui portent dans toute l'Europe la renommée du nom Neerlandais[122] ».

2.2. La révolution de 1830 ou la naissance de l'État belge

Au lendemain de l'indépendance de la Belgique, un sentiment national belge est largement affirmé[123]. Cette affirmation est légitimée par le biais du

---

[120] Jim SAMSON, « Nations and nationalism », *The Cambridge history of nineteenth-century music. Op. cit.*, p. 570.

[121] Catherine MAYERS, « Eastern European National Music as Concept and Commodity at the turn of the Nineteenth Century », *Music & Letters*, 95/1 (février 2014), p. 72-73.

[122] François-Joseph FÉTIS, *Mémoire, Op. cit.*, p. 56.

[123] Jean STENGERS, « La déconstruction de l'État-nation : le cas Belge », *Vingtième Siècle. Op. cit.*, p. 47.

matériel historique devant justifier l'ancienneté du peuple belge[124]. La nation va en outre se doter de nouvelles normes artistiques, devant être à l'origine d'une nouvelle forme d'expression culturelle propre à son territoire et le parer d'une homogénéité culturelle[125], afin de renforcer son caractère identitaire et se distinguer de ses pays voisins.

Au niveau pictural, les genres historique — considéré comme le genre dominant —, populaire et du paysage sont imaginés afin de restituer ce caractère national[126]. La peinture historique va pourtant rapidement s'imposer comme genre prédominant dans l'expression de cette nationalité[127]. Né au lendemain de la révolution, ce nouveau genre pictural a pour mission de lier le passé au présent tout en revêtant un rôle didactique pour le commun de la population[128]. Son plus grand représentant est le peintre anversois Gustave Wappers (1803-1874) dont l'œuvre se veut autant patriotique que réagissant au style néo-classique alors en vigueur dans cette région[129]. Le peintre propose une œuvre dont les caractéristiques se disent belges dans le traitement du sujet et de la couleur qu'il recherche dans la tradition des peintres flamands du XVII^{e} siècle[130].

Les mêmes préoccupations nationalistes sont présentes dans le monde littéraire. Malgré la situation linguistique de la Belgique, le monde littéraire

---

[124] Lut PIL, « Painting at the service of the New Nation State », Kas Deprez et Louis Vos (éd.), *Nationalism in Belgium. Shifting Identities, 1780-1995*, New York, Palsgrave, 1998, p. 42.

[125] Piet COUTTENIER, « National Imagery in 19th Century Flemish Literatur », Kas Deprez et Louis Vos (éd.), *Nationalism in Belgium. Shifting Identities, 1780-1995*, New York, Palsgrave, 1998, p. 51.

[126] Louis VOS, « Konjunkturen des Belgischen Patriotismus im 19. und 20. Jahrhundert », Johannes Koll (éd.), *Nationale Bewegungen in Belgien. Ein historischer Überblick*, Johannes Koll (éd.), Münster/New-York/München/Berlin, Waxman, 2005, p. 45.

[127] Lut PIL, « Painting at the service of the New Nation State », *Nationalism in Belgium. Op. cit.*, p. 44.

[128] Lut PIL, « Painting at the service of the New Nation State », *Nationalism in Belgium. Idem*, p. 43-44.

[129] Lut PIL, « Painting at the service of the New Nation State », *Nationalism in Belgium. Idem*, p. 46-47.

[130] Louis VOS, « Konjunkturen des Belgischen Patriotismus im 19. und 20. Jahrhundert », *Nationale Bewegung in Belgien. Op. cit.*, p. 45-46.

veut doter le pays d'une littérature nationale[131]. Entre 1830 et 1850 les écrivains belges, qu'ils soient flamands ou wallons, ont la même volonté d'élaborer une littérature belge qui devra être particulière à cette région[132]. Ainsi, Hendrik Conscience (1812-1883), reconnu aujourd'hui comme l'écrivain par excellence du mouvement flamand, est considéré dans un premier temps comme un écrivain belge à part entière[133].

Les écrivains de langue flamande et les écrivains de langue française vont utiliser des moyens différents afin de créer cette littérature nationale. Les théories herderienne et fichtienne, selon lesquelles la nation s'identifie principalement à travers son histoire culturelle et son langage, le tout formant un *Volkgeist*[134] — esprit de peuple —, sont privilégiées par les écrivains de langue flamande[135]. Dans le chef de ses différents écrivains, la littérature flamande a pour mission d'unifier la langue de la partie nord du pays[136]. La littérature belge de langue francophone, quant à elle, demeure plus discrète vu son impossibilité de rentrer dans cette idée de *Volkeigst*[137]. Celle-ci doit s'écarter de ce rapport langue/culture afin de se distinguer du monde littéraire français[138]. Ses écrivains vont alors se trouver dans une

---

[131] Piet COUTTENIER, « National Imagery in 19th Century Flemish Literatur », *Nationalism in Belgium. Op. cit.*, p. 51.

[132] Christian BERG, « The Symbolic Deficit. French Literature in Belgium and 19th century National Sentiment », Kas Deprez et Louis Vos (éd.), *Nationalism in Belgium. Shifting Identities, 1780-1995*, New York, Palsgrave, 1998, p. 61.

[133] Piet COUTTENIER, « National Imagery in 19th Century Flemsih Literature », *Nationalism in Belgium. Op. cit.*, p. 52.

[134] Jim SAMSON, « Nations and nationalism », *A companion to Nineteenth-Century Europe. Op. cit.*, p. 571.

[135] Marcel JANSSENS, « The Two literature in Belgium since 1830 », Arend Lijpart (éd.), *Conflict and Coexistence in Belgium. The Dynamics of a Culturally Divided Society*, University of California, Insitute of International studies, 1981, p. 98.

[136] Shepard CLOUGH, *A History of the Flemish movement in Belgium. A Study in Nationalism*, New York, Richard R. Smith, INC., 1930, p. 64-65.

[137] Christian BERG, « The Symbolic Deficit. French Literature in Belgium and 19th century National Sentiment », *Nationalism in Belgium. Op. cit.*, p. 63.

[138] Chantal KESTELOOT, « Eerst Belg, dan Vlaming en Waal. De Vlaamse en de Waalse beweging en de Revolutie van 1830 », Peter Riebergen et Tom Verschaffel (dir.), *De erfenis van 1830*, Leuven/Voorburg, Acco, 2006, p. 93-94.

position dans laquelle ils doivent résister aux idées romantiques considérant le langage comme élément dominant dans l'expression de la nation tout en travaillant activement à se différencier des écrivains français en recréant un idiome francophone propre à la Belgique sur des sujets nationaux[139].

En musique, tout est à faire ou presque. À la veille de la révolution, il existe deux écoles de musique : la première à Bruxelles[140], la seconde à Liège[141]. S'il existe bien une activité musicale avant l'arrivée de François-Joseph Fétis, cette dernière n'est cependant pas très développée et fonctionne au ralenti — Bruxelles ferme par exemple les portes de son école de la révolution jusqu'en 1832. Dès lors, le professeur de composition et bibliothécaire au Conservatoire national de Paris saisit sa chance pour être l'artisan du développement de la vie musicale de son pays[142].

2.2.1. Le projet d'organisation de la vie musicale en Belgique

Le 13 février 1832, le Conservatoire royal de Bruxelles est créé par arrêté royal[143]. Le 15 avril de l'année suivante, François-Joseph Fétis en est nommé directeur[144]. En plus de cette charge, il obtient celle de professeur de composition et d'harmonie ainsi qu'un engagement comme maître de

---

[139] Christian BERG, « The Symbolic Deficit. French Literature in Belgium and 19th century National Sentiment », *Nationalism in Belgium. Op. cit.*, p. 63 et 65.

[140] L'école de Bruxelles fut fondée en 1813, sous régime français, comme « École gratuite de chant ». Elle change son nom en école royale de musique en 1826 sous le régime hollandais. En 1830, l'école disparaît et ne renaît que deux ans plus tard en prenant le statut d'un conservatoire (Jacques-Gabriel PROD'HOMME, « Les Institutions musicales (Bibliothèques et Archives) en Belgique et en Hollande », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 15/3 (1914), p. 460).

[141] Le Conservatoire de Liège ouvrit ses portes en tant qu'école royale de musique en 1827 (Jacques-Gabriel PROD'HOMME, « Les Institutions musicales (Bibliothèques et Archives) en Belgique et en Hollande », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Ibidem*).

[142] Ernest CLOSSON, « Le Dix-neuvième siècle et l'époque contemporaine », Ernest Closson et Charles Van de Borren (éd.), *La musique en Belgique du Moyen Age à nos jours*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1950, p. 245-246.

[143] Albert VAN DER LINDEN, « Le Conservatoire Royal de Bruxelles en 1835 », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekenschap*, 26/27 (1972/1973), p. 143.

[144] Henri VANHULST, « Fétis directeur du Conservatoire Royal de Bruxelles », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdscrift voor Muziekwetenschap*, 62 (2008), p. 127.

chapelle du roi des Belges[145]. Si Fétis est bien nommé directeur du conservatoire, son nom ne fut pas choisi immédiatement[146]. Dans le but de décider la commission en charge de la nomination du futur directeur du conservatoire, Fétis dresse, en automne 1832, son *Plan d'organisation de la musique dans le royaume de Belgique*[147]. Il s'inspire de la situation française et attribue au Conservatoire de Bruxelles les mêmes rôles et les mêmes méthodes d'enseignement en vigueur à Paris tout en voulant les perfectionner[148].

2.2.1.1. Le *Plan d'organisation de la musique dans le royaume de Belgique*

Le *Plan* est constitué de trois grandes prérogatives :

> Il [Fétis] croit que trois choses sont nécessaires, dans ce moment, pour donner en Belgique une bonne impulsion à la culture de la musique. L'une est l'organisation d'un bon Conservatoire de Bruxelles ; l'autre est l'amélioration de l'exécution au grand théâtre de cette ville ; la troisième, la formation d'une grande société musicale dans tout le pays, société qui aurait ses exercices annuels, dont le siège serait transporté chaque année dans une des grandes villes du royaume.[149]

---

[145] Pour plus de précisions, voir Godelieve BECQUART-ROBYNS, « François-Joseph Fétis maître de chapelle de Léopold Ier », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 26/27 (1972/1973), p. 131.

[146] Au côté de son nom se retrouvent des compositeurs comme Antoine-Joseph Reicha (1770-1836), Ferdinand Hérold (1791-1833), Jacques-Fromental Halevy (1799-1862) et Félix Mendelssohnn-Bartoldy (1809-1847) ; tous furent considérés susceptibles de convenir pour le poste (Lettre datée du 19 juin 1832 du ministre de l'Intérieur, le Chevalier de Theux, au roi Léopold Ier, dans Albert VAN DER LINDEN, « Les premiers candidats à la direction du Conservatoire de Bruxelles », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdscrift voor Muziekwetenschap*, 5/1 (1956), p. 36-37).

[147] Rémy CAMPOS, *François-Joseph Fétis. Musicographe*, Genève, Haute Ecole de Musique de Genève, 2013, p. 569.

[148] Rémy CAMPOS, *François-Joseph Fétis. Musicographe. Idem*, p. 557.

[149] François-Joseph FÉTIS, « Plan d'organisation de la musique dans le Royaume de Belgique », Robert Wangermée, *François-Joseph Fétis. Musicologue et compositeur. Contribution à l'étude du goût musical au XIXe siècle*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1951, p. 289.

Afin de mener à bien ces prérogatives, Fétis insiste pour que tout soit « réglé par un système unique, organisé par un homme habile [en l'occurence lui-même] et protégé par le gouvernement[150] ».

Concernant le conservatoire, Fétis s'intéresse principalement au recrutement des professeurs, à l'admission des élèves et à la gestion de l'établissement[151]. Les professeurs doivent être, si possible, choisis parmi les nationaux pour autant « qu'il y en a de suffisamment habiles dans le pays pour chaque partie de l'art[152] ». Concernant l'admission des élèves, Fétis s'interroge sur la meilleure des méthodes à adopter. Il propose de laisser cette question sans réponse définitive « et de laisser au directeur la faculté d'admettre les élèves sur de simples données de dispositions naturelles ou, selon les circonstances, après un examen de l'état plus ou moins avancé de l'instruction élémentaire des candidats[153] ». Le futur directeur propose également la formation d'écoles primaires de musique devant servir à alimenter le conservatoire.

À la lecture du plan de Fétis, peu d'éléments à caractère national sont observables. Deux des objectifs majeurs du maître sont de fonder une nouvelle école belge de compositeurs et de susciter en Belgique — à

---

[150] François-Joseph FÉTIS, « Plan d'organisation de la musique dans le Royaume de Belgique », *François-Joseph Fétis. Ibidem*.

[151] Henri VANHULST, « Fétis directeur du Conservatoire Royal de Bruxelles », *Revue belge de Musicologie. Op. cit.*, p. 128.

[152] François-Joseph FÉTIS, « Plan d'organisation de la musique dans le Royaume de Belgique », *François-Joseph Fétis. Op. cit.*, p. 289. La raison de ce choix est en partie pragmatique puisque Fétis écrit que l'honneur d'appartenir à une école publique mêlée à un salaire bas suffit pour s'attacher des professeurs nationaux. Dans le cas contraire, la rémunération devra se voir augmenter afin d'être plus attractive.

[153] François-Joseph FÉTIS, « Plan d'organisation de la musique dans le Royaume de Belgique », *François-Joseph Fétis. Idem.*, p. 296-297.

Bruxelles en particulier — une vie musicale de qualité[154]. Fétis désire plus rendre la place prestigieuse qu'occupait la « Belgique » aux XV^e^ et XVI^e^ siècles que de créer une école véritablement nationale.

Fétis fait part également de ses projets à son fils Édouard (1812-1909)[155] dans deux lettres intitulées *Sur l'état actuel de la musique dans la Belgique et sur son avenir dans ce pays* — datant respectivement du 8 et du 23 juin 1833. Le maître montois décrit avec force détails les raisons pour lesquelles il accepte de quitter la France au profit de la Belgique ainsi que ses projets relatifs à l'avenir du pays. Ces deux lettres revêtent un intérêt particulier car Fétis y explicite plus encore ses idées et projets musicaux concernant la Belgique que dans son *Plan d'organisation de la musique dans le Royaume de Belgique*.

2.2.1.2. *Sur l'état actuel de la musique dans la Belgique et sur son avenir dans ce pays*

La première lettre est une sorte d'introduction à la lettre suivante. Son auteur y examine les raisons qui l'ont entraînés à convoiter le poste de directeur du Conservatoire de Bruxelles. Cette lettre informe quant au désir de Fétis d'étudier l'histoire musicale de la Belgique afin de savoir s'il y

---

[154] Robert WANGERMÉE, « Fétis et la Belgique », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdscrift voor Muziekwetenschap*, 62 (2008), p. 183. Il convient tout de même de signaler que Fétis mentionne le passé prestigieux des « Belges » en début et en fin de plan ; Josquin, Tinctoris, Willaert, Roland de Lassus, Grétry, Gossec, etc. sont tour à tour cités comme preuves de cette assertion. Il sera possible de voir renaître ce passé prestigieux à la condition de suivre les recommandations du maître montois : « l'auteur de ce mémoire a la conviction que par les moyens qu'il propose et avec de la persévérance dans l'exécution il serait possible de rendre aux Belges leur ancienne supériorité dans la musique » (François-Joseph FÉTIS, « Plan d'organisation de la musique dans le Royaume de Belgique », *François-Joseph Fétis. Op. cit.*, p. 299).

[155] Critique et pédagogue belge. Fils ainé de François-Joseph, il collabore à la *Revue musicale* et l'édite à partir de 1833 lorsque son père quitte Paris. À partir de 1836, il est engagé à la Bibliothèque Royale et devient conservateur du département des livres imprimés. Possédant une sensibilité musicale proche de celle de son père, il rédige quelques ouvrages sur l'art et les musiciens belges parmi lesquels : *Les musiciens belges* (1849 et 1854), *Les artistes belges à l'étranger* (1857-1865) et *L'art dans la société et dans l'état* (1872) (Gustave CHOUQUET et Katharine ELLIS, « Edouard (Louis François) Fétis », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09564pg2 (Page consultée le 8 août 2017)).

trouverait « une organisation favorable à la culture de la musique parmi les Belges, et l'aptitude convenable pour développer par l'étude les facultés de cette organisation si elle existe[156] ». Cette question, purement réthorique, est l'occasion pour lui d'affirmer son patriotisme[157].

La lettre est divisible en trois parties : dans un premier temps, Fétis s'emploie à nommer quelques-unes des plus grandes gloires du passé[158] ; dans un deuxième temps, il se concentre sur les effectifs nationaux contemporains ; dans un troisième temps, il cite les moyens à appliquer pour faire renaître le prestige musical belge.

Fétis y livre les raisons l'ayant poussé à accepter ce nouveau défi de faire naître et développer une vie musicale en Belgique. Le passé de la Belgique est évoqué comme garant de la bonne marche de ce projet. Le raisonnement est simple : puisqu'il a existé par le passé de cette région des musiciens de première force, il est certain de pouvoir redorer le blason belge. Il admet bien entendu une période de décadence. Cependant, de la même manière que dans son mémoire, il lie le passé et le présent de manière assez subtile par deux compositeurs ayant fait leur temps mais ayant exercé une influence considérable dans le monde musical français : Gossec — dans le genre de la symphonie — et Grétry — dans le genre de l'opéra. Ainsi, pour Fétis, malgré cette période de décadence observée au XVII^{e} siècle, le

---

[156] François-Joseph FÉTIS, « Première lettre, Sur l'état actuel de la musique dans la Belgique, et sur son avenir dans ce pays », Robert Wangermée (dir.), *François-Joseph Fétis. Correspondance*, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 92.

[157] « Je vais jeter un rapide coup d'œil sur ces faits, afin de faire comprendre aux lecteurs de la *Revue Musicale* sur quoi se fonde l'espoir que j'ai conçu en venant ici essayer une régénération dont l'espoir flatte autant mon amour-propre que mon patriotisme » (François-Joseph FÉTIS, « Première lettre, Sur l'état actuel de la musique dans la Belgique, et sur son avenir dans ce pays », *François-Joseph Fétis. Correspondance. Ibidem*).

[158] Fétis concentre son attention sur les noms les plus prestigieux et et ne cite cette fois-ci que ceux nés au sein des territoires de la nouvelle nation belge. Tinctoris, Adrien Willaert, Cyprien Rore, Pierre de la Rue, etc. sont cités tour à tour comme autant d'éléments ayant été à l'origine ou ayant rayonné sur les différents centres musicaux européens. Les quelques lignes à propos de Roland de Lassus sont encore plus élogieuses que le passage lui étant réservé dans le *Mémoire* : « le plus célèbre compositeur de la seconde moitié du seizième siècle, celui qui, seul mérita de lutter de gloire avec Palestrina et qui comme lui fut appelé *le prince des musiciens* de son temps fut *Roland de Lassus*, né à Mons : sa renommée fut égale en Italie, en Allemagne, en France et en Angleterre » (François-Joseph FÉTIS, « Première lettre, Sur l'état actuel de la musique dans la Belgique, et sur son avenir dans ce pays », *François-Joseph Fétis. Correspondance. Idem*, p. 93).

génie belge n'est pas tari, ce qui l'encourage dans la voie qu'il veut suivre[159]. La lettre s'achève sur l'énonciation des moyens et du rôle de l'État dans leur bonne réalisation afin de rendre prospère l'art musical en Belgique et lui rendre sa grandeur d'antan, une nouvelle occasion pour Fétis d'affirmer son patriotisme :

> La Belgique a reconquis une nationalité : son gouvernement protège et le développement de la civilisation et la restauration des arts qui ont longtemps langui sous une domination étrangère. Dès ce moment il donne au pays les moyens d'instruction qui lui manquaient ; plus tard il assurera par des institutions l'existence des artistes qui se distingueront par leurs talens [sic] ; toutes les conditions se trouvent donc réunies pour que la Belgique reprenne dans la carrière des arts le rang glorieux qu'elle occupait autrefois.
> Voilà ce que j'ai compris et ce qui m'a déterminé à consacrer à ma patrie le reste de mon existence.[160]

La seconde lettre est l'occasion pour le maître montois de faire part des moyens à entreprendre pour la bonne marche de son projet. Elle est constituée de deux parties différentes : une introduction reprenant la thèse du maître quant à la nécessité de la présence d'institutions musicales pour la prospérité et le rayonnement culturel d'une nation ; le rôle à attribuer à chacune des trois institutions devant, selon lui, participer à ce rayonnement[161].

---

[159] Fétis énumère les compositeurs belges vivants susceptibles d'être comptés comme base sur laquelle il pourra s'appuyer pour développer l'art musical belge ; entre autres : Charles-Auguste de Bériot (1802-1870), Joseph Lambert Massart (1811-1892), Henri Vieuxtemps (1820-1881) ou encore le flûtiste Louis François-Philippe Drouet (1792-1873) (François-Joseph FÉTIS, « Première lettre, Sur l'état actuel de la musique dans la Belgique, et sur son avenir dans ce pays », *François-Joseph Fétis. Correspondance. Idem*, p. 94).

[160] François-Joseph FÉTIS, « Première lettre, Sur l'état actuel de la musique dans la Belgique, et sur son avenir dans ce pays », *François-Joseph Fétis. Correspondance. Ibidem*.

[161] Les trois institutions sont respectivement : l'Église devant mettre en exergue la musique religieuse dans la formation du goût musical ; les écoles de perfectionnement de musique que sont les conservatoires ; les réunions de musiciens et de chœurs d'amateurs dont le rôle est de permettre une réaffirmation du sentiment national en musique (François-Joseph FÉTIS, « Deuxième lettre, Sur l'état actuel de la musique dans la Belgique, et sur son avenir dans ce pays », Robert Wangermée (dir.), *François-Joseph Fétis. Correspondance*, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 95).

La musique d'église revêt une certaine importance de par sa formation au goût musical d'un peuple ainsi qu'en tant que première étape dans l'apprentissage musical d'un musicien[162]. Pour cela, Fétis suggère le rétablissement des anciennes maîtrises de chant qu'il faut moderniser pour disposer d'un vivier permettant de repérer les éléments les plus brillants et les envoyer poursuivre leur formation dans les centres de perfectionnement de la musique, c'est-à-dire les conservatoires.

Ces derniers sont un élément primordial de la vie musicale en ce sens qu'ils possèdent des vertus morales et sociales pour le peuple. De plus, ces centres musicaux, s'ils sont correctement dirigés, devraient permettre l'attraction d'un nombre croissant d'intellectuels et d'artistes étrangers devant ainsi participer à la renommée de la Belgique sur le plan européen. Fétis insiste également sur un point : la musique enseignée dans les différents centres musicaux belges ne doit pas être hétérogène mais doit être identifiée comme une seule musique nationale[163] — le centre donnant le la doit bien entendu être le Conservatoire royal de Bruxelles où Fétis exerce.

Enfin, le directeur termine son courrier en souhaitant la préservation de la musique d'amateurs, qu'il voit comme un élément particulier à la Belgique, par l'unification des différentes harmonies et fanfares ainsi que

---

[162] La raison de ce rétablissement est une nouvelle fois à chercher dans l'histoire de cette aire géographique car ces institutions religieuses auraient été la cause de la prééminence des musiciens de cette région et étaient le lieu où « ils [les musiciens] puisaient ce savoir qui les rendit les plus habiles de l'Europe et qui les mis en état d'instruire les autres nations » (François-Joseph FÉTIS, « Deuxième lettre, Sur l'état actuel de la musique dans la Belgique, et sur son avenir dans ce pays », *François-Joseph Fétis. Correspondance. Idem*, p. 95-96).

[163] « Il ne faut pas qu'il y ait en Belgique une musique de Bruxelles, une musique de Liège, ou tout autre qu'on voudra ; il ne doit y avoir que la musique belge ; il faut que la gloire des musiciens nés et élevés sur le sol de la Belgique soit nationale et non locale » (François-Joseph FÉTIS, « Deuxième lettre, Sur l'état actuel de la musique dans la Belgique, et sur son avenir dans ce pays », *François-Joseph Fétis. Correspondance. Idem*, p. 96).

l'organisation de journées et de compositions spécialement prévues pour ces différentes factions musicales[164].

2.2.2. L'idéal musical selon Fétis

Après avoir examiné quelles étaient les aspirations du directeur montois il reste à analyser quels sont ses moyens d'applications et, élément non négligeable, quelle signification donne-t-il à ce qu'il nomme « musique nationale ». Suite à la lecture de son *Mémoire*, force est de constater que le savant défend, du moins d'un point de vue théorique, une approche nationaliste de la musique. Toutefois, cet ouvrage, premier essai du maître, n'est en réalité qu'une sorte de première étape d'une œuvre future devant aborder tous les aspects de la musique. Les deux ouvrages les plus importants de cette œuvre historique sont sans nul doute : *la Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, dictionnaire devant recenser jusqu'à la moindre personnalité du monde musical ; *l'Histoire générale de la musique. Depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* devant retracer, comme son nom l'indique, l'histoire musicale des différentes civilisations humaines depuis l'aube de l'humanité jusqu'à son temps.

Le caractère universel est un des buts poursuivis par Fétis. Il est vrai qu'il n'eut de cesse, sa vie durant, de tenter d'aborder tous les aspects de la question musicale afin d'offrir pour sa discipline un résultat équivalent à ce

---

[164] Ces corps de musique sont présentés par le compositeur comme une institution nationale qu'il s'agit d'encourager au profit de la nation. Les différentes rivalités des divers ensembles — Fétis évoque même des haines — doivent être oubliées au profit d'une union nationale. Les ensembles choraux revêtent une importance significative dans ce que Didier Francfort nomme « le réseau associatif nationaliste ». Ces chœurs, d'abord amateurs, se professionnaliseront petit à petit et se verront utilisés comme un des moyens d'expression de la nation (Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Musiques et cultures en Europe. 1870-1914*, Paris, Hachette, 2004, p. 49 et 54).

que Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) a produit pour les arts plastiques[165] :

> Il [l'historien de la musique] ne lui suffit pas de savoir beaucoup, d'avoir étudié toutes les parties de l'art dont il veut être historien, de connaître à fond les époques et les faits ; il faut encore qu'il conçoive l'enchaînement de ces mêmes faits dans un vaste système régulier, comme l'a fait Winckelmann dans son *Histoire de l'art chez les anciens*. Mais ce que Winckelmann a si heureusement exécuté pour les arts du dessin, personne ne l'a fait jusqu'ici pour la musique (…).[166]

Pour réaliser un tel projet, Fétis explique qu'il ne suffit pas de restituer le plus fidèlement possible les divers éléments historiques mais de procéder à « des analyses délicates, et de rattacher, par des analogies prises de loin, des objets en apparence étrangers l'un à l'autre[167] ». Il projette de lier toutes les parties de l'histoire de la musique afin d'en fournir une suite logique dont chaque élément serait annonciateur du suivant afin d'en montrer la

---

[165] Sophie-Anne LETERRIER, *Le mélomane et l'historien*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 98. Pour Winckelmann, l'art permet de comprendre une civilisation dans sa globalité dans ses processus politiques, économiques, philosophiques, linguistiques, etc. Selon lui, l'art permet à la fois de comprendre et de juger une civilisation dans son ensemble. Enfin, écrire une Histoire de l'art permet une vision philosophique englobant l'humanité dans son ensemble puisque, selon l'auteur, l'art est un indice du génie des hommes (Élisabeth DÉCULTOT, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de* l'art, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 270-271).

[166] François-Joseph FÉTIS, « Sur l'histoire de la musique », *Revue musicale*, Paris, Alexandre Mesnier, 1829, T. 4, p. 361.

[167] François-Joseph FÉTIS, « Sur l'histoire de la musique », *Revue musicale. Ibidem*. Le musicographe belge poursuit ensuite son article en nommant les histoires de la musique rédigées jusqu'à son époque en pointant leurs qualités et leurs défauts. Sont citées parmi les principales histoires de la musique celles du père Giovanni Battista Martini (1706-1784), de Burney ou encore de Forkel. Si chacune recèle des qualités, aucune ne peut prétendre au titre d'histoire générale sous prétexte qu'elles ne possèdent pas cette « vaste conception qui embrasse tous les ramifications d'une science immense » (François-Joseph FÉTIS, « Sur l'histoire de la musique. Deuxième et dernier article », *Revue musicale*, Paris, Alexandre Mesnier, 1829, T. 4, p. 385).

marche progressive et quasi raisonnée vers la musique de son temps[168]. Avec cette *Histoire générale*, l'auteur propose d'appliquer les théories anthropologiques des races à la musique afin d'englober toutes les musiques du monde et de tous les temps[169]. Le musicographe belge, souhaitant développer une véritable science de la musique, rédige une œuvre colossale devant regrouper tous les savoirs de son temps. Plus qu'une simple somme des connaissances, son œuvre se veut une philosophie de la musique, c'est-à-dire un discours autosuffisant, permettant de penser le médium musical.

Pour autant, son œuvre est à replacer dans un contexte européen de revendications à la reconnaissance culturelle de la part de chaque nation[170]. Si Fétis écrit qu'il a des prétentions universalisantes, ce qui est vrai pour une large part, ses préoccupations d'historien sont l'occasion pour lui de mettre au jour les mérites des différents musiciens « nationaux » qui sont intégrés comme ayant participé à la formation de cette musique. Que ce soit dans sa *Biographie universelle des musiciens*[171] ou dans son *Histoire générale de la musique*, Fétis met en évidence la participation et les impulsions données par les musiciens qu'il considère comme belges dans cette marche progressive de l'histoire musicale européenne. Les exemples peuvent être

---

[168] « Dès qu'il [le principe de l'harmonie des sons simultanés] eut été découvert et compris, ce principe devint la base de la musique ; car il ne peut en être l'accessoire (…). De longues périodes de temps s'écoulèrent avant que l'application s'améliorât ; mais, par de lents progrès, il finit par se dégager de sa grossière enveloppe, et, par les travaux de quelques hommes d'élite, il créa enfin l'art des successions dans l'harmonie, ou, ce qui est la même chose, l'accord de l'harmonie avec la tonalité » (François-Joseph FÉTIS, « Préface », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2e éd. revue et augmentée, T. 1, Paris, Culture et civilisation, 1873, p. II-III). Cette marche progressive est à comprendre du point de vue de la forme. Par contre, Fétis nie tout progrès dans ce qu'il considère comme son « objet, qui est d'émouvoir » (François-Joseph FÉTIS, « Fétis », François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2e éd. refondue et augmentée, Paris, Culture et civilisation, 1874, T. 3, p. 233).

[169] Rémy CAMPOS, *François-Joseph Fétis. Op. cit.*, p. 199.

[170] Sophie-Anne LETERRIER, *Le mélomane et l'historien, Op. cit.,* p. 158.

[171] La *Biographie universelle* est pensée sous la forme d'un dictionnaire complémentaire à son *Histoire générale*. La première doit recenser de manière encyclopédique la vie et les travaux individuels des artistes alors que la seconde est censée mettre au jour « des faits considérés en eux-mêmes, de leur enchaînement et de leur influence réciproque » (François-Joseph FÉTIS, « Préface du Résumé philosophique de l'histoire de la musique », François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1837, T. 1, p. IX).

multipliés ; deux, pris respectivement dans la deuxième édition de sa *Biographie universelle* et dans son *Histoire générale de la musique*, seront utilisés à cet égard.

Le premier exemple a trait à la notice de Roland de Lassus. Ce dernier voit sa réputation d'égal de Palestrina contestée dans le *Storico critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina* (1828) de l'abbé Giuseppe Baini (1775-1844)[172]. La critique du père romain en elle-même n'offre que peu d'intérêt, au contraire de la réponse cinglante du Montois. Sa réponse est d'autant plus intéressante que Fétis oriente d'emblée sa réponse par le biais de l'appartenance même de Roland de Lassus à cette école flamande[173]. Non content de faire allusion aux origines wallonnes du célèbre polyphoniste — fait assez rare sous la plume du Montois qui

---

[172] Voici la propre version de Fétis quant aux propos de l'abbé : « Ce n'est pas sans étonnement qu'on lit dans les Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina des paroles de mépris sur son illustre contemporain : *Roland de Lassus, Flamand de naissance, Flamand de style, stérile de belles mélodies, privé d'âme et de feu et qui, avec quelques messes et quelques motets à huit voix du genre choral, a usurpé cet éloge outré* : LASSUM QUI RECREAT ORBEM. Qu'il y a d'injustice dans cette amère critique ! Eh quoi ! Palestrina, le héros de l'abbé Baini, n'est-il donc pas assez grand dans l'histoire de l'art, et faut-il, pour l'élever encore, lui sacrifier la renommée du plus illustre de ses contemporains ? » (François-Joseph FÉTIS, « Lassus (Orland ou Roland de) », François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie universelle de la musique*, 2e édition revue et augmentée de plus de moitié, Paris, Culture et civilisation, 1875, T. 5, p. 214).

[173] « *Flamand de naissance !* on pourrait discuter là-dessus, puisque la langue fait la différence des peuples, et que Lassus était Wallon ; au surplus, on ne comprendrait guère qu'il y eût une injure dans cette qualification, si la suite de la phrase ne lui donnait ce caractère. *Flamand de style !* ceci est une erreur palpable de l'abbé Baini. Le style flamand, qui devint le modèle du style italien, au quinzième siècle et dans la première partie du seizième, était composé de recherches plus mécaniques que véritablement esthétiques sur des motifs de chansons vulgaires, dont les mélodies et les paroles faisaient dans la musique d'église un monstrueux assemblage avec les textes sacrés. Or, ce qui distingue particulièrement la musique de Lassus (…) c'est précisément qu'il se sépara de ce style et prit dans sa musique d'église un caractère grave et simple, et dans ses compositions légères une manière élégante et facile » (François-Joseph FÉTIS, « Lassus (Orland ou Roland de) », *Biographie universelle des musiciens. Ibidem*).

n'opère en général pas de distinction entre Wallons et Flamands[174] — il rappelle à son homologue italien que la gloire de l'école italienne est à imputer à l'école flamande de musique.

Le deuxième exemple, tiré de l'*Histoire générale*, est une nouvelle affirmation de la part du maître montois quant à la supériorité indiscutable de l'école flamande de musique, et par conséquent de ses principaux représentants, face aux musiciens des autres contrées, et ce, même si ceux-ci sont cités en exemple. Gilles Binchois, Guillaume Dufay et John Dunstable (1390-1453) sont cités comme étant les trois plus grands compositeurs de la première moitié du XV^e^ siècle[175]. Or, après avoir vanté les mérites de chacun, Fétis conclut en affirmant la nette supériorité des deux musiciens « belges[176] » par rapport à Dunstable au motif que son harmonie est moins complète que ceux-là « dans certaines parties de l'art d'écrire[177] ».

---

[174] À ce sujet, il est toutefois possible de signaler au lecteur un projet à propos de l'élaboration d'un recueil de chansons folkloriques : *Collection choisie d'airs populaires de toutes les nations, classés par origines de races, avec paroles françaises et accompagnement de piano. Précédés de recherches et d'observations sur leurs formes primitives, leur caractère, les circonstances et les époques de leurs modifications par la fusion des peuples, et d'une introduction historique*. Certaines traces de ce projet sont retrouvées dans une lettre adressée à Xavier Boisselot. Fétis dresse, en fin de lettre, un plan divisant le genre humain en différentes races. Ainsi, les Flamands font partie de la « race germanico-septentrionale » aux côtés des Prussiens, des Saxons ou encore des Hollandais. Les Wallons, quant à eux, sont une subdivision de la « race romane » à côté des Suisses, des Italiens et de la majorité des Français (François-Joseph FÉTIS, « Lettre datée du 31 août 1856 adressée à Xavier Boisselot », Robert Wangermée (dir.), *François-Joseph Fétis. Correspondance*, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 380-381).

[175] « La fin du quatorzième siècle et le commencement du quinzième, indiqués à la fin du chapitre précédent, furent une époque importante dans l'histoire du perfectionnement de l'art harmonique. Des trois maîtres que nous avons mentionnés, les deux premiers, Guillaume Dufay et Gilles ou Égide Binchois, étaient Belges ; le troisième, Jean Dunstaple ou *de Dunstaple*, comme l'appelle l'historien Burney, était né en Écosse » (François-Joseph FÉTIS, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Paris, librairie de Firmin-Didot et C^IE^, 1876, T. 5, p. 321).

[176] L'appartenance géographique revêt ici encore une importance singulière comme le précise Fétis *:* « Si nous insistons sur cette question de biographie [à propos du lieu de naissance de Dufay], c'est que plusieurs points importants de l'histoire de la musique s'y rattachent intimement, à savoir : l'origine de la grande école de compositeurs belges, dont nous aurons à parler longuement ; la transformation de la notation ; enfin, l'existence d'une école d'habiles musiciens français au quinzième siècle » (François-Joseph FÉTIS, *Histoire générale de la musique. Idem*, p. 322). À noter que l'ouvrage demeure inachevé.

[177] François-Joseph FÉTIS, *Histoire générale de la musique. Idem*, p. 335.

Si Fétis fait preuve d'un nationalisme revendicateur — ou tout du moins d'un ardent patriotisme — dans ses écrits historiques, la position du critique musical et du pédagogue est toute autre lorsqu'il s'agit de juger ou d'enseigner la pratique musicale de son temps. A priori, tout semble indiquer une préférence nette à l'éclectisme chez Fétis. Que ce soit dans son œuvre musicale, dans ses critiques ou encore dans son enseignement au conservatoire, le maître montois n'a cessé de prôner un art se voulant cosmopolite.

Ami et admirateur de Giacomo Meyerbeer (1791-1864) — qu'il considère comme l'exemple type du cosmopolitisme en musique[178] — il ne tolère que difficilement les visées nationalistes dans la formation pratique des musiciens belges[179] :

> Il nous sera permis de trouver étrange les idées et les prétentions d'une certaine école belge à vouloir fonder un art prétendu flamand, dont l'existence nous paraît impossible et chimérique. Cette école, en effet, n'innove rien au point de vue purement musical ; son génie l'éloignant de l'esprit français, elle cherche à se rapprocher le plus possible de l'esprit allemand. Ceci est affaire de tempérament, et de telles tendances sont absolument indiscutables. Quelle est donc la théorie de l'école néo-flamande, et quel moyen entend-elle employer pour devenir un art national, un art *sui generis*, un art flamand en un mot ? Ce moyen est bien simple, et consiste uniquement à écrire de la musique sur des paroles flamandes ! Voilà, en vérité, une jolie découverte, et l'on peut se demander si les qualités purement musicales de l'art belge seront transformées par enchantement parce que certains musiciens abjureront la langue française pour composer sur un idiome différent.[180]

À première vue, une dichotomie est observable entre les conceptions historiques et pratiques du maître ; à première vue seulement. En effet, Fétis a cœur dans ses écrits de replacer dans une histoire globalisante — universelle pour reprendre son expression — des éléments qu'ils

---

[178] Erik BAECK et Hedwige BAECK-SCHILDERS, « Fétis versus Benoit. Een conflict over kosmopolitisme en nationalisme in het muziekleben », *Revue belge de Musicologie/ Belgisch Tijdscrift voor Muziekwetenschap*, 62 (2008), p. 233.

[179] Henri VANHULST, « Fétis directeur du Conservatoire Royal de Bruxelles », *Revue belge de Musicologie. Op. cit.*, p. 130.

[180] François-Joseph FÉTIS, « Benoit », François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, supplément et complément publiés sous la direction d'Arthur Pougin, Librairie Firmin-Didot et C[IE], 1878, T. 1, p. 70.

considèrent nationaux. Ces compositeurs, théoriciens, acteurs du monde musical « belge » sont sources de gloire en ce sens qu'ils ont participé activement à cette histoire musicale universelle. La musique en tant qu'art est considérée comme procédant d'une marche logique[181]. L'histoire que Fétis propose est autant descriptive que prescriptive ; en ce sens l'universel prédomine sur le national. L'école « belge » de musique des XIV^e^ et XV^e^ siècles est intégrée dans cette histoire comme une de ses étapes importantes dans la transformation de la musique européenne et est, en ce sens, digne d'intérêt. Pour autant, la musique du début du XIX^e^ siècle n'a que peu d'éléments en commun avec celle pratiquée trois ou quatre siècles plus tôt. Il paraît dès lors impossible pour Fétis de proposer un enseignement sur la base de la pratique de ces musiciens qui sont désormais en dehors de la norme musicale de son temps. Ces derniers sont utilisés par Fétis comme un moyen de légitimer l'établissement d'une musique belge.

2.2.3. Les résultats

Il est possible de s'interroger sur la bonne réalisation de ses ambitions. Un témoignage, rédigé en l'honneur de l'ancien directeur à la mort de ce dernier, met au jour ses mérites :

> Fétis fut le grand ensemenceur de notre fertile terre musicale. Il vint, et voyant nos landes désertes et incultes, il résolut de les rendre fertiles et productives.

---

[181] Fétis défend la thèse selon laquelle la nature ne fournit pas de lois à la musique. Ce sont les hommes qui organisent le matériau qu'elle lui donne — le son — et lui octroie son expression. Chaque société, à chaque époque, créé donc ses propres conventions artistiques et musicales conformes à son idéal de beauté. Cependant, toutes les musiques ne doivent pas être mises sur un même pied d'égalité. La musique occidentale l'emporte sur les autres au motif qu'elle seule a fait l'objet de spéculations intellectuelles ; spéculations qui la transformèrent en art véritable (Robert WANGERMÉE, *François-Joseph Fétis. Musicologue et Compositeur. Constitution à l'étude du goût musical au XIX^e^ siècle*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1951, p. 217 et 220). L'harmonie est ce qui range la musique au rang d'art. Voici ce qu'en dit Fétis : « L'Harmonie, en tant que science, touche à tout ; de là l'origine de ces systèmes si contradictoires qui en ont fait chercher le principe dans le système du monde, dans des phénomènes acoustiques (…) enfin, dans des faits isolés et empiriques, dont l'influence a été long-temps [sic] le plus grand obstacle aux progrès de la science. Cependant, au milieu d'erreurs multipliées apparaissent de temps en temps quelques vérités éparses, qui, bien que méconnues, ne restent pas moins comme les pierres d'attente de l'édifice complet » (François-Joseph FÉTIS, « Avant-propos », *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique*, Paris, Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 1840, p. IV).

(…)
Comprenant combien était délicate la mission qui lui était confiée en Belgique, il éleva ses élèves dans la doctrine musicale pure, laissant à l'avenir le soin d'en faire des hommes, qui, se reconnaissant un jour, formeront un groupe de valeureux soldats luttant pour la grandeur et l'élévation de l'art national.[182]

Cet hommage dithyrambique est sans équivoque. Il est vrai que Fétis fut l'instigateur de la vie musicale belge — en particulier à Bruxelles. Cependant, il est nécessaire de garder une distance critique par rapport à ce genre d'hommages gommant la plupart du temps les aspects plus sombres ou les échecs d'un homme. Sans ôter une partie du mérite de Fétis, aussi infime soit-elle, il est indispensable de nuancer ces propos. Il est incontestable que le directeur bruxellois ait exercé une grande autorité morale sur la musique en Belgique ; cependant, ses projets n'ont pas tous abouti[183].

Il ne constitua pas à proprement parler une école nationale belge de musique devant se différencier de la musique de ses pays voisins mais œuvra sa vie durant pour rendre aux musiciens belges la place qu'il pensait digne au sein de la musique européenne. Son successeur à la tête du Conservatoire de Bruxelles, François-Auguste Gevaert, continuera à œuvrer dans le même sens que son prédécesseur et développera l'établissement en lui assurant une dimension européenne.

2.2.4. Autres discours sur la musique belge

Fétis n'est pas le seul à discourir sur la musique belge. Dans son ouvrage *L'univers. Histoire et description de tous les peuples. Belgique et Hollande*, André Van Hasselt (1806-1874) consacre une notice à la musique dans laquelle il met en exergue les qualités de la culture musicale dans les

[182] M. O. I., « François Joseph Fétis. D'après le courrier de la semaine d'Anvers, et l'office de publicité », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 17 (27 avril 1871), p. 310.

[183] Rémy CAMPOS, *François-Joseph Fétis. Op. cit*, p. 573.

Pays-Bas[184]. Une nouvelle fois, Guillaume Dufay, Josquin des Prez, Jean Tinctoris, Adrien Willaert, Cyprien de Rore, etc. sont tour à tour cités comme preuve du prestige des musiciens natifs de cette région[185]. Parmi ces compositeurs, Roland de Lassus occupe une fois encore une place de choix et est présenté, sur base des dires de Fétis, comme le potentiel chef de l'école allemande de musique[186]. Si une « longue période de stérilité » est mentionnée, Van Hasselt écrit que « ces traditions ne se sont point perdues », citant alors en exemple Grétry[187]. L'historien mentionne encore en toute fin de notice « [qu'] aujourd'hui les musiciens exécutants belges sont parmi les meilleurs qu'il y ait en Europe[188] ».

Auguste Gaussouin (1814-1846) rédige une *Histoire de la musique belge*. Dans son ouvrage, rédigé sous la forme de notices, il contredit Fétis qui fait de Renaud de Mile le maître de Palestrina en préférant voir en

---

[184] « La culture de la musique n'a pas été moins en honneur dans les Pays-Bas depuis les temps les plus reculés. Dès le XIII^e^ siècle les musiciens furent recherchés à la cour de Gui de Dampierre, comte de Flandre, et de Henri III, duc de Brabant » (André VAN HASSELT, « Musique », *Belgique et Hollande*, Paris, Firmin Didot frères, éditeurs, 1844, p. 515).

[185] Selon l'Allemand Kiesewetter, au XIV^e^ siècle l'art de la musique était beaucoup plus avancé dans les Pays-Bas, sous le rapport de l'harmonie, qu'on ne trouve pas dans les ouvrages des musiciens florentins de cette époque. Dans le siècle suivant, arrivèrent ces maîtres célèbres que Rabelais cite avec tant d'éloges : Josquin Des Prés, Ockeghem, Jean le Teinturier, Simon Van der Eycken. Au commencement du XVI^e^ siècle, Guicciardini disait, en parlant des musiciens des Pays-Bas : "(…) ils sont les véritables maîtres de la musique, et ceux qui l'ont restaurée et conduite à sa perfection". Cet éloge s'explique pour ceux qui savent qu'Ockeghem fonda en France une école de musique, d'où sortirent les meilleurs musiciens français ; que Jean le Teinturier rend le même service dans le royaume de Naples ; que Josquin des Prés [sic] jeta les fondements de la belle école romaine ; qu'Adrien Willaert, de Bruges, créa l'école vénitienne ; et que Cyprien Rore, de Malines, inaugura l'art musical à Parme, et mérita, comme Willaert, le surnom de *Divino* » (André VAN HASSELT, « Musique », *Belgique et Hollande. Ibidem*).

[186] « Le savant auteur de la *Biographie universelle des musiciens* n'hésite pas à faire de Roland de Lattre le chef de l'école allemande, comme Palestrina est le chef de l'école italienne » (André VAN HASSELT, « Musique », *L'univers. Histoire et description de tous les peuples. Belgique et Hollande. Ibidem*). Aucune information de ce type n'a été trouvé dans la notice de la *Biographie universelle* (1840) consacré au musicien originaire de la ville de Mons.

[187] André VAN HASSELT, « Musique », *L'univers. Histoire et description de tous les peuples. Ibidem*.

[188] André VAN HASSELT, « Musique », *L'univers. Histoire et description de tous les peuples. Ibidem*.

Claude Goudimel (1514/20-1572) le professeur du musicien romain. Cette contradiction ne change pourtant aucunement la thèse du directeur du Conservatoire de Bruxelles selon laquelle l'art de Palestrina découlerait de l'école belge de musique :

> Le rôle important qu'il [Goudimel] a rempli dans l'histoire de la musique belge, en servant d'intermédiaire entre cette école et Palestrina, en plaçant sur la tête de celui-ci toutes les couronnes que nos artistes avaient conquises, en dotant l'Italie de ce qui avait fait notre gloire pendant si longtemps, ne nous permettait pas non plus de passer sous silence le nom de Goudimel. Il nous importait de montrer qu'au moment où l'école belge disparaissait de nos annales, l'esprit qui l'avait inspiré pendant trois siècles allait, se transmettant à d'autres peuples, créer de nouvelles merveilles. L'une d'elle fut Palestrina qui, en embrassant les colonnes de l'église posa un pied de triomphateur sur l'école dont il sortait.[189]

Augustin Thys est l'auteur d'un *Historique des Sociétés chorales de Belgique* dans lequel il consacre un chapitre aux compositeurs belges :

> Après avoir traité des ressources qu'offre le répertoire dont disposent les cercles chantants de Belgique, nous croyons devoir parler des compositeurs de notre pays ; nous ne pouvons même résister au patriotique désir d'emprunter à des auteurs éminents quelques données concernant les musiciens belges d'autrefois. Ils ont formé une pléïade d'artistes aussi illustre que celles des peintres de notre glorieuse école flamande, et leur gloire rejaillit sur la patrie (…). L'histoire constate que les musiciens belges ont contribué au progrès de leur art dès le moyen-âge et ont brillé au premier rang jusqu'à la fin du XVI^{e} siècle.[190]

---

[189] Citation prélevée de F. A. V. H., « Histoire de la musique belge », *La Revue de Liège*, Liège, Félix Oudart, imprimeur-éditeur, 1844, p. 287.

[190] Augustin THYS, *Historique des Sociétés chorales de Belgique. Op. cit.* , p. 133.

Édouard Georges Jacques Gregoir (1822-1890)[191], rédige tour à tour un *Essai historique sur la Musique et les Musiciens dans les Pays-Bas*[192] et une *Galerie biographique des artistes musiciens belges du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècle*[193].

Enfin, le propre fils de François-Joseph Fétis, Édouard, rédige et collabore à plusieurs ouvrages, censés démontrer les mérites des artistes et des musiciens belges, parmi lesquels : *Les Belges illustres* (1844), *Les splendeurs de l'art en Belgique* (1848), *Les musiciens belges* (1849) et *Les artistes belges à l'étranger. Études. Biographiques, historiques et critiques* (1857-1865)[194]. Il participe en outre aux travaux de son père, notamment à la *Biographie universelle* et à la *Revue musicale,* et, selon Lucien Solvay (1851-1950), il « épousât les idées de son père, à ce point qu'elles restèrent gravées dans son cerveau jusqu'à sa mort[195] ».

---

[191] Pédagogue belge. Installé à Lierre puis à Anvers, il eut une certaine influence dans la réforme de l'enseignement musical dans les écoles fondamentales belges. Il collabore à plusieurs revues musicales et publie plusieurs ouvrages sur les musiciens belges et d'autres aspects musicaux relatifs à la Belgique, dont les ouvrages cités ci-dessus (Robert WANGERMÉE (dir.), *François-Joseph Fétis. Correspondance*, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 477).

[192] La rédaction de l'ouvrage fut, semble-t-il, motivé par « des dénigrements auxquels l'art musical et les artistes belges ont été en butte, sous la plume d'un critique parisien, à qui j'ai cru devoir rappeler quelques noms illustres et quelques succès éclatants appartenant à des compatriotes. » (Édouard Georges Jacques GREGOIR, *Galerie biographique des artistes musiciens belges du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècle*, Bruxelles — Anvers — Mayence — Londres — Paris, Schott Frères, 1862, p. 3).

[193] « Ces célébrités que le monde entier a proclamé, ne forment pas exclusivement la pléïade des artistes belges. A côté de ces noms resplendissants, viennent se ranger ici les noms modestes de musiciens de talent, de savants professeurs, dont la popularité est moins étendue et qui n'en ont peut-être pas moins rendu d'éminents services à l'art musical (…). / Nous avons ajouté à cette galerie biographique de quelques anciens musiciens belges peu connus des historiens, celles des professeurs de l'École de musique de Luxembourg, ainsi que des notices sur des artistes étrangers résidant ou ayant résidé en Belgique au XVIII^e^ et au XIX^e^ siècle » (Édouard Georges Jacques GREGOIR, *Galerie biographique des artistes musiciens belges du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècle. Idem*, p. 3-4).

[194] Paul BECQUART, « Fétis Edouard », *Nouvelle biographie nationale*, Bruxelles, Académie royale des sciences, des lettres et de beaux-arts de Belgique, 1999, p. 152.

[195] Lucien SOLVAY, *Notice sur Edouard Fétis*, Bruxelles, Imprimeur de l'Académie royale de Belgique, 1922, p. 3.

Par ses différents écrits, Fétis fils érige un panthéon à la gloire des musiciens et artistes considérés comme appartenant à la nation belge. Contrairement à la majorité de l'œuvre de son père, Édouard Fétis se restreint à un prisme résolument national dans la grande majorité de ses écrits. Ainsi, il n'est plus question d'écrire une histoire universelle de la musique où il serait possible de retrouver des musiciens belges de toutes les périodes, mais bien de reconstituer une histoire de la musique belge des jours les plus anciens jusqu'à l'aube de la révolution de 1830[196]. Autrement dit, la caractéristique belge l'emporte sur toute autre. Enfin, dans son ouvrage *Les artistes belges à l'étranger*, Édouard Fétis prétend récupérer les artistes nationaux « qui ont porté leurs talents à l'étranger[197] » dans le but de les replacer dans le giron belge au motif qu'ils garderaient leurs particularités nationales[198] ; particularités musicales qui se retrouveraient dans leurs œuvres musicales et pédagogiques. Ainsi, lorsque des musiciens nationaux quittent leur patrie pour fonder « des grandes écoles de l'Italie[199] » ils « ne peuvent pas être considéré (…) comme des hommes individuellement remarquables qui ont pris l'art dans le pays dont ils faisaient leur seconde patrie, et qui l'ont fait progresser, en le dirigeant dans

---

[196] « Ici finit notre tâche. Gossec est le dernier des musiciens belges dont l'appréciation appartiennent à l'histoire. Nous avons vu, après lui, surgir toute une génération nouvelle d'artistes de premier ordre qui jettent un glorieux éclat sur notre école nationale ; mais nous ne sommes pas au point de vue convenable pour les juger en toute impartialité ; c'est un soin que nous laissons à de futurs écrivains » (Édouard FÉTIS, *Les musiciens belges*, Bruxelles, A. Jamar Éditeur, 1849, T. 2, p. 208). En ce sens, les œuvres d'Edouard Fétis peuvent être rapprochées du *Mémoire sur les mérites des Néerlandais* de son père.

[197] Édouard FÉTIS, « Introduction », Édouard Fétis, *Les artistes belges à l'étranger. Études. Biographiques, historique et critiques*, Bruxelles, M. Mayez, Imprimeur de l'Académie royale de Belgique, 1857,T. 1, p. I.

[198] « Les artistes qui, nés dans nos provinces, sont allés chercher fortune chez des nations voisines, ont-ils perdu leur qualité de Flamands par le fait même de cette émigration, lors même qu'elle est devenue définitive, de temporaire qu'elle devait être dans leur pensée ? Nous ne le croyons pas. S'il en était ainsi, combien peu de noms d'hommes célèbres il serait permis de citer dans nos annales musicales ? La plupart des grands compositeurs de l'école belge ont vécu à l'étranger. Tinctor, Adrien Willaert, Philippe de Mons, Josquin Desprès, Lassus et tant d'autres, jusqu'à Grétry, ont conquis leur renommée au dehors. Nous les réclamons cependant comme étant des nôtres. C'est notre droit, disons mieux, c'est notre devoir » (Édouard FÉTIS, « Introduction », Édouard Fétis, *Les artistes belges à l'étranger. Idem*, p. I -II).

[199] Édouard FÉTIS, *Les musiciens belges*, Bruxelles, A. Jamar Éditeur, 1849, T. 1, p. 97.

la même voie[200] » mais sont décrits comme transmettant leur art selon une doctrine belge[201].

2.3. La musique belge sous l'ère Gevaert

À la mort de Fétis, en 1871, la place de directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles est vacante. Le Ministre de l'Intérieur de l'époque, Joseph Kervyn de Lettenhove (1817-1891), est chargé de trouver un successeur au maître montois. Les noms de plusieurs candidats circulent alors dans la presse, parmi lesquels Gevaert[202].

---

[200] Édouard FÉTIS, *Les musiciens belges. Idem*, p. 104.

[201] « Ils ont emporté avec eux tout un corps de doctrine qu'ils ont enseigné à une nouvelle génération de musiciens, et qui est devenu la souche d'où sont partis les puissants rameaux d'un arbre encore naguère chargé de si beaux fruits » (Édouard FÉTIS, *Les musiciens belges. Ibidem*). Il en va de même lorsque Fétis fils écrit que « Gossec est considéré à juste titre comme le fondateur de l'école française » (Édouard FÉTIS, « Gossec », Panthéon national. Les Belges illustres, Bruxelles, Librairie nationale, 1844, p. 224).

[202] « La mort de Fétis laisse une place vacante très-enviée parmi le monde musical. On cite au nombre des candidats les plus sérieux M. Gevaert, nommé récemment directeur du Conservatoire de Gand, M. Adolphe Samuel, chef des Concerts populaires, l'organiste Lemmens, M. Pierre Benoit, d'autres encore. Bref, M. Kervyn n'aura que l'embarras du choix » (Anonyme, « Courrier de la semaine », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 14 (6 avril 1871), [p. 4]). Ce n'est pas la première fois que le nom de Gevaert est associé à la direction du Conservatoire de Bruxelles. Bénéficiant de certains soutiens dans le *Guide Musical*, il fut présenté en 1866 comme successeur potentiel de Fétis lors d'une rumeur à propos d'une éventuelle retraite de ce dernier (Edmond VANDERSTRAETEN, « La nomination de M. GEVAERT. », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 17 (27 avril 1871), p. 319).

Candidat de poids[203], la charge de directeur lui est proposée. Il accepte « à [la] condition d'être inamovible[204] ». La condition est acceptée et Gevaert reste en poste jusqu'à sa mort le 24 décembre 1908[205].

Le jour de sa nomination, le nouveau directeur prononce un discours résumant son programme visant à assurer la pérennité de l'institution musicale. Son programme — dont la substance est retranscrite dans un article du *Guide Musical* du 11 mai 1871 — se résume en trois points : « *donner à l'école une direction vraiment nationale* (…)*, cultiver les facultés spéciales qui distinguent notre nation* (…)*, élever le niveau intellectuel des jeunes artistes*[206] ».

De même que Fétis avant lui, Gevaert rappelle, à propos de l'élaboration d'une musique « vraiment nationale », le passé glorieux de ce qu'il nomme la musique flamande[207] :

> C'est le flamand Willaert qui a fondé l'école de Venise, d'où sont sortis Monteverde, Lotti, Marcello et les compositeurs les plus illustres du commencement du dix-huitième siècle ; c'est le brabançon Tinctor qui a fondé

---

[203] « Gevaert est une vraie encyclopédie vivante. Grâce aux neuf langues qu'il connaît (flamand, français, latin, grec, hébreu, italien, espagnol, allemand, anglais), il a pu approfondir, mieux que tout autre musicien, la théorie et la pratique de son art et sonder les mystères de l'histoire philosophique de la musique » (Edmond VANDERSTRAETEN, « La nomination de M. GEVAERT. », *Le Guide Musical. Ibidem*).

[204] Ernest CLOSSON, *Gevaert*, Bruxelles, Imprimerie A. Lésine, 1929, p. 8.

[205] J.-G. PROD'HOMME, « Les institutions musicales (Bibliothèques et Archives) en Belgique et en Hollande », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Op. cit.*, p. 460.

[206] M.O.I., « Belgique. Bruxelles », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 19 (11 mai 1871), p. 328.

[207] De même que son prédécesseur, Gevaert utilise les adjectifs « flamand » et « néerlandais » pour qualifier les musiciens qu'il cite tout en précisant la manière dont il les comprend : « ces termes de néerlandais ou de flamand ne doivent pas être interprétés dans le sens des tendances exclusives, qui se sont introduites beaucoup plus tard. Il faut constater, au contraire, qu'un grand nombre de ces compositeurs néerlandais, et des plus remarquables, étaient d'origine wallonne » (M.O.I., « Belgique. Bruxelles », *Le Guide Musical. Ibidem*). Voir l'article de René Lenaerts à propos de l'épineuse question de l'emploie du qualificatif de « belge » ou de « flamand » pour désigner les musiciens nés aux Pays-Bas méridionaux avant 1830 (René LENAERTS, « Contribution à l'histoire de la musique belge de la Renaissance », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 9 3/4 (1955), p. 103-121).

> à Naples l'école des Scarlatti et des Durante ; c'est le montois Roland de Lattre qui a jeté les racines de la nouvelle école allemande dans cette ville de Munich, qui est aujourd'hui encore l'un des grands centres musicaux de l'Europe ; dans un intervalle de deux siècles, on ne compte pas moins de trois cents compositeurs néerlandais de premier ordre.[208]

Une nouvelle fois, la musique du passé doit servir d'exemple pour la création d'une musique nouvelle. Gevaert perçoit, de la même manière que son prédécesseur, le passé illustre d'une musique belge avant la lettre.

Afin de réaliser cet objectif et donner une musique nationale belge, il est nécessaire, selon Gevaert, *de cultiver les facultés spéciales qui distinguent notre nation*. À ce sujet, le maître précise qu'il n'y a pas lieu de créer ou de régénérer la musique produite sur le sol belge, « mais simplement à conserver et développer, en se gardant de l'esprit de routine, du patriotisme étroit, qui se complait dans l'admiration de lui-même et finit, comme Narcisse, par sécher de langueur[209] ». De même, la pratique musicale hors de Belgique peut être prise comme modèle dans ce qu'elle offre de meilleur si celle-ci est assujettie à une empreinte individuelle ainsi qu'au « génie et [au] tempérament de sa nation[210] ».

Pour parvenir à ce résultat il convient *d'élever le niveau intellectuel des jeunes artistes* en ne se contentant pas d'en faire d'habiles praticiens mais de leur offrir une instruction humaniste et morale ; en d'autres termes les aider à devenir des citoyens responsables et conscients du rôle qui leur échoue en tant qu'artiste et musicien. Cette mission qui incombe aux musiciens, Gevaert y revient dans un discours prononcé le 3 novembre 1895 à l'Académie royale de Belgique.

---

[208] M.O.I., « Belgique. Bruxelles », *Le Guide Musical. Ibidem*.

[209] M.O.I., « Belgique. Bruxelles », *Le Guide Musical. Ibidem.*

[210] M.O.I., « Belgique. Bruxelles », *Le Guide Musical. Ibidem.*

La musique occupe une place capitale en ce sens qu'elle est écoutée et appréciée par l'ensemble de la société sans distinction de classe sociale[211]. Elle est, toujours selon Gevaert, non seulement écoutée mais également largement pratiquée en dilettante dans tous les milieux sociaux, des plus élitistes aux plus populaires[212]. La musique est désignée sous le vocable « d'art des foules ». Elle est en quelque sorte « la révélation esthétique de ce qui se dérobe à l'intelligence réfléchie[213] ». Il la considère en outre comme un puissant liant social. Chaque individu, qu'il soit illettré ou savant, peut jouir de la musique de manière égale puisque cette dernière s'exprime avant tout à l'instinct, au subjectif, au sentiment[214]. La musique, si elle est bien choisie, disposerait de caractéristiques propres — presque magiques — permettant de rassembler les foules autour d'idéaux communs :

> L'art bienfaisant dont les puissantes manifestations ont lieu devant les foules assemblées, la musique, grâce aux mystérieux pouvoir de fusion qui est en elle, semble être destinée à diminuer l'égoïsme, à raviver parmi les hommes les

---

[211] « Objet de distraction et complément indispensable de toute fête pour les masses, source de jouissances intelligentes et complément indispensable pour une élite de plus en plus nombreuse, la musique est passionnément aimée de nos populations. Partout où elle se produit, au concert, au théâtre, dans la rue, les foules affluent » (François-Auguste GEVAERT, « La musique. L'art du XIX^e^ siècle. Discours lu à la séance solennelle de l'Académie royale de Belgique, le 3 novembre 1895 », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 46 (1895), p. 867).

[212] « Dans les classes aisées, la pratique d'un instrument ou du chant est considérée comme un élément essentiel de l'éducation. Il est des maisons bourgeoises ou aristocratiques où l'on entend résonner le piano, l'orgue universel du XIX^e^ siècle. Dans les milieux populaires, à la ville comme à la campagne, on s'exerce à la musique d'ensemble ; des chœurs d'hommes et des bandes de cuivres se rencontrent jusque dans les hameaux les plus reculés » (François-Auguste GEVAERT, « La musique. L'art du XIX^e^ siècle. Discours lu à la séance solennelle de l'Académie royale de Belgique, le 3 novembre 1895 », *Le Guide Musical*. *Ibidem*).

[213] François-Auguste GEVAERT, « La musique. L'art du XIX^e^ siècle. Discours lu à la séance solennelle de l'Académie royale de Belgique, le 3 novembre 1895 », *Le Guide Musical. Ibidem.*

[214] Gevaert regrette cependant que cette exaltation du sentiment des foules, voire cette communion, est superficielle (François-Auguste GEVAERT, « La musique. L'art du XIX^e^ siècle. Discours lu à la séance solennelle de l'Académie royale de Belgique, le 3 novembre 1895 », *Le Guide Musical. Idem.*, p. 869).

> sentiments de sympathie, de fraternité, à rendre la conscience de leur solidarité à ceux que la lutte pour l'existence a désunis.[215]

Pourtant, si la musique possède un certain pouvoir de cohésion sociale, ce sont bien les classes les plus populaires qui sont au centre des préoccupations du directeur. Toute musique n'est pas bonne à entendre ni à jouer. En réalité, il n'existe qu'une seule musique susceptible de remplir cette mission : la musique émanant de musiciens issus du conservatoire[216]. Cette compréhension civilisatrice de la musique — voire de l'art dans son ensemble — n'est pas propre à Gevaert. Il s'agit pour la classe bourgeoise d'exprimer une volonté d'inculquer ses valeurs — pensées comme universelles — aux classes sociales les plus pauvres[217].

D'après Gevaert, il importe pour les apprentis-musiciens d'être instruits en matière d'histoire de la musique et d'esthétique au motif que « les productions des deux derniers siècles font partie d'un répertoire commun[218] ». Reconnaissant l'importance de ces deux aspects de l'enseignement musical, le directeur du Conservatoire de Bruxelles insiste toutefois sur l'impossibilité d'instruire les élèves sous forme de cours magistraux ou autres conférences, et préfère une forme plus active et

---

[215] François-Auguste GEVAERT, « La musique. L'art du XIX^e^ siècle. Discours lu à la séance solennelle de l'Académie royale de Belgique, le 3 novembre 1895 », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 47 (1895), p. 889.

[216] « Rien ne doit donc empêcher de faire des voeux pour que le vraie et saine culture musicale se propage parmi les classes populaires. Jusqu'à présent, elles n'ont eu, pour nourrir leur goût, que les productions infimes de la muse vulgaire. Il est temps de mettre à leur portée de plus nobles jouissances esthétiques, d'éveiller chez le peuple des aspirations vers une vie intellectuelle et morale moins rudimentaire » (François-Auguste GEVAERT, « La musique. L'art du XIX^e^ siècle. Discours lu à la séance solennelle de l'Académie royale de Belgique, le 3 novembre 1895 », *Le Guide Musical. Ibidem*).

[217] Derek SCOTT, « Music and social class », Jim Samson (éd.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 545 et 563.

[218] François-Auguste GEVAERT, *Discours prononcé dans la séance publique de la classe des Beaux-Arts en présence de LL. MM. le roi et la reine. Le 24 septembre 1876*, Gand, Typographie C. Annoot-Braeckman, Marché aux grains, 1876, p. 12 et 13.

pratique[219]. L'histoire de la musique et l'esthétique doivent être accompagnées d'auditions afin de ne pas dogmatiser les étudiants en formation et leur laisser une liberté de création. La mission qui incombe au conservatoire n'est pas de « préconiser une tendance exclusive de l'art ; mais (…) doit favoriser le libre développement des facultés créatrices — ou reproductrices — du disciple[220] ».

Le discours d'investiture de Gevaert au Conservatoire royal de musique de Bruxelles est également l'occasion pour le nouveau directeur d'expliquer ce qu'il entend par musique belge. Bien qu'il soit conscient de la particularité de son pays — composé de deux grands groupes linguistiques — Gevaert ne souhaite pas les renvoyer dos à dos mais les englobe sous la même appellation de « Belges ». Wallons et Flamands sont vus comme deux éléments de ce qui constitue la Belgique[221]. Afin de parvenir à son projet d'établir enfin une musique nationale belge, il préconise de combiner « ses deux éléments de notre nationalité[222] » :

> Sans se laisser dominer par des questions locales ou linguistiques, l'art belge doit tendre à redevenir un foyer où viendront se condenser les rayons du monde germanique et du monde romain, non toutefois sans une prépondérance de la première de ces influences dans ce qu'elle a d'universel.[223]

---

[219] « Une telle méthode [cours magistraux et conférences], bonne pour les érudits et pour les gens du monde, ne peut avoir d'autre effet que d'inspirer aux élèves une présomption niaise, en leur faisant croire qu'ils savent quelque chose d'utile, alors qu'en réalité ils se sont simplement empli la mémoire de noms, de dates et de détails biographiques » (François-Auguste GEVAERT, *Discours […]. Le 24 septembre 1876. Idem*, p. 13).

[220] François-Auguste GEVAERT, *Discours […]. Le 24 septembre 1876. Idem*, p. 14.

[221] Les termes « Wallons » et « Flamands » sont à interpréter avec prudence et ne renvoient pas à la compréhension actuelle. Si différents articles ou textes mentionnent et utilisent de ces deux termes à souhait, Wallons et Flamands ne sont pas encore vus comme des blocs hétérogènes qui s'opposent et « la dualité de la langue n'est la source d'aucune division politique, ni même psychologique, interne » (Jean STENGERS, « La destruction de l'État-nation : Le cas Belge », *Vingtième Siècle. Op. cit.*, p. 37).

[222] M.O.I., « Belgique. Bruxelles », *Le Guide Musical. Op. cit.*, p. 328.

[223] M.O.I., « Belgique. Bruxelles », *Le Guide Musical. Ibidem*.

2.4. Un appel à une union nationale

Gevaert n'est pas le seul à appeler à lier ces deux composantes de la Belgique. Dans un article tiré de *L'Art universel* daté du 15 mars 1873, Henri-Philibert Delmotte (1822-1884) s'exprime à propos du théâtre belge en affirmant énergiquement la nécessité de créer un art pleinement national dont Flamands et Wallons seraient les deux facettes d'une même nation :

> Oui notre sang est à nous ; dans nos moelles coule un fluide qui nous appartient ; l'Anversois, le Brugeois, le Gantois constituent, individuellement ou collectivement, qu'on les appelle patrie flamande ou simplement patrie, une synthèse, une force, un type. Et le Namurois, le Liégeois, le Hennuyer n'ont-ils pas de leur côté une allure tranchée, formelle, décisive ? Voilà notre nationalité.[224]

Huit ans plus tard, dans un article du *Guide Musical* du 22 avril 1880, Clément Lyon (1841-1904) rédige un article intitulé « Flamands et Wallons » en réaction à ce qu'il caractérise comme un « esprit systématique de tout attribuer à la Flandre quand il s'agit des gloires artistiques musicales ou picturales belges[225] ». Ce papier est l'occasion pour son rédacteur de fustiger ce qu'il juge être comme un manque de patriotisme provenant de la partie nord du pays[226]. L'auteur ressent une sorte de déséquilibre entre les deux groupes linguistiques. Sans prendre partie pour l'un ou l'autre, il exprime le souhait de les voir unis au profit de la nation belge. Il importe donc pour Clément Lyon de ne pas distinguer Flamands et Wallons mais bien de les rassembler sous la même appellation de Belges[227].

---

[224] Henri DELMOTTE, « Le Théâtre national », *L'Art universel*, 3 (15 mars 1873), p. 25.

[225] Clément LYON, « Flamands et Wallons », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 17 (22 avril 1880), [p. 2].

[226] « J'avoue que je ne me rends pas bien compte de l'intérêt que peuvent avoir certains écrivains flamands, tel que M. Edmond Van der Straeten (…) à vouloir tout *flandriniser*, qu'on me passe l'expression. Qu'une bonne fois, on fasse donc justice de cet étroit esprit de clocher qui ne tend à rien moins qu'à diviser la nation en deux camps ennemis » (Clément LYON, « Flamands et Wallons », *Le Guide Musical. Ibidem)*.

[227] « Si j'entre encore en lice à ce sujet, ce n'est pas pour exalter les célébrités wallonnes au préjudice des gloires flamandes, mais pour engager mes confrères de la presse à ne se servir que de la dénomination nationale de : *Gloires belges* » (Clément LYON, « Flamands et Wallons », *Le Guide Musical. Ibidem*).

Dans le numéro du 12 janvier 1908 de l'*Art moderne*, Georges Rency (1875-1951) évoque clairement quant à lui l'existence d'une âme belge dans un compte rendu d'une conférence de Léon Hennebicq (1871-1940) précédent la représentation de *Kaatje* — pièce lyrique de l'avocat Paul Spaak (1871-1936) — aux matinées littéraires du théâtre du Parc. Le reproche qu'il adresse au conférencier est de centrer la description de cette âme belge sur ce qu'il considère comme des caractéristiques exclusivement flamandes en oubliant la partie sud du pays. Une nouvelle fois, il s'agit de mettre en évidence la Belgique comme élément rassembleur de deux composantes. Flamands et Wallons doivent s'unir dans le but de produire une âme nationale commune et de se garder d'accepter ce qu'il considère comme des « opinions en vogue[228] » — c'est-à-dire, des opinions basées sur le caractère prédominant de la Flandre en Belgique :

> Monsieur Spaak fait partie de cette brillante phalange de jeunes avocats de chez nous qui, à la suite de M. Picard, croient à l'âme belge. Ferai-je remarquer que cette âme, quand ils en parlent, apparaît bien plus comme l'âme flamande que comme l'âme proprement belge ? Pour prouver qu'elle existe, ils invoquent toujours l'âme flamande, les fastes et les paysages des Flandres, et semblent à peine se douter qu'il y a une Wallonie dont l'art et l'histoire mériteraient également une mention[229].

Dans *La Belgique artistique et littéraire* du 1er décembre 1913, J. Jobé consacre un article au théâtre national dans lequel il insiste sur la particularité linguistique de la Belgique ; à savoir l'existence d'une séparation linguistique nette entre le nord et le sud du pays[230]. Il peut sembler de prime abord que le rédacteur adopte la vision de la Belgique comme un regroupement de peuples hétérogènes. Il n'en est rien puisqu'il poursuit en explicitant que les deux groupes linguistiques, bien que distants

---

[228] Georges RENCY, « Kaatje », *L'Art moderne*, 2 (12 janvier 1908), p. 9.

[229] Georges RENCY, « Kaatje », *L'Art moderne. Ibidem*.

[230] « Cette frontière n'a point varié depuis des siècles ; elle forme une ligne continue séparant nettement les deux populations [flamande et wallonne]. Les deux idiomes se touchent sans se pénétrer, et pourtant leur frontière commune n'est marquée par aucun accident orographique. Elle court au travers de la plaine, et n'offre aucun obstacle matériel à la fusion des deux langages » (J. JOBÉ, « Flamands et Wallons », *La Belgique artistique et littéraire. Revue mensuelle d'art, de théâtre et de lettres*, 113 (1er décembre 1913), p. 337).

par la langue, sont liés de manière historique, sociale et religieuse[231]. Flamands et Wallons, en raison de leur longue existence commune, sont dès lors à différencier des peuples et des États voisins[232]. L'article est conclu par l'évocation de l'aspect fondamental de l'union du Nord et du Sud du pays :

> Les Flamands et les Wallons sont deux peuples cousins par le sang et frères dans la plupart des domaines sociaux. Si la langue les oppose parfois, il n'est pas douteux que sur cette terre de liberté qu'ils ont organisée en commun, et sous la puissance unificatrice des grands courants de la pensée humaine, ils ne compromettront jamais, par une dangereuse désunion, l'œuvre séculaire dont notre vie nationale est le fruit.[233]

Les textes cités ci-dessus ont comme point commun d'insister sur le caractère belge de la nation. Plus encore, même si chacun des auteurs mentionnés reconnaît la singularité de ce pays au niveau linguistique, il paraît clair pour tous qu'il faut doter la Belgique dans son ensemble d'un art national. Dans chacun de ces articles, il est fait mention — que ce soit de manière directe ou plus subtile — de la Flandre et d'une possible désunion sur le plan artistique entre cette dernière et le sud du pays. Une sorte de déséquilibre culturel au sein de l'État belge, dans lequel le Nord prendrait le pas sur le Sud, est remarquable. Cependant la réponse proposée par ces articles à cette affirmation culturelle flamande n'est pas tournée vers la Wallonie. Ces différents auteurs restent dans une optique purement étatique en réaffirmant la nécessité de garder une Belgique une et indivisible. Ainsi, même si une hétérogénéité linguistique est constatée, une « âme belge » — expression chère à l'avocat bruxellois Edmond Picard (1836-1924) — est revendiquée et expliquée comme étant la réunion des deux parties de la Belgique :

> Tout en préservant leurs qualités propres, Flamands et Wallons se sont unis presque aussi étroitement que par une combinaison chimique. Et j'irai même jusqu'à prétendre que de mœurs, de caractère, d'éducation, d'humeur et de

---

[231] J. JOBÉ, « Flamands et Wallons », *La Belgique artistique et littéraire. Idem*, p. 340.

[232] « La mentalité belge est incompatible avec le régime français ou tudesque, et c'est là que réside vraiment notre âme nationale » (J. JOBÉ, « Flamands et Wallons », *La Belgique artistique et littéraire. Ibidem*).

[233] J. JOBÉ, « Flamands et Wallons », *La Belgique artistique et littéraire. Idem*, p. 342.

> morale, le mot étant pris dans son sens absolu, Flamands et Wallons sont bien plus rapprochés les uns des autres que les premiers des Hollandais et les seconds des Français. Les affinités des deux races furent plus fortes que leurs divergences. Par des croisements de plus en plus nombreux se sont produits de très salutaires métissages (…). Nombre de personnalités belges éminentes sont nées d'un Flamand et d'une Wallonne ou d'une Flamande et d'un Wallon ; c'est les cas d'un Constantin Meunier, d'un Edmond Picard, d'un Camille Lemonnier, d'un Paul Janson, de bien d'autres encore (…).[234]

2.4.1. Les partisans de l'âme belge

Des intellectuels et hommes de lettres belges, parmi lesquels Edmond Picard — précédemment cité —, Georges Eekhoud (1854-1927), Camille Lemonnier (1844-1913) ou encore Henri Pirenne (1862-1935), vont s'atteler à la tâche de glorifier la nation belge et/ou de lui donner une certaine légitimité[235]. Ces écrivains et intellectuels belges désirent se faire le lien entre le passé et le présent — voire le futur — de leur pays en élaborant l'idée de l'existence d'une âme belge commune[236]. Cette idée, percevant la nation comme un regroupement civil d'une population, sous-entend la compréhension et l'acceptation de caractéristiques communes objectives, et, en ce sens, non discutables[237]. Cette âme est considérée par ses partisans comme l'élément le plus fondamental de la nation belge, surpassant ainsi les questions linguistiques en les rendant caduques[238]. Flamands et Wallons, bien que parlant des idiomes distincts, seraient unis par cette âme depuis

---

[234] Georges EEKHOUD, « L'âme belge », *La Belgique artistique et littéraire. Revue mensuelle d'art, de théâtre et de lettres*, 1 (octobre 1905), p. 6-8.

[235] Paul AARON *et al.*, *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de la langue française (1848-1914)*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1997, p. 24, 25 et 27.

[236] Agnieszka PANTKOWSKA, « Autobiographies belges de la fin du XIX[e] siècle. dire l'Histoire pour ne pas dire le *Je* », *Les écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiations et dissidences*, Actes de colloque, Cerisy-la-Salle, 2-9 septembre 2003, publiés sous la direction de Beida Chikhi et Marc Quaghebeur, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2007, p. 49.

[237] Maarten VAN GINDERACHTER, *Het Rode Vaderland. De vergeten geschiedenis van de communautaire spanningen in het Belgische socialisme voor WO I*, Lannoo/AMSAB-ISG, Tielt/Gent, 2005, p. 187.

[238] Herman VAN GOETHEM, *Belgium and the Monarchy. From National Independence to National Disintegration*, Bruxelles, University Press Antwerp, 2010, p. 67.

plusieurs siècles ; Henri Pirenne — bien que préférant substituer les termes de « civilisation nationale » à celui « d'âme » — fait naître cette appartenance commune au moment de l'unification de la région[239] à l'époque bourguignonne[240] :

> C'est au moment où les diverses principautés des Pays-Bas viennent d'atteindre à leur pleine autonomie politique qu'on les voit, par une brusque transformation, passer sous le pouvoir d'une même dynastie, s'unir en une solide fédération monarchique et constituer, entre l'Allemagne et la France, cet État intermédiaire que les royaumes de Belgique et de Hollande représentent encore aujourd'hui sur la carte de l'Europe. Avec le début de la période bourguignonne se clôt la première partie de leur histoire et s'ouvre une ère nouvelle.[241]

Tous les traits distinctifs d'un peuple ou d'une nation — langue, religion, organisation sociale et politique — sont alors justifiables au moyen de cette âme ou, comme l'écrit Geneviève Vermès, de ce « caractère national[242] ». Quelles sont ces caractéristiques qui définissent la nation

---

[239] L'utilisation de l'Histoire afin de justifier une existence commune d'une nation n'est pourtant pas toujours si évidente. Comme le fait remarquer Chantal Kesteloot, dans son article « Mouvement wallon et identité nationale », la référence historique, en tant que « passé commun », relève aussi bien de subjectivisme que d'objectivisme. Elle relève notamment le rattachement tardif du territoire liégeois ne survenant qu'à l'époque de la domination française (Chantal KESTELOOT, « Mouvement wallon et identité nationale », *Courrier hebdomadaire du CRISP. Op. cit.*, p. 17).

[240] Maarten VAN GINDERACHTER, *Het Rode Vaderland. Op. cit.*, p. 187.

[241] Henri PIRENNE, *Histoire de Belgique. II. Du commencement du XIV^e^ siècle à la mort de Charles le Téméraire*, Troisième édition revue et corrigée, Bruxelles, Maurice Lamertin, Libraire-éditeur, 1922, T. 2, p. 171.

[242] Geneviève VERMÈS, « Quelques étapes de la Psychologie des peuples (de la fin du XIX^e^ siècle aux années 1950). Esquisse pour une histoire de la psychologie interculturelle », *L'Homme et la société*, 167-168-169 (2008), p. 151.

belge ? Des éléments de réponses sont donnés dans trois articles publiés en 1897 dans la *Revue Mauve*[243].

2.4.2. La Revue Mauve

Mavil publie, dans la *Revue Mauve* du 25 mai 1898, un article intitulé « l'âme belge » dans lequel elle s'attache à prouver et définir son existence. Après en avoir donné ses principales caractéristiques[244], elle propose aux lecteurs d'écrire leur propre compréhension de l'âme belge en y expliquant quelles sont ses particularités, ses qualités, ses défauts et de publier toutes les propositions de définition reçues dans la *Revue Mauve* afin d'offrir une plus large compréhension des Belges vus par eux-mêmes ou par des étrangers[245]. Cette proposition ne reste pas lettre morte ; les avis d'une dizaine d'hommes de lettres — dont une femme — seront publiés et répartis dans deux articles intitulés : « notre enquête sur l'âme belge[246] ».

---

[243] La *Revue Mauve* est une revue de tendance catholique « destinée à un public cultivé et aisé. » (Éliane GUBIN, « de Villermont », Éliane Gubin *et al.* (dir.), *Dictionnaires des femmes belges. XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Bruxelles, Éditions Racine, 2005, p. 199). Elle définit elle-même son but principal qui est « [d']instituer une causerie périodique, un commerce suivi entre quelques esprits cultivés, tolérants, délicats, curieux de toutes les élégances » (La Revue Mauve, « Au lecteur », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 1 (5 décembre 1897), p. 2).

[244] L'âme belge, selon Mavil, est : « toute de bon sens et de logique » ; « profondément catholique, religieuse » ; libre. Elle recèle « beaucoup de bon sens, de prudence, de courage calme et de défiance » ; elle est artiste ; enfin, elle est « posée et sérieuse » (MAVIL, « L'âme belge », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 10 (25 mai 1898), p. 361-363).

[245] « Que tous ceux qui aiment la Belgique (ses fils ou ses voisins) veuillent bien nous communiquer leurs réflexions, nous serons heureux de soumettre aux lecteurs de la *Revue Mauve* ces documents de psychologie nationale » (MAVIL, « L'âme belge », *La Revue Mauve*. *Idem*, p. 363).

[246] Les auteurs dont le texte est publié sont les suivants : Fritz Lutens (1868-1903), J.-K. Huysmans (1848-1907), Edmond Picard, Spring, Pierre Denis (1828-1907), Albert Berthel, Godefroid Kurth (1847-1916), Jeanne de Tallenay (1869-1920), Gustave Van Zype — ou Vanzype — (1869-1955) et Louis-Albert Du Chastain (1848-1925).

Hormis Albert Berthel, qui dénote par la position adoptée de nier l'existence même de la notion de psychologie des peuples[247] — l'auteur lui préférant l'idée de race[248] — et Huysmans qui, en raison de sa méconnaissance du sujet, botte en touche[249], la plupart des intervenants adoptent des positions à peu près similaires. Tous, ou presque, acceptent cette idée de psychologie des peuples devant permettre de définir au mieux les principales composantes de la nation belge. Et si certaines différences sont observables, il est cependant possible d'élaborer une synthèse de ces composantes devant définir ce qu'ils admettent comme l'âme belge.

Une partie de ces caractéristiques se retrouvent dans un article rédigé treize ans plus tard par Firmin Van den Bosch (1864-1949), dans une chronique de la revue *Durandal*. Il débute par s'interroger sur l'existence ou non d'une patrie belge unie. Même si le pays n'a obtenu sa souveraineté qu'à partir 1830, il entrevoit néanmoins les prémices de ce nationalisme belge bien avant cette période, lorsque la région était entre les mains de différents pays européens[250].

---

[247] La psychologie des peuples fut une pseudo-science visant à expliquer, de la même manière que pour un individu, l'état moral d'une population entière. « L'âme, l'esprit ou le génie d'un peuple, la personnalité ethnique, le caractère national, constituent autant de notions qui visent à désigner des formes quasi équivalentes de mentalité collective ordinaire, on pathologique comme la foule » (Geneviève VERMÈS, « Quelques étapes de la Psychologie des peuples (de la fin du XIX[e] siècle aux années 1950). Esquisse pour une histoire de la psychologie interculturelle », *Op. cit.*, p. 150).

[248] « En Somme, il y a des Wallons et des Flamands ; une âme latine et une âme germaine ; de Belges et d'âmes nationales, point » (La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Albert Berthel », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 14 (1897), p. 467).

[249] « Définir l'âme belge ! mais il faudrait pour cela la connaître et je ne la connais pas ! (…) Je ne puis donc rien définir ; ce que j'entr'aperçois seulement (…) c'est une jeunesse belge, plus enthousiaste, plus probe, plus vivante que celle de France. (…) le voyageur qui parcourt la Belgique a la sensation d'une placidité un peu lourde, mais reposante et aimable » (La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. J.-K. Huysmans », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 12 (25 juin 1898), p. 457).

[250] « C'était un défilé ininterrompu d'empereurs, de rois, de prélats, de soldats, de diplomates et d'administrateurs ; ils passaient, devant nos yeux, dans l'orbite d'une conception nationale qui s'appelaient tantôt la France, tantôt l'Espagne, tantôt l'Autriche, tantôt la Néerlande ; mais dans ce vertigineux panorama de royautés, nous ne distinguions que vaguement et par intervalles, notre nationalité — chose menue mais ancienne, mouvante mais tenace, petit bloc indestructible sur lequel s'émoussèrent tant d'épées et se blousèrent tant de diplomaties » (Firmin VAN DEN BOSCH, « Notre personnalité nationale », *Durandal. revue Catholique d'art et de littérature*, 9 (septembre 1910), p. 539).

La nation belge existe donc déjà dans les temps anciens même si l'auteur précise qu'elle n'est encore qu'une vague et intermittente idée. Ses origines seraient à chercher dans la fusion des deux groupes linguistiques latin et germain « d'où sortit une nation nouvelle, avec les originalités particulières et ses caractéristiques spéciales[251] » :

> Tous ces écrivains, Edmond Picard tout le premier, se référant aux lois de la "psychologie des peuples", ont tenté de démêler dans notre vie nationale, les facteurs qui différencient le peuple belge, des peuples qui l'environnent ; et à des nuances près, ces écrivains ont assigné à notre dynamique patriale quatre caractéristiques : l'*amour du travail*, le *sens de la modération*, la *pratique de l'association* et le *culte de la liberté*.[252]

À ces quatre caractéristiques, il convient de rajouter encore une certaine *ferveur religieuse* — décrite par Mavil[253], Godefroid Kurth[254] et Jeanne

---

[251] Firmin VAN DEN BOSCH, « Notre personnalité nationale », *Durandal. Idem*, p. 539-540.

[252] Firmin VAN DEN BOSCH, « Notre personnalité nationale », *Durandal. Idem*, p. 541-542.

[253] Mavil inscrit d'emblée le caractère catholique de l'âme belge et le différencie ainsi de ses voisins protestants ; notamment des Pays-Bas, dernier pays ayant exercé un contrôle politique sur cette région (MAVIL, « L'âme belge », *La Revue Mauve. Op. cit.*, p. 362).

[254] La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Godefroid Kurth », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 16 (25 août 1898), p. 625-627).

Tallenay[255] — et un *esprit fruste* — selon l'expression de Picard[256], de Tallenay[257] ou encore de Gustave Van Zype[258].

Ces éléments sont considérés comme intrinsèquement constitutifs de la nation belge. Pourtant, au vu de sa disparité ethnique, certains accommodements sont envisageables et de minimes différences entre les deux groupes linguistiques constituant le pays sont acceptées. Par exemple, si « le Belge » est travailleur, une légère distinction est admissible entre la branche germanique et la branche latine :

> Tous les Belges ne travaillent pas de la même façon : le Flamand a plus de régularité et, j'allais dire plus de ferveur, le Wallon plus de fébrilité et peut-être plus de dextérité ; mais tous, le paysan qui creuse son sillon dans la terre grasse de Flandre, le houiller qui s'acharne contre les éléments souterrains, l'ouvrier des villes qui promène ses doigts sur le clavier de l'industrie, l'habitant d'Ardenne qui dispute âprement à l'envahissante forêt un carré de terre où croîtront quelques maigres épis, et enfin le pauvre hère de Campine qui s'obstine à infuser la fécondité au sable rebelle, tous obéissent avec amour,

---

[255] La religion, bien que présente en Belgique, n'est considérée que comme un élément routinier dans lequel l'idéal est absent : « En religion, un mécanisme fonctionne, certes ; aux uns, moyen d'action ; aux autres, la masse, (…) engrenage routinier où ils furent pris dès leur enfance sans jamais avoir songé au droit d'un personnel examen » (La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. J. de Tallenay », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 16 (25 août 1898), p. 628).

[256] « Les âmes sont brusques, promptes aux paroles triviales, glissant vite aux brutalités, s'extériorisant, chez le populaire, en jurons aux pittoresques assonances révélant un état intérieur qu'adoucit, il est vrai, une bonhomie simple, naïve, parfois ingénue, dégraissée de toute affection et fréquemment savoureuse, un laisser-aller d'allure et de costume, un sans-gêne dégénérant en débraillé autant extérieur que psychique » (La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Edmond Picard », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 12 (25 juin 1898), p. 461).

[257] le Belge serait : avare, railleur — voire haineux — face aux personnes d'exception, gourmand et enclin à « une sensualité lourde » (La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. J. de Tallenay », *La Revue Mauve. Op. cit.*, p. 630).

[258] Le Belge est défini comme pensant lentement. Loin d'être perçu comme un défaut, ce trait de caractère est expliqué au moyen du passé de la région et de ses différentes phases d'occupation étrangère : « Je crois que nous avons acquis cette qualité précieuse au cours des successives et longues périodes d'oppression étrangère : nous ne pouvions pas parler beaucoup, et nous avions de graves et douloureux sujets de réflexions » (La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Gustave Van Zype », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 16 (25 août 1898), p. 632).

avec passion et comme par une propension naturelle, à la loi sainte du travail ![259]

Face au consensus à propos de l'existence de cette âme belge, Tallenay adopte cependant un positionnement intéressant la démarquant du reste des intervenants. En effet, après avoir défini l'âme belge actuelle, elle émet quelques réserves au sujet de la pureté de cet esprit national contemporain. Selon elle, l'esprit belge de son temps n'a que peu de rapports avec l'âme belge pure et ancestrale. La raison de cette altération, d'après ses propres termes, est causée par la présence durant une très large période d'éléments étrangers sur ce territoire qui ont dénaturé peu à peu l'âme belge originelle[260]. La question même de l'union nationale — dans le cas présent de la désunion — est pointée par Tallenay en ce sens que la Belgique de son temps n'est qu'un conglomérat d'éléments disparates. Et si dans les temps plus anciens elle admettait déjà l'existence de deux races distinctes, celles-ci étaient unies par un sentiment commun ; sentiment qui n'est plus constaté à son époque au vu du contact prolongé avec les pays extérieurs ayant contrôlé la région[261].

Ce constat est révélateur du positionnement singulier adopté par la chroniqueuse et va à l'encontre de la thèse la plus communément acceptée qui concède aux Belges une volonté farouche de se singulariser par rapport à leurs voisins et garder coûte que coûte un esprit indépendant, fondement

---

[259] Firmin VAN DEN BOSCH, « Notre personnalité nationale », *Durandal. Op. cit.*, p. 541-542.

[260] « Les envahissements incessants de son territoire, la permanence des étrangers sur son sol, ont fait à la Belgique une population si emmêlée, qu'essentiellement il n'y a plus de Belges. Il y a, tout d'abord, des Latins et des Saxons, immuables ennemis aux caractéristiques diamétralement opposées, puis il y a des fractions de races, — Français, Hollandais, Allemands, Espagnols — toutes ayant apporté avec elles aussi des fractions de leur âme nationale, et, les moins hautes, car ce n'est jamais l'élite d'un pays qui émigre dans un autre pays, mais bien sa classe moyenne, sinon sa populace » (La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. J. de Tallenay », *La Revue Mauve. Op. cit.*, p. 631).

[261] La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. J. de Tallenay », *La Revue Mauve. Ibidem*.

de leur identité[262]. Pour Tallenay il n'en est rien. L'auteur n'exclut pour autant pas la possibilité de retrouver cet esprit commun. Ce moyen, devant permettre de renouer avec l'âme belge ancestrale, est à chercher dans la renaissance littéraire considérée comme en marche sur le sol Belge[263]. C'est par cet élément que les Belges pourront retrouver leur fond commun. Si Tallenay admet la possibilité de la redécouverte de cet esprit, l'espoir s'avère bien mince lorsqu'elle observe le fossé distinguant les deux groupes linguistiques :

> Outre le péril socialiste, gros de menace de troubles, la question de l'alliance prochaine et sûre de tous les pays anglo-saxons contre les pays d'origine latine, ne se posera-t-elle pas d'emblée avec un caractère farouche, dans une contrée où, tout en se coudoyant, ces deux races se gardent, étrangement vivante, une hostilité qu'aucune foi pure ne viendra plus fondre de son invincible rayon ?[264]

C'est justement au niveau artistique que les points de désaccords entre les différents intellectuels sont les plus importants. Si Mavil admet un âme artiste aux Belges[265], cette opinion est rejetée par Fritz Lutens, Picard et

---

[262] « L'âme belge sait s'incliner devant la puissance des armes, pourvu qu'elle reste libre de croire et d'aimer » (MAVIL, « L'âme belge », *La Revue Mauve. Op. cit.*, p. 362) ; Le besoin d'indépendance est primordial pour le Belge qui serait « réfractaire à toute idée neuve (…) par haine instinctive de toute influence extérieure » (La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Fritz Lutens », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 12 (25 juin 1898), p. 456) ; selon Edmond Picard, le sentiment de liberté des Belges est justifiée par « l'habitude séculaire des résistances à l'ennemi » (La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Edmond Picard », *La Revue Mauve. Op. cit.*, p. 461) ; Selon Pierre Denis la liberté est une composante des Belges qui, bien que dominés pendant longtemps par des puissances étrangères, ont su se forger et garder une identité qui leur est propre et qui a influencé leur psychologie (La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Pierre Denis », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 12 (25 juin 1898), p. 463-466).

[263] « L'âme belge actuelle semble, toutefois, dans les dernières années et, par les efforts (…) de quelques artistes, de quelques jeunes poètes, se colorer un peu de reflets plus subtils et plus délicats, expressions de ces côtés profonds de lui-même que tout être en vie recèle à l'état latent. Une aurore se prépare, bien pâle, mais, sensible déjà » (La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. J. de Tallenay », *La Revue Mauve. Op. cit.*, p. 631).

[264] La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. J. de Tallenay », *La Revue Mauve. Ibidem*.

[265] « Quantité de grands esprits que notre sol a produits (…) se sont illustrés dans les sciences, la philosophie, la théologie, mais surtout dans les arts de la peinture et de la musique. / L'âme belge est artiste, elle vibre et s'élargit pour les oreilles et les yeux. Et son art est hardi, coloré, puissant » (MAVIL, « L'âme belge », *La Revue Mauve. Op. cit.*, p. 362).

Tallenay. Les trois détracteurs de Mavil ne sont pas d'accord entre eux. Lutens et Picard voient dans l'art belge une somme d'individualités s'exprimant librement sans appartenance à quelque école que ce soit[266], tandis que Tallenay insiste plus sur l'incapacité des Belges à apprécier le Beau[267]. Ce qui, chez les deux premiers, semblait une qualité émanant du besoin de liberté des Belges est chez l'autre une tare due aux conceptualisations essentiellement matérialistes de ses compatriotes. Gustave Van Zype rejoint Tallenay lorsqu'il évoque la prédilection des Belges pour la couleur et la forme au détriment de l'imagination[268]. Pour autant, Tallenay et Van Zype divergent quant à leurs constats des causes de cette prédominance. Pour celle-là, la raison est qu'ils sont uniquement possédés par un esprit matérialiste[269]. Dans le chef de Van Zype, il ne s'agit que d'un constat et il n'est pas question pour lui de critiquer cette

---

[266] Selon Lutens, les Belges ne possèderaient que très peu le sens artistique même si l'auteur reconnaît l'existence de nombreux artistes nationaux. Il opère une différentiation entre ce qu'il nomme des « pays artistes » — par exemple, l'Italie, l'Espagne et l'Inde —, dont chaque habitant est considéré comme étant artiste en lui-même. À contrario, « le sens artistique [en Belgique], est peut-être une émanation, une germination, une fermentation de l'âme nationale, mais il ne fleurit pas en lui-même ». Ce défaut de présence artistique dans l'âme belge est saluée par l'auteur qui y voit une force plutôt qu'une faiblesse (La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Fritz Lutens », *La Revue Mauve. Op. cit.*, p. 456-457). D'après Picard, la Belgique est une terre dans laquelle « chacun vit à sa manière, agit à sa manière, écrit peint, sculpte, parle, chante », le tout dans un « universel mouvement de fronde » (La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Edmond Picard », *La Revue Mauve. Op. cit.*, p. 461).

[267] En terme d'arts —la musique mise à part — « l'âme belge est peu apte aux fiers et profonds émois du Beau. Sans rayonnement vers lui, elle ne l'assimile qu'à sa surface, et, par les reliefs seulement ». La musique est, quant à elle, aimée, comprise et cultivée par les Belges à un point tel que l'auteur de l'article s'en étonne eut égard aux piètres dispositions de ces derniers face aux arts plastiques (La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. J. de Tallenay », *La Revue Mauve. Op. cit.*, p. 630).

[268] La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Gustave Van Zype », *La Revue Mauve. Op. cit.*, p. 633.

[269] Si Tallenay reconnaît aux Belges une aptitude certaine au niveau artistique, l'art produit par ses compatriotes n'est qu'un « art d'extériorités » : « Partout une vie intense (…) s'y montre, par des formes opulentes, larges et à la fois solide, par des teintes d'un coloris admirable, par des masses aux saillies épaisses où, en abondance, se précipitent le sang, les nerfs, la force, la chaleur de tempéraments puissants, mais où il n'y a, ni grâce, ni finesse, et d'où la noble ligne classique ainsi que le rayonnement stable de l'inconscient sont bannis » (La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. J. de Tallenay », *La Revue Mauve. Op. cit.*, p. 629).

observation. Au contraire, il entrevoit même une conséquence positive à cette volonté de privilégier la forme par rapport au fond : la perpétuation sans interruption de l'école de peinture de Rubens à son temps[270].

La littérature belge est un autre point de discorde. Si Mavil émet plus que des réserves sur l'existence d'une fibre littéraire belge[271] — à l'avantage de la peinture et de la musique —, Lutens pense le contraire et la dispute en pointant un certaine méconnaissance du sujet de sa part[272].

La prédominance des arts plastiques et musicaux sur le sol national est également évoquée à plusieurs reprises. Pierre Denis, entre autres[273], établit une comparaison entre son pays et la Belgique en attribuant les mêmes

---

[270] « L'école belge de peinture et de sculpture est la seule qui n'ait point subi d'éclipse ; la chaîne glorieuse n'est point interrompue de Rubens à nos grands artistes d'à présent ; l'école belge est toujours la première, incessamment se poursuit son mâle labeur » (La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Gustave Van Zype », *La Revue Mauve. Op. cit.*, p. 633).

[271] Dans son article consacré à l'âme belge, Mavil soutient par exemple l'idée qu'il n'existe pas de grande littérature en Belgique : « Les efforts qu'une certaine école a tentés et tente encore pour faire de la langue française le parler amphigourique et incompréhensible, chéri des décadents, échoueront en Belgique comme en France. Le bon sens des deux nations les préservera de ces excès ridicules et il en sera de ce style bizarre comme des pointillistes et des tachistes en peinture, l'art vrai sera vainqueur de ces aberrations passagères » (MAVIL, « L'âme belge », *La Revue Mauve. Op. cit.*, p. 363). Spring la rejoint en arguant que « le poète et le littérateur belge, en général (…) appartiennent à une école antireligieuse, écartant Dieu et la Foi de leurs créations, de la un matérialisme complet, souvent grossier. » (La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Spring », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 12 (25 juin 1898), p. 463).

[272] Lutens clôt son article en prenant à parti Mavil à propos de la prétendue absence de poètes belges. Afin de la contredire, il cite en exemple des poètes tels que Albert Giraud (1860-1929) ou Émile Verhaeren (1855-1916), des œuvres comme l'*Uylenspiegel* ou le *Roman de Renards* sans compter les nombreuses légendes locales issues de Flandre et de Wallonie (La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Fritz Lutens », *La Revue Mauve. Op. cit*, p. 457).

[273] Outre Jeanne de Tallenay et Gustave Vanzype déjà mentionnés précédemment à ce sujet, il est possible de citer : Mavil, pour qui les Belges « se sont surtout illustrés (…) dans les arts de la peintures et de la musique » (MAVIL, « L'âme belge », *La Revue Mauve. Op. cit.*, p. 362) et Spring, qui note que le Belge est « poète et suave dans son pinceau » et qu'il « aime surtout la mélodie, la retient et la comprend plus que tout autre » même s'il « exécute mieux qu'il ne compose » (La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Spring », *La Revue Mauve. Op. cit.*, p. 463).

préférences artistiques aux Belges, faisant d'eux des peintres et des musiciens, par rapport à la France plus portée vers la littérature[274].

Les arguments en faveur d'une musique belge, aussi ténus soient-ils, existent bel et bien. Le Belge a l'amour de la musique ; cela se vérifie, de la même manière que le faisait Fétis, par son passé glorieux. Pour autant, si ce consensus est accepté, il n'est pas question d'école belge. Cette aptitude musicale est une histoire de tempérament. C'est par leurs qualités intrinsèques de Belges qu'ils sont plus versés dans cet art que des peuples d'autres nations. De plus, si la Belgique ne possède pas d'école musicale à l'exemple des grandes nations comme l'Allemagne ou la France, c'est une nouvelle fois en raison du tempérament de ses habitants qui, dans un souci de liberté, préfèrent rester une somme d'individualités et chanter l'amour de leur pays chacun à leur manière.

2.5. Les compositeurs belges mal aimés en Belgique ?

Une volonté nette de promouvoir un art belge est observable. Et si la signification de la dénomination de « belge » n'est pas unanimement acceptée, il est clair pourtant que chacune des parties est désireuse de voir et d'entendre des œuvres belges. En effet, bien que les différents acteurs de la vie artistique et culturelle belge n'adoptent pas de consensus définitif à propos de la question de l'expression d'un nationalisme uniforme, tous s'expriment en faveur d'une émergence — et d'un foisonnement — culturel et artistique au sein de leur pays : la Belgique.

Une partie non négligeable de ce foisonnement culturel est à chercher dans les différents concerts organisés sur le territoire belge[275]. La presse artistique de ce dernier tiers du XIX^{e} siècle rend compte d'une réelle volonté d'organiser de telles manifestations en faveur de musiciens autochtones, ces derniers étant généralement perçus comme lésés sur leur propre territoire par rapport aux compositeurs des pays voisins. Cette assertion est jugée

---

[274] La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Pierre Denis », *La Revue Mauve. Op. cit.*, p. 466.

[275] La pratique de l'art musical sous sa forme dilettante ne fait pas partie de la présente étude. La musique étudiée est celle composée et jouée dans le cadre de la musique dite académique et interprétée de manière professionnelle.

problématique et est répétée au fil des années au sein de différents journaux artistiques belges. En voici quelques exemples.

Dans les numéros 22 et 23 du *Guide Musical* de 1872, l'auteur déplore que les ressources allouées au Théâtre de la Monnaie, dans le but de le faire prospérer et « lui ouvrir une ère de splendeur inconnue jusqu'à ce jour[276] », ne concernent pas les compositeurs ou poètes belges et prive dès lors le pays d'un théâtre national :

> Depuis longtemps, on se préoccupe des moyens d'encourager le théâtre national ; il est même question de bâtir une vaste salle de spectacle où Flamands et Wallons pourraient exhiber leurs ours à cœur joie, et l'on sait que les chambres votent annuellement une somme de vingt mille francs pour subsidier les productions dramatiques indigènes ; à la vérité, l'érection d'une scène exclusivement réservée aux auteurs belges, n'est encore qu'un projet en l'air et l'allocation annuelle de vingt mille francs, grâce aux arrêtés de M. Kervyn, arrêtés maintenus par M. Delcourt, pourrait aussi bien se nommer : *subsides pour décourager la musique et la littérature nationales*[277].

Adolphe Samuel, dans un article de *L'Art universel* daté du 1er avril 1874, consacré aux grands concours de compositions musicales en Belgique, déplore les difficultés que ressentent les jeunes compositeurs belges à faire exécuter leurs œuvres dans leur pays[278]. Ces difficultés tireraient leur source de l'organisation même des concours de composition musicale.

Selon Samuel, il est impératif que les compositeurs disposent d'une certaine aisance matérielle devant leur rendre possible « le libre et constant exercice de [leurs] facultés intellectuelles[279] ». Il prend comme exemple le cas allemand où il constate la possibilité pour les compositeurs d'être « à la

---

[276] Anonyme, « Belgique. Causerie », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 22 et 23 (30 mai et 6 juin 1872), [p. 2].

[277] Anonyme, « Belgique. Causerie », *Le Guide Musical. Ibidem*.

[278] Adolphe SAMUEL, « Quelques mots sur l'organisation des grands concours de composition musicale en Belgique. », *L'Art universel*, 4 (1er avril 1873), p. 39.

[279] Adolphe SAMUEL, « Quelques mots sur l'organisation des grands concours de composition musicale en Belgique. », *L'Art universel. Ibidem*.

tête d'une des nombreuses chapelles du pays[280] ». La difficulté réside, pour les compositeurs belges, que de telles institutions n'existent pas dans leur pays. C'est pourquoi, Samuel prêche en faveur d'une réorganisation de l'aide étatique en faveur des compositeurs. Cette aide serait d'autant plus précieuse qu'il s'agit à plus grande échelle de développer une école nationale encore balbutiante[281].

Samuel ne désire pas mettre un terme à la tenue de concours nationaux mais souhaite une réforme de ces derniers afin d'accorder plus de liberté aux compositeurs primés qui, disposant des ressources matérielles suffisantes, pourront ainsi s'adonner à plein temps à leur art et se faire connaître du public belge :

> Les concours sont dans les mœurs de notre pays ; ils ont d'ailleurs ce côté excellent que ce n'est pas une faveur que reçoit le vainqueur du concours. Aussi est-il désirable que le grand concours continue à désigner à l'État le compositeur pour lequel son intervention est réclamée. Seulement il est grandement temps que l'organisation en soit modifiée (…).
> Dès lors, plus de prescriptions relatives aux voyages des lauréats, plus d'obligation pour eux d'envoyer leurs compositions à l'examen. Le lauréat a reçu un diplôme de capacité ; il est reconnu maître ; il est libre de ses actions, il va où sa carrière l'appelle, soit à l'étranger, soit dans le pays même ; et c'est le public, seul, qui désormais aura à juger ses productions.[282]

Le numéro du 3 septembre 1876 de la revue *L'Artiste*, publie un article à propos de la tenue du congrès flamand et d'un concert — précisé comme essentiellement national — au Waux-Hall. Le critique y déplore non pas la qualité des œuvres interprétées mais l'absence du public ainsi que son peu de sensibilité à l'égard de la jeune musique belge :

---

[280] Adolphe SAMUEL, « Quelques mots sur l'organisation des grands concours de composition musicale en Belgique. », *L'Art universel. Ibidem*.

[281] « Ce devoir est d'autant plus impérieux que l'école belge vient à peine de renaître, que sa vitalité ne paraît pas encore très-puissante, et que plus d'un effort sera nécessaire, avant qu'elle puisse manifester, dans son plein essor, une individualité non contestable » (Adolphe SAMUEL, « Quelques mots sur l'organisation des grands concours de composition musicale en Belgique. », *L'Art universel. Ibidem*).

[282] Adolphe SAMUEL, « Quelques mots sur l'organisation des grands concours de composition musicale en Belgique. », *L'Art universel. Ibidem*.

> Un public très-peu nombreux et aussi froid que le temps assistait mardi soir au Concert essentiellement national du Waux-Hall. Il a accueilli avec indifférence les morceaux du programme. Il est vrai qu'ils étaient signés par des compositeurs belges — jeunes pour la plupart — et n'oublions pas que nous sommes en Belgique ![283]

Dans un article du *Guide Musical*, daté du 24 avril 1879, il est question de la création d'une classe d'harmonie pratique et d'accompagnement au Conservatoire de Bruxelles. Deux candidats sont cités, écrit l'auteur, pour la nomination de ce poste : Émile Mathieu (1844-1932) et Gustave Sandré (1843-1916). Tous deux détiennent divers arguments en vue de leur nomination potentielle. Gustave Sandré est présenté comme étant « un pianiste distingué [qui a] fait entendre (…) quelques jolies compositions[284] ». Émile Mathieu, quant à lui, voit son pedigree couché sur le papier : titulaire d'un premier prix d'harmonie et d'un premier prix de piano au conservatoire ; lauréat d'un second prix de Rome ; auteur d'œuvres symphoniques et de cantates « remarquables par une science et une distinction rare » ainsi que d'un opéra et d'un ballet, tous deux exécutés au Théâtre royal de la Monnaie ; accompagnateur de ce même Théâtre ; enfin, professeur et chef d'orchestre à l'Académie des beaux-arts de Louvain[285]. Mais, malgré toutes les qualités de Mathieu, Sandré posséderait, selon le rédacteur de l'article, un avantage non négligeable sur son concurrent belge du fait même de sa nationalité :

> Malheureusement, M. Mathieu a, sur son concurrent, un désavantage sérieux : il est Belge. M. Sandré est Français. Tout porte à croire, en conséquence, que ce sera lui que la direction tiendra à faire nommer.[286]

---

[283] V. R., « Gepraat. Vijftiende Nederlandsch Taal. En Letterkundig Congres. », *L'Artiste. L'Artiste*, 35 (3 septembre 1876), p. 287-288.

[284] Anonyme, « Belgique. Bruxelles. — Théâtre royal de la Monnaie », *Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 17 (24 avril 1879), [p. 2].

[285] Anonyme, « Belgique. Bruxelles. — Théâtre royal de la Monnaie », *Guide Musical. Ibidem*.

[286] Anonyme, « Belgique. Bruxelles. — Théâtre royal de la Monnaie », *Ibidem*.

Émile Mathieu n'obtint pas le poste et Gustave Sandré devint le nouveau professeur d'harmonie pratique comme le tendent à prouver ces quelques lignes tirées de *L'Art moderne* du 23 septembre 1884 :

> Nous recevons les premières livraisons d'un ouvrage entrepris par M. Auguste Dupont, professeur supérieur au Conservatoire de Bruxelles, avec la collaboration de M. Gustave Sandré, professeur d'harmonie pratique au sein du même établissement[287].

Dans *L'Art moderne* du 17 avril 1881, l'auteur, anonyme, s'intéresse aux compositeurs belges joués à Bruxelles. Il fustige l'attitude du public bruxellois à l'encontre des œuvres autochtones. Cette attitude, décrite comme pernicieuse et émanant de la part de quelques individualités influençant par la suite la grande majorité du public, consiste à mépriser l'art national[288]. Il met en garde le public bruxellois contre son attitude face aux œuvres nationales en prédisant, si la situation persiste, ce qui suit :

> Quels sont les jeunes compositeurs belges qui oseront désormais affronter les rigueurs de ce nouveau Conseil des Dix ? Et quel est le directeur de théâtre qui consentira à accepter l'œuvre d'un auteur national ? Les tentatives presque toujours infructueuses qui ont été faites, ont profondément découragé les uns et mis les autres en défiance. C'est la ruine de l'Art lyrique en Belgique.[289]

---

[287] Anonyme, « Bibliographie musicale. Ecole de piano du Conservatoire royal de Bruxelles. Livraisons I, II, III. », *L'Art moderne*, 39 (28 septembre 1884), p. 318). La préface des éditeurs du traité d'harmonie de Friedrich Richter atteste de même la nomination de Sandré comme professeur au Conservatoire de Bruxelles : « l'ouverture, à Bruxelles, d'une succursale de notre maison de Leipzig, nous mit en rapport avec M. Gustave Sandré, compositeur français, professeur d'Harmonie au Conservatoire Royal de Bruxelles » (Friedrich RICHTER, *Traité d'Harmonie. Théorique et pratique*, trad. de l'allemand par Gustave Sandré, troisième édition, Leipzig et Bruxelles, Breitkopf & Hærtel, éditeurs, 1891, première de couverture).

[288] « Une œuvre nouvelle est annoncée. Aussitôt un tribunal se rassemble ; il est composé de quelques individualités prétentieuses pour qui l'art (…) n'est qu'un sport plus élégant que le tir aux pigeons ou les courses, et devant les jugements desquels la foule a la bêtise de s'incliner. L'un de ces juges improvisé a assisté à un fragment de répétition ; un autre n'en a rien entendu, mais leur opinion est arrêtée et rien ne pourra les faire changer d'avis. "Qu'est-ce que ce *Capitaine Raymond* ? — Peuh ! Une œuvre belge. — Un four dans ce cas ?" » (Anonyme, « Les Compositeurs belges devant le public bruxellois », *L'Art moderne*, 7 (17 avril 1881), p. 52).

[289] Anonyme, « Les Compositeurs belges devant le public bruxellois », *L'Art moderne. Ibidem*.

L'année suivante, toujours dans *L'Art moderne*, un véritable plaidoyer est rédigé en faveur d'une musique belge, devant être encouragée en Belgique au moyen de la création d'expositions musicales, sous peine de voir l'art musical indigène disparaître[290]. Deux institutions sont ensuite citées comme existantes à Bruxelles pour faire jouer de la musique symphonique : le conservatoire et la Société des concerts populaires. La première est présentée comme résolument tournée vers le passé ; la seconde, étant une entreprise privée, se devrait d'élaborer ses programmes en fonction de la demande du public dans le simple but de pouvoir subsister[291]. Dès lors, l'auteur préconise d'organiser, aux frais de l'État, des *expositions musicales* dans lesquelles chaque artiste serait susceptible d'y présenter ses œuvres[292].

Dans *L'Art moderne* du 12 novembre de la même année, à propos d'un compte rendu de concert du *Hoyoux* d'Émile Mathieu, la rareté des auditions des œuvres belges est une nouvelle fois rappelée :

> Alors que dans les pays voisins, en Allemagne, en France, — en France surtout, où se mêle à toute une manifestation de l'art une pointe de chauvinisme, bien excusable d'ailleurs, — on cherche à faire valoir les œuvres indigènes, chez nous, au contraire, on ne paraît préoccupé que d'une chose : trouver un éteignoir assez épais pour les faire disparaître complètement.[293]

---

[290] « Nous appelons (…) l'attention de qui de droit sur nos compatriotes, qu'on oublie. C'est bien assez que notre littérature se débatte au milieu de l'indifférence générale : il ne faut pas que notre musique s'éteigne faute d'avoir un organe autorisé pour la faire connaître. "Voulez-vous savoir, nous disait un de nos jeunes compositeurs, pourquoi la Belgique produit si peu d'œuvres musicales marquantes, alors qu'au contraire la peinture, la sculpture et l'architecture nationales occupent dans l'art une place remarquable ? C'est que le peintre, le sculpteur, l'architecte ont des expositions qui les forcent à travailler. A défaut d'enseignement, ils ont un stimulant, tandis que le musicien, après avoir écrit sa partition, n'a d'autre parti à prendre que de l'enfermer dans un tiroir en inscrivant sur la couverture le R.I.P. des cimetières". » (Anonyme, « De la création d'exposition musicale en Belgique », *L'Art moderne*, 9 (26 février 1882), p. 68-69).

[291] Anonyme, « De la création d'exposition musicale en Belgique », *L'Art moderne. Idem*, p. 69.

[292] Anonyme, « De la création d'exposition musicale en Belgique », *L'Art moderne. Ibidem*.

[293] Anonyme, « Le Hoyoux. Poème lyrique et symphonique, par Émile Mathieu », *L'Art moderne*, 47 (19 novembre 1882), p. 370-371.

L'auteur implore une réaction, face à ce qu'il appelle « ce dénigrement systématique et faux de notre art musical national[294] », afin de réhabiliter un art belge qu'il décrit comme passablement dénigré en ses propres terres et qu'il convient, selon ses termes, de régénérer[295].

Marc Harold, chroniqueur du journal *La Basoche*, est plus optimiste. La chronique musicale du 13 décembre 1884 de ce même journal est l'occasion pour lui d'insister sur la nouvelle capacité de la jeune génération des musiciens belges, et en particulier Émile Mathieu, de parvenir à attirer la foule non sans rappeler le peu d'intérêt qu'ont pu susciter les compositeurs nationaux par le passé[296].

Maurice Kufferath (1852-1919), par contre se veut moins rassurant. Il fait état en 1887 d'une pétition adressée au ministre des Beaux-arts « pour que l'Etat intervienne en faveur des compositeurs dramatiques nationaux[297] », indice que le problème persiste et que les foules ne sont toujours pas gagnées pour les musiciens belges.

Dans le premier numéro de *L'Art moderne* de 1892, une correspondance rédigée par I. Will se désespère du peu de Belges joués aux concerts populaires. Elle déplore que cette institution, après vingt-sept années d'existence, n'ait joué qu'une dizaine, voire une quinzaine, de compositions de musiciens belges, dont voici le compte :

> Voici que je trouve — si je me trompe, rectifiez : trois œuvres de Raway, trois ou quatre œuvres de Mathieu (qui a dû amener ses choristes de Louvain pour ses œuvres importantes), deux œuvres de Tinel (avec aussi les choristes de Malines), une suite d'orchestre de Blockx, une symphonie de Samuel (presque obligatoire à l'occasion de son anniversaire) — et peut-être çà et là quelques compositions de moindre importance, mises au programme par le choix des

---

[294] Anonyme, « Le Hoyoux. Poème lyrique et symphonique, par Émile Mathieu », *L'Art moderne. Idem*, p. 371.

[295] (Anonyme, « Le Hoyoux. Poème lyrique et symphonique, par Émile Mathieu », *L'Art moderne. Ibidem*).

[296] « C'est qu'en effet, ce public Belge [sic] autrefois si rétif à l'art national, mais aujourd'hui quasi-dompté par la nouvelle génération d'artistes, a reconnu dans le directeur de l'Ecole de musique de Louvain, une originalité dégagée, une personnalité puissante » (Marc HAROLD, « Chronique musicale : Freyhir », *La Basoche. Littéraire & artistique*, 2 (13 décembre 1884), p. 85).

[297] Maurice KUFFERATH, « Une pétition », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 12 (24 mars 1887), p. 93.

> virtuoses, comme le dernier récit passionné de Camille Gurickx, par exemple.[298]

Les Belges ne sont donc pas joués, ce que déplore fortement Will. Pire encore, les concerts populaires sont présentés comme favorisant l'art étranger au détriment de l'art belge. Selon elle, cet état de fait n'est pas un simple manquement qu'il convient de rectifier, mais une faute aux conséquences fâcheuses. En effet, la raison qui la pousse à la préférence nationale n'est pas une manifestation d'un esprit de clocher ou de chauvinisme. D'après elle, jouer des compositeurs autochtones revêt une importance capitale pour le pays en ce sens que les œuvres qu'ils produisent portent « l'influence du sol, de la race, du milieu, de la vie du pays[299] ». En d'autres termes, ces œuvres seraient autant d'éléments porteurs d'une âme belge. Jouer ces compositeurs dans leur propre pays est donc une nécessité pour cette dernière, non comme simple expression d'une préférence nationale, mais afin d'exprimer l'âme de la nation[300] et ainsi la fortifier.

Les propos de Will, relatifs au nombre des Belges joués aux concerts populaires, sont cependant à tempérer. Dans une note adjointe par la rédaction à ladite correspondance, il est précisé que le décompte avancé par son auteure n'est pas complet. Aux compositeurs et œuvres cités, il convient d'ajouter :

> *De Oorlog*, *Charlotte Corday* aux complets et deux concertos de Peter Benoit ; un *scherzo* et *La Lutte au XVI^e siècle* de J. Van den Eden ; un fragment de l'*Apollonide* et *le Jet d'eau* de F. Servais ; plusieurs compositions importantes d'Ed. Lassen ; des fragments de la symphonie Waelput ; deux concertos, une *Polonaise* et la *Marche nuptiale* d'Aug. Dupont ; diverses œuvres de Fétis, Gevaert, Hanssens, Vieuxtemps, Etienne Soubre, Hubert, Mertens, Radoux, Riga, Jehin, Colyns, Balthazar-Florence, etc. Enfin, *les Eolides* de César Franck.[301]

---

[298] I. WILL, « La musique belge. Correspondance », *L'Art moderne*, 1 (3 janvier 1892), p. 4.

[299] I. WILL, « La musique belge. Correspondance », *L'Art moderne. Ibidem*.

[300] « Quand je pense aux choses vraiment nationales, exprimant notre vie à nous, les sentiments populaires des Flamands et des Wallons, à tous ces morceaux de notre moi enfouis dans des cartons faute d'une compréhension intelligente qui les en tire, je suis trop triste pour m'indigner en de longues paroles » (I. WILL, « La musique belge. Correspondance », *L'Art moderne. Ibidem*).

[301] I. WILL, « La musique belge. Correspondance », *L'Art moderne. Ibidem*.

Il existe bel et bien une nette différence entre la liste fournie par Will et celle avancée par la rédaction. Le nombre de compositeurs joués aux concerts populaires est plus important qu'annoncé par cette dernière, mais ce n'est pas tout. Peter Benoit, pour ne citer que lui, voit deux de ces œuvres majeures — *De Oorlog* et *Charlotte Corday* — jouées dans leur entièreté ainsi que son concerto pour piano et son concerto pour flûte. Toutes sont des œuvres de grande facture, indice de l'importance de l'intérêt accordé à ce musicien.

À la lecture de cette correspondance et de la note qui lui répond, deux éléments interpellent : le premier a trait à la volonté de faire jouer de la musique belge — élément ressenti comme indispensable à la vie de la nation — ; le deuxième concerne la différence observée entre ce qui est ressenti et rapporté dans les différents journaux à propos de la sous-représentation de ces mêmes compositeurs belges dans les différents lieux de concerts en Belgique.

À propos du concert donné à l'occasion de l'inauguration, en mai 1898, du monument Vieuxtemps à Verviers, est relevé, toujours dans *L'Art moderne*, le souhait, non plus de jouer des Belges, mais de voir des chefs d'orchestres autochtones diriger les œuvres écoutées sur le territoire national en raison du fait qu'étant Belges eux-mêmes, ils exprimeraient le plus pleinement les sensibilités artistiques de la nation belge[302]. Il ne s'agit plus seulement d'exécuter de la musique belge mais de la faire exécuter par des Belges qui seraient les plus à même de remplir cette tâche compte tenu de leur nationalité. Le souhait exprimé va bien au-delà du chauvinisme. En effet, c'est du fait même de leur identité belge que les chefs-d'orchestre autochtones doivent interpréter les œuvres de leurs compatriotes puisqu'ils seraient les plus capables de comprendre l'âme belge qui y est insufflée et,

---

[302] « Sans être chauvin et sans crier "la Belgique aux Belges" on souhaiterait pourtant quelque fois qu'avant de connaître les beaux chefs d'orchestres étrangers, on puisse entendre ceux qu'on a chez soi, ceux qui savent faire exprimer à ce grand instrument orchestral l'art que nous sentons, et de la façon dont nous le sentons ici en Belgique. (…) Quand nous avons ici des hommes qui incarnent notre spéciale compréhension et notre sensibilité artistiques, qu'attendons-nous pour leur demander de nous en réjouir ? Qu'ils soient mort, naturellement, — et qu'on puisse alors parler de leur modestie, — en déplorant les lenteurs des appréciations collectives » (Anonyme, « Notes de musique. Concert donné pour l'inauguration du monument Vieuxtemps à Verviers », *L'Art moderne*, 19 (8 mai 1898), p. 320).

surtout, parce qu'ils seraient plus aptes à la restituer que des chefs étrangers qu'ils soient français ou allemands[303].

Dans *La Belgique artistique et littéraire* de janvier 1906, il est fait état de la création du *Groupe des Compositeurs belges* dont la tâche est d'éditer et de faire entendre de la musique de compositeurs belges contemporains[304]. La première audition est donnée le 23 novembre 1905 dans la salle de la Grande Harmonie et remporte un vif succès d'après l'auteur de la chronique[305]. Pour autant, ce dernier insiste sur l'ignorance qui réside encore en Belgique au sujet des artistes autochtones au profit d'artistes étrangers[306]. Afin d'appuyer son propos, il rapporte un épisode malheureux à propos de la première séance de musique de chambre d'Eugène Ysaÿe (1858-1931). Le violoniste souhaitait proposer un ensemble de concerts de musique de chambre exclusivement composé d'œuvres belges[307]. Le peu d'intérêt que suscite cette annonce décide finalement Ysaÿe à annuler cette entreprise une semaine après avoir fait cette annonce[308] :

> Des musiciens belges de tout premier ordre devaient y exécuter de la musique belge… Personne ne se dérangea, la location fut nulle ! Eu. Ysaye, envers qui notamment cette indifférence fut d'une vilaine ingratitude, rompit net et presqu'avec tapage, ce en quoi il eut parfaitement raison. La séance n'eut pas lieu et l'on sut exactement pourquoi…

---

[303] Le chef d'orchestre français est décrit comme brillant correct et fougueux, tandis que le chef d'orchestre allemand est plus expressif mais contient une certaine lourdeur. Aucune définition des qualités intrinsèques du chef d'orchestre belge n'est présente dans l'article (Anonyme, « Notes de musique. Concert donné pour l'inauguration du monument Vieuxtemps à Verviers », *L'Art moderne. Ibidem*).

[304] Interim, « Les Concerts », *La Belgique artistique et littéraire. Revue mensuelle d'art, de théâtre et de lettres*, 4 (janvier 1906), p. 625.

[305] Interim, « Les Concerts », *La Belgique artistique et littéraire. Ibidem*.

[306] « Nous accueillons ici souvent à grands fracas d'enthousiasmes exagérés des œuvres ou des virtuoses étrangers qui sont loin d'égaler les nôtres que nous ignorons ou que nous dédaignons même » (Interim, « Les Concerts », *La Belgique artistique et littéraire. Ibidem*).

[307] Selon Michel Stockhem, devaient s'y retrouver les noms suivants : « Franck, Lekeu, Joseph Jongen, Vreuls, Rasse, Huberti, Mestdagh, Théo Ysaÿe, De Greef, Louis Delune et Albert Dupuis. » (Michel STOCKHEM, *Eugène Ysaÿe et la musique de chambre*, Liège, Mardaga, 1990, p. 141).

[308] Michel STOCKHEM, *Eugène Ysaÿe et la musique de chambre. Ibidem*.

> Ah ! si les « invitations » avaient été gratuitement lancées ou si le programme avait promis un épileptique du clavier, un acrobate de l'archet et de la musique de nègre !![309]

Enfin, *L'Art moderne* du 26 avril 1908 publie un article à propos de « La Musique au Parlement belge. » Reprenant le *Compte rendu analytique* de la Chambre des Représentants, l'article met en lumière les échanges survenus suite à l'introduction par Émile Vandervelde (1866-1938) d'une requête de l'*Association des auteurs belges*[310].

Ces exhortations sont révélatrices de la question relative à la place que doit occuper la musique belge au sein même de la nation. Jusqu'en 1914 au moins, la musique est perçue comme fondamentale en tant qu'élément capable de rassembler[311]. Cependant, il ne s'agit pas de se limiter à produire et à jouer de la musique autochtone mais de « diffuser un sentiment d'appartenance commune[312] ». La musique doit contenir en son sein les caractéristiques mêmes de la nation de laquelle elle émane ; le musicien voit

---

[309] Interim, « Les Concerts », *La Belgique artistique et littéraire. Op. cit.*, p. 626.

[310] « Les compositeurs belges se plaignent avec raison, a dit l'orateur [Émile Vandervelde], de ne pas être joués en Belgique, sauf aux concerts Ysaye. (Les Concerts populaires et les Concerts Durant ont pourtant inscrit à leur programme des œuvres de nationaux vivants.) Au Conservatoire, on ne les joue pas. J'en excepte le chant de l'expansion belge de M. Gevaert. *(Rires.)* Les compositeurs, ne pouvant se faire jouer ici, ne peuvent non plus se faire éditer. / Les compositeurs demandent aussi avec raison qu'on augmente quelque bonne parole, à défaut d'une augmentation immédiate de la subvention » (Anonyme, « La Musique au Parlement belge », *L'Art moderne*, 17 (26 avril 1908), p. 132). Les échanges qui suivent l'introduction de la requête adressée par Émile Vandervelde sont concentrés sur le rôle que doit revêtir le Conservatoire de Bruxelles dans la promotion d'œuvres de jeunes compositeurs nationaux. Les avis sont partagés. Si chacun reconnaît la bonne qualité d'exécution des concerts qui y sont organisés, certains, comme Woeste et Vandervelde, plaident en faveur de la nécessité d'accorder aux musiciens nationaux une meilleure visibilité, notamment par le biais des concerts du conservatoire. Cet avis n'est pas partagé par Borboux en désaccord avec l'idée de « nationalisation en matière artistique ». Les échanges se closent par la vague promesse de Descamps — ministre des sciences et des arts — de travailler « à assurer la prospérité de l'art national » (Anonyme, « La Musique au Parlement belge », *L'Art moderne. Idem*, p. 132-133).

[311] Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Op. cit.*, p. 9.

[312] Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Idem*, p. 10.

alors sa nationalité proclamée et est ainsi lié au passé de son pays, à son sol et à ses traditions[313].

Les critiques énoncées par Will à l'encontre des concerts populaires tout comme la demande de recourir à un chef d'orchestre belge pour interpréter de la musique nationale sont deux indices du lien devant exister — au moins d'après les auteurs de ces articles — entre la musique et la nation. Ces deux articles insistent sur le rôle qui incombe à l'artiste d'exprimer les sentiments propres à sa nation, perçue comme une « identité culturelle[314] ». C'est bien en ce sens que Will évoque les « choses vraiment nationales » qui seraient à même d'exprimer « notre vie à nous ». Ces évocations, aussi nébuleuses soient-elles, renvoient indirectement à la nation et tissent un lien entre l'artiste et le peuple[315]. Les recommandations d'employer un chef d'orchestre belge lors du concert inaugural du monument Vieuxtemps à Verviers doivent être comprises de la même façon puisque ce musicien permettrait de rendre non seulement un art senti par les Belges mais aussi de la façon dont ils le sentent[316]. Le cadre du concert doit lui-même interpeller le lecteur puisqu'il est l'occasion de rendre hommage à un des grands hommes de la nation : Henri Vieuxtemps. Comme l'écrit Didier Francfort : « l'histoire de la nation est aussi l'histoire de sa musique, de ses grands compositeurs[317] ». Il ne s'agit donc pas dans le cas présent d'un concert parmi d'autres mais bien d'une célébration d'une des gloires belges qu'il convient de louer. Le chef d'orchestre a alors pour tâche de diriger cette cérémonie au niveau musical, à l'instar d'un prêtre officiant durant la messe, afin de permettre à l'assistance de se réunir et de communier face à ce héros national.

---

313 Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Idem*, p. 11.

314 Jim SAMSON, « Nations and nationalism », *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music. Op. cit.*, p. 570.

315 Catherine MAYES, « Eastern European National Music as Concept and Commodity at the turn of the Nineteenth Century », *Music & Letters*, 95/1 (février 2014), p. 72.

316 Anonyme, « Notes de musique. Concert donné pour l'inauguration du monument Vieuxtemps à Verviers », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 320.

317 Par conséquent, il doit être considéré comme « héros de la nation. » (Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Op. cit.*, p. 117).

Pour autant, il convient de s'interroger s'il existe à proprement parler une école belge de musique au même titre qu'il existerait une école française ou une école allemande ?

Un élément de réponse est fourni par Jean-Théodore Radoux (1835-1911)[318] dans son discours *La musique et les écoles nationales* prononcé le 8 novembre 1896 à l'Académie de Belgique. D'emblée, le compositeur évoque le drame lyrique wagnérien comme modèle de « perfection idéale[319] ». Ce modèle est une source d'inquiétude pour l'auteur car ce dernier y voit la disparition des écoles « reflétant franchement l'esprit et les aspirations natives d'une nation[320] ». Bien qu'il conçoive l'influence de chefs-d'œuvre, Radoux préconise aux compositeurs de ne pas oublier leur identité propre[321]. Le directeur liégeois prend alors comme preuve de réussite les écoles slave et scandinave ayant toutes deux puisé dans les chants populaires de leur sol « imprimant à [leurs] œuvres ce caractère si

---

[318] Compositeur et pédagogue belge. Il étudie le basson avec Bacha. En 1856, il devient professeur au Conservatoire de Liège. En 1859 il remporte le prix de Rome et passe les quatre années suivantes à Paris où il étudie avec Halévy. En 1872, il devient directeur du Conservatoire de Liège. Son œuvre musicale comprend cinq opéras comiques, des œuvres symphoniques ainsi que quelques oratorios et cantates (William WATERHOUSE, « Radoux, Jean-Théodore », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22807 (Page consultée le 27 juillet 2017)).

[319] Radoux reconnaît cependant que ce modèle wagnérien ne doit pas être compris comme la forme définitive de la musique qui « varie selon les époques » (Jean-Théodore RADOUX, « La musique et les écoles nationales », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 46 (1896), p. 743). (p. 743- 747)

[320] « Toutes [les écoles nationales] se wagnérisent plus ou moins ; toutes subissent l'influence du colosse de Bayreuth, et Dieu sait le nombre de monstres musicaux qu'elle fait éclore, par une imitation trop servile des procédés et de l'harmonisation du Maître ! » (Jean-Théodore RADOUX, « La musique et les écoles nationales », *Le Guide musical. Idem*, p. 744).

[321] « Le cerveau (…) pour produire doit être nourri de la moelle des chefs-d'œuvre, mais à la condition que l'on reste soi, car les œuvres doivent être d'essence intime, et ne sont sincères et durables qu'à la condition d'être l'expression d'un tempérament, et le tempérament est lui-même la résultante naturelle de l'éducation, des mœurs, voire même de l'état social d'un pays » (Jean-Théodore RADOUX, « La musique et les écoles nationales », *Le Guide musical. Ibidem*). Radoux y verrait le signe de dissemblances observables entre les écoles italienne, française et allemande.

particulièrement national[322] ». Il propose enfin d'appliquer les mêmes principes pour former une école nationale en Belgique :

> Nos provinces, tant flamandes que wallonnes, possèdent une quantité fort respectable de chants populaires qui ont bien aussi leur caractéristique, leur saveur *sui generis*.[323]

Il ne s'agirait pas, selon lui, de se contenter de collecter le matériau populaire mais d'en « extraire les plus typiques, qui serviraient de thèmes à la composition de solfèges, où toutes les difficultés modernes de rythmes, d'intonations, etc., seraient méthodiquement graduées[324] ». Ceci aurait pour effet de construire une « atmosphère nationale » dont le futur compositeur pourrait se nourrir et s'imprégner pour ensuite insuffler à ses compositions l'âme de son pays[325]. Il convient donc, pour Radoux, que la Belgique se dote d'une école nationale basée sur la chanson populaire, moyen le plus sûr, selon lui, « de caractériser une école[326] ».

À en croire Radoux, il n'existerait pas, tout du moins jusqu'en 1896, d'école belge proprement dite. Il convient dès lors de s'interroger quant aux raisons de ce manquement. Le manquement paraît plus étrange encore lorsqu'on se rappelle que Gevaert, lors de son investiture au poste de directeur du Conservatoire de Bruxelles, préconisait de « donner une direction vraiment nationale » à l'école belge ; force est de constater que cela ne fut pas le cas.

---

[322] Jean-Théodore RADOUX, « La musique et les écoles nationales », *Le Guide musical. Idem*, p. 745.

[323] Jean-Théodore RADOUX, « La musique et les écoles nationales », *Le Guide musical. Idem*, p. 746.

[324] Jean-Théodore RADOUX, « La musique et les écoles nationales », *Le Guide musical. Ibidem*.

[325] Jean-Théodore RADOUX, « La musique et les écoles nationales », *Le Guide musical. Ibidem*.

[326] « L'artiste inspiré, assez heureux pour atteindre ce but (…) se créera des titres inappréciables à l'admiration universelle en donnant à notre pays une musique nationale » (Jean-Théodore RADOUX, « La musique et les écoles nationales », *Le Guide musical. Idem*, p. 747).

2.6. Une école cosmopolite

Il est possible de retrouver de nombreux indices du penchant universaliste du directeur du Conservatoire de Bruxelles tout au long de sa fonction directoriale.

Au cours de l'année 1876, la revue l'*Artiste* consacre trois articles — datés respectivement du 20 février, du 12 mars et du 4 juin — au sujet des « étrangers au conservatoire de Bruxelles ». Ces trois articles protestent contre la venue d'étudiantes hollandaises au conservatoire afin d'y suivre les cours d'Auguste Dupont (1827-1890)[327].

Dès le premier article, l'*Artiste* adopte une position ferme à l'encontre de l'arrivée de ces étudiantes étrangères[328]. La plainte est triple : premièrement, le chroniqueur reproche à Dupont de délaisser ses élèves belges afin de se charger « exclusivement de ses élèves Hollandaises [sic], et cela pour les préparer aux auditions de M. Cabel[329] » ; deuxièmement, il fustige le manque de concerts au conservatoire pénalisant les élèves belges

---

[327] Pianiste, compositeur et pédagogue belge. Il entre en 1840 au Conservatoire de Liège et y apprend le piano. En 1852, il devient professeur de piano au Conservatoire de Bruxelles ; il devient titulaire du cours supérieur de musique de chambre en 1886. Reconnu comme un des plus brillants pianistes belges du XIX^e^ siècle, il partage son temps entre la pédagogie, l'écriture musicale et les concerts même s'il délaisse petit à petit sa carrière pianistique au profit de l'enseignement. Outre son œuvre de compositeur — principalement centrée sur le piano —, il publie en 1884 *L'École de Piano du Conservatoire de Bruxelles*, ouvrage dans lequel il propose une édition des chefs-d'œuvre de son instrument de prédilection (Thierry LEVAUX, « Dupont 1. Auguste », Thierry Levaux (dir.), *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Ohain-Lasne, Éditions art in Belgium, 2006, p. 207).

[328] « Dans notre dernier numéro, un *artiste abonné* appelait toute notre attention sur des prétendues injustices commises au Conservatoire de Bruxelles, au profit de jeunes Hollandaises de l'institution Cabel qui suivent les cours de M. Dupont. Nous n'avions pas voulu assumer sur nous la responsabilité de ces faits, et nous avions espéré pouvoir les démentir aujourd'hui ; mais le silence de M. Gevaert et les nouvelles instances de *l'artiste abonné* nous obligent à parler. En fondant l'*Artiste*, nous avons voulu en faire une publication vouée toute entière à la défense des intérêts de l'art national, et le fait incriminé par notre correspondant est de ceux qui lèsent notre enseignement musical au plus haut degré » (V. R., « Les étrangers au conservatoire de Bruxelles », *L'Artiste*, 7 (20 février 1876), p. 57).

[329] V. R., « Les étrangers au conservatoire de Bruxelles », *L'Artiste. Idem*, p. 57-58.

au moment des concours de fin d'année[330] ; troisièmement, l'organisation même de ces concours pose question[331].

Le favoritisme accordé aux étudiantes hollandaises est inacceptable pour le journaliste en ce sens qu'elles privent des étudiantes belges de leur droit à apprendre et à exercer leur art dans leur propre pays. Non seulement les Belges doivent accepter l'annulation de leçons avec Dupont mais elles risquent de se voir pénalisées au moment des concours de fin d'année au motif qu'elles pourraient se voir ravir leur place par ces mêmes étudiantes hollandaises. Gevaert et Dupont ne ressentant guère le besoin de prendre la parole pour se défendre contre de telles accusations, le journaliste se décide, quelques semaines plus tard, à publier un deuxième article mettant en exergue, tout en le déplorant, le silence des principaux concernés et insiste une nouvelle fois sur son rôle patriote[332].

La conclusion de l'affaire est dévoilée dans le troisième article, arborant un titre — « les étrangers hors du conservatoire » — dont la violence ne laisse aucun doute quant à son issue. Le chroniqueur clôt l'événement en

---

[330] « Quel sera le résultat de tout cela ? C'est que les concours arriveront, que Mesdemoiselles les Hollandaises se présenteront devant leurs juges, familiarisées avec le public, tandis que nos jeunes filles seront, comme toujours, paralysées par la timidité. Il y a là encore pour elles des conditions injustes et défavorables. Il y a là un intérêt pour notre art musical qui mérite de ne pas être négligé » (V. R., « Les étrangers au conservatoire de Bruxelles », *L'Artiste. Idem*, p. 58).

[331] « Ce qui préoccupe encore notre *artiste abonné*, ce sont les prochains concours. Il n'est pas difficile, nous dit-il, de voir dès à présent que ces demoiselles Hollandaises [sic] qui ne peuvent rester que trois ans dans l'établissement de M. Cabel, seront désignées pour concourir, plutôt que les élèves belges. On sait que M. Gevaert a décidé que quatre élèves de M. Dupont entreraient en lutte cette année : si, dans ce nombre seront comprises les protégées du Roi de Hollande, il n'y aura donc qu'une élève belge qui pourra paraître devant le jury » (V. R., « Les étrangers au conservatoire de Bruxelles », *L'Artiste. Ibidem*).

[332] « Nous avions espéré longtemps recevoir de M. Gevaert une protestation contre l'accusation grave qui a paru dans nos colonnes (…). Nous n'avions jamais entendu mettre en doute l'impartialité de M. Dupont, pour qui nous avions toujours eu une profonde estime et il nous eût été si agréable de pouvoir donner un démenti aux affirmations de notre *artiste abonné*. Mais non ! on n'a pas donné signe de vie ! / Eh ! bien soit ! vous avez été accusés et vous ne vous êtes pas défendus ! Vous supporterez la responsabilité de votre déplorable conduite, et tout le monde saura comment vous dirigez notre enseignement musical et comment vous traitez nos enfants » (V. R., « Les étrangers au conservatoire de Bruxelles », *L'Artiste*, 10 (12 mars 1876), p. 81-82).

révélant l'interdiction formelle aux élèves hollandais d'assister aux cours du conservatoire[333] ; ce dont il se félicite :

> L'expulsion du Conservatoire des élèves Hollandais est donc une grande satisfaction donnée à nos réclamations incessantes et un brevet d'autorité donné à nos critiques et discussions. C'est ce que nous ont fait comprendre les félicitations nombreuses que nous avons reçues de toutes parts, tant au début de la lutte que nous avons entreprise, qu'aujourd'hui où une victoire éclatante est venue couronner nos efforts.[334]

Une fois la tournure des événements évacuée, l'auteur s'interroge sur l'identité de l'instigateur du départ des élèves hollandais[335]. Cette partie de l'article est l'occasion pour lui de régler ses comptes avec Gevaert qu'il n'hésite pas à attaquer sur le plan de la probité patriotique[336]. Gevaert est décrit comme un mauvais patriote n'hésitant pas à quitter son pays pour des raisons carriéristes. L'article est conclu par l'affirmation de la nécessité de privilégier les artistes nationaux au détriment des étrangers, au motif que ces derniers non seulement ne rapporteraient rien au pays mais qu'ils

---

[333] Détail troublant, l'interdiction semble : premièrement concerner l'ensemble des étudiants hollandais — garçons et filles confondus ; deuxièmement, cette interdiction ne concerne que les étudiants de nationalité hollandaise (V. R., « Les étrangers hors du conservatoire », *L'Artiste*, 22 (4 juin 1876), p. 178).

[334] V. R., « Les étrangers hors du conservatoire », *L'Artiste. Idem*, p. 177.

[335] L'interrogation restera sans réponse.

[336] « M. Gevaert faisait du patriotisme ! Allons donc ! / Il est si rare de voir de grands hommes, des personnages *éminents* renier dans un bon mouvement toute une vie, tout un passé ! Et nous sommes forcés d'avouer que nous ne croyons pas M. Gevaert capable de ce bon mouvement. Il nous est resté sur le cœur quelques paroles prononcées il y a des années, par le Directeur du Conservatoire *Royal*, dans une circonstance que nous ne rappelons qu'à regret, tant son souvenir nous est pénible. / M. Gevaert était alors à Paris et fort bien en Cour, paraît-il. Un jeune Belge, de passage (…) alla voir l'auteur de *Quentin Druward*. La conversation roula, paraît-il, sur notre pays en l'avenir politique duquel M. Gevaert montra fort peu de confiance… On dit même que dans cette conversation il n'épargna pas lui, enfant de Gand, "les petits Belges" et il alla jusqu'à offrir à son jeune compatriote ses services influents pour le pousser dans la carrière administrative française » (V. R., « Les étrangers hors du conservatoire », *L'Artiste. Op. cit.*, p. 178).

empêcheraient le développement de l'art musical des Belges, et par le rappel de l'orientation résolument patriotique du journal[337].

Le même journal, à propos du prix de Rome, publie un article l'année suivante dans lequel il rapporte que l'existence de ce concours est vivement critiquée. L'auteur raille notamment la réforme visant la nomination des juges par les candidats eux-mêmes. À cette occasion, il reprend un extrait des *Nouvelles du jour* dans lequel Gevaert est textuellement assimilé au courant cosmopolite :

> Les *Nouvelles du jour* le font remarquer très-spirituellement :
> « Moi, dirait un concurrent wallon, je ne veux être jugé que par Radoux et Dupont.
> Moi, je veux Benoit ou Vangheluwe, dirait le musicien flamand.
> Les cosmopolites, qui puisent leur musique un peu partout, demanderont Gevaert et Samuel. »[338]

Gevaert y est pleinement assimilé aux musiciens cosmopolites, c'est-à-dire n'appartenant à aucune école et, par conséquent étranger à une école nationale belge. Les deux autres subdivisions — wallonne et flamande — ne doivent pas être considérées comme des écoles musicales différentes mais comme des éléments constituant la nation belge. Gevaert est situé comme ne faisant partie d'aucun des deux groupes, ce qui lui était déjà reproché dans les articles concernant l'affaire des étudiantes hollandaises.

En 1879, *Le Guide Musical* publie un article, tiré de la *Revue du Monde musical et dramatique*, à propos de l'opéra lyrique de Joseph Mertens

---

[337] « Le Conservatoire *Royal* a pour mission de former des Artistes *Belges* [sic] qui iront plus tard à l'étranger faire briller la gloire artistique de leur pays, et non des artistes *étrangers* qui ne nous tiendront plus tard aucun compte de l'hospitalité que nous leur avons donnée dans nos écoles. / Le premier pas dans cette voie patriotique c'est L'ARTISTE qui l'aura fait faire. Aussi ce succès saura nous encourager à persévérer dans la lutte que nous avons loyalement, sincèrement entreprise contre l'injustice et les criants abus que des gens dépourvus de fierté nationale commettent impunément tous les jours. / Nous ne réussirons pas toujours comme nous venons de réussir. Mais toujours, nous serons contents d'avoir rempli notre devoir, dussent nos efforts et nos peines ne nous mériter que l'estime et la considération du monde artistique, vraiment national » (V. R., « Les étrangers hors du conservatoire », *L'Artiste. Idem*, p. 178).

[338] V. R., « Le Prix de Rome », *L'Artiste*, 10 (11 mars 1877), p. 74.

(1834-1901)[339] : *Le capitaine Noir*, alors joué dans la capitale française. L'audition de l'œuvre de Mertens est l'occasion pour l'auteur d'évoquer le milieu musical belge. D'emblée, il divise la Belgique musicale en deux grandes tendances : « le groupe des compositeurs appartenant aux provinces wallonnes (…) se rapproche sensiblement de l'école française, (…) les autres, les Flamands (…) ont les attaches plus germaniques tout en formant une école plus spéciale[340] ». Gevaert, écrit l'auteur, occupe une position particulière et n'appartient à aucun des deux groupes :

> M. Gevaert, le savant directeur du Conservatoire de Bruxelles, tient une place spéciale entre ces deux groupes de musiciens belges. Flamand de race, il a donné des gages au mouvement musical flamand par ses premières compositions et surtout par sa magnifique cantate de Van Artevelde [sic], Français par élection, il s'est fait connaître à Paris par des productions charmantes et justement applaudies au théâtre de l'Opéra-Comique. Mais avant tout, M. Gevaert est un savant, un musicologue, un historiographe distingué dont les nombreux travaux techniques et historiques sont bien connus dans le monde artistiques.[341]

Point de critique lancée contre le directeur du Conservatoire de Bruxelles mais un rappel du positionnement particulier de Gevaert n'appartenant à aucun des deux groupes de compositeurs cités. S'il est reconnu comme Flamand de race, pour reprendre l'expression de Lionel, Gevaert s'est tourné assez vite vers la France avant d'abandonner la composition au profit de l'étude musicologique. En raison de sa carrière,

---

[339] Compositeur, chef d'orchestre et violoniste belge. Sa carrière balance entre la pédagogie et l'opéra. Il occupe des postes variés tels que : premier violon à l'Opéra d'Anvers, professeur de Musique d'Anvers, chef d'orchestre à l'Opéra français de La Haye et à l'Opéra flamand de Bruxelles. Comme compositeur, il se fait surtout connaître pour ses œuvres lyriques en néerlandais comme *De vrijer in de strop* (1866), *De Vergissing* (1869), *Thecla* (1874) ou encore *De zwarte Kapitein* (1877) (Thierry LEVAUX, « Mertens Joseph », Thierry Levaux (dir.), *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Ohain-Lasne, Éditions art in Belgium, 2006, p. 430).

[340] LIONEL, « Belgique. Le capitaine noir, opéra lyrique en trois actes de Joseph Mertens », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 37 (11 septembre 1879), [p. 4].

[341] LIONEL, « Belgique. Le capitaine noir, opéra lyrique en trois actes de Joseph Mertens », *Le Guide Musical. Ibidem*.

Gevaert est considéré comme difficilement assimilable à un compositeur pouvant représenter l'école belge.

Georges de Golesco, dans un compte rendu de conférence de Maurice Kufferath à propos du *mouvement musical en Belgique*, retranscrit la place à part du compositeur et pédagogue en faisant de lui l'un des deux instigateurs — l'autre étant Peter Benoit — d'un renouveau musical en Belgique après les années Fétis :

> Deux personnalités ont eu dans cette rénovation une grande part d'influence par des voies absolument différentes. D'abord Gevaert par sa merveilleuse érudition, son culte pour Bach dont il a contribué à ressusciter l'œuvre immense, ses belles éditions de Gluck et tout le précieux enseignement esthétique des concerts du Conservatoire. Ensuite Peter Benoît [sic] le protagoniste de la Renaissance flamande, Benoît qui eut si aiguisé le sens de la couleur et qui toute sa vie chanta l'âme des Flandres dans ses violences comme dans ses tendresses.[342]

Gevaert est présenté dans cet article comme l'un des deux acteurs du renouveau belge en musique, certes, mais la voie choisie n'est pas nationaliste. Au contraire, c'est par son action à faire jouer et entendre les grandes œuvres du passé qu'il est salué par Golesco. Les concerts du conservatoire sont donc révélateurs de la voie choisie par Gevaert privilégiant le cosmopolitisme et l'Ancien dans le but d'inculquer le Beau aux apprentis musiciens.

Dans le numéro 37 de l'*Artiste*, année 1878, il est fait mention de la volonté exprimée par Gevaert de réserver les grandes œuvres du passé au seul conservatoire au détriment des concerts populaires[343]. Cette demande n'est pas rejetée par le journaliste mais soumise à la condition de continuer à

---

[342] Georges DE GOLESCO, « Chronique musicale. M. Maurice Kufferath », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 3 (mars 1906), p. 166.

[343] « Il nous revient que M. Gevaert aurait fait exprimer à la direction des Concerts populaires, le désir de voir les symphonies de Beethoven réservées exclusivement au Conservatoire. A son avis la musique classique, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Weber, etc., etc., ne sont pas du domaine des Concerts populaires, qui doivent être consacrés exclusivement à la musique moderne, aux auteurs célèbres de notre temps qui ne sont pas encore rangés au nombre des classiques » (RÉAL., « Gazette Théâtrale et Musicale. », *L'Artiste*, 37 (17 octobre 1878), p. 291).

« populariser la bonne musique, de faire l'éducation des masses[344] ». Afin de mener à bien cette mission, il s'agirait de « faire entendre : 1° la musique classique, celle qui est reconnue comme étant de nature à former le goût du public ; 2° la musique moderne de tous les peuples et de tous les systèmes, afin de le tenir au niveau des innovations modernes et de lui permettre de choisir entre les écoles[345] ». Cette tâche devrait être alors divisée entre le conservatoire et les concerts populaires ; celui-là jouant les « classiques », ceux-ci les modernes.

Sous la direction de Gevaert, le conservatoire va donc jouer de plus en plus la musique du passé en délaissant graduellement la musique contemporaine[346]. Ce choix artistique est critiqué à plusieurs reprises[347].

Dans le neuvième numéro de l'*Art moderne*, année 1882, intitulé *De la création d'expositions musicales en Belgique*, le rédacteur de l'article déplore l'oubli fait aux compositeurs belges. S'interrogeant sur ce manquement, il expose les deux institutions proposant des concerts symphoniques à Bruxelles : le conservatoire et la Société des concerts populaires. La tradition, comme élément principal du conservatoire, est soulignée mais dans un esprit négatif[348].

Gevaert, en tant que directeur du Conservatoire de Bruxelles, choisit la voie du cosmopolitisme. Il importe cependant de ne pas omettre sa carrière

---

[344] RÉAL., « Gazette Théâtrale et Musicale. », *L'Artiste. Ibidem*.

[345] RÉAL., « Gazette Théâtrale et Musicale. », *L'Artiste. Ibidem*.

[346] Malou HAINE, « Gevaert et la musique ancienne », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdscrift voir Muziekwetenschap*, 64 (2010), p. 212.

[347] Marie CORNAZ, « François-Auguste Gevaert dans les collections de la Bibliothèques royale de Belgique », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdscrift voor Muziekwetenschap*, 64 (2010), p. 237.

[348] « Le Conservatoire, trouvant que sa mission consiste aussi bien à former le goût de ses élèves qu'à leur inculquer les principes de la musique, a décrété que nul auteur profane ne pourra élever la voix dans ce temple de l'art pur. Bien plus, il exige que quelques lustres aient passé sur le tombeau des maîtres avant de leur accorder droit de cité, pour consacrer davantage leur autorité et leur talent. La porte est donc bien close ! » (Anonyme, « De la création d'expositions musicales en Belgique », *L'Art moderne*, 9 (26 février 1882), p. 69).

de musicien qui a le mérite d'apporter quelques renseignements quant à son attachement à la Belgique[349] et à la tournure qu'il lui fera prendre.

2.7. La musique de Gevaert en Belgique

En juin 1846, *La Société royale des Beaux-Arts et de Littérature* de Gand organise un concours de composition d'une cantate sur la thématique de la patrie[350]. Gevaert remporte le premier prix de composition haut la main grâce à sa cantate *België, Nationaal Gezang* sur le poème flamand retenu de Prudens van Duyse (1804-1859)[351].

La même année, il remporte le premier prix de Rome belge grâce à sa cantate *Le roi Lear*[352]. En raison de son jeune âge, son voyage est postposé de deux ans. C'est donc vers la fin de l'année 1849 qu'il entreprend son tour

---

[349] Marie CORNAZ, « Gevaert et la Belgique », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdscrift voor Muziekwetenschap*, 64 (2010), p. 183. Gevaert se lance tout d'abord dans la composition ; il cessera de manière presque définitive cette activité pour se concentrer sur la théorie musicale et la pédagogie aux alentours de la mort de Fétis (Hervé LACOMBE, « Gevaert compositeur : introduction », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdscrift voor Muziekwetenschap*, 64 (2010), p. 14). Le supplément de la *Biographie universelle* de ce dernier — édition 1878 — confirme ce basculement : « en 1867 il fut appelé à occuper un poste important, celui de directeur de la musique à l'opéra, emploi supprimé depuis la mort de Giraud et rétabli en sa faveur, ce qui ne fut pas sans soulever de vives critiques de la part des artistes français, justement froissés de se voir préférer en cette circonstance, malgré sa valeur très-réelle, un artiste étranger. / A partir de ce moment, M. Gevaert, qui avait inutilement tenté de faire représenter à l'opéra un ouvrage en trois actes, sembla renoncer à la composition dramatique pour s'occuper spécialement de travaux de théorie, d'archéologie et d'histoire musicales » (François-Joseph FÉTIS, « Gevaert (François-Auguste) », Arthur Pougin (dir.), *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Supplément et complément*, Paris, Librairie Firmin-Didot et C[IE], 1878, T. 1[er], p. 375).

[350] Un précédent concours fut organisé au préalable afin de déterminer le poème devant servir de base à la cantate. Le texte devait être envoyé pour le 1[er] juillet au secrétariat de la société, pouvait être rédigé en français ou en flamand et ne devait pas excéder 80 vers ; la partition, quant à elle, devait être envoyée pour le 1[er] avril 1847 (Hedwige BAECK-SCHILDERS, « F.-A. Gevaert en het Gentse koorleven in het middle van de negentiende eeuw », *Revue Belge de musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* », 64 (2010), p. 191-192).

[351] Marie CORNAZ, « Gevaert et la Belgique », *Op. cit*, 183.

[352] Anne-Marie RIESSAUW, « Gevaert, François-Auguste », *Grove music online. Oxford music online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11003 (Page consultée le 17 septembre 2016).

d'Europe devant l'amener à visiter la France, l'Espagne, l'Italie et l'Allemagne[353].

En 1852, le compositeur gantois se fixe à Paris et compose pour la scène lyrique[354]. Loin d'être laissé pour compte, il y occupe une place significative, dans l'opéra comique notamment, genre pour lequel il compose, entre 1853 et 1864, pas moins de onze œuvres[355].

Le 27 novembre 1853, le Théâtre-Lyrique assiste à la création de *Georgette, ou Le Moulin de Fontenoy* d'après un livret de Gustave Vaëz (1812-1862)[356]. L'œuvre est un succès et bénéficie d'une quarantaine de représentations ainsi que de l'édition d'une réduction pour chant et piano[357]. Mais c'est son opéra en trois actes, *le Billet de Marguerite*, créé à Paris le 7 octobre 1854 qui lui assure une place de choix sur la scène parisienne[358].

---

[353] Anne-Marie RIESSAUW, « Gevaert, François-Auguste », *Grove music online. Oxford music online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11003 (Page consultée le 17 septembre 2016).

[354] Ernest CLOSSON, *Gevaert*, Bruxelles, Imprimerie A. Lésine, 1929, p. 7.

[355] Mark EVERIST, « The Operas of François-Auguste Gevaert : The "Tour d'horizon", *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdscrift voor Muziekwetenschap*, 64 (2010), p. 17.

[356] Hervé LACOMBE, « *Georgette* (1853) ou les débuts de Gevaert sur la scène parisienne », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdscrift voor Muziekwetenschap*, 64 (2010), p. 57.

[357] Hervé LACOMBE, « *Georgette* (1853) ou les débuts de Gevaert sur la scène parisienne », *Ibidem*. Certaines de ses œuvres de la période parisienne recèlent quelques signes de l'origine du musicien belge. C'est le cas par exemple de son opéra bouffe *Georgette ou le moulin de Fontenoy* dont l'action, comme son nom l'indique, se déroule à Fontenoy. Le lieu renvoie indirectement à la Belgique puisqu'il fait référence à une bataille importante entre les Pays-Bas autrichiens et la France. La dédicace renvoie elle aussi à la Belgique : « Au collège des Bourgmestres et Echevins de la ville de Gand. Hommage respectueux de l'auteur » (Hervé LACOMBE, « *Georgette* (1853) ou les débuts de Gevaert sur la scène parisienne », *Op. cit.*, p. 66-67). Autre élément, la nationalité de Gevaert revêt une importance non négligeable dans la presse française qui met l'accent sur les aspects naturellement belges de sa musique. Inutile de préciser que ces assertions sont à replacer dans leur contexte historique et qu'elles ne sont pour la plupart que le résultat des idées fantasmées par cette même presse (Mark EVERIST, « The Operas of François-Auguste Gevaert : The "Tour d'horizon", *Op. cit.*, p. 38).

[358] « Par cette seconde épreuve, brillamment subie, M. Gevaert acquit définitivement une place distinguée parmi les compositeurs en voie : désormais la Flandre et la Belgique comptaient un astre de plus au firmament de la capitale française » (Auguste THYS, « François-Auguste Gevaert », *Les sociétés chorales en Belgique*, Gand, imprimerie et lithographie de Busscher frères, 1861, p. 249).

Dès lors, Gevaert se fait un nom dans la capitale française parvenant aisément à faire jouer ses œuvres. Il n'oublie pas pour autant son pays puisqu'il compose sa cantate *De Nationale Verjaerdag* (1856), sur un poème flamand de Prudens van Duyse, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du règne de Léopold I[er][359], et surtout sa cantate *Jacob van Artevelde* (1863) sur un poème flamand de Napoléon Destmanberg (1829-1875)[360].

Jacob van Artevelde est créé le 13 septembre 1863 et remporte un succès total à tel point que l'œuvre sera rejouée la même année à Gand à trois reprises — les 15, 17 et 23 septembre — et le 7 octobre à Bruxelles au Temple des Augustins et au Théâtre royal de la Monnaie[361].

En 1867 Gevaert est appelé à occuper le poste de directeur de la musique de l'Opéra de Paris, fonction qu'il exerce jusqu'en 1870[362]. La guerre franco-prussienne le pousse à rentrer à Gand[363]. Il délaisse alors la composition au profit de la théorie et de la recherche musicale. Si le musicien belge cesse toute activité créatrice au niveau de l'écriture musicale pour se concentrer exclusivement à ses tâches pédagogiques et à la recherche musicologique, ses œuvres continuent d'être jouées sur le sol belge.

Début février 1871, son opéra comique *Le Billet de Marguerite* est donné au Théâtre royal de la Monnaie. Le *Guide Musical* en donne un compte rendu. Le rédacteur débute son article par déplorer l'absence du

---

[359] Marie CORNAZ, « François-Auguste Gevaert dans les collections de la Bibliothèque royale de Belgique », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdscrift voor Muziekwetenschap*, 64 (2010), p. 235.

[360] Hedwige BAECK-SCHILDERS, « F.-A. Gevaert en het Gentse koorleven in het middle van de negentiende eeuw », *Op. cit.*, p. 197.

[361] Hedwige BAECK-SCHILDERS, « F.-A. Gevaert en het Gentse koorleven in het middle van de negentiende eeuw », *Idem*, p. 199.

[362] Anne-Marie RIESSAUW, « Gevaert, François-Auguste », *Grove music online. Oxford music online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11003 (Page consultée le 17 septembre 2016).

[363] François-Joseph FÉTIS, « Gevaert (François-Auguste) », Arthur Pougin (dir.), *Biographie universelle des musiciens. Op. cit.*, p. 375.

public[364]. Après cet constat, il est fait mention de Gevaert comme seul représentant belge digne de ce nom du génie flamand :

> Le mouvement flamand se donne beaucoup de mal depuis quelques années ; j'ai déjà entendu pas mal de partitions se réclamant du génie néerlandais ; jusqu'ici, je l'avoue, je ne connais qu'un seul compositeur vraiment inspiré par ce génie-là et qui écrive, à son insu peut-être, de la musique flamande ; ce compositeur, c'est Gevaert, la plus grande figure musicale que la Belgique ait produite depuis 1830.[365]

La musique de Gevaert est considérée par l'auteur comme flamande parce qu'elle dispose des « qualités qui caractérisent l'art flamand, tel que Rubens, Rembrandt et Van Dyck nous l'ont révélé : la pureté du dessin et la vigueur du coloris[366] ». Cette comparaison entre le musicien gantois et des peintres de l'école flamande comme Rubens, loin d'être gratuite, s'inscrit dans une logique identitaire. Gevaert, au début de sa carrière, compose de la musique — cantate, musique chorale ou encore lieder — sur des textes flamands et suscite dès lors un certain émoi chez les partisans d'une

---

[364] « Les Bruxellois ont donné dimanche, en fait d'art, la mesure de leur patriotisme. On jouait au théâtre de la Monnaie, pour la première fois, trois actes de notre compatriote Gevaert, et la salle n'était qu'à moitié garnie ! / Certes, je suis de ceux qui pensent en matière d'art que le patriotisme n'a que faire, et qu'une œuvre de mérite, signée d'un habitant d'Honolulu ou de Pékin, a plus de droits à nos encouragements qu'une rapsodie élucubrée par un natif de Verviers ou de Courtrai, mais je ne puis laisser passer sans protestation cette nouvelle preuve de l'incommensurable dédain que le public payant a voué chez nous, aux ouvrages des auteurs belges. Qu'on n'applaudisse pas quand même les œuvres de nos compatriotes, et qu'on n'aille pas les voir sur un simple certificat d'indigénat, rien de mieux ; mais au moins, qu'on ne reste pas au coin du feu à bailler, quand on donne à la Monnaie la première représentation du Billet de Marguerite, alors que la même partition, signée Gounod, Verdi ou Maillard, trouverait tous les dilettante [sic] à leur poste, un quart d'heure avant le lever de rideau » (Anonyme, « Belgique. Bruxelles. — Théâtre royal de la Monnaie — », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 6 (9 février 1871), [p. 2]. La deuxième représentation se joue, quant à elle, devant une salle quasi vide selon le *Guide musical* du 16 février de la même année (Anonyme, « Belgique. Bruxelles. — Théâtre royal de la Monnaie — », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 7 (16 février 1871), [p. 2]).

[365] Anonyme, « Belgique. Bruxelles. — Théâtre royal de la Monnaie — », *Le Guide Musical*. *Op. cit.*, [p. 2].

[366] Anonyme, « Belgique. Bruxelles. — Théâtre royal de la Monnaie — », *Le Guide Musical*. *Ibidem*.

musique flamande parmi lesquels Peter Benoit[367]. Par ses différents succès sur la scène belge — en particulier sa cantate *Jacob van Artevelde* —, le maître gantois exerce une influence non négligeable et contribue même — comme le relate Hedwige Baeck-Schilders — : « à ce que les candidats du prix de Rome aient la possibilité, dès 1865, de choisir un texte en néerlandais[368] ». Peter Benoit, convaincu par les idées relatives au mouvement flamand de la nécessité de la création d'une école de musique flamande censée enseigner un art spécifiquement flamand aux Flamands, va pourtant relativement vite s'opposer aux conceptions esthétiques de Gevaert.

2.8. Le bon et le mauvais Flamands

En 1867, est créée à Anvers, sous l'impulsion de Benoit, la *Vlaamsche Muziekschool*[369]. Cette école de musique propose un renouveau de la musique flamande dont la source est à chercher dans le folklore musical flamand. Le compositeur anversois, dans un souci de favoriser ses idées musicales et, par le même temps, assurer la pérennité de son entreprise, multiplie la rédaction d'articles assurant la promotion de ce renouveau flamand[370]. Entre le 8 octobre et le 12 novembre 1868, il publie dans le *Guide Musical* — journal de langue française — une série de cinq articles dont le titre ne laisse aucun doute quant à ses préoccupations : *La nouvelle école musicale flamande*[371]. Dans ses différents articles, il insiste sur le besoin que ressent la Flandre de se doter d'une école musicale basée sur

---

[367] Hedwige BAECK-SCHILDERS, « F.-A. Gevaert en het Gentse koorleven in het middle van de negentiende eeuw », *Op. cit.*, p. 200 et 202.

[368] Auparavant, seul la langue française était permise (Hedwige BAECK-SCHILDERS, « F.-A. Gevaert en het Gentse koorleven in het middle van de negentiende eeuw », *Idem*, p. 200).

[369] Marie-Thérèse BUYSSENS, « Benoit, Peter », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02716 (page consultée le 9 avril 2013).

[370] Les thèses de Benoit ne sont qu'esquissées dans ce chapitre. Elles seront développées dans le point 3.2. Anvers comme centre musical flamand.

[371] Charles VAN DEN BORREN, *Peter Benoit*, Bruxelles, J. Lebègue & C^ie^ Éditeurs, 1942, p. 20.

« l'expression complète de l'esprit et du sentiment de la race[372] ». La race serait donc une des composantes les plus importantes dans la production musicale. Cette assertion est justifiée par l'argument suivant : l'art ne serait qu'une résultante de la nature humaine[373]. Le musicien d'Anvers justifie l'existence d'une école flamande au motif de l'existence des écoles italienne, allemande et française[374]. La Belgique existe bien en tant que nation, mais recèle la particularité d'être composée de l'addition de deux peuples voisins : les Flamands et les Wallons.

> On m'a déjà objecté que l'expression de l'art musical flamand était impropre dans notre pays. Je ne le crois pas. Ce n'est pas parce que l'organisation politique d'un pays se compose de plusieurs races qu'il va s'opérer une fusion naturelle qui produira un *art* : non.
> Chaque race, tout en vivant sous les mêmes lois, s'épanouira naturellement dans ses œuvres, elle aura un art particulier.
> L'ensemble de ces diverses expressions peut constituer à la longue ce que l'on appelle en général l'art d'un pays.
> Ce qui est certain, c'est que les Flamands formeront un tout dans l'art, mais qu'ils n'empêcheront pas un autre d'éclore à côté du leur (…).[375]

D'après Benoit, l'expression artistique n'est pas assujettie à l'organisation étatique mais est directement liée à la race d'une population. En parfaite contradiction avec les partisans de l'âme belge, Benoit considère que chaque race, au motif qu'elle croît naturellement dans les œuvres émergeant en son sein, produira un art qui lui est propre. Et même si Wallons et Flamands sont unis dans un même État, ils resteront chacun dans leurs particularismes. Aucune fusion n'est possible selon lui ; encore moins lorsqu'il s'agit de produire un art commun. En d'autres termes, en raison de

---

[372] PIETERZOON [pseudonyme de Peter Benoit], « La nouvelle école musicale flamande. Première lettre », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 41 (8 octobre 1868), [p. 3].

[373] PIETERZOON [pseudonyme de Peter Benoit], « La nouvelle école musicale flamande. Première lettre », *Le Guide Musical. Ibidem*.

[374] PIETERZOON [pseudonyme de Peter Benoit], « La nouvelle école musicale flamande. Première lettre », *Le Guide Musical. Ibidem*.

[375] PIETERZOON [pseudonyme de Peter Benoit], « La nouvelle école musicale flamande. Cinquième lettre », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 46 (12 novembre 1868), [p. 3].

leurs différences raciales, les parties latine et germanique de la Belgique ne peuvent produire un art belge commun ; ces deux parties, liées par le sang à leur race respective, ne pourront produire qu'un art wallon et un art flamand bien distincts.

Dans la notice de *Biographie universelle* de Fétis consacrée à Peter Benoit, rapportée dans le *Guide Musical* datant du 3 janvier 1878, Arthur Pougin (1834-1921) dresse un portrait du compositeur flamand. Bien qu'il vante les mérites du compositeur, il en va tout autrement de ses théories nationalistes. Pougin poursuit en arguant que l'idiome flamand est impropre aux œuvres dramatiques et lyriques, ce dernier restreignant considérablement la réception des ouvrages de ce genre :

> À supposer que les tendances de l'école dont M. Benoit est aujourd'hui le chef les plus accrédité viennent à prévaloir, qu'arrivera-t-il en Belgique en ce qui concerne la musique dramatique, c'est-à-dire celle qui ne peut se passer du secours d'un texte écrit ? Il arrivera que les compositeurs, travaillant pour un public extrêmement restreint et dont la langue n'est comprise nulle part, travailleront en pure perte, ne laisseront à leurs œuvres la possibilité d'aucune expansion et les condamneront à un éternel oubli. (…) Il faut bien que les artistes belges se rendent exactement compte qu'ils ne peuvent rien par eux-mêmes, c'est-à-dire par leur pays, dont le peu d'étendue les condamne à une notoriété toute locale et sans rayonnement possible ; si, au point de vue musical, ils veulent la gloire, la renommée, la fortune, il faut, de toute nécessité, qu'ils les aillent chercher à l'étranger, comme plusieurs l'ont déjà fait, car, encore un coup, leur pays est inhabile à les procurer.[376]

La solution proposée par Pougin est la suivante : « selon que leur tempérament les porte de l'un ou de l'autre côté : [les compositeurs belges doivent] faire des opéras allemands ou faire des opéras français[377] ». L'auteur de poursuivre encore son argument en précisant son propos sur Benoit qui, malgré tous ses mérites de compositeur, n'a pas réussi à

---

[376] Arthur POUGIN, « Peter Benoit », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 1 (3 janvier 1878), [p. 1].

[377] Arthur POUGIN, « Peter Benoit », *Le Guide Musical. Ibidem*.

s'imposer à l'étranger à l'inverse de Gevaert[378]. La direction suivie par Benoit serait donc à proscrire car elle ne mènerait à rien. Pour mieux étayer ses propos, l'auteur avance une comparaison entre Benoit et Gevaert. Tous les deux sont Flamands mais ont adopté des positions différentes quant à leur art. Benoit est versé dans sa cause nationaliste alors que Gevaert a adopté un point de vue plus universalisant — même s'il se considère comme patriote belge — et n'hésite pas à composer sur des textes français. Ce dernier est donc l'exemple à suivre selon Arthur Pougin.

Si Gevaert a été dans un premier temps perçu comme un espoir pour les artistes de langue flamande, convaincus de la nécessité d'un mouvement flamand, ou encore comme un musicien à la fibre nationale ; les choses changent petit à petit avec l'affirmation des revendications flamandes de Benoit. Gevaert, flamand d'origine, voit son nom opposé à Benoit, ou, tout du moins, au mouvement flamand. Il sera dès lors important pour les défenseurs d'une musique belge unie et assujettie à la notion d'âme belge de se trouver un héros ; ce sera chose faite avec Gevaert. Le compositeur gantois est donc vu comme le champion belge à opposer à Benoit dont les idées sont perçues comme destructrices pour la musique belge. Toutefois, en raison du cosmopolitisme affiché du directeur du Conservatoire de Bruxelles et du manque de renouveau dans son œuvre musicale, les parties en faveur d'une musique nationale belge seront mises à mal par les partisans du mouvement flamand.

Déjà en 1871, à propos de la première du *Billet de Marguerite*, — déjà commentée précédemment — une comparaison au niveau musical est établie entre Gevaert et Benoit, même si le nom de ce dernier n'apparait pas clairement[379]. La musique de Gevaert y est en outre présentée comme renfermant des traits flamands. L'auteur de l'article ne s'est pas limité à

---

[378] « Or, si M. Benoit, malgré sa grande valeur, n'est parvenu à faire percer son nom au delà des frontières de son pays, s'il est resté inconnu du public allemand comme du public français (je dis : *du public*, parce que si la critique instruite et éclairée connaît l'artiste, la masse ignore jusqu'à son nom), c'est que M. Benoit a voulu précisément se confiner dans l'art flamand, qui ne pouvait mener à rien. Si M. Gevaert avait fait comme lui, il n'occuperait pas aujourd'hui, en dépit de ses grandes facultés, la haute position qu'il a conquise » (Arthur POUGIN, « Peter Benoit », *Le Guide Musical. Idem*, p. [1-2]).

[379] Il n'est fait mention explicitement que du mouvement musical flamand. Cependant, Peter Benoit en est le principal instigateur, par conséquent il est aisément assimilable à ce dernier.

cette affirmation car, comme mentionné précédemment, l'art de Gevaert est lié aux grands maîtres de la peinture flamande[380]. Gevaert est donc qualifié de flamand dans cet article. Pourtant, cette dénomination n'est pas à comprendre comme un rattachement à l'école flamande de Peter Benoit ; le directeur du Conservatoire de Bruxelles est considéré comme un compositeur belge avant tout. Dès lors, une comparaison est établie entre les deux compositeurs par la presse artistique.

En 1876, l'*Artiste* dresse un compte rendu de la tenue du XV^e^ congrès des Arts et des Lettres de langue néerlandaise. Cet événement est l'occasion d'un festival de musique flamande dans lequel se retrouvent côte à côte Peter Benoit, pour son oratorio *De Schelde*, et François-Auguste Gevaert, pour sa cantate *Jacob van Artevelde*[381]. Les deux œuvres vont faire l'objet d'une rapide comparaison en faveur de la musique de Benoit tout en reconnaissant certains mérites à Gevaert. L'une est qualifiée de musique de l'avenir, quand l'autre, malgré son orchestration habile et savante, manque d'imagination[382].

Alors que les deux œuvres ont été composées dans un laps de temps relativement similaire — *Jacob van Artevelde* en 1863 et *De schelde* en 1867 —, la musique de Benoit représente la modernité[383]. Même si les

---

[380] Cette assimilation de Gevaert à la prestigieuse école de peinture flamande s'explique au regard de ses cantates sur des textes flamands. Suite à sa nomination au poste de directeur du Conservatoire de Bruxelles, il préfère — malgré son discours d'investiture en faveur d'une musique nationale — la voie du cosmopolitisme. C'est alors Peter Benoit qui sera affilié, au niveau musical, à cette tradition. Ce point sera abordé au point 3.4.1. Benoit, le Rubens de la musique.

[381] V. R., « Gepraat. Vijftiende Nederlandsch Taal. En Letterkundige Congres. », *L'Artiste*, 35 (3 septembre 1876), p. 286.

[382] « Si c'était là la musique de l'avenir [en parlant de *De Schelde*], l'art n'aurait pas à s'en plaindre ! La cantate de M. Gevaert a souffert beaucoup de se trouver ainsi rapprochée de l'œuvre de M. Benoit. Le *Jakob* [sic] *van Artevelde* du directeur de notre Conservatoire, a produit beaucoup moins d'effet qu'au festival de Gand. C'est pourtant une œuvre savante qu'une orchestration habile, étudiée et réellement supérieure, rend surtout remarquable ; mais elle perd un peu de son mérite, au point de vue de l'imagination, aux yeux de ceux qui savent qu'elle n'est qu'une modification en *aggraveto* d'une vieille chanson flamande intitulée : *le Tabac* » (V. R., « Gepraat. Vijftiende Nederlandsch Taal. En Letterkundige Congres. », *L'Artiste. Idem*, p. 287).

[383] La modernité est un élément souvent rapporté lorsqu'il concerne une œuvre à caractère national ; en cause, la volonté avouée de régénérer une musique considérée comme dépassée et impropre à la nation.

qualités de musicien de Gevaert ne sont pas contestées — il est vu encore en lui un compositeur savant doublé d'un orchestrateur habile — le critique constate que le précédent succès de l'œuvre du Gantois a cependant perdu en effets par rapport à sa création de 1863 au motif de son manque de génie inventif.

En juin 1877, les deux compositeurs se retrouvent, cette fois-ci au festival de Liège[384], pour présenter le *Chœur des Émigrants Irlandais*, pour Gevaert, et une nouvelle fois *De Schelde* — dans sa traduction française — pour Benoit. Si aucune comparaison n'est établie entre Gevaert et Benoit, le compte rendu est l'occasion pour l'auteur de critiquer Benoit sur ses choix nationalistes en matière artistique, en égratignant au passage le mouvement flamand, tout en reconnaissant en lui un des meilleurs compositeurs que compte la Belgique[385]. Peter Benoit, bien que critiqué assez durement en raison de ses choix nationalistes, qualifiés avec mépris de « mesquinerie », est toutefois présenté comme un musicien remarquable, promis à un avenir brillant à la seule condition qu'il abandonne ses thèses en faveur d'une musique flamande ; de Gevaert, aucune mention hormis que son chœur fut « admirablement chanté[386] ».

En décembre 1880 est donné au Théâtre royal de la Monnaie une reprise de l'opéra *Quentin Durward* de Gevaert. Les ovations sont cette fois-ci au rendez-vous :

> Le succès a été, cette fois, très-accentué. On a fait des ovations au compositeur, à ses interprètes, voire même à la mise en scène, qui est superbe. Dans ces

---

[384] *Le Guide Musical* dresse la liste des compositeurs joués durant le festival : Fétis, Hanssens, Limhander, Gevaert, Benoit, Souvre, Daussoigne-Méhul, Miry, Dupont et Radoux. Tous, y compris les compositeurs en faveur du mouvement flamand, sont présentés comme des « chefs de l'école belge de musique » (A. H., « Le festival de Liège », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 24 et 25 (14 et 21 juin 1877), [p. 2]).

[385] « L'oratorio *De Schelde* de Benoit, n'a pas beaucoup à regretter son texte *flamand*. On le lui a prouvé en applaudissant vivement sa traduction *française*. M. Benoit est l'un de nos meilleurs compositeurs, il n'a pas besoin de la réclame du mouvement flamand pour réussir. Il plairait mieux s'il renonçait à cette mesquinerie et à quelques réclames pour ne chercher d'éléments de réussite que dans un travail consciencieux et dans le développement d'un talent plus qu'ordinaire. Peter Benoit a beaucoup d'instinct dramatique, un sentiment sincère, de l'entrain et de la vie. Qu'il développe ces qualités et le plus brillant lui est réservé » (RÉAL., « Le festival de Liège », *L'Artiste*, 23 (10 juin 1877), p. 183).

[386] RÉAL., « Le festival de Liège », *L'Artiste. Ibidem*.

> ovations, il est certain que l'amour-propre national a eu naturellement sa grande part, et que beaucoup des applaudissements étaient autant un hommage des spectateurs pour eux-mêmes que pour le musicien que l'on fêtait.[387]

Ce succès, teinté de patriotisme, est d'autant plus remarquable pour Gevaert au motif « que depuis assez longtemps on n'avait plus rien entendu de lui qui fût d'une importance capitale[388] » ; propos, peu flatteurs pour le musicien, qui sont justifiés par l'intérêt qu'il porte à propos de l'étude musicologique au détriment de la composition[389]. L'opéra, le compositeur ainsi que leur esprit flamand sont cependant loués par le critique :

> Aussi, vous jugez du ravissement qu'a éprouvé le public profane en se trouvant face à face avec un Gevaert d'opéra, bien moderne, employant dans son orchestre autre chose que des flûtes pompéiennes et chantant « *je vous aime* » en bon français. C'était donc vrai ! Il y avait sous le savant et l'administrateur un compositeur lyrique, scénique, un compositeur composant de la musique vivante, vigoureuse et amoureuse ! Cette reprise de *Quentin Durward* a montré tout cela. Elle a montré ce talent énergique, bien flamand, aux prises avec des situations tour à tour pathétiques, tendres et souriantes, et les traitant toutes avec science et habileté.[390]

Le caractère flamand de Gevaert, ou tout du moins de son opéra, est une fois encore souligné. L'emploi de la langue française, apprécié par Lucien Solvay, n'est en rien contradictoire avec l'esprit flamand dont l'œuvre serait emplie car l'élément flamand ne doit pas être interprété selon la conception qu'en fait Benoit mais est à intégrer dans la conception plus englobante de l'âme belge. Autrement dit, flamand désigne ici belge. C'est pourquoi, les

---

[387] Lucien SOLVAY, « Belgique. Théâtre royal de la Monnaie », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 52 (23 décembre 1880), [p. 1].

[388] Lucien SOLVAY, « Belgique. Théâtre royal de la Monnaie », *Le Guide Musical. Ibidem*.

[389] « M. Gevaert passait généralement pour se reposer sur ses lauriers anciens, si bien que l'on avait fini peu à peu par oublier qu'ils eussent jamais existé. La musique grecque, dont on parlait beaucoup à propos de lui, c'est fort beau, mais il y a si peu de gens que cela intéresse ! Encore un peu, M. Gevaert était convaincu de n'avoir jamais fait en sa vie que de la musique grecque. Je ne dis pas qu'il n'en ait pas fait quelquefois, même dans ses opéras, — mais du moins cela n'est pas son habitude » (Lucien SOLVAY, « Belgique. Théâtre royal de la Monnaie », *Le Guide Musical. Ibidem*).

[390] Lucien SOLVAY, « Belgique. Théâtre royal de la Monnaie », *Le Guide Musical. Ibidem*.

célébrations du public sont décrites comme étant en partie dirigées sur le public lui-même. Dans le cas présent, c'est moins le compositeur que la Belgique elle-même qui est fêtée.

Une exception à l'arrêt d'écriture musicale de Gevaert est observée en 1905 à l'occasion des fêtes nationales organisées pour les 75 ans d'indépendance de la Belgique, à l'occasion desquelles l'hymne *Vers l'Avenir*[391], nouvellement composé par Gevaert, est chanté au côté de la *Brabançonne*[392]. Ce chant est souvent considéré comme un hymne national belge bis. Le texte qui le compose ne laisse aucun doute au sujet du patriotisme qu'il recèle :

> Le siècle marche et pose ses jalons,
> Nous marquant une étape nouvelle ;
> Nous le suivons et nous nous rappelons
> Nos aïeux et leur gloire immortelle.
> Si ton sol est petit, dans un monde nouveau
> L'avenir, qui t'appelle, a planté ton drapeau :
> Marche joyeux, peuple énergique,
> Vers des destins dignes de toi ;
> Dieu protège la libre Belgique et son Roi !
>
> Ta longue paix, autant que longs combats,
> Au travail exerçait ta vaillance ;
> Et tes progrès disaient à chaque pas
> Ton génie et ta fière endurance.
> Si ta force déborde et franchit ses niveaux,
> Verse la comme un fleuve en des mondes nouveaux :
> Marche hardi, peuple énergique,

---

[391] Le titre complet est *Vers l'Avenir. L'expansion belge*. La partition porte la dédicace suivante : « Hommage respectueux à S. M. Léopold II, roi des Belges. Souverain de l'Etat indépendant du Congo » (François-Auguste GEVAERT, *Vers l'Avenir. L'expansion belge*, Bruxelles, A. Cranz, s. d., p. 1). La partition résulte d'une commande émanant de Léopold II en faveur « d'un nouveau chant patriotique. » Ernest Closson rapporte que malgré ses protestations, Gevaert n'eut pas le choix et dut composer l'œuvre voulue par le souverain belge (Ernest CLOSSON, *Gevaert. Op. cit.*, p. 9).

[392] « Le programme de la Fête patriotique comportait naturellement les "Brabançonne" et les "Vers l'Avenir" obligés ; l'hymne de M. GEVAERT, clamé par cette masse chorale imposante, a produit une impression beaucoup plus profonde que lors des exécutions précédentes. C'est vraiment un chant solennel et majestueux, dont le caractère faiblit et s'atténue dans les rythmes de marche militaire sous lesquels on nous l'a souvent présenté. Il a été, le 21 juillet, bissé d'enthousiasme » (G. S., « Notes Musicales. Musique des fêtes », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 8 (août 1905), p. 501).

Vers des destins dignes de toi ;
Dieu protège la libre Belgique
Et son Roi !

O terre sainte, ô terre des aïeux !
Leurs sueurs et leur sang l'ont pétrie.
Si des frères s'en vont, il en est par milliers
Qui, fidèles gardiens, défendront tes foyers ;
Va sans faiblir, peuple énergique,
Vers des destins dignes de toi !
Dieu saura protéger la Belgique
Et son Roi ![393]

Avec le temps, l'œuvre musicale de Gevaert se voit cependant de moins en moins jouée sur la scène belge. Si son nom apparaît encore de manière sporadique dans différents concerts, son œuvre perd peu à peu son aura belgo-flamande[394]. Cela s'explique par trois raisons.

La première raison est l'abandon de la composition par Gevaert. Comme mentionné précédemment, il cesse toute activité d'écriture musicale — à l'exception de son hymne *Vers l'Avenir* — après son investiture au Conservatoire royal de Bruxelles. Son répertoire n'évoluant plus, les mêmes œuvres sont présentées au public, provoquant ainsi une certaine lassitude à

---

[393] François-Auguste GEVAERT, *Vers l'Avenir. L'expansion belge*, Bruxelles, A. Cranz, s. d., p. 1-5. Bien que la partition soit emplie de fibre patriotique, elle n'a pas que des adeptes. Dans l'*Art moderne* du 19 novembre 1905, Octave Maus, dans un article consacré au premier Concert populaire, écrit : « le *Van Artevlede* de M. Gevaert et son hymne *Vers l'Avenir* ont quelque peu lassé les musiciens et le public ». Il poursuit son commentaire par un note dans laquelle il se montre plus caustique au sujet de l'hymne de Gevaert : « On nous affirme que ce dernier [*Vers l'Avenir*] fut exécuté dans l'église Sainte-Gudule, au *Te Deum* du 15 novembre, avec la *Brabançonne*, et écouté — par ordre — debout par le monde officiel. C'est vraiment beaucoup d'honneur pour un méchant pas-redoublé ! » (Octave MAUS, « Le Premier Concert populaire », *L'Art moderne*, 47 (19 novembre 1905), p. 376).

[394] Le terme « belgo-flamand » est utilisé dans le cas présent à propos de la distinction que les critiques font — ou ont pu faire par le passé — de l'œuvre de Gevaert par rapport à l'art flamand de Benoit. Tous deux sont Flamands mais alors que Benoit considère l'art flamand comme un art exclusif à la race flamande — selon son expression —, l'art de Gevaert est perçu — tout du moins jusqu'au début de son mandat de directeur du Conservatoire de Bruxelles — avant tout comme un art belge au motif qu'il serait la résultante même de l'âme belge de son concepteur. Sa caractéristique flamande est considérée comme une facette d'un art national plus englobant et assimilable comme tel à de l'art belge ; raison pour laquelle Gevaert peut composer aussi bien sur des textes flamands que français.

son égard. Son œuvre est considérée avec le temps comme surannée par rapport à celle des nouvelles générations[395].

La deuxième raison est relative à la direction adoptée par le maître gantois au Conservatoire de Bruxelles. Résolument tourné vers le passé et adoptant un point de vue universalisant, Gevaert est considéré comme hors course dans le débat sur la musique belge contemporaine :

> Son action fut double. Aux musiciens il offrit, en des travaux didactiques qui font autorités, le fil destiné à les guider dans le labyrinthe de l'harmonie et de l'instrumentation ; au public, une éducation esthétique embrassant toute une époque d'art, la plus féconde et la plus éloquente de l'histoire musicale, tandis qu'il laissait à d'autres le soin de la compléter par l'exposé de l'évolution contemporaine.[396]

La troisième raison est à chercher dans l'importance que le mouvement musical flamand, sous la houlette de Peter Benoit, prend avec le temps. Les idées en faveur d'une musique essentiellement flamande défendues par Benoit, malgré les nombreuses critiques dont elles peuvent faire l'objet, vont de plus en plus s'imposer. Gevaert, bien que dans un premier temps considéré comme un défenseur de la cause flamande, ne veut pas s'associer au mouvement flamand. De plus, suite à sa position au Conservatoire de Bruxelles et son attitude cosmopolite assumée, il sera perçu petit à petit comme un traître à la cause flamande par les partisans de cette école[397].

Le mouvement musical flamand, prenant de plus en plus d'ampleur, provoque une sorte de déséquilibre au sein du monde artistique belge. Non

---

[395] À la mort du maître en 1908, est publié dans l'*Art moderne* un article résumant ce sentiment : « Dans une fort belle étude consacrée à sa mémoire, M. Kufferath rappelait hier avec quelle simplicité souriante il déclina l'offre qui lui fut faite d'inscrire l'un de ses ouvrages au programme des spectacles jubilaires projetés en 1905 au Théâtre de la Monnaie : "Mes chers amis ne parlons pas de cela. La postérité décidera s'il faut le faire. J'ai le temps d'attendre… Et puis, entre nous, il ne faut pas qu'on discute le Directeur du Conservatoire". / Et M. Kufferath ajoute : "Tout l'homme est dans cette saillie. Il savait sa valeur, mais il n'ignorait pas ses faiblesses et il tenait à son prestige, qui était grand. Dans la haute situation qu'il occupait comme maître de chapelle du roi et chef de la première institution musicale du pays, il avait raison de ne pas vouloir qu'on l'entamât". » (Octave MAUS, « F.-A. Gevaert », *L'Art moderne*, 52 (27 décembre 1908), p. 410).

[396] Octave MAUS, « F.-A. Gevaert », *L'Art moderne. Ibidem*.

[397] Hedwige BAECK-SCHILDERS, « F.-A. Gevaert en het Gentse koorleven in het midden van de negentiende eeuw », *Op. cit.*, p. 202.

seulement il n'existe pas d'école belge devant receler ses caractéristiques propres mais le pays voit un nouveau pôle artistique poindre dans la ville d'Anvers prônant une esthétique nationale niant l'âme belge.

De plus, si des efforts et des manifestations sont organisés en faveur de compositeurs nationaux, force est de constater qu'ils ne permettent pas la création d'un tout homogène procédant d'une même tendance esthétique. S'il est vrai que la dénomination « d'école nationale » est utilisée à plusieurs reprises dans la presse artistique, elle doit être comprise non pas comme procédant du sens stricte du mot « école » mais comme un regroupement des compositeurs natifs de Belgique rassemblés pêle-mêle sous cette bannière à la seule raison de leur nationalité. Par exemple, lorsque *Le Glaneur* du 1er janvier 1906 parle du « développement de notre art national », il y regroupe des compositeurs aux tendances très diverses comme : César Franck, Guillaume Lekeu, Érasme Raway, Peter Benoit ou encore Lodewijk Mortelmans (1868-1952)[398].

De même, lorsque la revue *Durandal* de la même année fait état de la reconquête de la personnalité de l'école musicale belge, elle mentionne deux tendances esthétiques très différentes : « la muse flamande et la muse wallonne qui [à la veille de la révolution belge] avaient perdu leur accent propre [et] ne l'avaient point encore retrouvé[399] ». Ces deux tendances nouvelles vont se dégager de la conception étatique en faveur d'une musique belge commune devant englober leurs prétendues caractéristiques respectives pour proposer chacune une esthétique particulière et exclusive.

---

[398] Fr. DUFOUR, « Carnet musical. III. Communiqués », *Le Glaneur*, 1 (janvier 1906), p. 23.

[399] Georges DE GOLESCO, « Chronique Musicale. M. Maurice Kufferath », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 3 (mars 1906), p. 165.

3. Peter Benoit et le mouvement musical flamand

L'idée de la Belgique comme nation unilingue francophone ne fait pas l'unanimité dans le royaume[400]. Diverses voix se font entendre en Flandre en faveur d'une reconnaissance de leur idiome comme langue nationale au sein du pays[401] considérant la Belgique comme un État réunissant deux entités différentes : latine et germanique[402]. À l'origine, ce mouvement se cantonne à des revendications linguistiques et culturelles[403] et n'est composé que de quelques intellectuels, étudiants et hommes d'Église issus de la classe moyenne[404] qui militent pour une reconnaissance de la langue flamande sans pour autant demander la suppression du français en Flandre[405]. En effet, à partir de l'occupation napoléonienne, la langue française devint prééminente dans cette région ; même sous régime hollandais, « la Flandre ne parvint pas à se libérer de la puissante influence française, et beaucoup de Flamands abandonnèrent leur idiome maternel au profit de la langue du Sud[406] ».

Jan Frans Willems rédige le *Verhandeling de Nedertuytsche Tael-en Letterkunde, opzigtelyk de Zuydelyke Provintien der Nederlanden* (*Traité de*

---

[400] Kas DEPREZ et Louis VOS, « Introduction », Kas Deprez et Louis Vos (éd.), *Nationalism in Belgium Shifting Identities. 1780-1995*, New York, Palgrave, 1998, p. 7.

[401] Janet POLASKY, « Liberalism and biculturalism », Arend Lijphart (éd.), *Conflict and Coexistence in Belgium. The Dynamics of a Culturally Divided Society*, University of California, Institute of International Studies, 1981, p. 44.

[402] Louis VOS, « The Flemish National Question », Kas Deprez et Louis Vos (éd.), *Nationalism in Belgium Shifting Identities. 1780-1995*, New York, Palgrave, 1998, p. 84.

[403] Jean STENGERS, « La déconstruction de l'État-nation : Le cas Belge », *Vingtième siècle. Op. cit.*, p. 43.

[404] Shepard CLOUGH, *A History of the Flemish Movement in Belgium. Op. cit.*, p. 102.

[405] Reginald DE SCHRIJVER, « The belgian revolution and the emergence of Belgium's biculturalism », Arend Lijphart (éd.), *Conflict and Coesxistence in Belgium. Op. cit.*, p. 27.

[406] Pierre SWIGGERS, « L'antagonisme linguistique en Belgique. 1830-1850 : tensions et conflits politico-linguistiques », Marie-Christine Kok Escale et Francine Melka (dir.), *Changements politiques et statut des langues. Histoire et épistémologie 1780-1945*, Amsterdam - Atlanta, Éditions Rodopi, 2001, p. 326.

la langue et de la littérature néerlandaise en ce qui concerne les provinces méridionales des Pays-Bas), publié entre 1819 et 1824, dans lequel il défend déjà la langue et la littérature flamandes tout en dénonçant l'absence d'intérêt à leur égard[407]. Il est, dès lors, considéré comme le père du mouvement flamand[408]. Dans son œuvre, il attribue aux Flamands des traits qu'il considère comme essentiels parmi lesquels la morale, la piété et l'esprit national[409]. Son ouvrage, en dehors de ses considérations politiques, se veut un travail sur les idiomes parlés et écrits dans les provinces flamandes et hollandaises[410] que son rédacteur préconise d'englober sous l'appellation commune de *nederduits*[411].

Au lendemain de la révolution belge de 1830, le français, malgré la liberté des langues inscrite dans la Constitution, reprend toutefois sa place prépondérante[412].

---

[407] Willem VAN DEN BERG, « La littérature du XIX^e^ siècle », traduit du néerlandais par Madeleine van Strien-Chardonneau, Hanna Stouten, Jaap Goedegebuure et Frits van Oostrom (dir.), *Histoire de la littérature néerlandaise (Pays-Bas et Flandre)*, Paris, Fayard, 1999, p. 417-418.

[408] Erica VAN BOVEN et Mary KEMPEIMK, *Literatuur van de moderne tijd. Nederlandse en Vlaamse letterkunde in de negentiende en twintigste eeuw*, Bussum, Uitgeverij Coutinho, 2006, p. 16.

[409] Willem VAN DEN BERG, « La littérature du XIX^e^ siècle », *Histoire de la littérature néerlandaise (Pays-Bas et Flandre)*. *Idem*, p. 418.

[410] Jeanne VERBIJ-SCHILLINGS, « Vaandeldrager van de studie van de Middelnederlandse letterkunde. Jan Frans Willems (1793-1846), Wim van Anrooij, Dini Hogenelst et Geert Warnar (dir.), *Der vaderen boek. Beoefenaren van de studie der Middelnederlandse letterkunde*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003, p. 27.

[411] « voortaen geen *Vlaemsch*, geen *Hollandsch* meer schryvende, maer NEDERDUITSCH ! » (Jan Frans WILLEMS, *Verhandeling de Nedertuytsche Tael-en Letterkunde, opzigtelyk de Zuydelyke Provintien der Nederlanden*, Antwerpen, Weduwe J. S. Schoesetters, 1820-1824, Vol. 2, p. 383). « Désormais, il ne faut plus écrire ni *flamand*, ni *hollandais* mais NÉERLANDAIS ! » (Traduction réalisée par nos soins).

[412] Bart DEVLIEGER et Pierre SWIGGERS, « Le débat politico-linguistique en Belgique entre 1840 et 1850 : analyse d'un corpus de périodiques », Christophe Vielle, Pierre Swiggers et Guy Jucquois (éd.), *Comparatisme, mythologies, langages. En hommage à Claude Lévi-Strauss*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 1994, p. 382.

De 1840 à 1860, musique et langue flamandes vont être étroitement connectés au réveil d'une conscience flamande[413]. Outre Willems, déjà cité précédemment, l'intérêt pour la langue flamande et son étude se manifestent dans des chambres de réthorique à Gand[414], dans des cercles philologiques à Gand et à Louvain[415] et parmi des littérateurs et écrivains anversois tels que Hendrick Conscience (1812-1883), Johann de Laet (1815-1891) et Jan van Rijswijck (1853-1906)[416].

Leurs travaux linguistiques porteront également sur l'étude des vieux chants flamands, prétexte à des recherches sur l'identité flamande, et feront l'objet de nombreuses publications[417]. Ces recherches auront pour conséquence une réévaluation de la langue et ces chants joueront un rôle substantiel dans la lutte pour la reconnaissance du flamand comme langue à part entière tout en donnant une plus grande importance à la dimension populaire flamande[418].

En outre, les liens entre la Flandre et les Pays-Bas sont renoués, notamment sous la forme de congrès littéraires. Le premier d'entre-eux se déroule en 1849 à Gand et porte « sur la linguistique et la littérature néerlandaises, l'histoire nationale, le théâtre, la librairie et les intérêts

---

[413] Hendrik WILLAERT et Jan DEWILDE, *150 jaar muziekleven en Vlaamse Beweging « Het lied in ziel en mond »*, Tielt, Lannoo, 1987, p. 17.

[414] Sous l'impulsion de Prudens Van Duyse (1804-1859) Hippoliet Van Peene (1811-1864) et Karel Ledeganck (1805-1847) (Hendrik WILLAERT et Jan DEWILDE, *150 jaar muziekleven en Vlaamse Beweging « Het lied in ziel en mond ». Ibidem*).

[415] Parmi lesquels, Ferdinand Snellaert (1809-1872), Philipp Blommaert (1809-1871) et Constant Serrure (1805-1872) pour Gand et Jan Baptist David (1801-1866) pour Louvain (Hendrik WILLAERT et Jan DEWILDE, *150 jaar muziekleven en Vlaamse Beweging « Het lied in ziel en mond ». Ibidem*).

[416] Hendrik WILLAERT et Jan DEWILDE, *150 jaar muziekleven en Vlaamse Beweging « Het lied in ziel en mond ». Ibidem*.

[417] Le *Oude Vlaemscheliederen* de Willems (1844) —Snellaert en publiera un deuxième tome quatre ans plus tard, — le *Oude en Nieuwe Liedjes* de Snellaert (1852), les *Chants populaires des Flamands de France* d'Edmond de Coussemaker (1856), les *Chants flamands populaires* d'Adolphe Loutens (1879) ou encore *Het boude Nederlansche lied* de Florimond van Duyse (1903-1908) (Jan DEWILDE, « Muziek », Reginald de Schryver (dir.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging. G-Q*, Tielt, Lannoo, 1998, p. 2115).

[418] Hendrik WILLAERT et Jan DEWILDE, *150 jaar muziekleven en Vlaamse Beweging « Het lied in ziel en mond ». Op. cit.*, p. 26.

matériels se rattachant directement au développement intellectuel et moral de la Hollande et de la Belgique flamande[419] ». Ces congrès ont des conséquences directes au niveau linguistique tant en Belgique qu'aux Pays-Bas :

> Ils ont fait disparaître les petites différences d'orthographe qui existaient entre les Flamands et les Hollandais, et c'est grâce à leur intervention que M. Alph. Vandenpeereboom, alors ministre de l'intérieur, a fixé, par arrêté royal du 21 novembre 1864, l'orthographe officielle flamande (…).[420]

Dans le même temps, des écrivains et poètes flamands œuvrent à former une littérature flamande. L'écrivain remplissant le plus pleinement ces deux rôles est sans nul doute Hendrik Conscience. Il choisit d'écrire en flamand pour essentiellement deux raisons : d'une part, par souci d'authenticité — l'écrivain parviendrait à s'exprimer le plus exactement en flamand ; — d'autre part, dans le but d'établir un lien avec le peuple[421] et renforcer l'amour-propre de ses lecteurs[422]. L'œuvre la plus emblématique du romancier, *De Leeuw Van Vlaenderen. Of de Slag der Gulden Sporen* (1838), est représentative de cette volonté[423] comme le montre la courte note réservée au lecteur en fin de roman :

---

[419] Paul FREDERICQ, « Notes et études. Les congrès néerlandais », *L'Atheneum belge. Journal universel de La Littérature, des Sciences et des Arts*, 19 (1er octobre 1879), p. 204. Paul Fredericq donne les différentes tenues de ces congrès néerlandais : « Depuis cette époque, les Congrès néerlandais se tinrent alternativement dans l'un des deux pays : en 1850 à Amsterdam, en 1851 à Bruxelles, en 1854 à Utrecht, en 1856 à Anvers, en 1860 à Bois-le-Duc, en 1862 à Bruges, en 1865 à Rotterdam, en 1867 à Gand, en 1868 à La Haye, en 1869 à Louvain, en 1872 à Middelbourg, en 1873 à Anvers, en 1875 à Maastricht, en 1876 à Bruxelles, en 1878 à Kampen, et enfin en 1879 à Malines » (Paul FREDERICQ, « Notes et études. Les congrès néerlandais », *L'Atheneum belge. Ibidem*).

[420] Paul FREDERICQ, « Notes et études. Les congrès néerlandais », *L'Atheneum belge. Ibidem*.

[421] Freddy DE SCHUTTER, *Het Verhaal van de Nederlandse literatuur Verlichting. Romantiek. Realisme-Naturalisme. Multatuli en Gezelle*, Amsterdam, Kapellen Wereldbibliotheek, 1994, p. 110-111.

[422] Willem VAN DEN BERG, « La littérature du XIXe siècle », *Histoire de la littérature néerlandaise (Pays-Bas et Flandre). Op. cit.*, p. 424.

[423] Erica VAN BOVEN et Mary KEMPEIMK, *Literatuur van de moderne tijd. Op. cit.*, p. 49.

> Gy Vlaming, die dit boek gelezen hebt, overweeg, by de roemryke daden welke hetzelve bevat, wat Vlaenderen eertijds was — wat het nu is — en nog meer wat het worden zal indien gy de heilige voorbeelden uwer Vaderen vergeet ![424]

La relation entre la langue, le peuple et sa prétendue histoire n'est pas sans importance. Emmanuel Hiel (1834-1899) établit une corrélation entre la conscience d'un peuple et le combat pour le droit à l'existence de sa langue[425]. Cette dernière est décrite comme la composante fondamentale de l'esprit d'un peuple[426] qui ne peut, s'il veut continuer d'exister, se séparer de celle-ci[427]. La fonction politique que donne Hiel à la littérature est encore observable à l'occasion d'une conférence sur la chanson populaire flamande donnée par ce dernier en mars 1881 dans la commune d'Anderlecht[428] ; en cause, la composition du public venu assister à la conférence :

---

[424] Hendrik CONSCIENCE, *De Leeuw Van Vlaenderen. Op de Slag der Gulden Sporen*, Antwerpen, L. J. De Cort, Paddengracht, 1838, p. 190. « Flamand, qui viens de lire ce livre, médite bien les faits glorieux qu'il renferme ; songe à ce que la Flandre fut jadis, à ce qu'elle est aujourd'hui, et plus encore à ce qu'elle deviendrait si tu oubliais les saints exemples de tes ancêtres » (Traduction prélevée dans Henri CONSCIENCE, *Le Lion des Flandres*, sans trad., Paris, Calmann-Lévy, éditeurs, 1876, T. 2, p. 284).

[425] « Il est un fait digne de l'attention du philosophe, de l'historien, c'est que partout où le peuple a le sentiment, la conscience de son existence physique et morale, soit qu'il ait la liberté, soit qu'il la désire, partout aussi il lutte pour la réhabilitation, le maintient et le développement de sa langue » (citation tirée de Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 9 (15 juin 1873), p. 85).

[426] « La langue d'un peuple est la construction esthétique de son esprit, la révélation générique de son génie, l'affirmation de son existence, la sauvegarde la plus sûre, la plus fidèle de son indépendance, de ses droits, de sa liberté, et disons même de la moralité et de la famille » (citation tirée de Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Idem*, p. 85-86).

[427] « Dès qu'un peuple abdique sa langue, il renie son passé, s'efface dans le présent et s'annihile pour l'avenir. Les despotes et les conquérants ont toujours compris qu'un peuple peut réparer une bataille perdue, sortir triomphant d'une lutte à main armée, mais qu'il se courbe à jamais, qu'il abdique et oublie sa personnalité quand il succombe à l'envahissement d'une langue étrangère… » (citation tirée de Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Idem*, p. 86).

[428] « La conférence sur la chanson populaire flamande, que le plus grand de nos poètes nationaux contemporains, EMMANUEL HIEL, a donné à Anderlecht, dimanche dernier, a été plutôt politique, que littéraire ou artistique » (Anonyme, « Les Conférences », *L'Art moderne*, 3 (20 mars 1881), p. 20).

> La composition du public y a été pour beaucoup ; dès l'ouverture des portes, la salle a été littéralement envahie par les paysans d'Anderlecht et des communes voisines. Le conférencier a dû se borner à esquisser ce qu'on entend par chanson populaire et il s'est surtout occupé de nos chansons historiques et politiques.[429]

Pour Hiel, la chanson servit de moyen de lutte contre l'oppresseur ; lutte qui dura jusqu'à la domination espagnole, moment à partir duquel le peuple flamand aurait cessé de chanter[430] jusqu'à l'indépendance belge qui, « a fait surgir de nouveaux des poètes flamands qui, par leurs couplets, glorifient les vertus patriotiques et exaltent les devoirs des citoyens[431] ».

Le mouvement prend au fur et à mesure de l'ampleur et prône, à la fin du XIX^{e} siècle, une culture flamande particulière ainsi que l'établissement d'une nation flamande en Belgique[432]. Pour mener à bien ce projet, la Flandre crée et développe progressivement une mythologie qui lui est propre au moyen de son histoire, de ses grands hommes, de son art ou encore de son folklore[433].

Dans cette optique, il importe de créer une conscience collective autour d'un univers commun identifiable comme constituante intrinsèque de la communauté flamande. Limité à quelques intellectuels désireux de promouvoir leur langue, le mouvement s'accroît, vers les années 1850-1860,

---

[429] Anonyme, « Les Conférences », *L'Art moderne. Ibidem*.

[430] « Emmanuel Hiel a démontré à l'aide des chansons flamandes qu'à partir du siècle des Van Artevelde, nos pères n'ont cessé de lutter par la chanson, comme par les armes, contre l'oppression étrangère, jusqu'au moment où la Flandre épuisée succomba sous le joug espagnol. Depuis, on n'a plus chanté » (Anonyme, « Les Conférences », *L'Art moderne. Ibidem*).

[431] Anonyme, « Les Conférences », *L'Art moderne. Ibidem*.

[432] Louis VOS, « Van Belgische naar Vlaamse identiteit. Een historisch overzicht », Paul Gillaerts, Hilde van Belle et Luc Ravier (dir.), *Vlaamse identiteit : mythe en werkelijkheid. Op. cit.*, p. 13.

[433] Jean STENGERS, « Belgian national sentiments », Arend Lijphart (éd.), *Conflict and Coesxistence in Belgium. The Dynamics of a Culturally Divided Society*, University of California, Institute of International Studies, 1981, p. 59.

et touche différents domaines artistiques comme la sculpture ou encore la musique[434].

Au niveau musical, le plus grand contributeur à l'éclosion de la musique nationale flamande est sans nul doute Peter Benoit. Traversé par les aspirations nationalistes de son époque, il élabore, tant théoriquement que pratiquement, une musique basée sur des rapports étroits avec la langue et le folklore flamands dont il est cependant possible d'en trouver les prémices déjà dans les décennies précédant son activité[435].

Musicalement parlant, la période couvrant la fin du XVIII[e] siècle aux premières décennies de l'après révolution belge, est partagée en trois pôles différents : la musique religieuse, la musique dans les théâtres[436] et la pratique musicale dans les chœurs, fanfares et autres harmonies[437].

Le premier pôle musical est un lieu de contact entre le peuple et la musique[438]. La plupart des paroisses, y compris les plus petites, sont pourvues d'un chœur et d'un orchestre pouvant interpréter aussi bien un répertoire local — Pieter Verheyen (1747-1819), Jean-Henri Simon (1783-1861) ou Jan-Pieter Suremont (1762-1831) — qu'un répertoire étranger[439]. Cependant, de part les qualités dramatiques et descriptives de ces répertoires, cette musique est décrite comme s'éloignant de son but

---

[434] Piet COUTTENIER, « National Imagery in 19th Century Flemish Literature », Kas Deprez et Louis Vos (éd.), *Nationalism in Belgium Shifting Identities. Op. cit.*, p. 54.

[435] Jan DEWILDE, « Nationalistische muziek in Vlaanderen », Louis Peter Grijp (dir.), *Een muziek geschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2001, p. 456-457.

[436] Jan DEWILDE, « Muziek », *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging. Op. cit.*, p. 2114.

[437] Hendrik WILLAERT et Jan DEWILDE, *150 jaar muziekleven en Vlaamse Beweging « Het lied in ziel en mond ». Op. cit.*, p. 13.

[438] Hendrik WILLAERT et Jan DEWILDE, *150 jaar muziekleven en Vlaamse Beweging « Het lied in ziel en mond ». Idem*, p. 12.

[439] Hendrik WILLAERT et Jan DEWILDE, *150 jaar muziekleven en Vlaamse Beweging « Het lied in ziel en mond ». Ibidem*.

initial, ce qui décide l'archevêque de Malines d'intervenir en 1842 pour rappeler la prééminence du chant grégorien et du latin pendant l'office[440] :

> Il faut le répéter ici : on ne s'écarte que trop souvent du but de la musique sacrée. On l'emploie pour attirer plus de monde aux offices, et tandis qu'on éloigne les personnes vraiment pieuses, on y attire celles qui viennent que pour la musique, et dont la conduite à l'Église ferait souhaiter qu'elles n'y vinssent point.
> Rien n'est plus révoltant que d'entendre des pièces de théâtre, des marches au son desquelles le soldat est conduit au combat, ou des airs qu'on chante dans les rues ou dans les réunions mondaines. C'est une véritable profanation de la maison de Dieu, que d'y exécuter des pièces semblables. Les organistes et les maîtres de musique doivent donc avoir un soin tout particulier de s'assurer que les pièces qu'ils jouent ou font jouer, soient sous ce rapport à l'abri de tout reproche.[441]

Le deuxième pôle musical, le théâtre comme espace de concerts, est un lieu de rencontre sociale privilégié par l'élite bourgeoise[442]. La programmation autant que l'organisation sont produites et rédigées en français tandis que le modèle servant de référence est Paris[443]. Les plus grandes villes possèdent plusieurs associations ou sociétés musicales dont

---

[440] Hendrik WILLAERT et Jan DEWILDE, *150 jaar muziekleven en Vlaamse Beweging « Het lied in ziel en mond ». Idem*, p. 13 et Jan DEWILDE, « Nationalistische muziek in Vlaanderen », Louis Peter Grijp (dir.), *Een muziek geschiedenis der Nederlanden. Op. cit.*, p. 457.

[441] Décret de l'archevêque de Malines, le Cardinal Sterckx, concernant le chant et la musique d'église, accompagné d'une traduction française et d'observations à l'usage des maîtres de chant et de musique, 1842, tiré de Hendrik WILLAERT et Jan DEWILDE, *150 jaar muziekleven en Vlaamse Beweging « Het lied in ziel en mond ». Op. cit.*, p. 13.

[442] Philipp THER, « Développement de l'espace musical et identité urbaine dans les villes d'Europe centrale : Les opéras de Lemberg et de Prague », Laure Gauthier et Mélanie Traversier (dir.), *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e^-XIX^e^ siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 81.

[443] Jan DEWILDE, « Muziek », Reginald de Schryver (dir.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging. Op. cit.*, p. 2115.

les noms sont le plus souvent en français[444]. Le répertoire qui y est interprété est principalement composé d'ouvertures et de fragments d'opéras, de romances, d'œuvres virtuoses, etc. émanant particulièrement de compositeurs étrangers[445]. La situation musicale de l'art dramatique est toutefois à nuancer puisqu'en parallèle de ce contexte musical francophone et étranger peuvent être jouées des œuvres dramatiques — des zangspelen notamment[446] — composées sur des textes flamands[447]. Cette existence, déjà attestée dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, pris fin temporairement sous l'occupation napoléonienne et fut encouragée lorsque la région passa sous tutelle hollandaise[448]. Dans les décennies de l'après révolution de 1830, se développe l'intérêt pour la composition de ce genre de zangspelen alors perçus comme un moyen de propagation d'un sentiment ou d'une identité flamande[449].

Le troisième pôle d'activité musicale est observable dans la pratique musicale des chœurs, des fanfares et des harmonies[450]. Ce phénomène européen émerge à partir de la fin du XVIII^e et connaît une forte croissance

---

[444] Par exemple : la *Société du grand Concert* et la *Société des Amateurs* à Bruxelles ; les *Concerts de la Solidarité*, la *Société philharmonique*, la *Société Royale d'Harmonie* à Anvers ; la *Société des Beaux-Arts* à Gand ; la *Société des amis des Beaux-Arts* à Courtrai (Hendrik WILLAERT et Jan DEWILDE, *150 jaar muziekleven en Vlaamse Beweging « Het lied in ziel en mond ». Op. cit.*, p. 14).

[445] Hendrik WILLAERT et Jan DEWILDE, *150 jaar muziekleven en Vlaamse Beweging « Het lied in ziel en mond ». Ibidem*.

[446] Sorte de petites pièces théâtrales en néerlandais comprenant des passages chantés à des passages parlés (Rudolf A. RASCH, « Schenck, Johannes », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/4402 (Page consultée le 20 décembre 2017)).

[447] Jan DEWILDE, « Muziek », Reginald de Schryver (dir.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging. Op. cit.*, p. 2115.

[448] Hendrik WILLAERT et Jan DEWILDE, *150 jaar muziekleven en Vlaamse Beweging « Het lied in ziel en mond ». Op. cit.*, p. 16.

[449] Jan DEWILDE, « Muziek », Reginald de Schryver (dir.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging. Op. cit.*, p. 2117.

[450] Jan DEWILDE, « Muziek », Reginald de Schryver (dir.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging. Idem*, p. 2115.

tout au long du XIX[e] siècle[451]. La Belgique est un témoin de cet accroissement. Le premier chœur voit le jour à Courtrai en 1817 ; un peu plus de trente ans plus tard, en 1851, sont dénombrés : 31 chœurs — pour 1022 choristes — à Gand, 19 chœurs — pour 520 choristes — à Bruxelles ou encore 11 chœurs — pour 445 chanteurs — à Anvers[452]. Le répertoire pratiqué est composé d'œuvres de compositeurs étrangers[453] même si une volonté de composer pour ce genre d'effectifs émane progressivement de la part de compositeurs autochtones[454]. L'accroissement des chœurs, parallèle à l'étude des anciens chants flamands, a pour conséquence l'émergence de l'idée d'un lien pouvant être établi entre la musique, le peuple et la langue[455]. Une volonté d'améliorer la qualité de la musique chorale en Flandre est alors observable[456]. De plus, suite aux publications de vieux chants flamands un nombre croissant de compositeurs se mettent à la composition de ce genre perçus comme intrinsèquement flamand, renforçant encore la cohésion entre langue, chant et peuple[457].

La musique instrumentale, quant à elle, si elle est encore relativement absente, voit un premier représentant en la personne de Karel Lodewijk

---

[451] Hendrik WILLAERT et Jan DEWILDE, *150 jaar muziekleven en Vlaamse Beweging « Het lied in ziel en mond ». Op. cit.*, p. 13.

[452] Jan DEWILDE, « Muziek », Reginald de Schryver (dir.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging. Op. cit.*, p. 2115.

[453] Christoph Willibald Gluck (1714-1787), Carl Maria von Weber (1786-1826), Gioachino Rossini (1792-1868) et Luigi Cherubini (1760-1842) pour ne citer qu'eux (Jan DEWILDE, « Muziek », Reginald de Schryver (dir.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging. Ibidem*).

[454] Entre autres, Martin-Joseph Mengal (1784-1851), Karel Miry (1823-1889) et François-Auguste Gevaert (Jan DEWILDE, « Muziek », Reginald de Schryver (dir.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging. Ibidem*).

[455] Jan DEWILDE, « Muziek », Reginald de Schryver (dir.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging. Idem*, p. 2116.

[456] Florimond Van Duyse, par exemple, rédige de nombreux textes de cantates, de musique chorale ou encore de chansons (Jan DEWILDE, « Muziek », Reginald de Schryver (dir.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging. Ibidem*).

[457] Hendrik WILLAERT et Jan DEWILDE, *150 jaar muziekleven en Vlaamse Beweging « Het lied in ziel en mond ». Op. cit.*, p. 26.

Hanssens (1802-1871)[458] — privilégiant l'Allemagne à la France comme modèle — perçu comme un des pionniers de la musique flamande par les générations futures[459].

Bien que le contexte soit largement francophone, un terreau favorable au développement du mouvement flamand, dans laquelle la musique occupe une place non négligeable, se dessine progressivement. Afin de célébrer les grands hommes[460] et les grands événements de l'histoire flamande, de grandes fêtes sont organisées dont le but est de regrouper la nation devant

---

[458]Violoncelliste, chef d'orchestre et compositeur belge. Attaché au théâtre de la Monnaie comme violoncelliste et chef-d'orchestre assistant, il devient, en 1827, professeur d'harmonie à l'école de musique de Bruxelles ; établissement qu'il quitte lors de la révolution d'indépendance belge. En 1834, il se rend à Paris où il exerce tant comme violoncelliste que comme compositeur. L'année suivante, il retourne à Gand où il obtient le poste de chef d'orchestre du théâtre de la ville jusqu'en 1848, date à laquelle il occupe la position de chef d'orchestre de la Monnaie (John LADE, « Hanssens : (3) Charles-Louis Hanssens », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12343pg3 (Page consultée le 2 septembre 2017)). Il importe de rajouter que durant sa jeunesse il fut sensible aux idées orangistes et qu'il exerça une influence sur Benoit en lui faisant notamment découvrir la musique allemande (Jan DEWILDE, « Charles-Louis Hanssens *jeune* », Veerle Declerck (coor.), *Op zoek naar musikaal erfgoed tussent Belfort en Sint-Baafs de Gentse conservatoriumbibliotheek tien componisten in profiel*, Mechelen, , 2005, p. 41 et 62).

[459]Jan DEWILDE, « Nationalistische muziek in Vlaanderen », Louis Peter Grijp (dir.), *Een muziek geschiedenis der Nederlanden. Op. cit.*, p. 455.

[460] Les origines des grands hommes de la nation demeure une question fondamentale. Des recherches sont menées, non plus pour se rattacher des gloires belges mais afin d'identifier le caractère flamand des possibles candidats. Ainsi, Tinctoris fait l'objet de débats à propos de ses origines wallonnes ou flamandes. Clément Lyon, se basant sur la ville de naissance du théoricien, le considère comme wallon. Edmond Vander Straeten, au contraire, se basant sur les origines des ancêtres du théoricien, le considère comme flamand : « je compte démontrer que la famille du grand théoricien musical Tinctoris de *Verver*, est originaire de Diest (Brabant flamand), a séjourné à Malines (Brabant flamand), puis enfin s'est assise à Nivelles (Brabant wallon). / Donc, sans rien enlever à Nivelles, quant à la naissance de Tinctoris en ses murs, je serai autorisé à dire, d'après les documents authentiques en ma possession, que l'origine du fameux musicien est toute flamande, et, d'accord en cela avec Fétis, un wallon, j'espère n'humilier, en définitive, qui que ce soit. / Mon ami, le chevalier Léon de Burbure, a établi l'origine flamande de Beethoven, né à Bonn. Jusqu'ici Bonn, que je sache, n'a point crié à la spoliation. Quand j'aurai produit toutes mes preuves relatives à la provenance flamande de Tinctoris, né à Nivelles, — Nivelles, j'en suis convaincu, ne me lapidera pas » (Anonyme, « Belgique. Bruxelles. Origine flamande de Tinctoris », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 7 (18 février 1875), [p. 3]).

son passé[461]. Le concert de musique y occupe une place prépondérante au motif qu'il peut être considéré comme un moyen de propagation des idées sur la nation facilité par : « [la] force émotive de la musique, [la] portée verbale d'un texte politisé, mais aussi [l']ambiance concrète [du concert][462] ».

3.1. Le concert comme lieu de rassemblement de la nation flamande

En 1877, à l'occasion du tricentenaire de la naissance du peintre Pierre Paul Rubens (1577-1640), la ville d'Anvers projette d'organiser des réjouissances en son honneur. Le projet, reproduit par Camille Lemonnier (1844-1913) dans l'*Actualité*, est le suivant :

> 1° Construire un monument durable ; donner à la statue du peintre, Place-Verte, un socle nouveau ; acheter la maison de Rubens ;
> 2° Organiser un congrès artistique ;
> 3° Organiser des fêtes théâtrales, musicales ;
> 4° Ornementation des rues ;
> 5° Exposition des peintres belges, depuis 1830 jusqu'à nos jours ; Exposition de tableaux anciens ; Exposition de gravures d'après les tableaux de Rubens[463]

Le projet ne suscite pas l'enthousiasme de la part de l'écrivain belge qui n'y voit qu'une glorification de pacotille dans laquelle les œuvres du maître flamand sont presque délaissées au profit de ce qu'il nomme être « l'exhibition de ses petits-neveux, les peintres blafards au jus de tabac de 1830[464] ». Autre critique formulée par Lemonnier, la détermination de la ville d'Anvers d'attribuer un prix pour le meilleur ouvrage en langue flamande, restreignant ainsi les prétendants au sol national, voire à la

---

[461] Adelheid CEULEMANS, *Verklankt verleden. Vlaamse muziektheaterwerken uit de negentiende eeuw (1830-1914) : tekst en representatie*, Anvers, University Press Antwerp, 2010, p. 129-130.

[462] Jane FULCHER, « Concert et propagande en France au début du 20e siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2 (2000), p. 390.

[463] Camille LEMONNIER, « Centenaire de Rubens », *L'Actualité. À travers le monde et l'art*, 22 (14 janvier 1877), p. 177.

[464] Camille LEMONNIER, « Centenaire de Rubens », *L'Actualité. Ibidem*.

Flandre[465]. Cette condition est mal reçue par l'écrivain arguant que « Rubens appartient à tous les peuples ; qu'il est une époque dans l'histoire de l'art bien plus que dans l'histoire de son pays[466] ». L'écrivain reproche, au comité en charge de l'organisation de ces réjouissances, de ne pas mettre assez en avant l'œuvre du peintre et de favoriser « des festivités où se diminue cette grande fête de l'humanité[467] » et « où Rubens [en] est la sauce et non pas le poisson[468] ». Autrement dit, il s'agit plus, d'après les dires de Lemonnier, de fêter Rubens comme un fils prodige de la ville d'Anvers, dont la gloire doit retomber sur la cité, plutôt que « de faire du Centenaire une révélation et un grand enseignement[469] » :

> Une exposition de photographies reproduisant l'œuvre de Rubens, si froide qu'elle eût été après les ambitions du premier moment, eût au moins glorifié

[465] Camille LEMONNIER, « Centenaire de Rubens », *L'Actualité. Idem*, p. 178.

[466] Camille LEMONNIER, « Centenaire de Rubens », *L'Actualité. Ibidem*.

[467] Camille LEMONNIER, « Centenaire de Rubens », *L'Actualité. Idem*, p. 177.

[468] Camille LEMONNIER, « Centenaire de Rubens », *L'Actualité. Idem*, p. 178.

[469] Camille LEMONNIER, « Centenaire de Rubens », *L'Actualité. Idem*, p. 177.

> l'artiste dans son esprit. (…) le projet a sombré, avec bien d'autres, laissant la place à des festivités où se diminue cette grande fête de l'humanité.[470]

L'Actualité et le *Guide musical* fournissent encore quelques informations à propos des festivités musicales du tricentenaire dont la pièce maîtresse est une cantate de Peter Benoit : la *Rubens-Cantate*[471]. L'œuvre est destinée à être jouée en plein air — Place Verte — devant la statue de Rubens et doit compter plus de mille exécutants — chanteurs et instrumentistes confondus[472]. L'œuvre est qualifiée de « populaire ». Cette qualification est justifiée par le fait que « comme il s'agit d'une exécution en plein air, il fallait une Cantate à effet, de nature à impressionner vivement

---

[470] Camille LEMONNIER, « Centenaire de Rubens », *L'Actualité. Ibidem*. L'écrivain ne semble pas avoir été entendu au regard du programme définitif qui accentue encore l'esprit flamand de ces fêtes : « *Vendredi 17 août.* — A l'occasion du 25e anniversaire de sa fondation, le *Cercle artistique, littéraire et scientifique* a organisé un Congrès littéraire, dont l'ouverture aura lieu à 1 h. de relevée. / *Samedi 18.* — A 8 h. du soir, une cantate flamande, composée par M. P. Benoit, sera exécutée devant la statue de P.-P. Rubens, à la place Verte (1,000 exécutants). Retraite aux flambeaux. / *Dimanche 19.* — Concours international de chant d'ensemble organisé sous les auspices de la ville, par le Cercle Albert Grisar. Exposition de tableaux et d'objets d'art anciens. Exposition de gravures d'après les œuvres de Rubens, de dessins faits par Rubens, et d'objets lui ayant appartenu. Ouverture du musée Plantin-Moretus, marché du Vendredi. Festival international de fanfares et d'harmonie. Ouverture du Congrès artistique. Représentation gala flamande. Grand concert d'harmonie, donné au Jardin zoologique. Illumination des arcs de triomphe. / *Lundi 20.* — Inauguration au Musée des anciens, du nouveau buste de P.-P. Rubens, dû au ciseau de M. Jules Pecher [artiste anversois]. — Concours dramatique flamand. — Concours de chant d'ensemble : à 1 heure, concours international d'excellence ; à 3 h., concours pour division d'honneur. — Grande fête musicale au Jardin du Cercle artistique, littéraire et scientifique. — Cortège historique nocturne, brillamment illuminé. — Illumination générale. / *Mardi 21.* — Concours. Histoire de l'école anversoise de peinture. Remise solennelle du prix à l'auteur de l'ouvrage couronné. / *Mercredi 22.* — Inauguration du monument Jordaens. Cortège historique nocturne. / *Dimanche 26.* — Cortège de la Gilde de St-Luc. — Concours dramatique flamand. — Représentation gala flamande. / *Lundi 27.* — Cantate flamande, à la place Verte (1,000 exécutants). — Concours dramatique flamand. — Cortège historique nocturne » (Reporter, « Petite gazette. Fêtes de Rubens », *L'Actualité. À travers le monde et l'art*, 51 (5 août 1877), p. 416).

[471] A. J. C., « Les fêtes de Rubens. Correspondance particulière de l'Actualité. I. La Rubens Cantate », *L'Actualité. À travers le monde et l'art*, 50 (29 juillet 1877), p. 402.

[472] A. J. C., « Les fêtes de Rubens. Correspondance particulière de l'Actualité. I. La Rubens Cantate », *L'Actualité. Ibidem*. Le nombre d'exécutants avoisinerait les 1200 selon le *Guide musical* de la même année (Étoile, « Belgique. Anvers. — La Cantate — », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 34 et 35 (23 et 30 août 1877), [p. 5]).

les masses[473] ». Afin de mener à bien ce projet, écrit le *Guide musical*, Peter Benoit a dû recourir à des moyens tant anciens que modernes :

> Les trompettes thébaines à la vibration stridente, les bombardons aux sons puissants et graves, le carillon, les cloches, que sais-je, la tour de la cathédrale, l'électricité même[474], nous assure-t-on, occupent une place importante dans la composition du maître. Celle-ci est donc appelée à produire un effet monstre qui frappera vivement l'imagination de la foule.[475]

Le texte de la cantate est plus évocateur encore de cette volonté de marquer la foule[476]. Il émane du poète flamand Jules De Geyter (1830-1905)[477] et a pour titre : *Vlaanderen's Kunstroem* (La gloire des Flandres). Le poète ne se limite pas à louer le peintre Rubens mais glorifie la Flandre toute entière « avec ses héros, ses artistes, ses luttes, ses triomphes, sa gloire guerrière et sa renommée artistique[478] ». Afin de renforcer cette glorification de la Flandre, les cinq continents — nommés *Parties du monde* — sont représentés et tous célèbrent cette région au motif

---

[473] A. J. C., « Les fêtes de Rubens. Correspondance particulière de l'Actualité. I. La Rubens Cantate », *L'Actualité. Op. cit.*, p. 402.

[474] L'électricité interviendrait bien dans l'œuvre du maître, quoique de manière indirecte. En effet, un fil électrique aurait été utilisé pour servir de moyen de communication entre le chef d'orchestre et les trompettes thébaines placées sur la deuxième galerie de la tour de la cathédrale afin qu'elles entrent en scène avec le plus de justesse possible (Étoile, « Belgique. Anvers. — La Cantate — », *Le Guide musical. Op. cit.*, [p. 5]).

[475] Précurseur, « Belgique. Anvers — Cantate de Peter Benoit —, *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 28 et 29 (12 et 19 juillet 1877), [p. 5].

[476] Le public aurait été au nombre de 40 000 à 50 000 personnes selon le correspondant du journal français *La Semaine des familles* (André LEPAS, « Le troisième centenaire de la naissance de Rubens à Anvers », *La Semaine des familles*, 36 (8 décembre 1877), p. 567).

[477] Tour à tour instituteur, journaliste, commis-greffier ou encore écrivain, il réside à Anvers où il se laisse gagner par les idées du mouvement flamand. Grand défenseur de la langue flamande, il milite en faveur du mouvement flamand qu'il considère comme un moyen de lutte contre l'ignorance et la domination. En ce sens, il fonde, en 1861, le *Nedertuische Bond* et, en 1866, le *Liberale Vlaamsche Bond*. Il propose en outre, en 1874, une adaptation moderne de *Reinaert de Vos* (Paul DELSEMME, « Jules de Geyter », Paul Delsemme, *Les écrivains francs-maçons de Belgique*, Bruxelles, Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, 2004, p. 458-459).

[478] Étoile, « Belgique. Anvers. — La Cantate — », *Le Guide musical. Op. cit.*, [p. 5].

qu'elle « a pénétré jusqu'aux contrées les plus lointaines et que partout elle a exercé son influence salutaire[479] ». Après une période de grandeur flamande, survient une période de tyrannie et de domination étrangère. La Flandre est opprimée et ne réussit finalement à trouver son salut — d'après les *Parties du monde* — qu'au travers de son art[480]. La cantate se termine par le *Koorzang der volkeren* conçu comme « un hymne grandiose au Progrès, à la Liberté, aux Sciences et aux Arts, à tout ce qui constitue la véritable grandeur de l'Humanité[481] ».

Chaque élément de l'œuvre est pensé de telle manière à permettre une communion vers ce qui est présenté comme le passé et la gloire de la Flandre. La fête, présentée comme une célébration du peintre anversois, devient alors une célébration du peuple flamand dans sa globalité ; célébration dans laquelle le public n'est plus un élément extérieur mais y participe activement. Il ne s'agit pas seulement d'admirer et de rendre hommage à un des plus grands artistes de la ville d'Anvers mais de pouvoir se célébrer soi-même en tant que nation. Le texte, rédigé en langue flamande, et la musique, de cachet populaire[482], permettent une plus grande intégration de la foule au concert qui peut alors chanter avec les chœurs les parties les plus importantes de la composition :

> Quel enthousiasme, mais respectueux, mais contenu, soulevé par les morceaux les plus marquants de la cantate, par le *Beiaardlied* surtout (le Chant du carillon), qu'il a fallu recommencer quatre fois et qu'accompagnaient les milliers de voix de la foule ! On eût cru vraiment, comme on l'a dit, qu'initiée

---

[479] À ce sujet, il est intéressant de reproduire le passage suivant : « Comme un rayon de soleil à travers un nuage orageux, voilà que tout à coup éclate la gaie chanson de la Liberté. Les différentes Parties du monde entonnent une "Ode à la Flandre" le pays des libres Communes, qui ont attaché de si riches perles au diadème de la Liberté Universelle » (A. J. C., « Les fêtes de Rubens. Correspondance particulière de l'Actualité. I. La Rubens Cantate », *L'Actualité. Op. cit.*, p. 403).

[480] « Le poète s'adresse aux tyrans étrangers, qui avaient rêvé l'anéantissement de notre belle Flandre. De leurs mains ensanglantées, dit-il, ils ont voulu effacer la Flandre de la carte du monde, mais la Flandre survécut par sa gloire, qui dans leurs palais mêmes éblouissait les tyrans » (A. J. C., « Les fêtes de Rubens. Correspondance particulière de l'Actualité. I. La Rubens Cantate », *L'Actualité. Op. cit.*, p. 403).

[481] A. J. C., « Les fêtes de Rubens. Correspondance particulière de l'Actualité. I. La Rubens Cantate », *L'Actualité. Ibidem*.

[482] Voir analyse succincte de ce caractère populaire aux pages 120-123.

> depuis longtemps aux manifestations du grand art cette foule saisissait et comprenait tous les développements de l'hymne grandiose qui, écho de la voix des peuples, s'élevait au pied même de la statue du maître immortel, pour glorifier son génie.[483]

Rubens n'est pas la seule figure utilisée pour renforcer le sentiment flamand. Le 15 juillet 1877, soit le mois précédent les célébrations du maître anversois, a lieu à Bruges la commémoration du 575e anniversaire de la bataille des Éperons d'or. Les musiciens, constitués des fanfares des chasseurs à cheval et de la musique du 2e de ligne, sont massées devant « le simulacre de la statue à ériger à Breydel et De Coninck[484] ». Sous la baguette de Benoit sont entonnés des œuvres comme : *Het Lied der Vlamingen !*, *Vlaanderen* et *de Vlaamsche Leeuw* par une armée de chœurs comptant deux mille voix, trois orchestres ainsi que le carillon du beffroi qui produisent, selon le correspondant du *Guide musical*, un « effet vraiment grandiose[485] ».

Le 25 septembre 1881, la nation belge rend un hommage à l'écrivain Hendrik Conscience ; la musique y occupe, une fois encore, une place conséquente. Ont pu y être entendues : *Au jardin de Conscience* de Karel Miry, *Hommage* d'Edgar Tinel, *Chœur de fête* de Florirmond Van Duyse

---

[483] André LEPAS, « Le troisième centenaire de la naissance de Rubens à Anvers », *La Semaine des familles. Op. cit.*, p. 568. Deux indices supplémentaires de cette interprétation peuvent être trouvés dans le compte rendu du concert de la *Rubens-Cantate* de l'*Actualité* et la description qu'en fait Georges Eekhoud dans son roman *La Nouvelle Carthage* : « S'inspirant de nos vieilles chansons flamandes, le compositeur a fait de ce quatrain et de deux ou trois autres encore, un petit "air de carillon" admirablement réussi. Je suis bien certain que cette jolie mélodie, d'un rythme et d'un coloris réellement flamands, trouvera écho dans le cœur du peuple, et que, souvent encore après l'exécution de la Rubens-Cantate, elle retentira dans les rues de notre ville en fête » (A. J. C., « Les fêtes de Rubens. Correspondance particulière de l'Actualité. I. La Rubens Cantate », *L'Actualité. Op. cit.*, p. 403) ; « Quand ce fut fini, quand les musiques de la garnison ouvrant la retraite aux flambeaux reprirent, en marche, le thème principal de la cantate, Laurent [le héros du roman] pincé jusqu'aux moelles, les fibres travaillées par on ne sait quel contagieux enthousiasme, momentanément dépossédé de son moi, emboîta le pas aux soldats, et s'ébranla avec la foule aussi suggestionnée, aussi surexcitée que lui, et, dans laquelle, exceptionnellement, bourgeois et ouvriers, confondus, bras dessus, bras dessous, entonnaient à l'unisson à pleins poumons, le chant dithyrambique » (Georges EEKHOUD, *La Nouvelle Carthage [1888]*, Bruxelles, Espace Nord, 2015, p. 159-160).

[484] Anonyme, « Belgique. Bruges », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 30 et 31 (26 et 2 août 1877), [p. 7].

[485] Anonyme, « Belgique. Bruges », *Le Guide musical. Ibidem*.

(1843-1910) et *Hymne à Conscience* de Peter Benoit[486]. Les réjouissances se déroulent à Bruxelles et se veulent nationales, Conscience étant considéré comme l'un des plus grands écrivains belges depuis la révolution[487]. Cependant, le compte rendu de la cérémonie, tiré de l'*Art moderne* du 30 septembre, met en exergue l'intérêt presque exclusif de la Flandre pour l'écrivain :

> Non pas que le pays entier s'y associe : les classes élevées y semblent assez indifférentes (…) ; les provinces wallonnes n'ont que des sympathies relatives pour des œuvres écrites dans un idiôme qu'elles n'entendent pas. Mais quiconque parle la riche, la puissante, l'harmonieuse langue des Flandres, quiconque aime les campagnes du bassin de l'Escaut, quiconque y vit ou voudrait y vivre, sentira battre son cœur à l'écho de la fête qui va couronner cette noble existence.[488]

Il s'agit donc bien une nouvelle fois pour la Flandre de louer un de ses héros tout en se recueillant face à lui. Si aucun chiffre n'est donné par le *Guide musical* à propos du nombre de musiciens présents, ce dernier évoque tout de même « une nombreuse phalange de voix et d'instruments[489] ». De plus, le caractère quasi sacré de l'événement est rapporté à propos de l'œuvre de Tinel décrite comme une musique contenant « de la religiosité (…) dont nos cathédrales retentissent parfois, aux festivités[490] ».

Ces fêtes véhiculent un message idéologique destiné à la population du nord du pays qui est l'idée de l'existence même d'un sous-groupe — le sien — se distinguant du reste du pays au sein même de la nation belge : la

---

[486] Anonyme, « Belgique. Bruxelles », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 39 (29 septembre 1881), [p. 3]. Bien que les titres fournis par le *Guide musical* soient en français, tout porte à croire que les œuvres sont rédigées en flamand. Premièrement, les compositeurs cités sont tous flamands ; deuxièmement, l'article révèle que les textes d'au moins trois des œuvres principales ont été rédigés par Emmanuel Hiel, écrivain favorable à l'émancipation du mouvement flamand.

[487] Anonyme, « Henri Conscience », *L'Art moderne*, 30 (30 septembre 1881), p. 234.

[488] Anonyme, « Henri Conscience », *L'Art moderne. Ibidem*.

[489] Anonyme, « Henri Conscience », *L'Art moderne. Ibidem*.

[490] Anonyme, « Henri Conscience », *L'Art moderne. Ibidem*.

nation flamande[491]. Le texte, la musique et la mise en scène concourent à rendre ce message accessible à tous. À cet égard, la *Rubens-Cantate* est un bon exemple.

Le texte est rédigé de manière à être intelligible par la masse populaire ; il laisse de côté la finesse et l'abstraction au profit de la description des paysages, qu'ils soient bucoliques ou citadins, tout en mettant en exergue les vertus de ses habitants[492]. Les paroles sont délibérément simples en raison du lieu où se déroule les concerts — le plein air — et pour permettre une plus grande compréhension de la part du public visé tout en souhaitant susciter en lui une plus grande ferveur[493].

La musique est qualifiée à plusieurs reprises de « musique à effet » et soutient le texte au mieux afin de rendre le message plus audible, tant de manière langagière que musicale, au public visé : la foule.

> Pour bien sentir la *Rubens-Cantate*, il faut se simplifier, s'abandonner, se détendre. Il faut écouter au milieu de la foule cette musique écrite pour la foule. Ainsi seulement vous sentirez vibrer la fierté qui la soutient, l'âme qui l'échauffe. Qu'ils sont donc bizarres, ces hommes de loi et de politique, qui demandent en plein Parlement que Benoit soit exécuté au Conservatoire !
> Jamais, n'est-ce pas ? Ce serait monstrueusement maladroit et illogique. Non, non, il faut un auditoire impressionnable et non analyste pour que ces chœurs émeuvent.[494]

---

[491] Il convient de nuancer quelque peu le propos. Si le mouvement flamand vise bien à créer une conscience flamande, et à terme une nation flamande, cette dernière ne doit pas être considérée, jusqu'à la Première Guerre Mondiale, comme une négation de la nation belge. Les spécificités culturelles de la Flandre sont mises en avant mais sont, dans le même temps, expliquées comme étant une des deux grandes composantes — au côté de la Wallonie — de la Belgique. C'est la réunion de ces deux parties qui parviendrait à définir le royaume et en exprimer toutes les facettes (Jean STENGERS, « La déconstruction de l'État-nation : le cas Belge », *Vingtième siècle. Op. cit.*, p. 43).

[492] Josephine HOEGAERTS, « Little Citizens and *Petites Patries* : Learning Patriotism through Choral Singing in Antwerp in the Late Nineteenth Century », Ursula Heisler et Karim Johansson (éd.), *Coral Singing : Histories and Practices*, New Castle, Cambridge scholars publishing, 2014, p. 20.

[493] « Amoureux de la foule, la comprenant, la sentant au point d'en devenir l'âme, Benoit recherche pour son instrumentation tous les timbres, tous les agents de sonorités capables de traduire les clameurs de fête, de deuil, de triomphe, de carnage et d'adoration » (Georges EEKHOUD, « L'œuvre de Peter Benoit », *L'Art moderne*, 21 (22 mai 1892), p. 164).

[494] Henry LESBROUSSART, « Benoit et Tinel », *L'Art moderne*, 21 (16 juin 1901), p. 206.

La veine populaire y est également à l'honneur. Dans sa *Rubens-Cantate*, Peter Benoit n'hésite pas à s'inspirer de vieux chants flamands afin de doter l'œuvre d'une couleur plus locale[495]. L'instrumentation sert, elle aussi, au discours général. La reconstruction par l'orchestre des sonorités du carillon, perçu comme un symbole important des villes flamandes, en est un bon exemple[496]. La répartition des voix des différents chœurs ainsi que le nombre imposant des membres les constituant en est un autre ; l'orchestration, quant à elle, est élaborée comme un microcosme à la gloire de la nation flamande :

> Et dans cet imposant et magnétique silence (…) quelques matériaux éclats de trompettes à l'unisson. Et les soprani des Villes sœurs — Gand et Bruges — hélèrent et acclamèrent à plusieurs reprises la Métropole. Leurs vivats de plus en plus chauds et stridents, étaient suivis chaque fois des appels un peu rauques de l'aérienne fanfare. Après ce dialogue le carillon se mit à tintinnabuler : d'abord lentement et en sourdine (…) puis, s'animant, élevant la voix, lançant à la volée une pluie d'accords de jubilation. Un ensoleillement. Alors l'orchestre et les chœurs entrèrent en lice. Et ce fut l'apothéose de la Richesse et des Arts.
> Le poète vanta le Grand Marché dans des strophes à l'emporte-pièce, par de sonores et hyperboliques lieux communs auxquels la mise en scène, l'extase de la foule, la musique de Vyvéloy [personnage faisant référence à Peter Benoit] prêtaient une porté sublime. Les cinq parties du monde venaient saluer Anvers, toutes les nations du globe lui payaient humblement tribut, et comme s'il ne suffisait pas des temps modernes et du moyen âge pour frayer l'orgueilleuse cité sa voie triomphale, la cantate remontait à l'antiquité et engageait pour massiers et licteurs les quarante siècles des pyramides.
> Tout, l'univers et le temps, la géographie et l'histoire, l'infini et l'éternité se rapportait, dans cette œuvre, à la ville de Rubens. Et en fermant les yeux, on

---

[495] À ce sujet, il convient de citer le commentaire suivant : « S'inspirant de nos vieilles chansons flamandes, le compositeur a fait de ce quatrain et de deux ou trois autres encore, un "petit air de carillon" admirablement réussi. Je suis bien certain que cette jolie mélodie, d'un rythme et d'un coloris réellement flamand, trouvera écho dans le cœur du peuple, et que, souvent encore après l'exécution de la Rubens-Cantate, elle retentira dans les rues de notre ville en fête » (A. J. C., « Les fêtes de Rubens. Correspondance particulière de l'Actualité. I. La Rubens Cantate », *L'Actualité. Op. cit*., p. 403).

[496] Josephine HOEGAERTS, « Little Citizens and *Petites Patries* : Learning Patriotism through Choral Singing in Antwerp in the Late Nineteenth Century », Ursula Heisler et Karim Johansson (éd.), *Coral Singing. Op. cit.*, p. 15.

s'imaginait voir défiler un majestueux cortège devant le trône du peintre triomphal par excellence.[497]

Si un chœur d'enfants, composé de 350 participants des écoles des alentours de la ville, a pour rôle de chanter l'Asie, décrite comme l'enfance du monde[498], les chœurs masculins adultes sont généralement utilisés comme un moyen d'expression de la nation flamande[499]. Le nombre d'exécutants aide encore à renforcer le sentiment de grandeur et est utilisé dans cette même logique de « musique à effet » dont la tâche est d'impressionner et de galvaniser les foules.

Peter Benoit ne se contente pas d'utiliser les possibilités que lui offre l'orchestre et les chœurs à sa disposition mais se sert aussi d'éléments de mise en scène extérieurs afin de renforcer son discours. Le lieu du concert fait, lui aussi, partie prenante de la cantate ; il est possible de citer comme exemple le placement des trompettes thébaines dans la deuxième galerie de la tour[500]. Loin de se contenter de renforcer les effets voulus, cet arrangement doit être compris comme inhérent à la cantate puisque la fanfare de la cathédrale figure musicalement la ville d'Anvers[501].

La musique de Peter Benoit, pour être comprise et appréciée à sa juste valeur, doit disposer d'un contexte l'englobant. Elle est conçue pour la foule

---

[497] Georges EEKHOUD, *La Nouvelle Carthage. Op. cit.*, p. 158-159.

[498] Étoile, « Belgique. Anvers. — La Cantate — », *Le Guide musical. Op. cit.*, [p. 6].

[499] Josephine HOEGAERTS, « Little Citizens and *Petites Patries* : Learning Patriotism through Choral Singing in Antwerp in the Late Nineteenth Century », Ursula Heisler et Karim Johansson (éd.), *Coral Singing. Op. cit.*, p. 26.

[500] Étoile, « Belgique. Anvers. — La Cantate — », *Le Guide musical. Op. cit.*, [p. 5].

[501] L'extrait suivant est relatif à l'utilisation des trompettes thébaines comme personnification musicale de la ville d'Anvers : « À certains endroits de la Cantate, entre autres, là ou la ville d'Anvers souhaite la bienveque [sic] aux étrangers qui viennent rendre hommage à son fils, l'immortel Rubens, on entendra tout d'un coup, du haut de la magnifique tour, les sons éclatants des trompettes Thébaines » (A. J. C., « Les fêtes de Rubens. Correspondance particulière de l'Actualité. I. La Rubens Cantate », *L'Actualité. Op. cit.*, p. 402-403).

dans un lieu en plein air et nécessite ces deux éléments au risque d'être incomplète[502].

Par ces célébrations le mouvement flamand espère diffuser un sentiment national propre à la Flandre. Petit à petit, il prend de l'ampleur et s'affirme de plus en plus ouvertement dans l'espace belge. Pourtant, comme écrit précédemment, il ne s'agit pas réellement de remplacer un nationalisme belge par un nationalisme flamand puisque les deux, selon les partisans du mouvement flamand, sont encore compatibles.

Le mouvement cherche à se diffuser par tous les moyens parmi les masses flamandes et se faire reconnaître par les élites francophones et francophiles du pays. Cependant, il lui est nécessaire, du point de vue de sa pérennité, de se constituer une assise solide et de disposer d'au moins un centre artistique et culturel pouvant réunir les partisans du mouvement.

La musique, prépondérante lors de ces festivités, doit se doter de caractéristiques particulières afin d'être identifiables par tous comme une composante issue de cette nation. Afin de développer cette musique flamande, il est impératif de constituer un centre dans lequel elle pourra s'épanouir et se propager. Le centre choisi sera Anvers.

3.2. Anvers comme centre musical flamand

En 1867, la ville d'Anvers se dote d'une école de musique dont les principes sont relatifs aux idées d'un développement de l'art musical

---

[502] Comme exemple peut être cité un commentaire du *Guide musical* à propos de la première répétition de la Cantate *De Genius des Vaderland* prévue pour la cérémonie d'ouverture de l'Exposition nationale de 1880 : « Le final est moins élevé, si toutefois l'on peut émettre une appréciation sur cette musique à ciel ouvert avant de l'avoir entendue dans le cadre pour lequel elle a été faite. Il débute par un roulement de tambours auquel répondent un roulement de timbales dont le mouvement se précipite de plus en plus et prépare la rentrée de l'orchestre et des chœurs. / Ceux-ci entonnent une mélodie d'un rythme très-franc, mais d'une allure populaire et bon enfant qui s'éloigne tout à fait du caractère de grandeur et de solennité qu'affecte le début de la cantate. Mais cette mélodie populaire sera peut-être le succès de la cantate le jour de l'inauguration, faite pour le plein air et pour la foule » (Anonyme, « Belgique. Bruxelles. La Cantate de Peter Benoit. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 24 et 25 (10 et 17 juin 1880), [p. 4]).

flamand : la *Vlaamsche Muziekschool*[503]. Son fondateur et premier directeur n'est autre que Peter Benoit, instigateur et représentant le plus important du mouvement musical flamand dans la seconde moitié du XIX[e] siècle[504].

Le compositeur, sa vie durant, n'a de cesse de propager et de défendre la constitution d'un art musical national flamand distinct du reste du pays[505]. Benoit, pour mener à bien son projet, utilise toutes les voies possibles : il rédige de nombreux pamphlets et articles — en français et en flamand — dans lesquels il développe et argumente longuement ses conceptions esthétiques et musicales ; il réorganise la vie musicale d'Anvers par le biais de son école, des concerts de la ville ainsi que par la réforme de la musique d'Église et de la musique lyrique ; il compose des œuvres selon le modèle prescrit par lui-même.

3.2.1. De Vlaamsche Muziekschool

Afin de réaliser son projet, il est nécessaire, selon Benoit, de constituer un point d'attache solide à partir duquel ses idées pourront influencer « dans un premier temps la ville [d'Anvers], puis la province et enfin s'étendre sur

---

[503] Peter BENOIT, « Opvoedingsleer der Nationale Toonkunde », *Verhandeling over de Nationale Toonkunde, Antwerpen*, de Vlaamsche Kunstbode, 1875, Deel 1, p. 59. Le 12 septembre 1897, l'École de musique d'Anvers est transformée en Conservatoire royal flamand (W. E., « Correspondances. Anvers. », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 37 (12 septembre 1897), p. 559). Il déjà est possible de retrouver des traces de cette volonté de transformer l'école de musique en conservatoire clairement exprimée lors de la dix-septième session du congrès néerlandais de 1879 (Paul FREDERICQ, « Notes et études. Les congrès néerlandais », *L'Atheneum belge. Op. cit.*, p. 204).

[504] Marie-Thérèse BUYSSENS, « Benoit, Peter », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_citations/grove/music/02716 (Page consultée le 15 mars 2017).

[505] Il convient de préciser que toutes les préconisations de Benoit à propos de l'élaboration d'une musique flamande sont également valables pour la partie wallonne du pays qu'il considère elle aussi comme soumise au dictat de la langue française. Loin de nier l'État-nation Belgique, il propose la constitution de deux entités culturelles autonomes devant receler chacune les particularités de leur race. La réunion de ces deux parties offrirait l'identité culturelle de la Belgique (Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 20 (1[er] décembre 1873), p. 173).

le pays flamand dans son entièreté[506] ». L'école de musique est perçue, dans cet objectif, comme une nécessité car elle recèle pour principe d'établir un sentiment musical basé sur les principes nationaux[507]. Benoit en donne une définition plus précise :

> On appelle *école* (…) une suite d'hommes de même race qui développent peu à peu l'art, agrandissant son domaine en y introduisant des formes nouvelles, mais dont les œuvres se touchent par le fond qui est celui de leur nature propre.[508]

Il ne s'agit pas de créer de toute pièce une musique flamande qui surgirait artificiellement de nulle part mais de permettre aux Flamands d'exprimer, par la musique, leur nature propre au motif que l'art est perçu comme une conséquence et non comme une cause de la nature humaine[509].

Benoit, pour justifier son propos, part du principe que « l'art est la manifestation des peuples[510] ». Cependant, contrairement aux défenseurs de l'âme belge, justifiant son unité par le mélange des parties latine et germanique, et expliquant ses particularismes par le biais de l'histoire entre autre, Benoit tient aux particularismes exclusifs de la race flamande et voit d'un mauvais œil cet assemblage artificiel qui nuirait à l'expression de son génie[511]. Chaque race disposerait de composantes propres, héritées par

---

[506] « In de eerste plaats zou deze haren invloed op de Stad, vervolgens op de Provincie en naderhand wel op het ganse Vlaamsche Land uitbreiden » (Peter BENOIT, « Opvoedingsleer der Nationale Toonkunde », *Verhandeling over de Nationale Toonkunde. Op. cit.*, p. 59). Traduction réalisée par nos soins.

[507] « De roeping die Muziekschool is : het nationaal scheppend, op muziekaal gebied » (Peter BENOIT, « Opvoedingsleer der Nationale Toonkunde », *Verhandeling over de Nationale Toonkunde. Idem*, p. 60).

[508] PIETERZOON [pseudonyme de Peter Benoit], « La nouvelle école musicale flamande (1ere lettre) », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 41 (8 octobre 1868), [p. 3].

[509] PIETERZOON [pseudonyme de Peter Benoit], « La nouvelle école musicale flamande (1ere lettre) », *Le Guide musical. Idem*.

[510] Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 4 (1er avril 1873), p. 40.

[511] Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 12 (1er août 1873), p. 110.

atavisme[512], formant un caractère commun ; et s'il existerait certaines parentés entre les races flamande et allemande, une frontière est à tracer entre ces dernières et les races dites latines, et cela même si elles se retrouvent au sein d'un même État[513]. Fort de ce fait, Benoit insiste pour que chaque peuple — ou chaque race[514] — lutte contre ce qu'il considère comme contraire à leur épanouissement, c'est-à-dire : « les idées d'éclectisme[515], de cosmopolitisme et d'utilitarisme au moyen desquelles on annihile ce qu'il y a de force vive et de sincérité dans une nation[516] ». Benoit distingue deux cosmopolitismes : un « faux cosmopolitisme », comme il le nomme, « qui prétend absorber toutes les nationalités dans une seule, et

---

[512] « Quel que soit le degré de corruption, l'âme des peuples demeure intacte, car cette âme est l'aspiration éternelle, commençant aux aïeux et continuant d'âge en âge, sans jamais périr, à moins que la gangrène n'ait étouffé les dernières consciences et réduits à néant les derniers esprits ; mais alors il n'y a plus d'art, ni bon ni mauvais : il n'y a plus que la mort éternelle. (…) Nous-mêmes, malgré notre amour insensé de ce qui n'est pas nous et nous vient d'au delà de nos frontières, est-ce que nous n'avons pas toujours en nous le vieux sang de nos ancêtres ? » (Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Op. cit.*, p. 40).

[513] « Ce n'est pas parce que l'organisation politique d'un pays se compose de plusieurs races qu'il va s'opérer une fusion naturelle qui produira un *art* : non. / Chaque race, tout en vivant sous les mêmes lois, s'épanouira naturellement dans ses œuvres, elle aura un art particulier » (PIETERZOON [pseudonyme de Peter Benoit], « La nouvelle école flamande (5eme lettre.) », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 46 (12 novembre 1868), [p. 3]).

[514] Benoit utilise aléatoirement l'une et l'autre expression pour désigner le même élément.

[515] Benoit donne un exemple d'éclectisme musical : « S'il fallait choisir un exemple d'éclectisme musical dans la plus haute sphère artistique, je vous demanderais d'écouter attentivement l'air fameux de Beethoven *Ah ! perfido*, composé sur des paroles italiennes. Rien de plus étrange, de plus fantastique, dirai-je même, que cette union de l'expression chantée où le style de la symphonie s'est modestement adapté au formulisme italien, et encore par à peu près, avec la puissance et l'originalité toute germanique qui se dégage des masses orchestrales. Mais ceci n'est qu'un exemple pris au hasard ; on en trouverait bien d'autres dans les sonates et les symphonies des maîtres allemands. Tout d'abord, on croit entendre des Italiens ; une étude approfondie fait seule découvrir sous une formule étrangère non adéquate la véritable nature cachée ; dès lors la caractéristique de l'exécution prend un tour contraire à la caractéristique italienne, et cet assemblage bizarre, aussi peu naturel que peu logique, produit l'effet d'un paysage italien qu'un peintre éclairerait par les rayons d'un soleil du nord » (Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 13 (15 août 1873), p. 115).

[516] Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 2 (1er mars 1873), p. 16.

dans un seul esprit l'esprit divers qui règne chez les peuples[517] » et un cosmopolitisme qualifié de rationnel et « qui, émanant du principe même du nationalisme même, reconnaît le travail d'édification chez les peuples sans prétendre lui imposer des conditions de développement, basées sur un type unique et contraire à leur génie propre[518] ». Si celui-ci lui paraît respectable[519], celui-là ne peut être acceptable, selon lui, car son action à absorber la diversité en un tout homogène et unique causerait la fin du ou des peuples à l'origine de cette action[520]. Le compositeur rajoute encore :

> Il faut que nous agissions par tous les moyens contre cette infusions d'éléments qui tuent notre principe de création dans sa semence et ne font de nous que des imitateurs. Que les compositeurs du pays s'appliquent à suivre le mouvement créateur musical en Allemagne : ils verront ce que Weber, Schumann, dans beaucoup de parties de leur œuvre, et surtout Wagner au point de vue dramatique, ont fait pour réaliser le type d'une musique artistique du Nord.[521]

L'École de musique d'Anvers doit répondre à cette attente et doit permettre à ses élèves de se former en ce sens. Les moyens prévus pour parvenir à la réalisation de cet objectif sont : l'utilisation de la langue flamande ; la formation des compositeurs et des interprètes par le biais de cours d'esthétique et de philosophie ; l'éducation des auditeurs par le biais de concerts[522].

---

[517] Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 6 (1er mai 1873), p. 61.

[518] Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Ibidem*.

[519] « Celui-là est estimable : il est la reconnaissance de la libre action et de la libre évolution d'une race par toutes les autres races. Partant de ce point que la liberté est le respect de l'individu et la base fondamentale des rapports des individus entre eux, il était le même principe pour l'individu collectif et revendiqué le droit à la vie libre, au nom des peuples, comme il le revendique au nom de l'individu » (Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Ibidem*).

[520] « Il est un fait incontestable d'ailleurs et qui doit servir à juger les systèmes par lesquels on cherche à légaliser l'oppression d'un peuple par un autre peuple, c'est que tous les peuples où l'idée d'un cosmopolitisme absorbant est devenu la base de l'action nationale, se sont perdus sans retour » (Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Ibidem*).

[521] Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Op. cit.*, p. 115.

[522] Peter BENOIT, « Opvoedingsleer der Nationale Toonkunde », *Verhandeling over de Nationale Toonkunde. Op. cit.*, p. 60, 63 et 64.

La langue, entendue ici comme le flamand, est sans doute l'élément le plus important pour Benoit qui, reprenant les théories de Herder — considérant son influence sur la pensée et le caractère d'un peuple — la pense comme un fondement impératif à l'enseignement artistique et musical[523] :

> Respectons et défendons surtout notre langue maternelle. C'est elle qui parle le plus intimement au cœur ; elle est le relief palpable de nos idées et de nos sentiments ; elle jaillit du cerveau comme une source d'eau pure et fraîche ; c'est elle qui, tout enfant, nous a bercés ; elle a traduit nos premières pensées : c'est en elle que s'incrustent, pour ainsi dire naturellement, nos légendes, nos contes, nos faits héroïques, en un mot toute notre glorieuse histoire et notre poésie populaire, principe de tout art vrai. Enfin, c'est notre langue maternelle qui empêche la déviation des esprits et qui, posant une barrière insurmontable à l'abâtardissement, reste la sauvegarde de notre existence propre.[524]

L'artiste anversois lie intimement la musique et la langue ; celle-là étant perçue comme prenant source dans celle-ci et permettant à l'homme de dépasser le langage parlé pour exprimer l'indicible[525]. La musique ici évoquée est celle qui doit émaner naturellement du peuple, de l'expression populaire. Elle est une constituante essentielle à la construction d'un art national car elle recèle l'identité, aussi complexe soit-elle, d'un peuple[526].

---

[523] Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Op. cit.*, p. 16.

[524] PIETERZOON [pseudonyme de Peter Benoit], « La nouvelle école musicale flamande (3me lettre) », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 44 (29 octobre 1868), [p. 3]. Comme écrit précédemment, Benoit rédige ses pamphlets tant en flamand qu'en français. L'utilisation du français n'est pas un problème pour Benoit qui, d'après Georges Eekhoud, n'hésitait pas à y recourir comme outil de communication : « quoique parlant le plus souvent le flamand, sa langue maternelle, Benoit, possédait admirablement le français, et, pour peu qu'il ne se trouvât pas entouré exclusivement de ses compatriotes, par courtoisie, c'est en cette langue qu'il entretenait ses invités » (Georges EEKHOUD, « Peter Benoit », *La Belgique artistique et littéraire. Revue mensuelle d'art, de théâtre et de lettres*, 106 (15 août 1913), p. 252).

[525] Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 10 (1er juillet 1873), p. 94.

[526] « C'est là que la nature se révèle dans toute sa sève, son originalité et sa haute caractéristique ; c'est là que se retrouve chaque peuple avec ses aspirations, ses joies, ses douleurs, ses luttes, ses triomphes, ses revers ; c'est là que sont écrites en traits émouvants, les annales des hommes » (Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Op. cit.*, p. 94.

La Flandre, au regard de la situation linguistique de la Belgique de cette période, ne peut parvenir à cet idéal. En effet, l'élément latin y prédomine, au grand dam du musicien, et empêche les Flamands d'exprimer leur essence profonde en raison de leur absolue divergence de nature[527]. Si le compositeur d'Anvers reconnaît tout de même l'encouragement des autorités par rapport à l'exécution d'œuvres d'artistes flamands, il juge cela insuffisant et insiste sur la nécessité de concevoir « un moyen général qui aurait pour but de produire un travail d'ensemble soutenu et logique[528] » afin que la Flandre puisse créer son « *melos*, [sa] façon de dire et de chanter[529] ». À ces éléments d'ordre philosophique, Benoit adjoint des considérations plus pratiques visant à l'uniformisation de l'enseignement musical en Flandre. Dans cette idée, il propose notamment la rédaction d'un dictionnaire musical flamand afin « d'établir l'unité de la *terminologie musicale* dans tous les instituts flamands[530] ».

L'enseignement des élèves compositeurs de l'école d'Anvers doit se faire en flamand par le biais de l'étude des textes des poètes et écrivains de langue flamande afin de leur permettre d'acquérir et de développer « les qualités et les instincts que la nature les a dotés[531] ».

---

[527] Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Op. cit.*, p. 110.

[528] PIETERZOON [pseudonyme de Peter Benoit], « La nouvelle école musicale flamande (3me lettre) », *Le Guide musical. Op. cit.*, [p. 3].

[529] Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Op. cit.*, p. 110.

[530] Peter BENOIT, « A Messieurs les Présidents & Membres du Conseil de Perfectionnement de l'Enseignement musical [1881] », *Geschriften van Peter Benoit*, Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1942, p. 161.

[531] « L'étude de leurs airs populaires et patriotiques, les exemples empruntés aux compositeurs nationaux doivent avec l'étude de leur histoire artistique nationale, créer autour d'eux cette atmosphère indispensable à l'éclosion sincère et vraie de leur génie naturel » (Peter BENOIT, « A Messieurs les Présidents & Membres du Conseil de Perfectionnement de l'Enseignement musical [1881] », *Geschriften van Peter Benoit. Idem*, p. 165).

En plus de l'utilisation de la langue[532] et de l'étude de textes flamands[533], Benoit préconise l'instauration de cours de philosophie et d'esthétique musicale afin de parfaire la formation de tous les étudiants sans exception. Ces cours sont entendus comme nécessaires afin de tisser un lien entre les compositeurs et leurs interprètes qui seront amenés à jouer les œuvres de ces derniers et auront pour tâche de comprendre leurs intentions, leur caractère et leur nature[534]. À cet égard, il ajoute que les futurs artistes, qu'ils soient compositeurs ou interprètes, doivent impérativement provenir de ce qu'il nomme la « masse nationale » qu'ils doivent par la suite éduquer

---

[532] À noter que l'utilisation de la langue flamande n'est pas une garantie pour revêtir une œuvre de l'identité flamande si elle est utilisée dans des conditions jugées anormales par Benoit : « Ce serait le moment, si nous avions le loisir, de jeter un regard sur cette quantité de productions flamandes qui n'ont de flamand que le titre. Ici malheureusement ce n'est plus même de éclectisme : c'est une sorte d'annihilation systématique et inepte, une exclusion de soi-même, un effacement de ses propres traditions et de ses propres origines qui font hésiter entre l'impuissance et la sottise. Vous y pourrez suivre note par note tout le formulisme italien et français ! Quant à la pauvre langue, séparée de son moteur, qui est la nature, elle accompagne avec stupéfaction cette musique cabalistique à laquelle on l'unit malgré elle, et qui semble une raillerie méphistophélesque au bon sens et à la vérité. / Sans langue propre, il n'y a point de création propre ; mais aussi il n'y a pas de création propre, malgré la langue, si celle-ci est employée dans des conditions anormales. C'est-à-dire que celle-ci doit refléter le génie national, car si elle exprime autre chose, si, par exemple, elle exprime des caractères, des sentiments, des milieux étrangers, elle ne sera plus qu'une langue de traduction, d'interprétation, artificielle et savante, à laquelle il faudra, par une réciprocité logique, un art d'interprétation et de traduction, également artificiel et savant ; mais cet art et cette langue sont aux antipodes de la création proprement dite, qui procède naïvement et par sincérité, sous l'influence de ce qui l'agite, l'atteint et l'émeut directement » (Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Op. cit.*, p. 115).

[533] Benoit ne prend pas en compte les différents dialectes flamands mais évoque bien — en citant dans son article l'argumentaire d'Emmanuel Hiel — l'existence d'une véritable langue flamande littéraire à part entière : « Vint le mouvement flamande qui créa un grand nombre de journaux, de revues littéraires et scientifiques, et d'autres écrits périodiques (…). L'histoire, la poésie, le théâtre, le roman, tous les genres qui composent une littérature complète trouvèrent des représentants. Sciences, arts, philosophie, religion, tout fut traité dans la langue maternelle, avec plus ou moins de succès. Et la Belgique, qui, depuis deux siècles, n'avait été citée nulle part pour ses belles-lettres, vit refleurir sur son sol une littérature féconde et puissante, sut conquérir l'admiration de l'Allemagne savante et produisit plusieurs œuvres traduites dans presque toutes les langues de l'Europe » (Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Op. cit.*, p. 86).

[534] Peter BENOIT, « Opvoedingsleer der Nationale Toonkunde », *Verhandeling over de Nationale Toonkunde. Op. cit.*, p. 64.

musicalement[535]. Cette masse nationale doit être éduquée car elle serait depuis trop longtemps influencée par les arts étrangers — essentiellement latins[536]. Cette musique latine aurait pour conséquence de tromper le peuple flamand au motif qu'elle serait plus superficielle et plus facile d'accès que l'art flamand[537].

L'art est perçu comme un haut moyen de civilisation d'un peuple car il renferme toutes ses composantes et permet d'établir un lien entre les morts et les vivants :

> C'est le cœur et la vie même des peuples : leurs aspirations, leurs défaillances, leur intimité, en un mot, qu'il s'applique à retracer dans ses monuments, et quels monuments ! puisque après la disparition même des peuples, il demeurera encore debout, comme l'expression la plus pure et la plus complète de leur esprit, de leur caractère et de leur culture.[538]

Le peuple — expression chère à Benoit — ne peut pas être éduqué d'un point de vue académique mais par l'audition de concerts. Il ne s'agit pas pour autant de se contenter d'œuvres choisies dans un panthéon musical quelconque mais bien d'unir compositeurs et interprètes aux auditeurs pour

---

[535] Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 23 (15 janvier 1874), p. 201.

[536] « Dites ne méritent-ils pas toute notre sympathie les téméraires organisateurs de ce *Lieder-avond* en province ? Et dans leurs soirées musicales, Bruxelles et Paris ne feraient-ils pas bien de suivre l'exemple de ces provinciaux-là. / Audacieux ! Il s'agissait pour eux de convertir un public *en général* — hélas ! — très superficiel, arriéré, habitué aux *fadaises* italiennes et aux *romances* françaises ; un public réfractaire à toute musique d'expression sincère, pénétrante, artistique et vraie ! » (Ernst DELTENRE, « Chronique musicale. La musique en Province », *La Lutte. Revue d'art et de Sociologique catholique*, 7 (15 octobre 1898), p. 224).

[537] « Elles [les auditions d'œuvres françaises et italiennes] procurent des plaisirs faciles, qu'on goûte distraitement, et sans que la recherche de l'esprit y soit pour rien ; au contraire, l'art national, formulant une sorte de synthèse de notre état psychologique, demande une certaine étude, pour laquelle nous ne trouvons plus ni le loisir ni la contention d'esprit nécessaire » (Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Op. cit.*, p. 110).

[538] Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 5 (15 avril 1873), p. 48.

que tous puissent partager ou recevoir la même éducation[539]. Dès lors, Benoit préconise aux musiciens autochtones de « rester attachés au sol qui les a vu naître et se développer[540] » afin qu'ils parlent « leur propre langage[541] » au risque, dans le cas contraire, de laisser « la patrie sans force contre l'invasion étrangère[542] ». Les compositeurs et interprètes flamands doivent impérativement rester dans leur patrie et se servir de celle-ci comme terreau et fortifier leur art[543].

3.2.2. L'organisation de la vie musicale à Anvers et en Flandre

Pour réaliser cette ambition, Benoit prévoit l'instauration de grands concerts publics organisés par la ville d'Anvers qui devra en outre financer un orchestre et un chœur de la ville[544]. Il suggère également l'instauration de festivals nationaux de musique à travers tout le pays ainsi que la réforme de

---

[539] Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 1 (15 février 1873), p. 8. Cette volonté sera mise en pratique autant que possible comme le suggère l'extrait suivant à propos du festival de musique d'Anvers de 1873 : « C'est avec un poème éclos à Anvers, avec de la musique faite à Anvers, avec des exécutants d'Anvers, que l'on est arrivé à organiser une fête musicale de proportions grandioses qui a réussi au delà de toute attente » (Anonyme, « Belgique. Anvers », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 34 et 35 (21 et 28 août 1873), [p. 4]).

[540] Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 8 (1er juin 1873), p. 76.

[541] Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Ibidem*.

[542] Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Ibidem*.

[543] « C'est leur être propre que les auteurs prendront pour point d'expression, en cherchant à l'étendre de tout ce qui peut intellectuellement et moralement agrandir le domaine du *moi*, c'est-à-dire a connaissance profonde de la race et des traditions de la vie populaire ; et si celle-ci s'étiole, l'étude de ses manifestations dans le passé. Non pas que le passé puisse identiquement renaître, car l'expression populaire reflète spontanément l'existence présente ; mais en ramenant le peuple au souvenir de ce qu'il a été, on fait renaître en lui le sentiment d'une existence personnelle, peut-être altérée, sinon étouffée ; de ce sentiment naîtra la réflexion qui amènera insensiblement les masses à leur vraie caractéristique, autrement dit, à la nationalité véritable » (Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Ibidem*).

[544] Peter BENOIT, « Opvoedingsleer der Nationale Toonkunde », *Verhandeling over de Nationale Toonkunde. Op. cit.*, p. 67.

la musique d'Église et de la musique dramatique[545]. Enfin, il propose d'uniformiser l'enseignement musical dans les différentes provinces flamandes[546].

Il est prévu d'instaurer des festivals de musique dans six villes : Bruxelles, Liège et Gand — pour les conservatoires ; Bruges, Mons et Anvers — pour les écoles de musique. Chaque année, deux festivals seront organisés respectivement par un conservatoire et par une école de musique[547]. À cet égard, un comité organisateur doit être constitué et comprendre au moins : le gouverneur de la province, le bourgmestre de la ville, un représentant de la commission du conservatoire ou de l'école de musique et le directeur de l'établissement qui sera seul chargé de la conception du programme de musique[548]. Ces festivals auront pour tâche de rendre un caractère national — sans pour autant renier le cosmopolitisme

---

[545] Peter BENOIT, « Opvoedingsleer der Nationale Toonkunde », *Verhandeling over de Nationale Toonkunde. Idem*, p. 66 et 68.

[546] Toutes les écoles — que ce soit des conservatoires, des hautes écoles ou encore d'écoles de petites envergures et de niveau inférieur — seraient concernés par cette réforme. Il s'agirait d'y inspirer une direction nationale et de donner au moins les cours suivants : Harmonie ; orgue ; histoire, esthétique et philosophie musicales ; exécution. Il sera également nécessaire de faire transparaître la doctrine flamande en insistant sur les compositeurs nationaux, leur apport à l'art national, leur caractère personnel et leur tempérament (Peter BENOIT, « Over schijn en blijk in onze Nationale Muziekbeweging », *Verhandeling over de Nationale Toonkunde, Antwerpen*, De Vlaamsche Kusntbode, 1875, Deel 1, p. 83).

[547] Peter BENOIT, « Onze Nationale Festivals », *Verhandeling over de Nationale Toonkunde, Antwerpen*, De Vlaamsche Kunstbode, 1875, Deel 1, p. 76.

[548] Peter BENOIT, « Onze Nationale Festivals », *Verhandeling over de Nationale Toonkunde. Idem*, p. 78.

musical — et chercher les différents talents musicaux du pays pour les mettre en valeur[549].

La musique d'Église doit elle aussi faire l'objet de réformes visant à lui faire retrouver une place musicale plus conséquente dans le monde moderne. Elle est décrite comme nécessaire à l'homme car elle est un moyen pour lui d'accéder à des aspirations supérieures[550]. La musique fut au départ, écrit Benoit, exclusivement religieuse. Elle finit cependant par se diviser en deux branches distinctes : une branche continuant de chanter le divin ; une autre chantant l'homme au travers du peuple[551]. L'art musical séculier ne se vida pas de sa substance divine « mais, tout en se faisant humain, il remplissait le terrestre d'infini, le transitoire d'éternel, reflétait Dieu dans l'homme, et par une double inspiration, puisée dans le principe religieux et le principe humain, unissait ces derniers dans une sorte de synthèse grandiose[552] ». Cependant, le musicien anversois estime arrivée une période de décadence où la musique séculière se détache complètement du divin en troublant les principes divin et humain dans lequel cette

---

[549] La coopération entre plusieurs sociétés de chants est acceptée. Lorsque ces sociétés viennent d'une autre ville que la cité organisatrice du festival elle sont autorisées à participer au festival à la condition qu'elles soient originaires de la province responsable du festival (Peter BENOIT, « Onze Nationale Festivals », *Verhandeling over de Nationale Toonkunde. Ibidem*). À la lecture du programme du festival de Bruges, année 1878, fourni par la revue *L'Artiste*, il semble que les directives de Benoit n'aient pas été suivies strictement à la lettre : « *Premier jour.* Ouverture de *Léonore* de Van Beethoven ; *Madrigal* de Willaert ; œuvre de de Bériot, chef de l'école belge de violon, exécutée par son élève M. Leenders. Le même artiste fera entendre un Concertino de sa composition. Puis un *Madrigal* d'Orlando Lasso. — *Seconde partie.* Œuvre d'orchestre de M. Franck, compositeur liégeois de grand talent, qui habite actuellement Paris ; *Concerto* de piano de M. Aug. Dupont ; Grande *Cantate* De Wind de L. Van Gheluwe. / *Deuxième journée. Symphonie* en mi bémol de Waelput, *Concerto* de flûte de Ch. Janssens, exécuté par l'éminent flûtiste Dumon, qui est brugeois de naissance. Enfin, le grand *Oratorio* Lucifer de Peter Benoit » (Anonyme, « Gazette théâtrale et musicale », *L'Artiste*, 20 (18 mai 1878), p. 156).

[550] Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 3 (15 mars 1873), p. 28.

[551] Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Ibidem*.

[552] Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Ibidem*.

musique risquerait de se complaire dans la vulgarité[553]. La musique religieuse est, quant à elle, trop éloignée des hommes. Par conséquent, Benoit incite à l'emploi de la langue vulgaire ainsi que du choral pour lui rendre un rapport plus étroit avec le peuple[554].

Benoit projette aussi de réformer la musique dramatique qui, selon lui, ne remplit plus sa mission principale — l'éducation nationale d'un peuple — en raison de la prépondérance accordée au cosmopolitisme musical[555]. À ce sujet, il cite l'exemple de l'Allemagne qui, grâce aux efforts de deux de ses compositeurs — Carl Maria von Weber (1786-1826) et Richard Wagner (1813-1883) — tente de faire renaître le drame lyrique allemand alors « esclave de la convention et de la formule étrangère[556] ». Weber est vu comme l'instigateur de cette renaissance que Wagner va poursuivre et réussir à développer parfaitement :

> Toujours chez Wagner, vous verrez cette continuation de Weber. Et tenez, voici que, après les mêmes évocations des esprits, que le maître aux transports d'adolescent, Weber, fait jaillir de sa plume d'or, nous apparaissent les légendes, cachant sous leurs apparences naïves les plus puissantes caractéristiques de la nature humaine. C'est la plume de feu à présent, non moins prestigieuse que l'autre, seulement plus pénétrante, plus acérée, plus mordante, dans les mains d'un génie plus mûr et, disons-le, plus critique. Wagner s'empare de tout le matériel national, le range, le commente, le resserre en un tout merveilleux, puis l'offre au peuple en lui disant : Vois : la matière première ce fut toi ![557]

---

[553] « La mission de l'art moderne, cette grande mission qui consiste à pondérer les deux vérités : la vérité de Dieu devant l'homme et de l'homme devant Dieu, et à mitiger la force absorbante du premier et le développement du second, est oubliée au profit de je ne sais quelles appétitions malsaines ; et la généralité des compositeurs, dédaignant l'idéal sans lequel l'art ne peut vivre, se rue dans une sorte de prostitution à froid, que le monde acclame et qui, chaque jour, comme une plaie béante, élargit au fond des consciences le mépris du bien et du beau » (Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*. *Ibidem*).

[554] Peter BENOIT, « Opvoedingsleer der Nationale Toonkunde », *Verhandeling over de Nationale Toonkunde*. *Op. cit.*, p. 66.

[555] Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 16 (1er octobre 1873), p. 141-142.

[556] Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 17 (15 octobre 1873), p. 150.

[557] Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*. *Ibidem*.

Tous deux ont eu comme but principal de former un art national allemand idéalement dépouillé « [des] pensées et [des] formes étrangères à l'esprit de la race[558] ». Leur tâche, malgré la défiance portée à l'encontre de leur objectif, a pu réussir, écrit Benoit, grâce à la situation linguistique de l'Allemagne où la langue allemande « était généralement cultivée dans le pays[559] ». Cependant, l'effort de ces musiciens seuls ne suffit pas et il a fallu attendre l'apparition d'un mouvement littéraire allemand qui réussit à globaliser l'idée d'un art allemand[560].

L'exemple de l'Allemagne fait écho à la situation flamande, si l'on excepte l'apparition première du mouvement littéraire par rapport au mouvement musical ainsi que la non-reconnaissance officielle du flamand, et sert de justification à ses revendications artistiques :

> Tout ce qui s'applique en Allemagne, depuis un siècle, s'applique à nous. Nous voulons aussi l'indépendance complète de notre esprit, de notre *moi* ; nous voulons notre art original et pour cela nous réagirons de toutes nos forces contre l'invasion de l'esprit étranger ; car il faut bien l'avouer, il est parmi nous des auteurs qui n'ont de flamand que la langue (bizarrerie produite par les études dans une langue étrangère), de même que quelques compositeurs qui s'imaginent de faire de l'art flamand, tandis qu'ils bâtissent des partitions dont la conception et la forme n'ont rien de commun avec notre nature propre.[561]

Benoit propose une série de réformes visant à régénérer le musique dramatique pour qu'elle réponde davantage à ses aspirations nationalistes et proposer un opéra flamand pour le peuple flamand. Quatre points sont perçus comme prioritaires : premièrement, donner un corps esthétique plus homogène à l'orchestre, tout en accordant une place plus nette aux instruments à vent et aux instruments à percussion, selon les besoins du

---

[558] PIETERZOON [pseudonyme de Peter Benoit], « La nouvelle école musicale flamande (3me lettre) », *Le Guide musical. Op. cit.*, [p. 2].

[559] PIETERZOON [pseudonyme de Peter Benoit], « La nouvelle école musicale flamande (3me lettre) », *Le Guide musical. Ibidem*.

[560] PIETERZOON [pseudonyme de Peter Benoit], « La nouvelle école musicale flamande (3me lettre) », *Le Guide musical. Ibidem*.

[561] PIETERZOON [pseudonyme de Peter Benoit], « La nouvelle école musicale flamande (3me lettre) », *Le Guide musical. Ibidem*.

compositeur[562] ; deuxièmement, cesser d'utiliser des recueils français comme source de mélodies pour les farces ou les comédies flamandes[563] ; troisièmement, arrêter d'utiliser des formes musicales étrangères[564] ; quatrièmement, apporter un soin particulier au chant, notamment en confiant leur exécution à des interprètes formés dans des écoles de musique portant la marque flamande[565].

À travers la préconisation de ces mesures — touchant tous les aspects musicaux —, Benoit espère créer un art musical flamand suffisant à lui-même. Par ces mesures, à la différence de Gevaert et de Fétis se bornant à souhaiter une musique nationale, le maître anversois propose un plan entier devant concourir à sa réalisation[566].

Loin de se cantonner au seul plan théorique, il met, sa vie durant, tout en œuvre pour mener à bien son projet en faisant preuve d'une détermination à toute épreuve qu'il prendra garde de rappeler chaque fois qu'il le jugera nécessaire.

Lorsqu'à la mort de Fétis son nom est évoqué dans l'*Amsterdamsche Courant* comme candidat sérieux à la succession de l'ancien directeur du Conservatoire de Bruxelles, Benoit rédige une lettre ouverte publiée dans deux journaux anversois — *Het Handelsblad* et *De Koophandel* — dans laquelle il répond à cette affirmation. La lettre, datée du 5 avril 1871, est reprise par le *Guide musical* qui la publie à son tour dans une version intégralement traduite en français :

M. Le Rédacteur,

---

[562] À cet effet, un contrat doit être fixé entre le directeur du théâtre et le compositeur.

[563] Benoit préconise la conception de recueils de mélodies flamandes.

[564] Peter BENOIT, « Onze Nationale Dramatische Muziek », *Verhandeling over de nationale Toonkunde, Antwerpen*, De Vlaamsche Kunstbode, 1875, Deel 1, p. 72.

[565] Peter BENOIT, « Onze Nationale Dramatische Muziek », *Verhandeling over de nationale Toonkunde. Idem*, p. 71-74.

[566] Il importe d'ajouter qu'une deuxième différence est notable puisque Benoit observe une logique entre son œuvre théorique et sa mise en pratique, tandis que Fétis et Gevaert, s'ils écrivent à propos du nationalisme belge, sont résolument tournés vers la voie cosmopolite tant au niveau pédagogique que de la composition.

> Dans votre honorable journal d'hier, je lis : « *A peine l'éminent Fétis est-il mort que des compétiteurs se disputent la place de directeur du conservatoire royal de Bruxelles ; parmi eux se trouve M. Benoit, directeur de l'école d'Anvers, dont la candidature est vigoureusement soutenue, etc., etc.* [sic]
> Je pense, Monsieur, devoir contredire cette assertion. D'abord je n'ai point demandé cette place, et même je ne l'accepterais point si elle m'était offerte.
> Jamais il n'est entré dans mon esprit la pensée de sacrifier mes principes artistiques flamands à des questions d'intérêt.
> Appelé à Anvers comme directeur de l'école de musique, j'y suis venu pour y fonder avec l'appui du collège et de la population flamande de cette ville une véritable école néerlandaise, contre l'établissement de laquelle on m'avait trop réagi au profit de l'art étranger. Guider nos jeunes compositeurs flamands et les préserver à l'avenir de tout abâtardissement dans l'art, est pour moi une mission assez élevée, pour que *jamais* je ne quitte l'école d'Anvers à quelque titre que ce soit.
>
> Agréez, Monsieur, etc. etc.[567]

3.2.3. L'intérêt porté pour le mouvement musical flamand

La presse suit de près le travail fourni par le compositeur, que ce soit au niveau de l'école de musique ou de la vie musicale à Anvers, et en fait régulièrement écho.

En février 1871, le *Guide musical*, en reprenant un article du *Koophandel*, s'exprime sur la Société de musique d'Anvers. D'emblée, le chroniqueur insiste sur « le degré d'élévation que l'art y a atteint depuis que Benoit se trouve à la tête du mouvement musical en cette ville[568] ». L'auteur s'attache à décrire les séances de la société et le but poursuivi par le maître anversois : jouer et présenter la musique des différentes écoles musicales et opérer des comparaisons « en opposant les écoles les unes aux autres[569] ». Si le compositeur ne se limite pas à la musique flamande, sa compréhension nationaliste de la musique est bien présente. Ainsi, il opère une distinction

---

[567] Jules GHYMERS, « Belgique. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 15 (13 avril 1871), p. 298.

[568] Anonyme, « Belgique. Anvers », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire de nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 5 (2 février 1871), [p. 3].

[569] L'année précédente, l'école allemande a été présentée. Cette année, c'est au tour de l'école italienne d'avoir droit à ses séances. Benoit projette ensuite de se concentrer sur les écoles française et flamande (Anonyme, « Belgique. Anvers », *Le Guide musical. Ibidem*).

entre ce qu'il nomme un « faux cosmopolitisme », rejetant la reconnaissance de l'existence des particularités dues à la nationalité, et un « cosmopolitisme rationnel », qui serait « la reconnaissance de la libre action et de la libre évolution d'une race par toutes les autres races[570] ».

En juillet de la même année, le *Guide musical* fait allusion de manière élogieuse au travail fourni par Benoit au sein de l'École de musique d'Anvers — dans laquelle le chroniqueur voit un moyen d'émancipation flamande du point de vue musical — et à une possible jonction entre l'établissement musical et le théâtre de la ville en vue de créer un Théâtre flamand devant servir de modèle[571]. Seuls seront admissibles les élèves ayant fréquenté « le temps nécessaire » — selon l'expression du chroniqueur — l'École de musique pour qu'ils puissent « se familiariser avec le système d'enseignement, de diction, de compréhension des œuvres, etc.[572] » ; autre élément non négligeable, le rédacteur mentionne le doute subsistant chez certains — sans plus de précision — d'une telle entreprise.

Loin de faire l'unanimité, son projet dérange même au sein de la ville d'Anvers. Entre septembre et octobre 1872, une vive polémique, survenue à propos de l'école de musique flamande, oppose son directeur, Peter Benoit, et le conseil communal d'Anvers ; elle est rapportée par le *Guide musical*, reproduisant les papiers de deux revues brugeoises — *La Plume* et *Nouvelle Plume* — retraçant les différentes étapes de cette querelle et les rapportant dans le journal tout en accordant un soutient sans faille à Benoit[573]. Ces articles fustigent ce qui est considéré comme des attaques illégitimes provoquées par une partie francophone — ou, pour le moins francophile — à l'encontre du compositeur anversois. Plus encore, ces attaques sont identifiées comme étant uniquement destinées à saper les efforts établis en

---

[570] Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Op. cit.*, p. 61.

[571] Anonyme, « Belgique. Anvers », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 29 et 30 (20 et 27 juillet 1871), p. 383.

[572] Anonyme, « Belgique. Anvers », *Le Guide musical. Ibidem*.

[573] La polémique à l'encontre de Peter Benoit est déclenchée en raison de l'engagement du maître pour la cause flamande. Il s'agit donc, pour une partie du conseil communal anversois, ne voyant pas d'un très bon œil l'orientation de l'école de musique flamande voulue par Benoit, de tout faire pour le décourager.

faveur de la création d'un art flamand à Anvers[574]. Le fond de l'affaire réside dans une proposition de réorganisation de l'école émise par le conseil communal[575]. Le sept octobre, l'affaire se poursuit en séance communale, pendant laquelle est introduit un « rapport concluant au *rejet de la demande en annulation des nominations faites par le précédent Conseil depuis le 1er juillet* »[576]. Suite à ce rejet, Georges Gits, membre du conseil communal, insiste « pour que le collège cherchât un *moyen d'empêcher les professeurs de musique, nommés, d'entrer en fonctions*[577] ». Suite à cette demande, l'administrateur de l'école de musique, M. Goovaerts, est destitué. Cette décision provoque l'ire du rédacteur qui rappelle l'engagement de Benoit à la cause flamande et à l'organisation de la vie musicale d'Anvers[578].

La Nouvelle Plume clôt sa série d'articles le 24 octobre 1872, par une dernière publication dont le ton peu affable voile à peine la menace exprimée à l'encontre du conseil communal :

> *La Nouvelle Plume*, de Bruges dit ceci en s'adressant aux édiles anversois :
> « Ou bien ils destitueront ou fatigueront M. Benoit, et alors le pays flamand tout entier se lèvera pour venger son noble défenseur ; ou bien ils n'oseront pas toucher au chef du mouvement musical flamand : dans ce cas, malgré leur retraite aussi honteuse que l'attaque, ils seront quand même classés pour

---

[574] « Il nous semble (…) qu'une ville qui a l'honneur de posséder en son sein un homme de la valeur de M. Benoit, devrait avoir pour lui une bonne parole qui le venge des attaques insensées de certains fransquillons politico-artistes donc [sic] l'unique bonheur consiste à ravager le glorieux territoire de l'art flamand » (La Plume, « Belgique », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 38 (19 septembre 1872), [p. 4]).

[575] La Plume, « Belgique. Pierre Benoit », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 40 (3 octobre 1872), [p. 4].

[576] Nouvelle Plume, « Belgique. École musicale d'Anvers. », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 42 (17 octobre 1872), [p. 4].

[577] Nouvelle Plume, « Belgique. École musicale d'Anvers. », *Le Guide Musical. Ibidem*.

[578] « Est-ce d'avoir voulu régénérer le mouvement artistique dans les églises ? de vouloir créer à Anvers un orchestre communal ? de vouloir doter cette ville d'un théâtre flamand modèle, tel que Wagner le fait à Bayreuth, pour le théâtre allemand ? » (Nouvelle Plume, « Belgique. École musicale d'Anvers. », *Le Guide Musical. Ibidem*).

toujours parmi ceux qui renient la langue de leur mère, qui abandonnent le drapeau de leur patrie pour servir celui de l'étranger. »[579]

Malgré des débuts difficiles, les efforts consentis par Benoit sont généralement remarqués, voire salués, par la presse artistique.

En 1873, un premier bilan est posé sur le travail fourni par Benoit depuis près de six ans : la poursuite de la tâche de la Société de musique d'Anvers d'interpréter toutes les écoles de musique ; le souhait concernant l'introduction d'un chœur permanent dans la cathédrale d'Anvers pour faire jouer « toutes les œuvres les plus marquantes de l'art religieux moderne avec et sans orchestre, depuis le XII^e^ siècle et de toutes les écoles[580] » ; la permanence du Théâtre National flamand ; la création d'un orchestre de la

---

[579] Nouvelle Plume, « Belgique. École de musique. », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 43 (24 octobre 1872), [p. 4]. Pour autant, les rapports entre Benoit et le conseil communal de sa ville semble demeurer sous tension puisque encore en avril 1873 Georges Gits propose, dans un rapport présenté au collège communal, une série de réformes concernant l'école de musique : « *a.* Institution par l'autorité communale d'une commission d'administration qui déterminera le programme de l'enseignement, veillera à la marche des études et s'occupera de l'organisation de concerts, dressera le projet de budget et réglera, en un mot, tout ce qui concerne l'administration de l'école ; / *b.* Toutes les décisions de la commission seront soumises au collège, sauf celles concernant l'ordre intérieur ; / *c.* Création dans le plus bref délai de cours facultatifs de déclamation lyrique française et italienne, et de chant dans ces deux langues. Ces leçons seront données à d'autres heures que celles du même ordre actuellement données en langue flamande ; / *d.* L'école de musique se soumettra aux conditions déterminées par le gouvernement pour l'obtention d'un subside annuel » (Anonyme, « Belgique. Anvers », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 15 (10 avril 1873), [p. 2]). Il convient d'ajouter que mise à part la retranscription de la réforme voulue par Gits, il n'existe, par la suite, aucune autre mention, dans les ouvrages consultés, de la polémique survenue en 1872.

[580] Anonyme, « Belgique. Anvers. *Correspondance particulière, le 15 avril* », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 16 (17 avril 1873), [p. 3]. Élément confirmé par *L'Art universel* : « Mercredi, jeudi et vendredi ont eu lieu, à Notre-Dame d'Anvers, les offices des ténèbres à la mode de la chapelle Sixtine. (…) / C'est au maître flamand, Pierre Benoit, qu'est due la restauration de ces grands rites imposants de la chapelle Sixtine. Grâce à lui, à ses vaillants efforts, Anvers aura eu la gloire d'avoir fait entendre, pour la première fois après Rome, les œuvres de l'école romaine de Palestrina. Benoit conduisait. L'exécution a été très heureuse » (P. MARTIN, « L'office des ténèbres à Anvers », *L'Art universel*, 5 (15 avril 1873), p. 50).

ville ; enfin, « l'organisation de grandes exécutions populaires chorales et orchestrales[581] ».

Le concert de l'École de musique d'Anvers, du 29 avril 1882, est une nouvelle occasion pour revenir sur le travail fourni par le compositeur anversois au profit du mouvement flamand. D'emblée, le critique rappelle les efforts de Benoit pour diffuser ses idées concernant le nationalisme en musique et la fondation de l'École de musique d'Anvers[582]. Le critique relève ensuite la cohérence du directeur de l'établissement quant à ses idées musicales et leur réalisation pratique notamment en pointant les différents programmes des concerts de l'école dans lesquels figurent aussi bien des compositeurs étrangers que belges et plus spécifiquement flamands[583]. L'article se termine par la constatation suivante : « Anvers devient donc de plus en plus le centre vivace du mouvement musical national[584] ».

L'*Art moderne* du 13 avril 1884 publie un article intitulé « la musique en province », dans lequel l'auteur dépeint la condition musicale dans les provinces belges en insistant sur la dichotomie observée entre la situation bruxelloise et la situation des villes provinciales dans lesquelles l'auteur constate le désintérêt, voire l'indifférence, des autorités locales pour les affaires musicales[585]. Afin de mettre en exergue la possibilité de produire une musique de qualité en province, le chroniqueur cite l'exemple de Peter Benoit et ses résultats obtenus à Anvers. Si les débuts sont reconnus comme ayant été malaisés, le résultat est sans appel, le rédacteur pointant la

---

[581] Anonyme, « Belgique. Anvers. *Correspondance particulière, le 15 avril* », *Le Guide Musical*. *Idem*, [p. 3-4].

[582] M. X., « Belgique. Anvers. Concert de l'École de musique. », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 18 (4 mai 1882), [p. 4].

[583] M. X., « Belgique. Anvers. Concert de l'École de musique. », *Le Guide Musical. Ibidem*.

[584] M. X., « Belgique. Anvers. Concert de l'École de musique. », *Le Guide Musical. Idem*, p. 5.

[585] Anonyme, « La musique en province », *L'Art moderne*, 15 (13 avril 1884), p. 121-122.

reconnaissance actuelle du maître flamand et son rôle central dans la ville flamande[586].

À propos des examens de fin d'année de l'école anversoise, le *Guide musical* de 1891 renseigne ses lecteurs sur « la direction philosophique et esthétique imprimée à l'enseignement[587] ». Les œuvres étudiées sont réparties en fonction de leur origine. La musique européenne est ainsi divisée en trois grands groupes : le groupe germanique, le groupe slave et le groupe latin[588]. Le programme ne se limite pas aux œuvres de facture académique mais vise aussi l'enseignement des chants populaires de chaque nation. Le but de cet enseignement est de faire « porter les études sur le caractère et les formes particulières qu'affectent les divers genres de compositions chez les différents peuples[589] ».

En 1892, la ville d'Anvers organise le 25e anniversaire de son école de musique et est prétexte à un festival devant mettre à l'honneur son directeur officiellement reçu à cette occasion par le bourgmestre de la ville et le gouverneur de la province[590]. *L'Art moderne* fait état des modalités de participation au cortège qui sera formé des différentes « sociétés musicales,

---

[586] « Qui ne connaît l'influence qu'exerce à Anvers avec sa poignée de musiciens, devenue petit à petit une armée redoutable, le maître Peter Benoit ? Il a de ses robustes épaules porté, à lui seul, durant des années, le poids des hostilités, des rancunes, des rivalités provinciales. Son art intransigeant s'est imposé. Sans jamais faire de concessions (…) il a audacieusement implanté ses principes, sa compréhension large, son esthétique idéaliste. Le public, vaincu, s'est incliné devant lui et l'a proclamé un maître » (Anonyme, « La musique en province », *L'Art moderne. Idem*, p. 122).

[587] Anonyme, « Nouvelles diverses. Anvers », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 32-33 (9 et 16 août 1891), p. 198.

[588] Chaque groupe est lui-même subdivisé en sous-catégories : « le groupe germanique comprend la musique belge néerlandaise, la musique anglaise, scandinave et allemande ; le groupe slave, la musique russe, polonaise, tchèque et hongroise méridionale ; le groupe latin comprend la musique belgo-wallonne, la France, l'Italie, l'Espagne et le Portugal » (Anonyme, « Nouvelles diverses. Anvers », *Le Guide Musical. Ibidem*).

[589] Anonyme, « Nouvelles diverses. Anvers », *Le Guide Musical. Ibidem*.

[590] A. WILFORD, « Festival jubilaire de l'école de musique d'Anvers », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 24-25 (12 et 19 juin 1892), p. 184.

littéraires et dramatiques du pays[591] ». La fête remporta un large succès d'après le correspondant du *Guide musical* :

> Grande animation, dès le matin, à la gare du Sud. De nombreux voyageurs arrivent d'un peu partout pour saluer le nouveau maître d'Anvers. La ville a pris l'allure d'un jour de fête ; les drapeaux étalent partout les couleurs vives ; le carillon éparpille à chaque instant dans l'air ses notes cristallines ; des fanfares sillonnent les rues et le soleil, se montrant bon prince, rayonne dans le ciel bleu.[592]

Dans un article paru l'année suivante, Maurice Kufferath encense l'artiste flamand et le rôle fondamental qu'il a joué « dans la campagne de revendications nationales (…) qui a abouti à une incontestable et remarquable efflorescence des lettres et des arts en Flandres[593] ». Il revient ensuite sur les célébrations organisées l'année précédente pour l'anniversaire de l'école de musique et son directeur dans lesquelles « on a pu le voir l'objet d'ovations enthousiastes non seulement de la part de ses concitoyens, mais encore de toutes les villes flamandes[594] ».

---

[591] « Un chaleureux appel vient d'être adressé à cet effet à toutes les sociétés qui s'occupent de l'art dans ses diverses manifestations. après le cortège aura lieu une exécution musicale au cours de laquelle se fera la remise des médailles commémoratives aux sociétés qui auront participé à la manifestation avec leur bannière ou leur corps de musique. (…) / Des listes de souscriptions sont mises en circulation ; les souscripteurs versant au moins 10 francs recevront un exemplaire de la médaille commémorative, ainsi que le portrait de Peter Benoit. Une cotisation de 5 francs donnera droit à un portrait du jubilaire » (Communiqué, « Petite chronique », *L'Art moderne*, 28 (10 juillet 1892), p. 223).

[592] Nelson LE KIME, « Anvers. Jubilé Peter Benoit. — La manifestation flamande », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 32-33 (7 et 14 août 1892), p. 219. Même constatation de *L'Éventail* : « Anvers a fêté la semaine dernière, par un festival en trois journée, le vingt-cinquième anniversaire de la fondation de son école de musique et de son directeur Peter Benoit. / La journée de samedi était consacrée à l'exécution de *l'Escaut*, le grand poème symphonique et choral du maître anversois. / C'est M. Blockx qui a dirigé cette exécution à la satisfaction de l'illustre compositeur et du public, accouru en foule à l'Harmonie pour fêter avec enthousiasme le grand artiste qui, avec une opiniâtreté que rien n'a lassée, a édifié une école de musique flamande » (Anonyme, « Courrier de la Semaine », *L'Éventail. Théâtral, artistique et mondain*, 38 (12 juin 1892), [p. 1]).

[593] Maurice KUFFERATH, « Peter Benoit », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 52 (24 décembre 1893), p. 517.

[594] Maurice KUFFERATH, « Peter Benoit », *Le Guide Musical. Ibidem*.

Contrairement à Gevaert et aux partisans d'une musique cosmopolite, Benoit concentre toute son attention à créer une école nationale de musique et milite sa vie durant pour la réalisation d'un tel objectif. Son école de musique — transformé en 1897 en conservatoire flamand — est entièrement pensée en vue de créer un art musical flamand. Afin de mener cette mission à terme, Benoit cherche à rendre la musique identifiable comme telle en la dotant de marquages musicaux reconnaissables par tous comme flamands[595].

3.3. Une musique aux caractéristiques flamandes

Selon Didier Francfort, deux moyens sont utilisables afin de produire une musique dite nationale : l'affirmer dans des écrits ou ajuster la musique elle-même à cet effet[596]. Cependant, la simple proclamation n'est plus suffisante dans le cas où elle entre en contradiction avec la pédagogie — ou la conception que son auteur s'en fait — et la pratique musicales. En outre, un troisième élément doit primer sur les deux précédents : l'identification nationale du pédagogue-compositeur.

Bien que Gevaert, lorsqu'il débute son mandat de directeur, prône dans son discours d'investiture, la nécessité de « donner à l'école [le Conservatoire de Bruxelles] une direction vraiment nationale[597] » — élément qu'il justifie par le passé musical illustre de cette aire géographique —, il adopte une voie cosmopolite et est très vite identifiable comme tel. Benoit, quant à lui, est à chaque fois perçu et identifié — que ce soit par ses partisans ou par ses détracteurs — comme un défenseur de la cause nationaliste flamande.

Autre exemple, la notion de peuple revêt une importance primordiale dans le chef des deux compositeurs, chacun préconisant son éducation par le biais de la musique. Toutefois, si Gevaert et Benoit souhaitent tous deux éduquer le peuple, une différence fondamentale est notable.

Il est impératif, pour Gevaert, que les couches sociales les plus défavorisées puissent bénéficier d'une musique qu'il juge comme saine afin

---

[595] Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Op. cit.*, p. 12.

[596] Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Idem*, p. 21.

[597] M. O. I., « Belgique. Bruxelles », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 19 (11 mai 1871), p. 328.

« d'éveiller chez le peuple des aspirations vers une vie intellectuelle et morale moins rudimentaire[598] ». La musique devant permettre cette éducation ne peut provenir du peuple lui-même mais doit tirer son origine de la classe bourgeoise[599] ; dans le cas présent, du conservatoire. C'est donc par un apport considéré comme extérieur au peuple que Gevaert propose de l'éduquer. Pour Benoit, la situation est toute autre. L'éducation du peuple, selon lui, est nécessaire, non pas pour lui apporter des valeurs universelles et faire acte civilisateur, mais pour lui permettre de prendre conscience de lui-même[600]. Cet objectif est motivé par la volonté de « ramener l'éducation musicale au principe de nature par le développement du sentiment individuel et de l'idée nationale dans l'esprit du peuple[601] ». Dans cette idée, la musique et le peuple sont intrinsèquement liés, celle-là devant découler de celui-ci, et « auteurs, exécutants, auditeurs, doivent recevoir la même éducation[602] » pour que toute la nation flamande puisse prendre conscience d'elle-même.

L'identification, ou tout du moins la reconnaissance, comme compositeur de la nation est également nécessaire dans la réalisation de cet objectif. L'exemple de Gevaert est une nouvelle fois saisissant : d'abord considéré comme un compositeur d'essence flamande, il est très vite écarté en raison de ses choix artistiques résolument tournés vers le cosmopolitisme[603].

Benoit, ainsi que les partisans d'un mouvement flamand[604], vont de leur côté tout mettre en œuvre pour faire reconnaître une musique censée être

---

[598] François-Auguste GEVAERT, « La musique. L'art du XIX[e] siècle. Discours lu à la séance solennelle de l'Académie royale de Belgique, le 3 novembre 1895 », *Le Guide Musical. Op. cit.*, p. 889.

[599] Derek SCOTT, « Music and social class », *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music. Op. cit.*, p. 545.

[600] Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Op. cit.*, p. 201-202.

[601] Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Op. cit.*, p. 7.

[602] Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel. Idem*, p. 8.

[603] Le lecteur est invité à revenir au sous-chapitre 2.3. La musique de Gevaert en Belgique pour en retrouver tous les détails.

[604] Parmi lesquels : Karel Miry, Gustave Huberti (1843-1910), Jan Blockx (1851-1912), Émile Wambach (1857-1924), Lodewijk Mortelmans, etc.

flamande. Il s'agit pour eux, en reprenant les idées développées par Benoit, de créer une musique particulière aux Flamands en utilisant des codes communs devant à la fois permettre de se distinguer des autres groupes, ou races, et d'offrir un ensemble cohérent dans lequel la Flandre pourrait se reconnaître. La langue, l'identification historique, l'identification géographique, mais aussi, le folklore, les formes musicales utilisées, le nombre des effectifs musicaux ainsi que leur gestion et l'instrumentation sont autant d'éléments utilisés en ce sens.

3.3.1. La langue

La langue est l'élément le plus aisément compréhensible puisqu'elle est perçue comme la composante la plus particulière à quasi chaque nation où ses caractéristiques principales sont observables[605]. Les partisans du mouvement flamand vont dès lors manifester leur volonté de composer une musique sur des paroles flamandes ; cette volonté est observable car relayée à plusieurs reprises via la presse artistique.

L'exemple le plus notable est sans doute le *Vlaamsche Leeuw* (1847) du compositeur gantois Karel Miry. Le *Guide musical* renseigne ses lecteurs à propos de la popularité de ce chant en Flandre et de l'esprit flamand qu'il renferme[606].

En 1873, à propos d'un concours préparatoire au prix de Rome, le *Guide musical* relaie l'anecdote suivante :

> Le programme imposait aux concurrents l'obligation d'instrumenter, séance tenante, un chœur indiqué par le jury. Les récipiendaires flamingants, s'imaginant que le jury allait remettre des paroles françaises, avaient préparé sur beau papier, une protestation énergique où ils revendiquaient hautement le droit de ne tromboner que des paroles flamandes. O sort imprévu ! le chœur qu'on leur remet est en latin ; comme ces messieurs n'ignorent que le français,

---

[605] Catherine MAYERS, « Eastern European National Music as Concept and Commodity at the turn of the Nineteenth Century », *Music & Letters. Op. cit.*, p. 72.

[606] « Toute la Belgique flamande connaît ce chant mâle, large et entraînant : il est devenu pour ainsi dire le chant national des flamands ; (…) M. Miry, dans cette œuvre où se reflète un patriotisme noble et ardent, saisit du premier coup le véritable esprit et le sentiment réel du peuple flamand » (Anonyme, « Artistes belges. Charles Miry. », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 18 (4 mai 1871), p. 318).

> voilà du coup leur belle protestation flambée et la petite manifestation flamingante enrayée.[607]

En juin 1880, Peter Benoit rédige une lettre, publiée dans l'*Indépendance belge* et reproduite dans le *Guide musical*, dans laquelle il exprime son droit à composer de la musique sur des textes flamands. Le jubilé de l'indépendance de la Belgique est l'occasion d'organiser une exposition nationale. La cérémonie d'ouverture prévoit l'exécution d'une cantate de Benoit — *De Genius des Vaderland* — composée sur un texte flamand. Ce choix linguistique lui est reproché[608]. Benoit justifie son choix linguistique par le développement du sentiment national flamand au niveau musical et insiste pour pouvoir composer en flamand pour une fête belge malgré l'exclusivité du français comme langue officielle de la Belgique :

> Bruxelles est la capitale des Wallons et des Flamands, eu égard à la dualité des races qui composent politiquement notre pays. Refuser l'exécution d'une œuvre flamande en flamand dans une cérémonie officielle à Bruxelles sous prétexte que la langue française est la langue officielle du pays, ce serait exclure arbitrairement la majorité du pays de l'hospitalité nationale à laquelle cette majorité (flamande) a droit, non-seulement chez elle, mais dans la capitale même.[609]

---

[607] Anonyme, « Belgique. Causerie. », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 26 et 27 (26 juin et 3 juillet 1873), [p. 4].

[608] La réponse de Benoit, adressée au directeur de l'*Indépendance belge*, fait suite à un article paru dans ce même journal le 13 mai 1880. L'auteur de l'article s'étonne de ce choix linguistique et reproche à Benoit de délaisser le français — « langue généralement comprise en Belgique » — au profit du flamand : « Tout au moins y-a-t-il lieu d'espérer que la cantate sera exécutée dans les deux langues. Abondance de biens ne nuit pas mais il eût mieux valu que M. Pierre Benoit, à qui l'on doit la musique de la cantate, eût consenti tout d'abord, en cette circonstance solennelle, à se départir de ses habitudes, à ne plus tenir à la poésie flamande, à plier son talent à la versification française. Nous ne doutons pas que, s'il l'eût voulu, il n'y eût complètement réussi, d'autant plus qu'il n'en est pas à ses débuts dans ce genre de travaux et que plusieurs de ses œuvres, parmi lesquelles sa cantate du prix de Rome, et nombre de mélodies éditées à Paris, ont été écrites sur les paroles françaises » (citation prélevée de : Albert VAN DER LINDEN, « Sur une lettre de Benoit », *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 22/1 (1968), p. 112). Albert Van der Linden a publié l'article à l'origine de la polémique — provenant de l'*Indépendance belge* du 14 mai 1880 — ainsi que la réponse de Benoit et un commentaire qui y est adjoint — provenant de l'*Indépendance belge* du 4 juin.

[609] Anonyme, « Belgique. Causerie. », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 24 et 25 (10 et 17 juin 1880), [p. 4-5].

Succède à la lettre de Benoit un commentaire de l'*Indépendance belge* qui reprend l'argument du maître flamand quant à la permission de l'utilisation du flamand pour sa cantate inaugurale. Si le rédacteur accepte l'usage de cet idiome par des compositeurs flamands, il émet cependant une grande réserve dans le cas présent au motif que la cantate de Benoit doit servir d'ouverture aux fêtes nationales de 1880[610]. L'argument est que « ces fêtes sont destinées à célébrer non le pays flamand, mais le pays tout entier, la Belgique[611] ». L'auteur poursuit son explication en insistant sur la nécessité d'utiliser le français dans de telles circonstances car il « est la langue de la Belgique officielle et dans tous les cas, la langue la plus généralement comprise en Belgique[612] ». Ce commentaire apporte un renseignement à propos de son rédacteur qui voit dans la langue flamande, non pas un possible vecteur d'identification belge, mais un vecteur d'identification restreint à la partie flamande du pays.

En 1888, la composition dramatique *Milenka* de Jan Blockx[613] est jouée au théâtre royal de la Monnaie. Le compte rendu de l'œuvre est l'occasion pour son rédacteur de mettre en exergue avec enthousiasme la présence d'un maître flamand sur la plus grande scène lyrique belge :

> Blockx ! Jan Blockx ! Un nom Belge ! Un compositeur né à Anvers ! Et qui a écrit des oratorios sur des textes flamands ! Le voir accueilli sur la scène de la

---

[610] Albert VAN DER LINDEN, « Sur une lettre de Benoit », *Revue Belge de Musicologie. Op. cit.*, p. 113.

[611] Citation prélevée de : Albert VAN DER LINDEN, « Sur une lettre de Benoit », *Revue Belge de Musicologie. Ibidem*.

[612] Citation prélevée de : Albert VAN DER LINDEN, « Sur une lettre de Benoit », *Revue Belge de Musicologie. Ibidem*.

[613] Élève à l'École de musique flamande d'Anvers, il y suit des cours d'harmonie, de contrepoint, de fugue et de composition sous la tutelle de Benoit. En 1885, il est nommé au poste de conférencier en harmonie à la même école. Il devient directeur du Conservatoire royal d'Anvers en mai 1901, succédant ainsi à Benoit. Il se distingue dans la composition de grands ensembles vocaux et instrumentaux, comme *Klokke Roeland*, d'opéras flamands, parmi lesquels *Herbergprinses*, *De Bruit der Zee* ou encore *Thyl Uylenspiegel*, mais aussi de pièces instrumentales comme sa *Kermisdag*, son *Triptyque symphonique* ou ses *Vlaamsche Dansen* (Marie-Thérèse BUYSSENS, « Blokx, Jan », *Grove Music Online. Oxford Music Online*,http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_citations/grove/music/03293 (Page consultée le 3 avril 2017)).

> Monnaie, tout comme s'il s'appelait Godard ou Delibes était chose notable. Assister à son triomphe tient du miracle.[614]

3.3.2. L'identification historique

L'histoire est un élément essentiel pour légitimer l'existence de la nation comme entité viable[615]. De même que les partisans d'une Belgique une et indivisible, le mouvement flamand va chercher dans le passé une justification de son existence. Les grands héros mais aussi les grands moments de l'histoire sont ainsi récupérés et deviennent autant de preuves de la réalité de la Flandre en tant que nation. Les grandes batailles et autres luttes considérées comme ayant participé à la fondation de la nation sont rappelées musicalement à la mémoire du peuple flamand[616].

Le 575e anniversaire de la bataille des Éperons d'or — 15 juillet 1877 — est l'occasion — comme cité précédemment — pour la ville de Bruges d'élever un nouveau monument en l'honneur de Jan Breydel (XIIIe siècle) et Pieter de Coninck (1250/1260-1331), considérés comme les deux grands vainqueurs de ladite bataille et d'y proposer un grand concert[617].

Lors du 300e anniversaire de la *Pacification de Gand*, la ville organise des fêtes commémoratives pour lesquelles Benoit compose le drame éponyme : *La Pacification de Gand* ou *Le Cortège historique transporté sur la scène*. Le livret fait l'objet de critiques à propos de l'intrigue proposée même si ce sont, une fois encore, les événements historiques qui

---

[614] Anonyme, « Milenka », *L'Art moderne*, 46 (11 novembre 1888), p. 363.

[615] Bojan BUJIC, « Nationalismes et traditions nationales », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Op. cit.*, p. 176.

[616] Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Idem*, p. 138.

[617] Ces réjouissances, loin de se limiter aux seuls habitants de Bruges, attirent des sociétés venant de tous les coins de la Flandre et se veulent être un spectacle grandiose : « Vers midi, plus de cent sociétés se trouvaient réunies sur la place de la Station, bannières au vent. Sur la place du Marché, devant la vieille Halle aux Drapiers, cinq estrades avaient été dressées ; quatre ont été occupées par les principales sociétés ; sur la cinquième, adossée à un simulacre de la statue à ériger à Breydel et De Coninck, se tenait Pierre Benoit. Autour de lui étaient groupées le fanfares des chasseurs à cheval et la musique du 2me de ligne ; sur la première galerie du beffroi était placé une fanfare, sous la direction de M. Van Gheluwe » (Anonyme, « Belgique. Bruges », *Le Guide Musical. Op. cit.*, [p. 7]).

prédominent[618]. En début d'article, le correspondant de l'*Artiste* rappelle la teneur historique de l'événement en insistant sur le martyr subi par la Flandre :

> Jamais dans les annales de leur histoire, les Pays-Bas n'ont eu à supporter une domination aussi despotique que celle que leur imposa la cour de Philippe II ; jamais, à aucune époque, les guerres de religion n'éclatèrent avec autant d'acharnement qu'à la fin du XVI[e] siècle, et si les sauvages et cruels auteurs des journées sanglantes de 93 ont pu trouver une excuse dans l'exaltation naturelle de leur esprit, jamais l'Espagne ne pourra se faire pardonner des horreurs de l'Inquisition.
> Cette sinistre institution établie par Charles-Quint, avait persécutée le protestantisme naissant pendant plus de quarante ans quand une révolution légitime provoquée par le *Compromis des nobles*, fit naître les protestations les plus indignées, et marqua la première heure de cette tragédie funèbre, mais glorieuse, dont la *Pacification de Gand*, signée en 1576, fut l'heureux couronnement. Elle rendit aux Pays-Bas, si longtemps martyrisés, la paix et l'espérance.[619]

L'œuvre — tout du moins certaines de ses parties — est rejouée à plusieurs reprises par la suite et fait l'objet de commentaires dans la presse. L'ouverture est notamment exécutée en décembre 1908 à Bruges. Dans un compte rendu du *Guide musical*, l'auteur renseigne le lecteur à propos de ce qu'il considère comme « l'idée dominante de ce morceau » qui est selon lui : « la lutte des Pays-Bas contre la tyrannie espagnole[620] ». L'intrigue du drame, même s'il ne s'agit que de l'ouverture de la pièce, est une nouvelle fois considérée comme secondaire par rapport au contexte historique devant sous-tendre l'action.

---

[618] V. R., « La Pacification de Gand (Correspondance particulière de l'*Artiste*) », *L'Artiste*, 36 (10 septembre 1876), p. 293.

[619] V. R., « La Pacification de Gand (Correspondance particulière de l'*Artiste*) », *L'Artiste. Ibidem*.

[620] Les divers éléments historiques sont traduits musicalement ; entre autres « le halètement du peuple (…) rendu en rythmes heurtés » (L. LESCRAUWAET, « Correspondance. Bruges », *Le Guide Musical. Revue internationale de la musique et des théâtres*, 50 (13 décembre 1908), p. 819).

En 1893, Benoit compose *Meilief* dont l'action « se passe à l'époque de la domination française[621] ». Ici aussi, l'intrigue est directement assujettie au contexte historique.

Six ans plus tard, Anvers fête le troisième centenaire du peintre Antoon Van Dyck (1599-1641). Les réjouissances sont l'occasion de donner « un peu partout, à l'Hôtel de ville, en plein air, etc., (…) des manifestations de l'art musical[622] ». À cette occasion, sont jouées « diverses œuvres, connues déjà, de nos principaux compositeur [sic] flamands, MM. Benoit, Jan Blockx, Wambach, etc.[623] ».

Jan Blockx compose un drame lyrique intitulé *Thyl Uylenspiegel* joué au théâtre royal de la Monnaie au début de l'année 1900. Le livret, rédigé par Lucien Solvay (1851-1950) et Henri Cain (1857-1937), est basé sur le roman éponyme de Charles de Coster et situe l'action « à l'époque où celles-ci [les Flandres] luttaient désespérément contre le despotisme de l'Espagne[624] ». Octave Maus, dans le compte rendu de l'œuvre rédigé par ses soins, précise que « les auteurs du livret ont surtout accentué le côté patriotique du récit[625] » qui occupe une place prépondérante dans la

---

[621] En voici le synopsis : « Le sujet de la piècette, qui se passe à l'époque de la domination française, est un peu simple. La jeune fille proclamée Meilief [reine de mai] voit enlever, par la conscription, son frère et l'amoureux de son choix, qui avait été agréé par ses parents. En vain les braves paysans cherchent à sauver leur fils du service militaire. (…) Sa sœur Lena, la rosière, qui est l'héroïne de l'histoire, ne voulant pas qu'il parte, se dévouera pour lui et elle se décide, à l'insu des siens, à se faire cantinière et à prendre service pour son frère. Désolation de la famille, longue tristesse, accrue encore par la mort du fils pour lequel Lena s'était sacrifiée. Mais les malheurs ne sont pas éternels et après les tribulations viennent les joies. Trois ans se sont écoulés : Lena revient enfin chez elle, comblée de certificats de vertu et de bonne conduite, et justement vers le même temps revient aussi au village l'amoureux, qui a bravement fait son devoir et conquis le grade de lieutenant. Lena et Karel s'aiment plus que jamais ; l'attente a plutôt augmenté l'ardeur de leur tendresse, et le mariage tant différé peut enfin se célébrer au milieu de l'allégresse générale » (Maurice KUFFERATH, « Meilief », *L'Art moderne*, 46 (12 novembre1893), p. 366).

[622] L. LESCRAUWAET, « Correspondance. Anvers. », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 35-36 (3 et 10 septembre 1899), p. 635.

[623] L. LESCRAUWAET, « Correspondance. Anvers. », *Le Guide Musical. Ibidem*.

[624] Octave MAUS, « Thyl Ulenspiegel », *L'Art moderne*, 3 (21 janvier 1900), p. 19.

[625] Octave MAUS, « Thyl Ulenspiegel », *L'Art moderne. Ibidem*.

composition de Blockx[626]. La fin du drame lyrique est très intéressante en ce sens qu'elle diffère quelque peu de la conclusion du roman[627] et se termine par un un hymne à la liberté « vibrant et entraînant[628] ».

Les œuvre citées en exemple ont en commun la lutte de la Flandre contre toute domination étrangère et sa volonté de liberté. Le passé glorieux de la Flandre est mis en exergue et est opposé au présent jugé en déclin et corrompu par l'esprit français[629] ; thème véhiculé dans les différents articles de Benoit au sujet de la nécessité de la création d'une musique flamande. Le passé est ici utilisé comme un moyen de glorification de la Flandre, mais se veut dans le même temps une critique du présent[630].

3.3.3. L'identification géographique

L'identification du territoire de la nation est une autre caractéristique utilisée dans la création d'une musique nationale. Elle peut se faire de deux manières différentes : explicitement — au moyen du titre par exemple — et/ou au moyen de la musique elle-même[631].

Le paysage peut-être directement utilisé comme référent symbolique rassembleur. *La Fiancée de la Mer* de Jan Blockx, comme le laisse supposer son titre, situe son action sur les bords des côtes flamandes. Pour cette raison, l'œuvre crée une attente d'identification nationale d'autant plus forte

---

[626] Par exemple, l'œuvre débute, après un prélude instrumental, par les lamentations du peuple au sujet de la Flandre opprimée par le duc d'Albe ; plus loin dans l'acte un, Ulenspiegel jure de « réveiller le courage endormi des habitants de la terre de Flandre, jusqu'au jour où sa patrie aura retrouvé la liberté » (Jules BRUNET, « Théâtre royal de la Monnaie. Thyl Uylenspiegel », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 3 (21 janvier 1900), p. 51-52).

[627] Octave MAUS, « Thyl Ulenspiegel », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 19.

[628] Jules BRUNET, « Théâtre royal de la Monnaie. Thyl Uylenspiegel », *Le Guide Musical. Op. cit.*, p. 54.

[629] Piet COUTTENIER, « National Imagery in 19th Century Flemish Literature », Kas Deprez et Louis Vos (éd.), *Nationalism in Belgium. Op. cit.*, p. 56.

[630] Jean-François BAYART, *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996, p. 86.

[631] Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Op. cit.*, p. 235.

qu'elle est censée renvoyer à des codes connus et compris par l'auditoire visé[632].

L'importance du fleuve — ou de manière plus générale du cours d'eau —, n'est plus à démontrer. Que ce soit le Rhin en Allemagne[633] ou la Moldau en Bohème, il véhicule l'idée de l'origine d'un monde[634] et en est en quelque sorte son microcosme temporel.

La Flandre n'échappe pas à la règle avec, comme exemple le plus probant, l'oratorio historique *De Schelde* (1867) de Peter Benoit. Le fleuve est prétexte au compositeur à offrir un regard sur son passé et à créer une épopée flamande[635]. Il est considéré comme le témoin des vicissitudes de la Flandre et contient en lui-même son souvenir :

> O Schelde, ik heb uw' stem gehoord ;
> ze zingt een lustig lievend woord,
> een woord van vreugd en minne !
> En tevens zingt ze een diep accord,
> dat grootheid meldt van oord tot oord,
> en dringt in hart en zinnen.[636]

---

632 « L'actionat tendue [sic] n'a pas seulement, pour nous intéresser, son caractère de nouveauté ; on nous l'a annoncée nationale. L'endroit du drame, le temps de l'épisode, la langue dans laquelle s'expriment ou devraient s'exprimer ses péripéties sont proches de nous. Notre imagination s'émeut à l'espoir de voir figurer sur la scène une partie de notre vie, des mœurs, un climat familiers ; la Flandre est marraine de cet enfant d'art, et la Flandre a semé en nous des souvenirs qui seront tantôt, peut-être, autant d'échos émus. On attend que le rideau se déplie, que la savoureuse chanson flamande fasse fleurir sa poésie familière au bord des mers vertes ou jaunes… » (Henry LESBROUSSART, « La fiancée de la mer », *L'Art moderne*, 43 (26 octobre 1902), p. 354).

633 À cet égard, l'évocation du Rhin par Richard Wagner dans sa *Tétralogie* est un cas d'école.

634 Jim SAMSON, « Nations and nationalism »*, The Cambridge history of nineteenth-century music. Op. cit.*, p. 585.

635 Charles VAN DEN BORREN, *Peter Benoit*, Bruxelles, J. Lebègue & C^ie^ Éditeurs, 1942, p. 56 et 58.

636 « O fleuve, je comprends ta voix, / Quand tu redis, comme autrefois, / Chansons d'amour joyeuses ! / Quand tu redis les chants d'amour où l'âme se peut épanouir. / Quand roulent sur tes larges flots profonds, sonores / Les échos de luttes glorieuses » (Traduction provenant du livret bilingue : Emmanuel HIEL, *De Schelde (L'Escaut). Oratorio historique de Em. HIEL. Musique de Peter BENOIT*, Bruxelles, Imp.-Litho. de la Cour L. VAN DER AA, s. d., p. 5).

Un autre lieu utilisé comme moyen d'identification territoriale est la ville qui prend alors un rôle symbolique de capitale de la nation[637]. Au cours de la deuxième moitié du XIX[e] siècle, Anvers se positionne comme un centre artistique et musical flamand incontournable[638]. Ce prestige culturel se retrouve dans la *Rubens-cantate*. Les premières paroles de la cantates sont prononcées par les Villes-Sœurs de Belgique et de Hollande en hommage à Anvers — et d'une certaine manière à l'Escaut — et sont représentatives du statut qui est accordé tant à la ville qu'au fleuve au sein de l'œuvre :

> Liefste der Zustren, die toont aan de Schelde,
> Kunstkoninginne, wij allen zijn hier !
> Neem onze kus, onze kronen en palmen ;
> Laat onze hulde de wæreld doorgalmen :
> Moeder van Rubens, op zijn wij fier ![639]

L'hommage de la ville d'Anvers ne se limite pas au cadre néerlandais puisque toutes les parties du monde vont tour à tour saluer la ville flamande depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'époque moderne[640]. De plus, la représentation d'Anvers dans la cantate n'est pas limité à sa figuration dans le texte étant donné que la ville est personnifiée musicalement, notamment

---

[637] Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Op. cit.*, p. 267.

[638] Lut PIL, « Painting at the Service of the New Nation State », Kas Deprez et Louis Vos (éd.), *Nationalism in Belgium. Op. cit.*, p. 44.

[639] « Sœurs, Sœur chérie, qui trône au bord de l'Escaut, / Reine des arts, nous voici toutes rangées autour de toi ! / Reçois nos baisers, nos palmes, nos couronnes ; / Que dans le monde entier retentisse notre hommage : Mère de Rubens, de toi nous sommes fières ! » (traduction provenant de : Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate*, s. l., Peter Benoit-Fons, 1932, p. 4 et 5).

[640] « Les cinq parties du monde venaient saluer Anvers, toutes les nations du globe lui payaient humblement tribut, et comme s'il ne suffisait pas des temps modernes et même du moyen âge pour frayer à l'intelligente cité sa voie triomphale, la cantate remontait à l'antiquité et engageait pour massiers et licteurs, les quarante siècles des pyramides. Tout, l'univers et le temps, la géographie et l'histoire, l'infini et l'éternité, se rapportait dans cette œuvre, à la ville de Rubens » (Georges EEKHOUD, « Peter Benoit », *La Belgique artistique et littéraire. Op. cit.*, p. 247).

au moyen de trompettes thébaines placées en haut de la tour de sa cathédrale[641].

3.3.4. Le folklore

Le folklore peut être utilisé dans le but de donner un cachet national à une musique. Le compositeur, dans son processus de nationalisation musicale, ne peut se contenter de la seule citation d'un matériau folklorique mais doit donner une ampleur plus vaste et lui octroyer un rôle prépondérant dans la composition[642]. La tâche du compositeur est fondamentale car de telles œuvres, lorsqu'elles recèlent des éléments extra-musicaux lui donnant un cachet de terroir, suscitent des attentes de la part du public qui espère y percevoir et y retrouver les éléments promis :

> Le titre, *Kermisdag*, avait alléché le public par l'espoir de descriptions orchestrales truculentes, hautes en couleur, débordantes de gaîté [sic], à la façon de Teniers et d'Ostende, ou des *Flamandes* d'Emile Verhaeren.[643]

En outre, le matériau folklorique doit, pour que l'identification nationale soit optimale, être perçu comme pur et authentique[644]. La question de l'authenticité est primordiale. Le chant folklorique, pour ne pas verser dans le pittoresque, doit être traité comme un trésor national dont le rôle est de créer des liaisons entre la nation présente et son passé éloigné tout en

---

[641] A. C. J., « Les fêtes Rubens. Correspondance particulière de l'Actualité. I. La Rubens Cantate », *L'Actualité. Op. cit.*, p. 402-403.

[642] Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Op. cit.*, p. 213.

[643] Anonyme, « Concerts populaires. Deuxième et troisième matinées. », *L'Art moderne*, 12 (23 mars 1884), p. 99. Si ces attentes ne sont pas comblées, la déception ressentie est proportionnelle aux promesses que devait sous-entendre le titre par exemple : « L'attente a été quelque peu déçue, car il s'agit dans ce *Kermisdag*, d'une sereine et calme et lente peinture d'un jour de fête, depuis le lever du soleil jusqu'aux innocentes gaîtés [sic] de la chanson à boire du couchant, sanctifié par l'atmosphère lourde d'encens de l'église. / De Kermesse proprement dite, il n'est guère question, si ce n'est d'un fragment de l'œuvre est dans une valse attaquée par tous les archets à l'unisson, sur la quatrième corde, effet dont la sonorité a brusquement ranimé l'auditoire que les longueurs précédentes paraissaient avoir engourdi » (Anonyme, « Concerts populaires. Deuxième et troisième matinées. », *L'Art moderne. Ibidem*).

[644] Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Op. cit.*, p. 198 et 200.

traduisant ses caractéristiques supposées[645]. En d'autres mots, l'utilisation d'un ou de plusieurs airs folkloriques dans une composition n'est pas une garantie suffisante pour pouvoir l'identifier comme nationalisante[646]. Pour que l'œuvre contienne un cachet nationaliste, l'intention d'un tel acte doit être assumée par le compositeur et acceptée par le public[647].

La mort de Karel Miry est l'occasion d'un article dans lequel l'*Art moderne* revient sur les préoccupations folkloristantes du maître flamand. Miry y est cité en exemple pour avoir composé sur des textes flamands, mais c'est bien dans le chant populaire que son apport est considéré comme le plus déterminant puisque le musicien s'y est « manifesté dans toutes sa naïve et souriante spontanéité[648] ». Le qualificatif « naïf », s'il peut prêter à sourire, est pourtant révélateur de l'authenticité du travail du compositeur, du moins dans la conception du rédacteur dudit article. L'exemple le plus probant serait son *Vlaamsche Leeuw* : « un air populaire à l'allure franche et

---

[645] Bojan BUJIC, « Nationalismes et traditions nationales », Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Op. cit.*, p. 176. Jan Blockx, dans sa *Fiancée de la Mer*, utilise, comme sorte de liant musical, deux chansons populaires : la ballade flamande *De twee Conincs Kinderen* et *Het meisje van Scheveningen*, une chanson néerlandaise de marins. Le *Guide musical* dit de l'intégration de ces deux chansons populaires dans la composition les éléments suivants : « Il [Jan Blockx] les reproduit non seulement dans leur texte original, mais en tire des dessins variés qui, d'un bout à l'autre de la partition, se combinent, avec autant d'habilités que d'à-propos, à une série de thèmes mélodiques, de dessins rythmiques appropriés à chacun des personnages » (Anonyme, « La Fiancée de la Mer », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 42 (19 octobre 1902), p. 744) ; Émile Wambach fait également usage de mélodies populaires, par exemple dans son *Quinten Matsys* : « il a tiré un excellent parti des vieilles mélodies populaires flamandes ; notamment, au second acte, d'un *Lied* retrouvé par Willems dans un manuscrit des XIV^e^ et XV^e^ siècles » (citation de Georges Eekhoud prélevée dans M. R., « Correspondances. Anvers. », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 52 (31 décembre 1899), p. 1015).

[646] Jim SAMSON, « Nations and nationalism », *The Cambridge history of nineteenth-century music. Op. cit.*, p. 589.

[647] Ceci explique par exemple l'attitude observée par Béla Bartòk (1881-1945) à propos des *Rhapsodies hongroises* de Franz Liszt (1811-1886). L'authenticité de l'élément populaire y est contestée déjà du temps de Liszt lui-même. Par conséquent ces œuvres ne peuvent être considérées comme participant à l'effort de l'élaboration de l'école de musique hongroise (Dimitra DIAMANTOPOULOU-CORNEJO, « Les Écoles nationales et le matériaux populaire », *Musurgia*, 9/1 (2002), p. 32).

[648] Anonyme, « Charles Miry », *L'Art moderne*, 41 (13 octobre 1888), p. 326.

décidée, qui date de longtemps, et qui ne le cède en rien aux chants que le peuple se crée lui-même[649] ».

Karel Mestdagh compose une série de lieder jugés par le *Guide musical* comme « flamands *subjectivement*[650] » ; assertion justifiée de la manière suivante :

> Les thèmes ont la simplicité des vieilles chansons populaires ; ce ne sont ni des pastiches, ni des imitations, ni des contrefaçons. Ce sont des inventions mélodiques très libres, qui évoquent par le charme du contour et l'ingénuité séduisante de leur forme toute la grâce des airs lointains et oubliés.[651]

À la mort de Jan Blockx, la revue *Durandal*, lui consacre un article dans lequel elle fait mention « l'école anversoise de musique, dont il fut, après Benoit, le représentant le plus éminent[652] ». Cette école est décrite par Closson comme relevant des écoles dites nationales, « celles qui s'inspirent du folklore local, simplement adapté ou servant de guide à l'inspiration artistique[653] ». Et à propos de la musique de Blockx, il ajoute :

> Les lieder de Blocks, ses chœurs, ses chansons dansées, sont caractéristiques à cet égard ; le folkloriste le plus averti ne pourrait déterminer si ces mélodies si franches et si fraiches sont directement empruntées au merveilleux trésor de la chanson populaire ou si elles sont simplement adaptées : or, sauf de rares exceptions, elles sont originales.[654]

---

[649] Anonyme, « Charles Miry », *L'Art moderne. Ibidem*.

[650] H. F.-G., « Un compositeur de Lieder. M. Karel Mestdagh », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 44 (31 octobre 1897), p. 682.

[651] H. F.-G., « Un compositeur de Lieder. M. Karel Mestdagh », *Le Guide musical. Ibidem*.

[652] Ernest CLOSSON, « Jan Blockx », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 7 (juillet 1912), p. 471.

[653] Ernest CLOSSON, « Jan Blockx », *Durandal. Ibidem*.

[654] Ernest CLOSSON, « Jan Blockx », *Durandal. Ibidem*.

3.3.5. Genre, gestion des effectifs, instrumentation

Le compositeur souhaitant s'affirmer dans la veine nationaliste peut, en outre, fournir un travail à un niveau purement musical, que ce soit sur les formes musicales choisies, la gestion des effectifs de l'orchestre et des masses chorales ou encore l'instrumentation.

S'il n'existe pas à proprement parler de forme musicale flamande, il est cependant possible d'observer certaines des préférences des compositeurs flamands lorsqu'il s'agit d'exprimer leur nationalité[655]. De manière générale, la musique vocale — dans laquelle le lien entre la langue et la musique est le plus évident — occupe une place prééminente même si il ne faut pas écarter trop vite la musique instrumentale ; cette dernière pouvant elle aussi contenir une dimension nationaliste dans un cadre descriptif ou devant relever de l'expression des sentiments ressentis du compositeur face à un paysage identifié comme appartenant à la nation.

Au XIX[e] siècle, la nation prend une place prédominante au sein des sociétés européennes, pouvant, dans certains cas supplanter, voire remplacer, l'Église comme référent cultuel dominant[656]. La nation est une alternative au schéma de la relation spirituelle de l'Homme à Dieu en proposant un schéma de relations politiques et sociales de l'Homme à l'Homme[657]. Dès lors, tout comme l'Église, la nation a besoin pour exister d'établir son culte, des cérémonies qui lui sont propres, des mythes fondateurs, etc.[658] Les grands ensembles mêlant orchestre et chœurs tels que le drame lyrique, l'oratorio et la cantate sont privilégiés dans l'établissement et la propagation de ce culte national[659] car ils sont perçus comme des

---

[655] Il ne s'agit pas, dans le cas présent, de réduire ces compositeurs à leurs seules productions nationalisantes mais de tenter de montrer les formes musicales les plus importantes.

[656] Jim SAMSON, « Nations and nationalism », *The Cambridge history of nineteenth-century music. Op. cit.*, p. 570.

[657] Jim SAMSON, « Nations and nationalism », *The Cambridge history of nineteenth-century music. Ibidem*.

[658] Jim SAMSON, « Nations and nationalism », *The Cambridge history of nineteenth-century music. Ibidem*.

[659] Charles VAN DEN BORREN, *Peter Benoit. Op. cit.*, p. 41.

formes parmi les plus efficaces dans l'éducation des foules[660]. Même si cette pratique n'est pas à proprement parler propre à l'école flamande de musique[661], elle est reprise par des compositeurs en faveur des idées du mouvement flamand tels que : Peter Benoit[662], Karel Miry[663], Jan Blockx[664], Gustave Huberti[665], Émile Wambach[666], etc.

L'utilisation même du genre de l'oratorio — ou, dans un sens plus large aux grands ensembles mêlant musiques instrumentale et vocale — est justifié parce qu'il parfait à « l'éducation musicale de ceux qui l'écoutent[667] ».

Ces oratorios, cantates et autres drames lyriques doivent être compris comme des performances sur scène dans lesquelles les mises en scène sont élaborées et visent à renforcer les effets du discours qu'elles sont censées

---

[660] Josephine HOEGAERTS, « Little Citizens and *Petites Patries* : Learning Patriotism through Choral Singing in Antwerp in the Late Nineteenth Century », Ursula Heisler et Karim Johansson (éd.), *Coral Singing. Op. cit.*, p. 20.

[661] Il est possible de citer entre autres : Jean Théodore Radoux (1835-1911), *Patria* (1880) ; Émile Mathieu, *Debout Peuple !* (1880) ; Jean Van Eeden (1842-1917), *Cantate Roland de Lassus* (1894).

[662] *De Schelde* (1867), *De Leie* (1875), *De Rubens-Cantate* (1877), *De Kinder Oratorio*(1878), *De Genius des Vaderlands* (1880), *De Muse der Geschiedenis* (1880), *Cantate Conscience* (1881), *De Rhijn* (1889)*, Karel van Gelder* (1892).

[663] *De Dichter en zijn Droombeld* (1878).

[664] *Een Droom van't Paadijs* (1883), *Vlaanderen's Groolheid* (1905), *Baldie* (1908).

[665] Gustave Huberti, Wallon d'origine, étudie le piano et la composition au Conservatoire de Bruxelles sous la direction de Fétis. Il obtient en 1863 un second prix de Rome ; prix qu'il remporte deux ans plus tard et qui lui permet de voyager à travers l'Europe. Lorsqu'il revient en Belgique, il se range aux côtés de Benoit et devient un partisan du mouvement musical flamand : *Een laatste Zonnestraal* (1874), *Willem van Oranje's dood* (1878), *Verlichting (Fiat lux)* (1884), *Kinderlust leed* (1890), *Boerendkermislied* (1895) (Anonyme, « Gustave Huberti », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 9 (1er mars 1896), p. 165-166).

[666] *Ode ana Rubens* (1877), *Aan het Vaderland* (1880), *Yolande* (1884), *Heldenkantate* (1898).

[667] Émile LEFÈVRE, *Pourquoi un conservatoire flamand ? À propos des fêtes de 1880*, Anvers, Imprimerie Mees & Cie, 1880, p. 28.

véhiculer[668]. La *Rubens-Cantate* de Benoit est assez représentative de cet état de fait et il est bon de rappeler que le compositeur anversois ne se contente pas d'utiliser les possibilités que lui offrent l'orchestre et les chœurs à sa disposition mais se sert du lieu du concert — la Place Verte d'Anvers — et de ses environs[669] tout en favorisant la participation active du public au concert[670].

Dans cette optique, la taille de l'orchestre et des chœurs peut être utilisée afin de « donner une image sonore de la nation[671] ». Les effectifs sont multipliés et il n'est pas rare de se trouver en présence de plusieurs centaines, voire milliers, d'interprètes sur scène[672].

Le chœur lui-même est compris comme un microcosme de la nation dans lequel chaque voix se voit assigner une tâche ou un rôle particulier[673],

---

668 Josephine HOEGAERTS, « Little Citizens and *Petites Patries* : Learning Patriotism through Choral Singing in Antwerp in the Late Nineteenth Century », Ursula Heisler et Karim Johansson (éd.), *Coral Singing. Op. cit.*, p. 20.

669 Notamment par le placement des trompettes thébaines dans la tour de la cathédrale et de l'utilisation de son carillon.

670 Henri LESBROUSSART, « Benoit et Tinel », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 206.

671 Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Op. cit.*, p. 288.

672 Le grand festival de musique d'Anvers compte environ 900 exécutants dont 150 musiciens pour l'orchestre ; le concert du 575e anniversaire de la bataille de Courtrai compte 2000 exécutants ; 1200 exécutants sont dénombrés lors du concert organisé en faveur du 300e anniversaire de la naissance de Rubens ; 1365 exécutants sont comptabilisés pour la cantate *De Genius des Vaderland* à l'ouverture de l'Exposition nationale pour fêter le jubilé de l'indépendance de l'État belge ; 1200 exécutants sont prévus pour le concert en l'honneur du romancier Hendrick Conscience ; la cantate *Feestzang*, jouée à Anvers en mai 1885, compte près de 1500 exécutants.

673 « Chaque groupe de voix a son rôle, et son couplet caractéristique, chanté d'abord séparément, puis repris par tout le chœur. C'est un défilé de tous les métiers, des travailleurs de la terre et de la mer, de l'industrie, de la science et de l'art, répondant aux questions du *Génie de la patrie* » (Anonyme, Belgique. La Cantate de Peter Benoit. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 24 et 25 (10 et 17 juin 1880), [p. 4]).

les discours nationaux étant par exemple généralement entonnés par les voix masculines afin de leur donner une compréhension virile assumée[674].

L'instrumentation peut être un moyen de revêtir la musique d'un caractère national par l'emploi d'instruments[675] ou de sonorités locales ou pouvant être interprétées comme telles[676]. Un exemple peut être chercher dans le figuralisme des carillons ou des cloches au moyen de l'orchestre[677]. Dans le même sens, l'utilisation du leitmotiv, s'il n'est pas à proprement parler une caractéristique nationalisante en soi, peut faciliter la perception

---

[674] Josephine HOEGAERTS, « Little Citizens and *Petites Patries* : Learning Patriotism through Choral Singing in Antwerp in the Late Nineteenth Century », Ursula Heisler et Karim Johansson (éd.), *Coral Singing. Op. cit.*, p. 28. La virilité est une composante revenant à plusieurs reprises pour qualifier la musique de l'école flamande. Voici un des exemples les plus frappants : « *De Pacificatie van Gent*, la cantate historique de Waelput est une œuvre magistrale, virile et forte (…). Les gueux s'avancent aux accents de l'air de Nassau et fracas des canons, les catholiques et les protestants, en chantant des couplets pacifiques sur des airs empruntés à leurs églises respectives, les Gantois enfin aux mâles accents de cette chanson flamande du XVI[e] siècle que nous disions l'autre jour avoir été traitée par M. Gevaert (…) dans son *Jacob Van Artevelde* » (V. R., « La Pacification de Gand (Correspondance particulière de l'*Artiste*) », *L'Artiste. Idem*, p. 295).

[675] À cet égard, il convient de préciser que Benoit préconise l'utilisation des instruments qu'il juge nationaux comme la trompette, le fifre, les tambours et autres instruments à percussions (Peter BENOIT, « Onze Nationale Dramatische Muziek », *Verhandeling over de nationale Toonkunde. Op. cit.*, p. 71).

[676] Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Op. cit.*, p. 290.

[677] C'est le cas par exemple dans la *Rubens-cantate* où Rubens reproduit le son des cloches au moyen des cuivres notamment lors du *beiaardlied*. Un deuxième exemple peut être cité à propos du *Triptyque symphonique* de Jan Blockx : « Jan Blockx est un peu l'homme des carillons… Les cloches l'inspirent toujours heureusement. Rappelez-vous la Grand'Place dans *Princesse d'Auberge*. Ces sons martelés conviennent à son inspiration plutôt pittoresque et dont l'émotion semble faiblir dans le Noël, gracieux, et le jour de Pâques où les cloches triomphales, cette fois, reviennent à la plus grande joie du maître ! » (Auguste JOLY, « Les Concerts », *La Belgique artistique et littéraire. Revue mensuelle d'art, de théâtre et de lettres*, 2 (novembre 1905), p. 286).

de l'œuvre par le public et lui donner une constituante plus organique, plus homogène et doit en renforcer la compréhension[678].

Enfin, il est possible de retrouver certaines similitudes dans le traitement de la structure mélodique de plusieurs partitions, voire d'être en présence de rappels de motifs musicaux — ou se ressemblant tout du moins — dans différentes compositions, ce qui peut apporter une plus grande cohésion de l'œuvre d'un musicien[679].

---

[678] « Inutile d'insister sur le *Leitmotiv*, qui joue, dans *Karel van Gelder*, un rôle aussi important que naturel. Un exemple, entre beaucoup d'autres : chaque acte débute par quelques mesures d'un caractère sombre, presque funèbre. C'est la fatalité persistante qui plane sur la vie du héros, que l'ambition a plongé dans le crime » (A. WILFORD, « Karel van Gelder », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 40 (2 octobre 1892), p. 265) ; « La première partie [du *Een drop van't paradis* de Jan Blockx] (…) débute par un prélude symphonique dans lequel se trouve indiqué vaguement le motif d'une valse lente qui apparaît ensuite, chanté par le chœur des jeunes gens et des jeunes filles, et dont le rythme gracieux traverse toute la partition » (Anonyme, « Een droom van 't paradijs. *Poème lyrique pour chœurs, soli, orchestre et orgue par* Jan Blockx. *Paroles de* Jan Van Beers. », *L'Art moderne*, 11 (18 mars 1883), p. 88) ; On remarquera surtout, dans la partition [*Milenka* de Jan Blockx], le curieux travail polyphonique du final, dans lequel paraissent, habilement juxtaposés, les thèmes principaux servant d'accompagnement au motif caractéristique de la sérénade (thème de Wilhelm) » (Anonyme, « Troisième concert populaire », *L'Art moderne*, 6 (5 février 1888), p. 44).

[679] Ceci est particulièrement observable dans l'œuvre de Peter Benoit : « le thème servant au *Lied der Vlamingen* est présent tant dans le *Schelde* que dans l'introduction du quatrième acte du *De pacificatie van Gent* ; Dans *Lucifer*, comme dans l'*Escaut*, comme dans la *Guerre*, comme dans la *Cantate de Rubens*, comme dans la *Cantate historique*, on sent cette vue large des choses, cette organisation artistique planant au dessus des petites misères et atteignant, par ses inspirations élevées et simples, l'effet pittoresque ou tragique qui émeut » (Anonyme, « Lucifer au Trocadéro », *L'Art moderne*, 19 (13 mai 1883), p. 150) ; le thème du cours d'eau du *De Leie* rappelle le thème du fleuve dans le *Schelde* (F. VERHELST, « Peter Benoit », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 4 (avril 1901), p. 211) ; « Les thèmes fondamentaux [des œuvres de Benoit], longuement développés, font songer au cours majestueux d'un fleuve. Et ce n'est pas sans raison que Benoit a chanté l'*Escaut*, le *Rhin* et même, avec plus d'intimité la *Lys*, la blonde rivière natale. / La trame mélodique principale se déroule à travers des harmonies grasses et copieuses, comme les pâturages des polders flamands. De lieue en lieu les motifs épisodiques, autant d'affluents du thème fondamental, accourent pour lui payer tribut et se fondre en lui » (Georges EEKHOUD, « L'œuvre de Peter Benoit », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 164) ; dans l'introduction de son *Chant du* printemps, Mortelmans utilise un « thème caractéristique flamand (analogue a celui sur lequel Jan Blockx a bâti sa "Kermesse" de *Milenka*) » (Anonyme, « Premier concert populaire », *L'Art moderne*, 48 (1er décembre 1895), p. 381).

3.3.6. Analyse de la Rubens-Cantate

La *Rubens-Cantate* de Peter Benoit se prête bien à l'analyse musicale car elle renferme en elle-même bon nombre de caractéristiques nationalisantes. Que ce soit du point de vue de l'usage de la langue flamande, des identifications historique et géographique, du folklore ou encore des effectifs et de l'instrumentation, l'œuvre offre un panel assez varié du travail opéré par le compositeur. Pour comprendre et apprécier l'œuvre à sa juste valeur, il est nécessaire de répéter qu'elle a été composée dans un seul but déjà expliqué précédemment : éduquer le peuple flamand pour qu'il puisse prendre conscience de lui-même en tant que nation[680]. Chaque élément de la composition est donc pensé en ce sens et offre une œuvre dont le message entier est de présenter la Flandre comme une nation à part entière et légitime.

3.3.6.1. Synopsis

L'œuvre est construite en trois parties elles-mêmes constituées d'une succession de tableaux musicaux bien marqués facilitant la compréhension de l'œuvre .

La première partie est une ode à la ville d'*Anvers* par les *Villes-Sœurs de Belgique et de Hollande* et les *Différentes parties du monde* — l'*Europe*, l'*Asie*, l'*Afrique*, l'*Australie* et l'*Amérique* — venant, tour à tour, saluer la mère du peintre Pierre Paul Rubens tout en louant la Flandre dont les bienfaits ont pénétré tous les coins du monde. Cette partie ce clôt, à la demande d'*Anvers* et des *Villes-Sœurs*, par un « Hymne à l'Antiquité » chantés par tous et devant rendre grâce aux Anciens dont l'art est la preuve manifeste de leur influence positive aux quatre coins de la Terre.

La deuxième partie, offre un important contraste par rapport à la partie précédente. Elle débute par le souvenir, prononcé par les *Villes-Sœurs* et *Anvers*, du joug ayant pesé sur la Flandre au cours de son histoire. Suite à ce rappel, survient un « Hymne à la Flandre », chanté par toutes les parties du monde, exprimant la victoire de la Flandre sur ses oppresseurs. La deuxième

---

[680] Voir point 3.1. Le concert comme lieu de rassemblement de la nation flamande

partie se conclu sur le « Beiaardlied » chantant la joie de la Flandre enfin libre.

La troisième partie introduit un nouveau personnage — la *Jalousie* — sonnant la fin de cette courte liberté obtenue. Dans un moment ponctué de nombreuses dissonances, *Anvers* et les *Villes-Sœurs* pleurent sur leur sort tandis que l'*Europe* se repend d'avoir opprimé la Flandre. *Anvers* demande alors si le salut de la Flandre est possible et les *Différentes les parties du monde* entonnent avec force que « le pays est ressuscité de sa gloire[681] » tout en avertissant la Flandre de conserver « le double bouclier que tous vous envient[682] » : la liberté et l'art. Tous entament alors le « Chœur des Nations » appelant à la paix et à la fraternité des peuples pour que l'art puisse répandre ses bienfaits partout dans le monde comme il le fait en Flandre. *La Jalousie* intervient une ultime fois et demande la conséquence du triomphe de l'art ; tous lui répondent en entonnant le « Beiaardlied » (chant du carillon) annonçant la joie de la liberté retrouvée pour tous.

3.3.6.2. La langue

Le texte est rédigé en langue flamande de manière délibérément simple afin d'être intelligible par la masse populaire constituant le public du concert joué en plein air. L'utilisation de la langue flamande n'est pas neutre puisqu'elle permet de la draper d'une certaine reconnaissance en lui donnant un statut de langue de culture. Autrement dit, la faire reconnaître en changeant son statut social, à l'instar de « l'usage liturgique de la langue vulgaire dans les pays de la Réforme[683] ». La musique est, quant à elle, pensée pour être au service du texte qu'elle doit encadrer, rendre audible, soutenir et mettre en valeur pour que le message de ce dernier produise son effet, c'est-à-dire pour qu'il soit compris et intégré par la foule.

Dans cette optique, Benoit use de plusieurs moyens à sa disposition.

---

[681] « 't Is [Vlaanderen] herrezen uit zijn roem » (Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]*, s. l., Peter Benoit-fonds, 1932, p. 18-19).

[682] « het dubble schild, dat allen u benijden » (Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]. Idem*, p. 20-21).

[683] Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Op. cit.*, p. 229.

Afin de préparer le public, le compositeur peut annoncer par l'orchestre les thèmes qui seront ensuite chantés par les chœurs. Par exemple, la cantate s'ouvre par un thème martial et viril, joué à l'unisson par l'orchestre, dont la structure rythmique est composée de deux choriambes, à savoir : une blanche - deux noires - une blanche pointée et une noire - deux croches - une noire (figure 1)[684]. Le thème est joué deux fois de suite dans la tonalité de do majeur — mesures 1 à 6, — puis, est joué en mi majeur une fois — mesure 7 à 9 — avant de revenir vers la tonalité de do majeur lorsque les chœurs entrent pour chanter ledit thème (fig. 2) — mesures 11 à 14.

Il en est de même lors de l'entrée des *Différentes parties du monde* rendant hommage à *Anvers*. Benoit compose, avant l'entrée des chœurs, une introduction instrumentale sous la forme d'un rondo A-B-A-C-A — mesures 240-284 (fig. 3). Le thème C est chanté par le chœur d'enfants — mesures 326-356 (fig. 4), — lorsque l'*Asie* présente ses hommages à *Anvers*, et le thème B est repris comme accompagnement musical lorsque l'Afrique et l'Australie présentent à leur tour leurs hommages — mesures 360-375 (fig. 5).

Le chant *a capella* et l'unisson sont deux procédés régulièrement utilisés par Benoit tout au long de sa partition. Leurs utilisations s'explique pour deux raisons majeures.

La première d'entre-elles, et sans doute la plus évidente, est d'ordre purement pratique : rendre le texte le plus intelligible possible en raison tant du nombre imposant de musiciens et de chanteurs sur la scène que du lieu où se déroule ledit concert, à savoir l'extérieur. Ceci est particulièrement observable lors de l'appel des *Villes-Sœurs* à *Anvers* pour que celle-ci leur dise si elle aperçoit les délégations étrangères devant venir lui porter hommage — mesures 136-152 (fig. 6).

La deuxième raison est d'un ordre plus politique. En effet, le chant *a capella* peut apporter une dimension sacrée au chant — par le rappel de son usage dans les cérémonies religieuses[685] — qui se tourne désormais non plus vers la religion mais vers la nation ainsi sacralisée. En outre, le chant à l'unisson, qu'il soit *a capella* ou non, peut également susciter avec plus de facilité une émotion vive chez un spectateur peu instruit en matière

---

[684] Le lecteur trouvera les extraits de la partition en Annexe 3. *Rubens-cantate* — partition.

[685] Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Idem*, p. 272.

musicale, l'invitant, par la même occasion, à participer activement au concert en joignant sa voix à celle des chœurs[686]. Cette invitation n'est pas neutre puisqu'elle permet une communion des spectateurs et des musiciens vers l'objet sacralisé, la nation. Dans la *Rubens-cantate*, le public est invité à se joindre aux musiciens à deux reprises au moins pour entonner le quatrième et dernier couplet du « Beiaardlied » :

> Dan speidet gij voor d'oogen
> Uw Vrijheid, Kunst en Zeden.
> Op allen mocht gij bogen
> Om allen werd g'aanbeden ![687]

Les deux invitations lancées aux spectateurs à se joindre aux chœurs, leur donnant ainsi une part active durant le concert, surviennent au cours des dernières mesures de la deuxième partie pour la première — mesures 838-849 (fig. 7) — ainsi qu'en toute fin de la troisième partie pour la deuxième — mesures 1166-1177.

Lors de la première invitation, les deux premiers couplets sont d'abord entonnés par les chœurs d'enfants accompagnés de l'orchestre — mesures 780-790 et mesures 804-814. À chaque fin de couplet, les chœurs répètent le dernier motif mélodique — mesures 790-792 et mesures 814-816 — avant que l'orchestre joue une transition instrumentale vive et gaie se terminant elle aussi par le dernier motif mélodique du chant — mesures 802-803 et mesures 826-828. Tous les chœurs chantent alors le troisième couplet en polyphonie — mesures 828-838. Le quatrième couplet est chantée à l'unisson et sur un tempo ralenti.

Lors de la deuxième invitation, le premier couplet est chanté tout d'abord en polyphonie par l'ensemble des chœurs accompagné de l'orchestre — mesures 1156-1166, — à la suite de quoi le quatrième couplet est chanté à l'unisson par ceux-ci sur un tempo une nouvelle fois ralenti.

---

[686] Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Idem*, p. 273.

[687] « Aux yeux de tous vous étaliez / Votre Liberté, vos Arts, vos Mœurs. / Vous aviez le droit d'en être fières ; / Le monde entier vous admirait ! » Citation et traduction prélevées de Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]. Op. cit.*, p. 20-23.

L'effet voulu par Benoit de donner une part active à la foule de spectateurs semble avoir fonctionné d'après certains témoignages de l'époque[688].

Le compositeur use encore, pour mettre en valeur le texte, d'effets d'appel et de réponse, de ponctuation et d'écho[689] par l'utilisation de mêmes cellules voire motifs rythmiques ou mélodiques. Les exemples peuvent être multipliés.

Des appels et réponses entre l'orchestre et les chœurs, ou partie de chœurs, sont observables à plusieurs endroits de la partition. Par exemple, à la mesure 15, les trompettes et les cors jouent dans une tonalité de do majeur les notes (do/mi) blanche tenues par une croche, suivie de trois groupes de croches (mi/do) - (sol/ré) - (do-mi). Cette cellule musicale est ensuite reprise selon le même schéma par les chœurs à la mesure suivante (fig. 8). L'opération est répétée aux mesures 18-19 en mi majeur[690]. Un deuxième exemple peut être cité aux mesures 46-49 (fig. 9). Les trombones et les cors font entendre trois si répétés — blanche - noire - noire — que les chœurs reprennent en écho avant de poursuivre par trois accords sous forme de noires — (mi/sol/si) - (do/fa dièse/la dièse/mi) - (si/fa/ré dièse), — accords que reprennent à leur tour les mêmes cors et trombones[691].

En outre, des effets de ponctuation ou d'écho sont également observables. Par exemple, aux mesures 468-470 (fig. 10), les chœurs concluent leur phrase par la formule rythmique suivante : si noire - la grave croche - sol grave croche - ré aigu ronde tenue par une noir pointée - sol grave croche - sol blanche. Les bois et les cordes reprennent la formule

---

[688] « Quel enthousiasme, mais respectueux, mais contenu, soulevé par les morceaux les plus marquants de la cantate, par le *Beiaardlied* surtout (le Chant du carillon), qu'il a fallu recommencer quatre fois et qu'accompagnaient les milliers de voix de la foule ! On eût cru vraiment, comme on l'a dit, qu'initiée depuis longtemps aux manifestations du grand art cette foule saisissait et comprenait tous les développements de l'hymne grandiose qui, écho de la voix des peuples, s'élevait au pied même de la cantate de la statue du maître immortel, pour glorifier son génie » (André LEPAS, « Le troisième centenaire de la naissance de Rubens à Anvers », *La Semaine des familles. Op. cit.*, p. 568).

[689] Il est bon de signaler à ce sujet la prédominance des instruments à vents et des instruments de percussion et rappeler les préconisations de Benoit quant à leur utilisation.

[690] Cet appel et réponse entre les cuivres et les chœurs est encore observable dans la même configuration aux mesures 81-82 et aux mesures 84-85.

[691] Cet encadrement des chœurs par les cors et les trombones est encore observable sous une forme quasi similaire aux mesures 52-55.

rythmique suivante : fa noire - mi grave croche - ré grave croche - sol aigu blanche - sol/sol blanche. Aux mesures 511-513 (fig. 11), les trompettes répètent la dernière cellule chantée par les chœurs : la noire - trois triolets de do dièse noire aigu - mi blanche aigu - la blanche grave. Aux mesures 572-576 (fig. 12), les basses, sur le mot « eeuwen », font entendre la cellule do blanche - la grave noire - mi ronde, formule reprise par les trombones à l'identique, suite à quoi les basses répètent le mot « eeuwen » sur la même formule rythmique mi blanche - do noire - la ronde, formule qui est à nouveau reprise à l'identique par les trombones. Le phénomène est encore plus frappant lorsque, dans la troisième partie, est entamé le « Chœur des Nations » puisque les cuivres ponctueront le premier mot ainsi que la conclusion de chaque phrase chantée par les chœurs (fig. 13) - mesures 1067-1077[692].

La répétition est un autre moyen utilisé pour faciliter la compréhension du texte. L'exemple le plus marquant est à chercher dans la première partie de la cantate, lorsque les *Villes-sœurs* s'adressent à la ville d'*Anvers* ; le vers « Neem onze kus, onze kronen en palmen[693] » est répété deux fois à quatre reprises sur le même thème mélodique — mesures 29-73 (fig. 14). Même constat au cours du défilé des *Différentes parties du monde* dans lequel l'*Asie* répète quatre fois les vers « Waar d'eerste mensch is opgetreden, / Een andre God, wordt aangebeden[694] » sur le même thème mélodique — mesures 326-356 (fig. 15).

3.3.6.3. Figuralismes musicaux

De nombreux figuralismes musicaux émaillent également tout le long de l'œuvre avec pour rôle de mettre une fois encore le texte en relief musicalement parlant. Ainsi dans la première partie, lorsque l'*Europe* présente ses hommages à *Anvers*, lors du « Défilé des Nations, » des remous

---

[692] L'opération est répétée aux mesures 1096-1107 et aux mesures 1125-1136 sous des formes quasi similaires par souci métrique.

[693] « Reçois nos baisers, nos palmes, nos couronnes » (Citation et traduction prélevées de Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]. Op. cit.*, p. 4-5).

[694] « Où se leva le premier homme, / Où l'on adore un autre Dieu » (Citation et traduction prélevées de Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]. Idem*, p. 6-7).

de l'eau se font entendre aux cordes et aux bois — mesures 285-296 (fig. 16) — sur les vers suivants :

> Waar Tiber, Seine, Donau vloeien,
> Citroenen geuren, druiven gloeien ;
> Waar Albion den staf van zeebeheerscher zwaait.[695]

Un autre exemple est observable aux mesures 303-304 (fig. 17), lorsque les ténors évoquent le grondement des tempêtes, flûtes piccolo, bassons, trompettes et trombones se joignent à leurs voix et font résonner ledit grondement. L'*Afrique*, lorsqu'elle se présente à son tour devant *Anvers* — mesures 360-367 (fig. 18), — chante un thème plus rythmique que mélodique dans un ambitus très restreint d'une tierce diminuée. Lorsque l'*Amérique* s'incline aux pieds d'*Anvers* — mesures 425-432 (fig. 19), — l'orchestre fait silence à l'exception des violoncelles et des contrebasses qui jouent successivement mi - la grave - ré aigu - sol grave.

La deuxième partie est également l'occasion de recourir à de nombreux figuralismes musicaux, notamment lorsque *Anvers* et les *Villes-Sœurs* chantent leur oppression. Mesures 545-549 (fig. 20), le vers « Welk een lange, sombre nacht[696] » est chanté par les basses seules. Lors de l'expression de la lutte des communes flamandes contre leurs oppresseurs, les ténors et les basses chantent « Les Kaerels [qui] combattirent avec le couteau et la lance » dont l'écho de ces combats se fait entendre aux cymbales et aux tambours militaires — mesures 614, 616, 618, 631, 633, 635 et 637 (fig. 21) — aux mots « lans en dolk » lancés par les ténors et par les basses. Enfin, lorsque le « Beiaardlied » est chanté, Benoit reproduit, au moyen des cordes et de cuivres en particulier, les sons et les dissonances des cloches — mesures 779-787[697] (fig. 22).

Le figuralisme musical peut également revêtir une dimension plus didactique, notamment lorsqu'il se confronte au sentiment des spectateurs.

---

[695] « Où coulent le Tibre, la Seine, le Danube ; / Où les orangers embaument l'air, où brillent les raisins ; / Où Albion étend sur les mers son sceptre souverain » (Citation et traduction prélevées de Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]. Ibidem*).

[696] « Quelle longue et sombre nuit » (Citation et traduction prélevées de Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]. Idem*, p. 10-11).

[697] Le figuralisme des cloches du « Beiaardlied » est répété aux mesures 805-811, 829-835 et 1156-1163.

Comme l'écrit Didier Francfort : « l'association de la musique et de la tristesse est d'abord une affaire individuelle (…). Le nationalisme assimilant le caractère "naturel" des communautés politiques ne peut manquer d'exploiter les associations éprouvées entre musique et sentiment[698] » dans le but d'interpeller directement le spectateur, ceci dans un but pédagogique. En usant d'un schéma narratif simple mais efficace — décadence, luttes et renaissance de la nation — le spectateur se retrouve face à un « parcours initiatique formateur de son identité[699] ». Suite à l'ouverture de la troisième partie de sa cantate — mesures 850-878, — Benoit fait intervenir un nouveau personnage — la *Jalousie* — mettant fin à la joie et à la liberté de la Flandre. À son entrée — mesures 879-881 (fig. 23), — l'ouverture, plein de liesse, cesse ; les cordes ainsi que les flûtes traversières, les haut-bois et les clarinettes tiennent la note de si, donnant un effet de suspension, sur les mots suivants :

> Dan mocht gij… snœven ! - maar hoe lang ?[700]

S'ensuit alors un moment de grande tension harmonique — mesures 882-941 — construit sur une pédale harmonique de do jouée par les cordes sur laquelle les instruments à vent ajoutent un fa dièse, provoquant ainsi un intervalle de quarte augmentée — mesures 882-890 (fig. 24). Mesures 898-900 (fig. 25), des implorations des sopranos, des altos et des tenors[701] ponctuent la partition et la phrase musicale se conclut — mesures 906 et 917 (fig. 26) — sur un intervalle de quarte augmentée sonnant le glas de la Flandre. L'épisode se termine lorsque *Anvers* demande s'il existe encore un espoir de salut pour le pays flamand et que toutes les parties du monde répondent avec force, en passant du mode mineur au mode majeur, que « le

---

[698] Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Op. cit.*, p. 295.

[699] Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Idem*, p. 297.

[700] « Trève à cet orgueil ! Il fut de courte durée ! » (Citations et traductions prélevées de Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]. Op. cit.*, p. 16-17).

[701] « Meededogen ! Meededogen ! » ; plus loin dans la partition — mesures 923-927 — toutes les voix des chœurs, y compris les basses chantent « Vlandrens Vrijheid was gestorven » (« Pitié ! Pitié ! » ; « La Liberté de la Flandre était morte ». Citations et traductions prélevées de Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]. Idem*, p. 16-17 et 18-19). Il convient de pointer l'absence des basses, révélatrice de leur caractère virile.

pays est ressuscité de sa gloire[702] » sur le thème martial entendu aux premières notes de la cantate — mesures 943-947 (fig. 27). Cette réponse des chœurs et de l'orchestre prend un sens particulier en raison du lien attachant ce thème musical et le pays flamand, lien expliqué dans le point suivant.

3.3.6.4. Le Leitmotiv

Le leitmotiv occupe un place importante dans la musique à caractère national. En effet, les compositeurs nationalistes de tous les coins de l'Europe peuvent recourir à cette technique dans le but de rendre un ou plusieurs thèmes reconnaissables qu'ils revêtent d'une signification dépourvue d'ambiguïté renvoyant à l'idée de la nation[703]. La *Rubens-cantate* offre plusieurs exemples dont : le thème « Anvers-Flandre » et le thème « Beiaardlied-Liberté » analysés ci-dessous.

3.3.6.4.1. Le thème « Anvers-Flandre »

Le thème martial entendu dès les premières mesures de la partition est, dans un premier temps, très rapidement associé au personnage *Anvers*. Comme écrit précédemment, le thème, après avoir été joué par l'orchestre, est repris par les chœurs, personnifiant les *Villes-Sœurs*, s'adressant à la fameuse cité en ces termes :

> Liefste der Zustern, die troont aan de Schelde.[704]

Cette première association indirecte au personnage d'*Anvers* est confirmée ensuite aux mesures 92-134 (fig. 28) lorsque les trompettes thébaines, divisées en deux groupes de trois instruments chacun, placées

---

[702] « Vlaandren is herrezen uit zijn roem » (Citation et traduction prélevées de Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]. Idem*, p. 18-19).

[703] Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Op. cit.*, p. 292-293.

[704] « Sœur, Sœur chérie, qui trône au bord de l'Escaut ». Des variantes rythmiques se font sur les paroles suivantes : « Kunstkoninginne, wij allen zijn hier ! » (Citation et traduction prélevées de Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]. Op. cit.*, p. 4-5).

dans la tour de la cathédrale d'Anvers, jouent à leur tour le thème ou des variantes mélodiques et rythmiques de ce dernier.

Le thème intervient de nombreuses fois dans la partition en rapport dans un premier temps avec la ville d'Anvers, puis avec la Flandre dans son ensemble.

Dans la première partie, lorsque les *Villes-Sœurs* interrogent *Anvers* quant à la venue d'étrangers devant lui porter hommage, Benoit fait jouer le thème, ou des variantes du thème, aux cuivres à deux reprises en écho aux questions posées par ces dernières — mesures 143-144 et 148-149 (fig. 29) :

> Ver in het ruim, over landen en zee
> (…)
> Kwamen ook vreemden ter Schelde getogen[705]

Le thème est joué une dernière fois par les trompettes — mesures 157-158 (fig. 30) — avant que la ville, par l'entremise des chœurs, réponde à la question. Le premier motif rythmique est encore entonné de manière quelque peu tronquée aux cuivres après que *Les Différentes parties du monde* acceptent la proposition faite par *Anvers* de rendre gloire aux Anciens — mesures 471-473 (fig. 31).

Dans la deuxième partie, le thème apparaît à deux moments précis. Une première fois chanté par les chœurs lorsque l'*Europe* et l'*Amérique* demandent respectivement « Waar blonk het eerste licht der blijheid ?[706] » et « Waar klonk het eerste lied der Vrijheid ?[707] » — mesures 589-591 et 592-595 pour le premier, mesures 600-603 et 604-607 pour le second, — ce à quoi répondent les *Différentes parties du monde* par « In Vlaanderen » sur un motif choriambique rappelant ledit thème— mesures 596-599 et mesures 608-611 (fig. 32). Une seconde fois par un rappel rythmique aux trompettes

---

[705] « Dans l'espace, par-delà les terres et les mers » et « As-tu vu des étrangers aborder sur la rive ? » (Citations et traductions prélevées de Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]. Ibidem*).

[706] « Où brilla le premier rayon de joie ? » (Citation et traduction prélevées de Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]. Idem*, p. 10-11).

[707] « Où retentit le premier chant de liberté ? » (Citation et traduction prélevées de Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]. Ibidem*).

thébaines lorsque l'*Amérique* s'adresse aux communes flamandes[708] — mesures 675-677, 678-680, 684-686 et 689-691 (fig. 33).

Un élargissement est ici opéré en ce qui concerne la signification du thème initialement réservé à la ville d'*Anvers*. En effet, de figure musicale de la ville seule, il devient désormais le thème de la Flandre dans son entièreté. Cet élargissement est lourd de sens. La ville, comme l'écrit Didier Franfort, « est une vitrine et un emblème de la nation[709] ». En élargissant à la Flandre le thème réservé à *Anvers* auparavant, Benoit accomplit un glissement idéologique permettant de dépasser le seul cadre de la ville. Celle-ci était comprise comme une entité propre à elle-même dans la première partie ; dans la deuxième partie, elle devient l'emblème de la nation flamande, sens qu'elle gardera désormais jusqu'à la fin de la cantate.

Dans la troisième partie de la cantate, le thème retentit encore à trois moments distincts. Les trompettes thébaines le font entendre, dès les premières mesures, une première fois de manière isolée — mesures 850-855 (fig. 34) — avant que les trompettes et les trombones lui fassent écho par trois ré bémol/mi bémol blanches[710] — mesures 856-857 — et que l'orchestre débute un passage instrumental plein de liesse signifiant la joie de la Flandre enfin libre[711] — mesures 858-864. Le thème est entendu ensuite aux mesures 943-945 lorsque les trompettes thébaines et le chœur d'enfants répondent à *Anvers*, demandant, par le vers « Vlaandren is herezen uit zijn roem[712] », s'il existe encore un espoir de salut pour la Flandre ; vers

---

[708] « Gemeente, Vlaamsche Gemeente, / Trille van vreugd uwer helden gebeente ! / De kroon waar de vrijheid der wæreld mee pronkt, / Schonkt / Gij eens het edelst gesteente ! » (« Communes ! Communes flamandes ! / Que les os de vos héros tressaillent d'orgueil ! / La couronne que porte aujourd'hui le monde, / C'est vous, / Qui l'avez ornée de ses précieux joyaux ! » Citation et traduction prélevées de Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]*. *Idem*, p. 12-13).

[709] Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Op. cit.*, p. 257.

[710] Ceci pouvant rappeler la sonorité des cloches.

[711] Passage dans lequel est entendu un fragment du *beiaardlied*. La raison de son utilisation sera expliqué au sous-point suivant. En outre, le tout est répété à l'identique aux mesures 865-878 à l'exception de la tonalité, qui passe alors de la bémol majeur à si majeur, et de la conclusion à l'arrivée de la *Jalousie*.

[712] « Le pays est ressuscité de sa gloire » (Citation et traduction prélevées de Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]*. *Op. cit.*, p. 18-19). Il peut-être intéressant de souligner la dimension quasi christique de la phrase sacralisant ainsi la nation.

et thème sont immédiatement repris à l'unisson par les chœurs et l'orchestre — mesures 945-946 et 954-957 (fig. 35). Enfin, le thème est joué une troisième et ultime fin par les trompettes thébaines et les chœurs d'enfants immédiatement suivi par les chœurs et l'orchestre à l'unisson — mesures 1012-1016 — sur le vers « Daarom rees Vlaanderen weer uit zijn roem[713] ».

3.3.6.4.2. Le thème Beiaardlied-Liberté

L'évocation, musicalement parlant, de la figure d'un héros de la nation peut contribuer à donner « une image individualisée de la nation[714] » afin d'offrir un discours héroïque dont la musique se fera la conductrice de l'émotion à transmettre au spectateur, émotion « qui place l'individu au cœur de l'histoire[715] » de sa nation. La *Rubens-cantate* de Benoit n'échappe pas à la règle. Si la figure de Rubens est textuellement mentionnée dans la partition, le peintre n'est pas le seul personnage historique identifiable dans l'œuvre.

En effet, une référence implicite à Guillaume de Nassau (1533-1584) ponctue la partition à plusieurs moments-clefs. Perçu comme une figure emblématique du « combat pour la liberté contre le joug étranger[716] » et pour avoir « libéré le peuple néerlandais du despotisme étranger[717] » il se voit associé à cette lutte pour la liberté par l'entremise de l'insertion dans la partition d'un fragment thématique puisé dans le chant *Wilhelmus van*

---

[713] « C'est pourquoi le peuple flamand est ressuscité de sa gloire » (Citation et traduction prélevées de Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]. Idem*, p. 20-21). Il peut-être intéressant de souligner la dimension quasi christique de la phrase sacralisant ici, non pas la nation mais le peuple flamand.

[714] Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Op. cit.*, p. 131.

[715] Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Idem*.

[716] Matthijs LOK, « "Renouer la chaîne des temps" ou "repartir à zéro" ? Passé, présent, futur en France et aux Pays-Bas (1814-1815) », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 49 (2014), p. 84.

[717] Matthijs LOK, « "Renouer la chaîne des temps" ou "repartir à zéro" ? Passé, présent, futur en France et aux Pays-Bas (1814-1815) », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Ibidem*.

Nassouwe[718]. Benoit use de ce matériaux avec subtilité. En effet, il cite ce fragment d'une manière quelque peu tronquée — mesures 692-694 (fig. 36) — une première fois aux bois et aux cordes en conclusion des vers suivants :

> De kroon waar de vrijheid der wæreld mee pronkt,
> Schonkt
> Gij eens het edelst gesteente ![719]

À la suite de la proclamation de la liberté retrouvée de la Flandre par les *Différentes parties du monde*, Benoit fait chanter par le chœur d'enfants le premier couplet[720] de son « Beiaardlied » (fig. 37) dont le motif conclusif — mesures 788-789 — est, à l'exception du retour final à la tonique, repris du *Wilhelmus van Nassouwe* à savoir : si blanche - la noire - si noire - do blanche - si blanche - la blanche - sol blanche - la ronde. Les chœurs reprennent en écho le motif conclusif sous une légère variante — si blanche - do blanche - si blanche - la blanche - sol blanche - la/ré aigu ronde - sol

---

[718] Chant dont le poème fut écrit dans le contexte la révolte des Pays-Bas contre l'Espagne. Il deviendra au début du XIX[e] siècle, l'hymne national hollandais (Koenraad Wolter SWART, « William the Silent's statecraft », Theo Hermans et Reinier Salverda, *From Revolt to Riches. Culture and History of the Low Countires. 1500-1700*, Louvain-la-Neuve, UCL Press, 2017, p. 46-47). Même si ledit chant est déjà associé aux Pays-Bas, il était toujours, d'une certaine manière, rattaché au folklore flamand comme le précise Ernest Closson : « Une difficulté se présente en ce qui concerne l'*ancien* lied flamand, disparu de la tradition contemporaine, mais reproduit par les érudits d'après les anciens recueils. Celui-ci se confond avec l'ancienne chanson hollandaise sans qu'il soit toujours possible de déterminer, dans cette élaboration, la part respective des deux peuples. Nous voudrions, quant à nous, ne pas séparer de l'ancien *lied* flamand les admirables chants néerlandais du temps de la furie espagnole aux Pays-Bas, publiés dans le *Nederlandsche Gedenk-Glanck*, d'Adrianus Valerius (1626), le *Wilhelmus van Nassouwe*, *Het Beleg van Bergen-op-Zoom*, etc., bien que le premier fût considéré aujourd'hui comme plus spécialement hollandais » (Ernest CLOSSON, *Notes sur la Chanson populaire en Belgique*, Bruxelles, Frères Schott, 1913, p. 10-11).

[719] « La couronne que porte aujourd'hui la Liberté du monde, / C'est vous / Qui l'avez ornée de ses précieux joyaux ! » (Citations et traductions prélevées de Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]. Op. cit.*, p. 12-13).

[720] « Dan mocht de beiaard spelen / Van al uw torentransen ; / Dan mocht de grijsheid kwellen ; / Dan mocht de jonkheid dansen » (« Ah, qu'alors sur tous vos clochers / Sonnait gaiement le carillon ! / Les vieillards pouvaient chanter, / La jeunesse se livrer à la danse ». Citation et traduction prélevées de Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]. Idem*, p. 14-15).

grave blanche— avant que l'orchestre entame un interlude musical — mesures 792-804 — conclu lui aussi sur le motif mélodique conclusif du thème (fig. 38). Le deuxième couplet[721] est alors chanté par les chœurs d'enfants, auxquels les chœurs font une nouvelle fois écho, avant que l'orchestre reprenne son interlude instrumental selon le même schéma — mesures 804-828. Le troisième couplet[722] est alors chanté par tous les chœurs en polyphonie — mesures 828-838, — suivi du quatrième couplet[723], chanté à l'unisson par l'ensemble des chœurs aux mesures 838-849 (fig. 7), concluant la deuxième partie de la cantate.

Lors de l'ouverture de la troisième partie, les trompettes thébaines, comme écrit précédemment, entonnent le thème « Anvers-Flandre » suivi d'une évocation des cloches par les trompettes et les trompettes alto (fig. 22). L'orchestre se fait alors entendre dans un contexte empli de joie et d'allégresse — mesures 858-864 — dans lequel la première moitié du « Beiaardlied » — mesures 861-864 (fig. 39) — est entendue aux trompettes et aux trompettes alto. Le même schéma est répété aux mesures 865-878 à l'exception de la tonalité, qui passe de la bémol majeur à si majeur, et de la conclusion qui est brusquement arrêtée par l'entrée de la *Jalousie*.

Le « Beiaardlied » se fait entendre une dernière fois à la toute fin de l'œuvre — mesures 1156-1177 (fig. 40) — où le premier couplet est chanté en polyphonie par l'ensemble des chœurs suivi du dernier couplet chanté à l'unisson par toutes les parties.

Les citations du fragment du *Wilhelmus* utilisé par Benoit dans sa cantate ne sont jamais gratuites. Elles interviennent toutes dans un contexte de liberté retrouvée après une lutte, un combat de la Flandre contre ses

---

[721] « Dan schiept gij opgetogen / Tot Prinsen, Vlaamschen steden, / Wie onder zegenbogen / Op zegewagens reden » (« Alors vous faisiez Princes / Ceux que vous traîniez / Sur des chars de victoire / Sous des arcs de triomphe ». Citation et traduction prélevées de Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]. Ibidem*).

[722] « Dan liet gij uw ronddeelen / En kanten gevels glansen ; / Dan hield gij landjuweelen ; / Dan vlocht gij lauwerkransen » (« Vous orniez vos façades / De tourelles et de pignons dentelés ; / Vous aviez des concours de poésie ; / Vous tressiez des couronnes de lauriers ». Citation et traduction prélevées de Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]. Ibidem*).

[723] « Dan spreiden gij voor de oogen / Uw Vrijheid, Kunst en Zeden. / Op allen mocht gij bogen ; / Om allen werd geaanbeden » (« Aux yeux de tous vous étaliez / Votre Liberté, vos Arts, vos Mœurs. / Vous aviez le droit d'en être fières . / Le monde entier vous admirait ! » Citation et traduction prélevées de Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]. Ibidem*).

oppresseurs. Décrit comme un chant de guerre par Jan Willem Enschedé[724], le *Wilhelmus* est chargé d'un sens qu'il est par conséquent possible de retrouver dans la partition.

Au travers des figures de Rubens et de Guillaume de Nassau, l'art et la liberté sont présentés comme les deux facettes constitutives de la nation flamande[725]. Le « Beiaardlied », quant à lui constitue la somme des deux puisque d'une part, étant composé à partir d'un fragment du *Wilhelmus*, il fait référence à la liberté, d'autre part il est lui-même une œuvre d'art à part entière. Enfin, le figuralisme des cloches par l'orchestre lors de l'exécution du chant par les chœurs prend tout son sens et donne une image sonore de la nation flamande dans laquelle est retranscrite la liberté retrouvée. Le message ainsi développé est que la Flandre, pour exister en tant que nation, doit privilégier l'art, un art libre de toute domination étrangère.

3.4. Réception du mouvement musical flamand

Ces procédés d'écritures ou de mise en scène, s'ils sont employés dans le but de rendre un discours nationaliste ne sont pas suffisants, lorsque, pris indépendamment les uns des autres, ils doivent qualifier une œuvre comme appartenant à une école nationale. Ainsi, une composition pourra être écrite à partir d'un texte flamand, faire référence à un événement historique ou encore une région de la Flandre sans pour autant qu'elle soit assimilable à l'école flamande de musique. Certaines caractéristiques, telle la langue, sont perçues comme nécessaires mais ne permettent pas à elles seules de doter la composition d'une aura nationalisante.

Pour qu'un compositeur puisse prétendre à être associé à une école nationale, s'il n'est pas absolument nécessaire qu'il le revendique, il doit au moins être reconnu comme tel. L'exemple de Gevaert est assez démonstratif. Dans un premier temps, le compositeur gantois est perçu

---

[724] « L'histoire des Pays-Bas nous apprend qu'entonnée sur les champs de bataille, cette mélodie a plus d'une fois semé l'épouvante dans le rang des Espagnols. C'est par excellence un chant de guerre » (Jan Willem ENSCHEDÉ, *Wilhelmus van Nassauwe. Chant national néerlandais*, La Haye, Martinus Nijkoff, 1899, p. 8).

[725] « Behoudt het dubbel schild, dat allen u benijden : / Uw Vrijheid en uw Kunst » (« Conservez le double bouclier que tous vous envient : / Votre Liberté et votre Art ! » Citation et traduction prélevées de Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate [1877]. Op. cit.*, p. 20-21).

comme un artiste écrivant de la musique flamande. Cependant, après son investiture au poste de directeur du Conservatoire de Bruxelles, il exprime clairement ses principes esthétiques et se tourne résolument vers une voie cosmopolite, devenant par la même occasion un détracteur du mouvement musical flamand.

Toutefois, un compositeur dotant son art d'une aura nationale, le revendiquant expressément et/ou étant reconnu comme tel, ne reste qu'une individualité parmi d'autres s'il ne parvient pas à se rattacher à une école ou à une tradition existante[726]. Raison pour laquelle, Benoit, non content de composer une musique selon ses principes musicaux, met tout en œuvre pour créer et développer la ville d'Anvers comme un centre musical flamand de référence[727].

La Flandre, grâce aux efforts de Peter Benoit, possède une école de musique flamande. Cependant, il est possible de s'interroger sur la réception par la presse artistique de ses musiciens à propos de l'identité qu'ils sont censés dégager au moyen de leur musique.

Le directeur de l'établissement est sans doute le compositeur le plus souvent cité dans les différentes revues étudiées lors de la présente étude. Sans surprise, son nom est presque toujours associé au courant nationaliste et ses idées sont souvent rappelées par les différents journaux. Benoit incarne en lui-même le mouvement flamand et est perçu comme son plus ardent propagateur.

---

[726] « C'est la même chose partout : un Breton ne pense ni ne voit comme un Languedocien ou un Berrichon. Ce n'est pas une raison pour affirmer l'existence d'une école bretonne, languedocienne ou berrichonne » (d'après une lettre de Félicien Rops (1833-1898) reproduite en partie dans : Anonyme, « Kermesse », *L'Art moderne*, 22 (2 juin 1888), p. 172).

[727] À ce sujet, Félicien Rops, opposé à l'idée de l'existence d'une école flamande n'hésite pas à tacler le mouvement flamand en général et Peter Benoit plus particulièrement. Le peintre ne perçoit en effet aucun caractère, procédé ou représentant de cette école. Il rejette de même l'argument ethnographique, si cher aux partisans du mouvement flamand et à Benoit, au motif que « dans un pays comme la Belgique, ou l'étroitesse du territoire a forcé galamment ses habitants à des rapprochements aussi intimes que mêlés, il est bien difficile de remonter aux sources, comme l'on dit ethnographiquement ! En veut-on la preuve ? Henri Conscience est de famille française (…), Benoit, le grand musicien, porte un nom wallon même en s'appelant Peter — sauf notre respect. » (d'après une lettre de Félicien Rops reproduite en partie dans : Anonyme, « Kermesse », *L'Art moderne. Ibidem*).

3.4.1. Benoit, le Rubens de la musique

L'assimilation de l'art musical de Benoit à l'art pictural flamand — plus particulièrement de l'école d'Anvers — est observable à plusieurs reprises et des comparaisons sont établies entre le musicien et les plus grands peintres flamands et anversois. Sa musique « est ce qu'on peut appeler de la large peinture flamande[728] » écrit le *Guide musical* du 7 décembre 1871. L'année suivante, dans un compte rendu de son drame religieux *La Passion*, le critique, sous le pseudonyme « Un Flamand », émet la même comparaison. L'orchestration du drame est décrite comme reposant sur trois parties bien nettes — l'orgue, les trompettes et trombones, les violoncelles et contrebasses — assimilées à trois couleurs. Le mélange obtenu « revèle [sic] la peinture picturale qui est le fond de toute nature artistique flamande et produit des effets puissants et solides comme ceux de Rubens, doux et mystiques parfois, comme ceux de Quentin Metsys[729] ». *L'Art universel* du 15 août 1873, relatif au *Oorlog*, écrit de Peter Benoit qu'il « a trouvé sur sa palette les tons clairs et lumineux de Breughel et l'ardent coloris de Rembrandt[730] ». En 1883, Benoit est joué à Paris. L'œuvre — *Lucifer* — semble avoir été incomprise par le public parisien. L'*Art moderne*, tente d'expliquer la raison de cet échec par le caractère flamand du compositeur qui « exprime par des procédés simples, comme Rubens brossait ses toiles, l'émotion qu'il éprouve[731] ». Le tempérament du compositeur est caractérisé par l'*Art moderne* du 31 mars 1889 comme porté « plutôt à peindre, en des fresques de grande allure, quelque scène tumultueuse, tragique et émouvante, dont la musique sert à retranscrire les épisodes[732] ». Une

---

[728] M. O. I., « Œuvre nouvelle de M. Pierre Benoit », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 50 (7 décembre 1871), p. 470.

[729] Un Flamand, « La Passion. Drame religieux de Peter Benoit », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 8 (22 février 1872), [p. 1].

[730] Louis JOREZ, « De Oorlog (la guerre). Poëme de van Beers, musique de Peter Benoit », *L'Art universel*, 13 (15 août 1873), p. 118.

[731] Anonyme, « Lucifer au Trocadéro », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 150.

[732] Anonyme, « Association des Artistes musiciens. Quatrième concert. » *L'Art moderne*, 13 (31 mars 1889), p. 101.

nouvelle fois, la musique de Benoit est comparé à l'art pictural ; le chroniqueur, quelques paragraphes plus loin, émet une comparaison directe entre le musicien flamand d'une part et Pierre Paul Rubens ainsi que Jacob Jordaens (1593-1678) de l'autre :

> On a parlé, à propos de Benoit, de Rubens et de Jordaens. L'assimilation s'impose. La musique du maître anversois est tout aussi dénuée de psychologie que les vastes compositions des peintres flamands, tournés vers les splendeurs sensuelles de la couleur et les rythmes de la forme. Il y a un côté théâtrale dans ses œuvres, étrangère aux subtilités de l'harmonie et de l'instrumentation. Et n'est-ce pas aussi ce qui domine dans *les Montées au Calvaire* et dans *les Repas des Rois* dont les beautés plantureuses éclairent les Musées ?[733]

La revue *L'Éventail*, publie un compte rendu d'une conférence de Georges Eekhoud, tiré du *Journal de Bruxelles*, à propos de Peter Benoit dont l'art est constitué de « la libre exubérance, la splendeur décorative, la plasticité, la puissance énergique et sensuelle, opposée à la raide austérité de la Réforme, la matérialité pompeuse, par où s'est manifesté enfin, dans le domaine de la musique, le génie flamand de la Renaissance[734] ».

La revue *Durandal* publie en 1901 un article dans lequel F. Verhelst qualifie Benoit de « Rubens de la musique[735] ». En novembre 1905, *La Belgique artistique et littéraire*, publie un compte rendu de concert dans lequel l'auteur fait allusion à la « couleur flamande[736] » de la musique en Belgique. La couleur serait l'élément prédominant dans l'art en

---

[733] Anonyme, « Association des Artistes musiciens. Quatrième concert. » *L'Art moderne. Idem*, p. 102.

[734] E. V., « Chronique des Beaux-Arts », *L'Éventail. Théâtral, artistique et mondain*, 35 (22 mai 1892), [p. 3].

[735] Ce rapprochement entre les deux hommes est justifié de la manière suivante : « C'est la même vie débordante, plus extérieure qu'intime, le même éclat de couleur grasse, chatoyante, lumineuse, avec des oppositions puissantes d'ombres profondes et chaudes, le même amour du grandiose, les mêmes exagérations déclamatoires et emphatiques » (F. VERHELST, « Peter Benoit », *Durandal. Op. cit.*, p. 211).

[736] « Précisons rapidement que flamand doit signifier ici l'influence du Nord diversement et parallèlement subie par les races formant notre nation » (Auguste JOLY, « Les Concerts », *La Belgique artistique et littéraire. Op. cit.*, p. 285).

Belgique[737] ; Benoit n'est pas en reste puisque son *Ouverture pour Charlotte Corday* ressemblerait « à du Rubens en musique et pourrait bien être au moins du De Crayer[738] ».

3.4.2. Le musicien flamand par excellence

Même si ses choix artistiques peuvent être sujets à controverses, Benoit est très vite considéré par la presse comme le chef d'une nouvelle école de musique et par conséquent est perçu comme le musicien incarnant le plus pleinement l'art flamand[739]. L'*Actualité à travers le monde et l'art* le décrit comme « possédé du démon du *Nationalisme* » et prédit une nouvelle école de musique sous sa direction[740]. Le *Guide musical* de la même année le présente comme un leader du mouvement flamand capable de régénérer[741] la musique jouée sur le sol belge[742]. De même, c'est en ce sens qu'il faut

---

[737] « Couleur, instinct coloriste : la prédominance, chez nous, de l'émotion sur l'idée, de l'art sur la pensée, dont est fait le triomphe de nos mystiques depuis Van Eyck jusqu'à Jordaens, depuis Ruysbroeck jusqu'à Maeterlinck » (Auguste JOLY, « Les Concerts », *La Belgique artistique et littéraire. Ibidem*).

[738] Auguste JOLY, « Les Concerts », *La Belgique artistique et littéraire. Idem*, p. 286.

[739] Anonyme, « Lucifer au Trocadéro », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 149. À ce sujet, Georges Eekhoud écrit : « ce qui persiste dans toute l'œuvre de Benoit, dans ses compositions gracieuses autant que dans ses pages épiques et poignantes, c'est l'indéfinissable d'un sentiment d'une race, d'un milieu, d'un terroir spécial. Cette musique est adéquate à la contrée, au climat, à l'âme invisible de la patrie. On y entend chuchoter des voix mystérieuses et sourdre des larmes de tendresses. C'est comme si les doigts mêmes de la Patrie se posaient câlins et miséricordieux sur la tête de l'enfant oublieux de ses origines » (Georges EEKHOUD, « L'œuvre de Peter Benoit », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 165).

[740] J. HOEPFER, « Fêtes d'Anvers. Le Festival. – Le Salon. », *L'Actualité à travers le monde et l'art*, 1 (20 août 1876), p. 3.

[741] La question de la régénération de la musique est d'une importance fondamentale car elle est censée refléter le caractère vrai et la nature profonde de la musique de la nation. Le nationalisme proclame son attachement à la tradition afin de renouveler la musique jugée corrompue au niveau identitaire. Il est possible, à cet égard, de citer Émile Verhaeren : « chaque fois que l'art d'un pays s'affaiblit et vacille, c'est dans ses origines qu'elle doit se raffermir » (Émile VERHAEREN, « Notes de musique », *L'Art moderne*, 35 (1er septembre 1912), p. 276).

[742] A. C., « Charlotte Corday », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 13 (30 mars 1876), [p. 2].

comprendre le *Guide musical* de 1883 lorsqu'il présente Benoit comme l'inventeur de la musique flamande :

> En inventant la musique flamande, Benoit a eu ce mérite et cette chance d'intéresser à son art et à celui de ses émules tout un public qui pataugeait dans une vase musicale abominable et abjecte, et, sans y trouver les puissances qu'il y cherchait, semblait avoir pour jamais renoncé à toute initiative.[743]

Maurice Kufferath, dans le *Guide musical* du 24 décembre 1893, décrit Benoit comme « un des artisans les plus actifs, sinon le plus puissant, de la renaissance intellectuelle des Flamands[744] ». Il rappelle ensuite les efforts poursuivis par le maître et le rôle majeur qu'il joua dans « l'efflorescence des lettres et des arts dans les Flandres[745] ». Kufferath ne fait pas débuter le renouveau flamand en matière de musique avec la création de l'école d'Anvers mais le décrit comme se formant à partir « de la première exécution de *Lucifer* à Bruxelles », ce qui fit de Benoit « la personnalité la plus en vue et certainement la plus génialement douée[746] ».

En 1896, Émile Wambach, à propos du succès de l'opéra *Herbergprinces* de Jan Blockx, insiste sur la prépondérance qu'eut Benoit sur le mouvement musical flamand[747].

En 1898, un an après l'érection de l'école de musique flamande en conservatoire flamand, Théodore Lindenlaub (1854- ?), dans un article au *Guide musical*, exprime à son tour le travail de Benoit en tant que chef de l'école flamande qui « le premier a tracé la direction, et qui suit maintenant

---

[743] Charles TARDIEU, « Lucifer au Trocadéro », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 18 et 19 (3 et 10 mai 1883), [p. 3].

[744] Maurice KUFFERATH, « Peter Benoit », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 52 (24 décembre 1893), p. 515.

[745] Maurice KUFFERATH, « Peter Benoit », *Le Guide musical. Idem*, p. 517.

[746] Maurice KUFFERATH, « Peter Benoit », *Le Guide musical. Ibidem*.

[747] « Le succès de *Herbergprinces*, en somme, a été considérable, et il se maintient. Me sera-t-il permis d'en reporter une partie à Peter Benoit, qui fut le maître de Jan Blockx ? / Sans lui, le mouvement national, déjà si vivant, n'aurait jamais existé » (Émile WAMBACH, « Correspondances. Anvers. », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 43 (2 octobre 1896), p. 695).

une jeune école pleine de foi, d'ardeur et d'espérance[748] ». Dans une série d'articles intitulés « La musique belge au XIXe siècle » Albert Soubies (1864-1918) dresse un panorama se voulant le plus complet possible des tendances musicales du lendemain de l'indépendance du pays jusqu'à son époque. Lorsqu'il traite du mouvement flamand, il qualifie Benoit de « représentant le plus insigne, le mieux doué, le plus complet de l'esprit flamand en musique[749] » même s'il juge les prises de position du maître flamand, en tant que compositeur, théoricien ou pédagogue, « un peu intolérantes[750] ».

La mort de Benoit est l'occasion pour le *Guide musical*, l'*Art moderne* et *Durandal* de rédiger chacun un éloge panégyrique en l'honneur du maître. Ces louanges, aussi élogieuses soient-elles, contiennent néanmoins quelques réserves quant à l'œuvre du maître[751]. Malgré ces réserves, tous trois lui reconnaissent son esthétique nationaliste et les efforts, qu'il opéra en ce sens dans la réalisation de son idéal ; *Durandal* en donne le résumé suivant :

> Dès le début de sa carrière artistique, Benoit s'attache à ce principe que l'art d'un peuple doit plonger ses racines profondes dans les traditions nationales. Il a voulu fonder une école de musique flamande. (…) Il chercha donc le thème mélodique propre au Flamand, en étudiant sa langue et ses anciennes mélodies

---

[748] Théodore LINDENLAUB, « Le nationalisme musical », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 35-36 (28 août et 4 septembre 1898), p. 632.

[749] Albert SOUBIES, « La musique belge au XIXe Siècle (Suite), *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 43 (28 octobre 1900), p. 765.

[750] Il importe de modérer ces propos par la suite du passage : « Mais nous sommes de ceux qui ne croient pas mauvais que chaque idée déterminée ait, dans le domaine de l'art ses adhérents éminents, fussent-ils légèrement exclusifs. Mieux valent mille fois, en ce genre, les excès du parti-pris que ceux de la banale et neutre indifférence » (Albert SOUBIES, « La musique belge au XIXe Siècle (Suite), *Le Guide musical. Idem*, p. 766).

[751] Maurice Kufferath qualifie sobrement le nationalisme de Benoit comme « aveugle et passionné » (Maurice KUFFERATH, « Peter Benoit », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 10 (10 mars 1901), p. 219) ; Octave Maus retient dans l'ensemble de l'œuvre « de trop copieuses redondances mélodramatiques » (Octave MAUS, « Peter Benoit », *L'Art moderne*, 10 (10 mars 1901), p. 75 ; F. Verhelst critique « l'incurie du chrétien baptisé et élevé dans la foi du peuple flamand » et voit dans l'œuvre du musicien des « fautes de goût » causées par « son amour de la grandiloquence » ainsi qu'un manque d'inspiration dans ses dernières partitions (F. VERHELST, « Peter Benoit », *Durandal. Op. cit.*, p. 218).

> populaires. Ses œuvres sont nourries de cette sève antique, mais élaborée par la puissance de sa propre individualité. Les vieux airs qu'il emploie, il les transforme, tout en gardant le type primitif.[752]

Pour cette raison, Benoit composa de préférence de la musique pour des formations instrumentales et chorales de grandes dimensions, permettant la diffusion de ses idées, et dénigra le théâtre « véhicule le plus favorable à la célébrité[753] ». Les choix artistiques du musicien anversois, ne s'autorisant aucune déviation de la trajectoire tracée par lui-même, l'ont conduit à être largement méconnu en dehors de la Belgique :

> C'est ce qui empêcha, sans doute, la musique de Peter Benoit de se répandre hors des frontières du pays et de porter au loin le nom du maître anversois. Les funérailles de Verdi furent suivies par l'Europe entière. Les obsèques de Peter Benoit, qu'on célébrera demain, seront simplement nationales.[754]

---

[752] F. VERHELST, « Peter Benoit », *Durandal. Op. cit.*, p. 217.

[753] Octave MAUS, « Peter Benoit », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 74. Verhelst souligne également l'absence de publicité : « On ne connaît guère ses œuvres, qu'il négligea de faire traduire et même de publier » (F. VERHELST, « Peter Benoit », *Durandal. Op. cit.*, p. 217-218).

[754] Octave MAUS, « Peter Benoit », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 74. Le nombre des effectifs est un autre argument avancé pour expliquer le confinement de Benoit à la Belgique (F. VERHELST, « Peter Benoit », *Durandal. Op. cit.*, p. 217-218).

Si cette affirmation est à tempérer[755], il est vrai que Benoit n'eût pas l'envergure internationale qu'il aurait dû — tant selon ses partisans que ses détracteurs — obtenir.

Ceci étant, la seule figure de Benoit comme représentant du nationalisme flamand, aussi importante soit-elle, n'est pas suffisante ; reste à se demander si le maître a réussi à faire école et si un mouvement flamand est reconnu par la presse artistique.

3.4.3. De musiciens belges à musiciens flamands

Durant la décennie 1870, la plupart des comptes rendus de concert de musique belge n'opèrent pas de distinction — lorsqu'ils sont réunis — entre les musiciens flamands et wallons. À propos du premier festival de musique de 1876, organisé à Anvers, le programme est rapporté dans le *Guide musical* sans mentionner l'appartenance ethnique des compositeurs[756]. La deuxième matinée des concerts populaires de 1877 est consacrée exclusivement aux compositeurs belges et n'opère lui non plus aucune

---

[755] L'œuvre de Benoit est en effet entendue de son vivant à l'étranger : des fragments de *Charlotte Corday* sont joués à Saint-Pétersbourg et à Londres (Anonyme, « Belgique. Bruxelles », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 14 (4 avril 1878), [p. 2]) ; Le *Guide musical* du 12 octobre rapporte que « l'*Oorlog* est à l'étude à Weimar, la *Cantate Rubens* et le *Kinder Oratorio* se répètent à Leeuwarden, et Rotterdam commencera bientôt les répétitions du *Schelde* » (Anonyme, « Belgique. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 41 (12 octobre 1882), [p. 5]) ; Le *Kinder oratorio* fait le tour des Pays-Bas pendant qu'Angers consacre un concert réservé exclusivement au musicien dans lequel sont entendus : l'ouverture *Le roi des Aulnes,* le *concerto pour flûte*, des fragments de *Charlotte Corday* et quelques *lieder* (M. TH., « Peter Benoit », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 9 (1er mars 1883), [p. 1-2]) ; l'*Art moderne* du 13 mai 1883 rapporte que *Lucifer* est interprété au Trocadéro (Anonyme, « Lucifer au Trocadéro », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 149) ; l'œuvre est jouée encore au Albert Hall de Londres le 3 avril 1889 (G. H., « Lucifer au Albert Hall de Londres. Le 3 avril 1889 », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 15 (11 avril 1889), p. 115).

[756] Le programme du festival est composé notamment : « des deux premières parties du *Oorlog* de P. Benoit, de grandes œuvres chorales de Demol, Waelput, Van den Eeden, Van Gheluwe, et de grandes ouvres orchestrales de Fétis, Janssens, Radoux, de Brubure et de Stadfeld » (Anonyme, « Belgique. Anvers. — Grand festival de musique de 1876 (13, 14 et 15 août) », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 28 et 29 (13 et 20 juillet 1876), [p. 5].

distinction entre Flamands et Wallons[757]. En 1878, une nouvelle société de concerts est même fondée, sous le nom de *Concert National*, dans le but de faire entendre les œuvres de « jeunes compositeurs belges[758] ».

Une des premières traces d'une division des musiciens belges entre Flamands d'un côté et Wallons de l'autre est observable dès 1879 dans un compte rendu — de la *Revue du Monde musical et dramatique*[759] — consacré à l'audition de fragments de l'opéra lyrique *Le capitaine noir* de Joseph Mertens à Paris. D'emblée, le chroniqueur qualifie l'œuvre de flamande et insiste sur la distinction à opérer entre deux groupes bien distincts :

> « Nous disons *flamand* et non point *belge* : on sait, en effet, que la Belgique, divisée en Wallons et Flamands a, au point de vue musical, deux tendances très-distinctes. Le groupe des compositeurs appartenant aux provinces wallonnes, MM. Radoux, Michel, Mathieu, Rongé, se rapproche sensiblement de l'école française, ce sont les compatriotes et les descendants de Grétry. Les autres, les Flamands, à la tête desquels se trouve le chef remarquable de l'École de musique d'Anvers, M. Peter Benoit, et parmi lesquels nous rencontrons

---

[757] « Il y étaient au nombre de neuf ; Benoit, Dupont, Hubert, Lassen, Mathieu, Riga, Tinel, Van den Eeden et Vieuxtemps (…). / Abondance de compositeurs ne nuit pas, et nous n'avons garde de nous plaindre de la fertilité de notre race » (M. TH., « Belgique. Bruxelles. Concerts populaires de musique classique. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 48 (29 novembre 1877), [p. 3]).

[758] La première séance « a exécuté des productions symphoniques de MM. Waelput, Radoux, Stéveniers ; un concerto de violon, par M. Colyns ; des morceaux de chant par MM ; Fauconnier, Huberti, Jouret, Van Synghel, Dewulf et G. Meyne » (Z., Notes et études. Musique. », *L'Athenæum belge. Journal universel de la Littérature, des Sciences et des Arts*, 7 (7 avril 1878), p. 52). L'institution est très vite critiquée en raison du programme constitué « des œuvres d'auteurs belges qui ne sont point parvenus à se faire jouer ailleurs » (M. TH., « Belgique. Bruxelles. Les Concerts », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 47 (21 novembre 1878), [p. 3]).

[759] Détail qui a son importance, la *Revue du Monde musical et dramatique* est un journal français.

> MM. Mertens, Waelput et Van den Eeden[760], ont les attaches plus germaniques tout en formant une école plus spéciale. »[761]

La distinction opérée par l'auteur n'est pas seulement liée aux origines ethniques des musiciens. En effet, les compositeurs sont regroupés par école autour d'une figure emblématique : Benoit pour les Flamands, Grétry pour les Wallons. Toutefois, ce regroupement ne signifie pour autant pas que tous les compositeurs flamands soient susceptibles d'y être assimilés en raison de leur appartenance ethnique. Ainsi, Gevaert « tient une place spéciale entre ces deux groupes de musiciens belges[762] » car bien que « Flamand de race » et bien qu'ayant « donné des gages au mouvement flamand par ses premières compositions[763] » il est devenu « Français par élection » en raison de sa carrière de compositeur à Paris. L'école flamande est décrite comme possédant une identité propre et se distinguerait des autres écoles en ce sens qu'elle posséderait « un puissant coloris, de grandes qualités descriptives, la force, la vigueur et l'éclat[764] ». Cette première distinction, émanant d'un journal français, ne doit pas signifier qu'elle est entièrement partagée sur le sol belge. Et, si elle est pleinement observable au début du XX^{e} siècle, l'acceptation de l'idée d'une division de l'école de musique belge en école flamande et école wallonne connaît une lente évolution observable dans la presse artistique de la fin du XIX^{e} siècle.

---

760 Jean Van den Eeden est un compositeur et pianiste belge. Il étudie aux conservatoires de Gand et de Bruxelles. En 1869, il remporte le prix de Rome grâce à sa cantate *Fausts laatste nacht*. En 1878, il prend la tête de l'École de musique de Mons. Il est signalé comme étant un des premiers compositeurs ayant rejoint la cause flamande de Benoit (Patrick PEIRE, « Eeden, Jan van », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_citations/grove/music/08596 (Page consultée le 7 avril 2017).

761 L'article est reproduit dans le *Guide musical* du 11 septembre 1879 (LIONEL, « Belgique. Le capitaine noir, opéra lyrique en trois actes de Joseph Mertens », *Le Guide musical. Op. cit.*, [p. 4]).

762 LIONEL, « Belgique. Le capitaine noir, opéra lyrique en trois actes de Joseph Mertens », *Le Guide musical. Ibidem*.

763 L'œuvre citée comme exemple est sa cantate *Jacob Van Artevelde* (LIONEL, « Belgique. Le capitaine noir, opéra lyrique en trois actes de Joseph Mertens », *Le Guide musical. Ibidem*).

764 LIONEL, « Belgique. Le capitaine noir, opéra lyrique en trois actes de Joseph Mertens », *Le Guide musical. Ibidem*.

En 1880, le *Guide musical* rapporte les réclamations de compositeurs wallons — sans plus de précisions — auprès des autorités. La cause en est qu'ils se sentent « oubliés dans le programme des fêtes qui doivent avoir lieu cette année à Bruxelles[765] ». Le mois suivant, une seconde polémique éclate au sujet des prétentions flamandes à s'approprier les gloires belges pour son seul profit. L'auteur de l'article fustige notamment Edmond Vander Straeten de « vouloir tout *flandriniser*[766] ». L'auteur craint que ce genre d'actions puisse avoir pour résultat de « diviser la nation en deux camps ennemis[767] » et préconise l'emploie du qualificatif de belge pour dénommer tous les artistes, qu'ils soient flamands ou wallons :

> Si j'entre encore en lice à ce sujet, ce n'est pas pour exalter les célébrités wallonnes au préjudice des gloires flamandes, mais pour engager tous mes confrères de la presse à ne se servir que de la dénomination nationale de : *Gloires belges*.
> (…)
> Je le déclare nettement, tant que mes confrères se serviront de l'appellation *flamand* pour qualifier nos anciens artistes, je protesterai et je leur ferai entendre, à cor et à cris, que c'est *Belges* qu'il convient de les appeler.[768]

En 1884, dans un article discourant de « la musique et la nationalité » publié dans *l'Art moderne*, le rédacteur s'interroge à propos du cas belge. La musique belge est sujette à discussion au motif qu'elle « a quelque peine de dégager sa personnalité[769] ». La raison de ce flottement identitaire est justifié par la position géographique du pays situé « entre deux nations rivales où se concentre actuellement le mouvement des arts[770] » et le partage ethnique composant sa population. Si Benoit est cité pour avoir « saisi l'une

---

[765] Anonyme, « Belgique. Liège », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 11 (11 mars 1880), [p. 4].

[766] Clément LYON, « Flamands et Wallons », *Le Guide musical. Op. cit.*, [p. 2].

[767] Clément LYON, « Flamands et Wallons », *Le Guide musical. Ibidem*.

[768] Clément LYON, « Flamands et Wallons », *Le Guide musical. Ibidem*.

[769] Anonyme, « La musique et la nationalité », *L'Art moderne*, 37 (14 septembre 1884), p. 301.

[770] Anonyme, « La musique et la nationalité », *L'Art moderne. Ibidem*.

des faces de notre nationalité[771] », au moyen de sa musique décrite comme décorative et descriptive, il n'existe pas de division claire entre les deux groupes ethniques. De plus, la solution proposée par le compositeur flamand ne paraît convenir que de manière imparfaite, ce qui pousse l'auteur, à la fin de son papier, à poser la question suivante : « Quel est le compositeur qui dégagera l'*x* de cette équation et en énoncera la formule définitive[772] » ? Ici encore, il s'agit bien de parvenir à regrouper tous les compositeurs belges en une seule école.

La même année, Émile Mathieu présente son œuvre *Freyhir* décrite comme une « œuvre descriptive (…) et formant la deuxième partie d'un vaste cycle destiné à célébrer la gloire de la patrie[773] ». La musique est qualifiée de wallonne et « peut-être destinée, dit le critique, dans la pensée de l'auteur, à former la contre-partie ou le pendant[774] » de la musique flamande de Benoit et de son école. À partir de cette date, la distinction entre les deux groupes tend à s'accélérer. La raison de cette accélération est la volonté de plus en plus affichée par la partie sud du pays de se doter d'une musique, d'un art pouvant exprimer ses particularités aux côtés des artistes flamands.

En 1893, la musique belge est à l'honneur au Waux-Hall pour le deuxième concert extraordinaire dirigé par Eugène Ysaÿe. Au programme figurent deux groupes de compositeurs : le groupe des compositeurs flamands et « un petit groupe des musiciens liégeois ou wallons[775] ».

La mort de Benoit soulève un moment la question de la pérennité du mouvement. En effet, la figure de Benoit y est reconnue comme prédominante et, pour ainsi dire, indissociable. Verhelst, s'il reconnaît les mérites et les efforts du maître, ne peut s'empêcher de s'interroger sur le futur de l'école en évoquant ce qu'il nomme comme ses « trois élèves les

---

[771] Anonyme, « La musique et la nationalité », *L'Art moderne. Ibidem*.

[772] Anonyme, « La musique et la nationalité », *L'Art moderne. Ibidem*.

[773] La première partie de cet ensemble est son *Hoyoux* (Anonyme, « Emile Mathieu », *L'Art moderne*, 47 (23 novembre 1884), p. 378).

[774] Anonyme, « Emile Mathieu », *L'Art moderne. Ibidem*.

[775] Anonyme, « Bruxelles », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 27 et 28 (2 et 9 juillet 1893), p. 279.

plus distingués (…), Blockx, Wambach et Mortelmans[776] ». Octave Maus se demande lui aussi si les ambitions du maître flamand ont été réalisées malgré ce que lui-même pensait :

> Si le rêve de Benoit paraît utopique, du moins le maître a-t-il eu la joie — ou l'illusion — de le croire réalisé lors de la constitution officielle de ce *Conservatoire flamand* enfin accordé en 1897 à ses efforts tenaces et persévérants. Il a dû s'endormir paisiblement dans la paix de la mort, avec la conscience de la tâche accomplie sans défaillance jusqu'à sa conclusion définitive.[777]

Cependant, la distinction entre les deux groupes se poursuit de manière encore plus nette à l'orée du XX^{e} siècle. Dans un article consacré à Théo Ysaÿe l'*Art moderne* mentionne, en préambule, l'existence des deux écoles flamande et wallonne, cette dernière étant désormais regroupée autour de la figure de César Franck[778].

En 1908, dans un compte rendu de concert réservé aux compositeurs belges, la distinction entre école flamande et école wallonne est une nouvelle fois opérée[779].

---

[776] Blockx est considéré comme trop superficiel. Wambach est perçu comme un compositeur chantant la Flandre de manière plus adéquate. Enfin, Mortelmans est vu comme étant le plus talentueux des trois mais il posséderait une esthétique s'éloignant de Benoit pour se voir rapprocher par le critique de maîtres allemands comme Schumann ou Wagner (F. VERHELST, « Peter Benoit », *Durandal. Op. cit.*, p. 218).

[777] Octave MAUS, « Peter Benoit », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 75. Cet élément est confirmé par Benoit lui-même dans son discours lors de l'érection de l'école de musique en conservatoire flamand : « Maintenant, le cycle des arts flamands est complet ; et nos arts plastiques s'assimileront à ce point l'âme flamande, qu'ils verront s'ouvrir devant eux un horizon infiniment plus large. La musique pénétrera la plastique et l'éclairera » (Anonyme, « Un discours de Peter Benoit », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 39 (26 septembre 1897), p. 590).

[778] « Les Rives d'Escaut et de Meuse ont fait éclore des mélodies particulières ; il y aurait d'aussi ingénieux parallèles à établir entre Ockeghem et Josquin des Près qu'entre Peter Benoit et César Franck » (H. L., « Notes de musique. A propos d'un compositeur d'école wallonne », *L'Art moderne*, 46 (13 novembre 1904), p. 371).

[779] « De l'école flamande encore, un allégro de concert pour piano de M. Van Dooren et des Lieder d'une émotion pénétrante de M. Mortelmans (…). / L'école wallonne — franckiste pourrait-on dire — était représentée par la sonate pour piano et violon de M. J. Jongen » (M. DE R., « Bruxelles », *Le Guide musical. Revue internationale de la musique et des théâtres*, 47 (22 novembre 1908), p. 758).

L'année suivante, dans un article tiré de la revue *Durandal*, Ernest Closson s'exprime à propos des musiciens belges qu'il refuse de regrouper en une école nationale commune[780]. À ce « produit hétérogène et un peu monstrueux[781] » il préfère opérer une ligne de démarcation en suivant « la division ethnique de la population belge[782] » avec d'un côté l'école flamande et de l'autre l'école wallonne regroupée autour de César Franck. À propos de l'école flamande, Closson produit une deuxième distinction entre deux tendances : l'école anversoise — regroupée autour de Benoit[783] — d'une part, et « presque tous les musiciens flamands[784] » de l'autre. Une exception : Paul Gilson (1865-1942). Le maître brabançon est décrit comme se rapprochant en début de carrière des compositeurs russes — notamment par son intérêt et son travail sur les timbres orchestraux — pour s'en détacher ensuite et se rapprocher « de plus en plus de ses frères de race, mais dans un sens plus moderniste[785] ».

Charles Van den Borren (1874-1966) consacre en 1910 une étude intitulée « La Musique belge moderne » dans laquelle il dresse un panorama des différentes tendances musicales qu'il est possible de trouver en Belgique de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle jusqu'au début du XX^e^ siècle[786]. Au

---

[780] « Nous disons bien "artistes belges" et non "école belge" » (Ernest CLOSSON, « Katharina », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 4 (avril 1909), p. 240).

[781] Ernest CLOSSON, « Katharina », *Durandal. Ibidem*.

[782] Ernest CLOSSON, « Katharina », *Durandal. Ibidem*.

[783] À propos de l'école anversoise, Closson écrit qu'elle recourt « aux tendances nettement populaires dans une expression primesautière et simpliste, avec une prédominance marquée de l'élément décoratif, de la fresque musicale » (Ernest CLOSSON, « Katharina », *Durandal. Idem*, p. 240-241). Le dénigrement de Closson à l'égard de l'école anversoise n'est pas anodin puisqu'il s'inscrit dans une construction théorique et idéologique autour de l'école wallonne de musique par rapport à son homologue flamande.

[784] Dans cette catégorie sont rangés pêle-mêle : Gevaert, Tinel, Ryeland, etc. Ils sont rattachés « aux romantiques allemands, classiques ou modernes, de Mendelssohn et Schumann à Richard Wagner et même à Strauss de la première manière » (Ernest CLOSSON, « Katharina », *Durandal. Ibidem*).

[785] Ernest CLOSSON, « Katharina », *Durandal. Idem*, p. 241.

[786] Selon lui, aucun musicien digne de ce nom n'exerce sa profession sur le sol belge entre 1830 et 1850 (Charles VAN DEN BORREN, « La Musique belge moderne », *L'Art moderne*, 48 (27 novembre 1910), p. 377).

cours des décennies 1850-1860, la musique belge entre dans « une ère nouvelle » avec Peter Benoit et ses efforts à « faire chanter l'âme des Flandres[787] ». Van den Borren lui reconnaît le mérite d'avoir « fait école » en regroupant à ses côtés des artistes flamands proches de ses conceptions artistiques parmi lesquels : Jan Blockx, Gustave Huberti et Josef Ryelandt[788]. Le musicologue, s'il admet le travail de fond opéré par Benoit, précise pourtant que, de son temps, le mouvement flamand « a quelque peu dévié dans un sens qui n'est plus celui du nationalisme exclusif[789] ». Il importe toujours bien de ne pas verser dans l'internationalisme, voire le cosmopolitisme, et « qu'un artiste soit bien de sa race ; mais il ne faut pas que l'amour du sol partial l'aveugle au point d'empêcher qu'il voie et comprenne se qui se passe de grand et de beau en dehors de sa terre d'élection[790] » ; Paul Gilson en serait l'exemple le plus abouti, sa musique alliant son caractère flamand avec une haute culture musicale. Face à la figure de Benoit, Van den Borren dresse celle de César Franck[791]. Le musicien liégeois est comparé au musicien anversois au motif qu'il exerça sur les musiciens wallons un influence déterminante à partir de 1890, notamment au travers de leçons privées accordées au compositeur verviétois Guillaume Lekeu, dont la mort est choisie comme point de départ « d'un groupe d'artistes issus de Wallonie, qui, délibérément ou inconsciemment, se rattachent aux tendances inaugurées par Franck et continuées par Lekeu[792] ».

---

[787] Charles VAN DEN BORREN, « La Musique belge moderne », *L'Art moderne. Ibidem*.

[788] Charles VAN DEN BORREN, « La Musique belge moderne », *L'Art moderne. Idem*, p. 378.

[789] Charles VAN DEN BORREN, « La Musique belge moderne », *L'Art moderne. Idem*, p. 378-379.

[790] Charles VAN DEN BORREN, « La Musique belge moderne », *L'Art moderne. Ibidem*.

[791] « Le grand mystique flamand m'amène tout naturellement à évoquer la silhouette du grand mystique wallon qui vécut à peu près en même temps que lui et dont le seul nom suggère aussitôt un monde de joie et d'enchantement pour le cœur et l'esprit : vous aurez deviné qu'il s'agit de César Franck » (Charles VAN DEN BORREN, « La musique belge moderne », *L'Art moderne*, 49 (4 décembre 1910), p. 385).

[792] Charles VAN DEN BORREN, « La musique belge moderne », *L'Art moderne*, 50 (11 décembre 1910), p. 393-394.

Enfin, à propos d'une séance consacrée à la musique de chambre de musiciens belges, le chroniqueur rapporte qu'une « causerie synthétiquement substantielle » précède ladite séance et vise à informer le public à propos des deux catégories répartissant les musiciens nationaux. Les artistes autochtones sont à nouveau répartis : « procédant soit de Peter Benoit, foncièrement nationaliste et flamand, soit de César Franck dont l'inspiration idéaliste et mystique devait rénover si puissammeut [sic] l'art en France et exercer son influence en Belgique sur les jeunes maîtres de la Wallonnie [sic][793] ».

[793] Georges DE GOLESCO, « Chronique musicale. Concerts divers. », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 12 (décembre 1910), p. 774.

4. Le mouvement musical wallon

Suite à l'émergence d'un mouvement flamand au nord du pays, un mouvement wallon va apparaître à son tour[794]. Durant la décennie 1840, un mouvement littéraire, philologique et folklorique, dont le centre d'intérêt est concentré sur les productions wallonnes et ce qui est susceptible de s'en approcher, voit déjà le jour à Liège[795]. Charles Grandgagnage (1812-1878) notamment, publie un *Dictionnaire étymologique de la langue wallonne*[796] à partir de 1845 où il explique son utilité dans son introduction :

> En même temps que l'importance du wallon m'était confirmée, j'acquérais la certitude qu'il était, sinon entièrement méconnu (…), du moins peu accessible aux savants le [sic] plus capables, il faut le dire, d'en tirer parti. De là donc la première idée d'un glossaire principalement destiné aux étrangers et calculé pour leur usage (…).[797]

Le 27 décembre 1856 est fondée la *Société liégeoise de Littérature wallonne* dont le but est précisé dans l'article premier de son règlement :

> Il est constitué à Liège une Société dans le but d'encourager les productions en WALLON LIÉGEOIS ; de propager les bons chants populaires ; de conserver sa pureté à notre antique idiome, d'en fixer autant que possible l'orthographe et

---

[794] Chantal KESTELOOT, « Growth of the Walloon Movement », Kas Deprez et Louis Vos (éd.), *Nationalism in Belgium Shifting Identities, 1780-1995*, New York, Palgrave, 1998, p. 139-140.

[795] Maarten VAN GINDERACHTER, « Nationalist versus Regionalist ? The Flemish and Walloon Movements in *Belle Époque* Belgium », Joost Augustijn et Eric Storm (éd.), *Région and State in Nineteenth-Century Europe. Nation-Building, Régional Identities and Separatism*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 216.

[796] Joep LEERSEN, « Literary Historical Fiction and Collective Identity », Hugh Dunthorne et Micheal Wintle (éd.), *The Historical Imagination in Nineteenth-Century Britain and the Low Countries*, Leyde, Brill, 2012, p. 127.

[797] Charles GRANDGAGNAGE, *Dictionnaire étymologique de la langue wallonne*, Liège, Félix Oudart, imprimeur éditeur, 1845, p. 2.

> les règles, et d'en montrer les rapports avec les autres branches de la langue Romane.[798]

Dans un premier temps, il n'est pas question de l'existence d'un mouvement politique. Le mouvement wallon, tenant à se distinguer de son homologue flamand, se cantonne à un mouvement littéraire, artistique et folklorique sans émettre de revendications politiques particulières[799].

4.1. L'intérêt pour le folklore wallon

Dans un article — intitulé « Les vieux Noëls » — tiré de *L'Actualité à travers le monde et l'art* du 24 décembre 1876 l'auteur fait mention de « deux pièces d'un caractère si familier [qui] ont été glanées dans les "Noci bourguignon" [de] Gui Barozai[800] ». S'il n'est pas question de musique wallonne, les œuvres citées sont rapprochées du folklore liégeois :

> Il y a là dedans comme un parfum du terroir, et nous ne saurions nous empêcher de comparer ces couplets à des chansons liégeoises où le patois se souvient encore de son origine bourguignonne. Ce sont presque des compositions nationales, et les nouvelles délimitations politiques ont à peine altéré des ressemblances séculaires.[801]

---

[798] F. BAILLEUX, « Société liégeoise de littérature wallonne [1856] », *Bulletin de la société liégeoise de littérature wallonne*, Liège, J.-G. Carmanne, imprimeur, 1867, p. 5.

[799] Reginald DE SCHRYVER, « The belgian revolution and the emergence of Belgium's biculturalism », Arend Lijpart (éd.), *Conflict and Coexistence in Belgium. Op. cit.*, p. 29. Il importe pour une classe sociale éduquée d'étudier une région et ses traditions folkloriques, ses dialectes, son passé ou encore son paysage. Maarten Van Ginderachter qualifie alors ce mouvement de régionaliste — à distinguer d'un mouvement nationaliste — car uniquement basé sur une tradition culturelle (Maarten VAN GINDERACHTER, « Nationalist versus Regionalist ? The Flemish and Walloon Movements in *Belle Époque* Belgium », *Région and State in Nineteenth-Century Europe. Op. cit.*, p. 220).

[800] Anonyme, « Les vieux Noëls », *L'Actualité à travers le monde et l'art*, 19 (24 décembre 1876), p. 159.

[801] Anonyme, « Les vieux Noëls », *L'Actualité à travers le monde et l'art. Ibidem*.

Ces Noëls renvoient, selon l'auteur, à toute une tradition « dont la province a toujours eu le monopole[802] » sans pour autant faire mention d'un quelconque mouvement wallon. L'intérêt est donc purement culturel et est censé faire revivre cette tradition provinciale perçue comme réunissant « toutes les naïvetés du foyer et toutes ses intimités[803] ».

Le onzième numéro de la revue *La Wallonie*, daté de novembre 1889, fait état de « la fondation à Liège d'une Société scientifique ayant pour but de recueillir des traditions et des croyances populaires ainsi que la littérature orale du pays wallon[804] ». Le but de cette nouvelle société est décrit comme « purement scientifique » et « fera entre autres une tentative des plus intéressantes qui sera de fixer une orthographe wallonne[805] ».

En 1893, le *Guide musical* mentionne l'existence de la revue *Wallonia* qui « reproduit très souvent d'anciennes mélodies, recueillies dans le peuple et vérifiées par des chercheurs habiles, qui sont aussi des musiciens intelligents[806] ».

Deux ans plus tard, cette même revue *Wallonia* mentionne l'idée naissante de la création d'un musée du folklore[807]. Ce musée aurait un but d'ordre purement ethnographique et serait utile, selon les dires de l'auteur, pour étudier et « déterminer le niveau intellectuel des couches inférieurs de

---

[802] « On avait le culte des vieux usages et chaque année revoyait la légende de Noël mimée dans les rues ; on écoute le chant du ménestrel sous la neige qui tombe, tandis que liât, avec ses flammes bleues et rouges, pétille joyeusement dans la grande chambre. C'est alors qu'on se souvient des couplets de circonstance, badins ou religieux, qu'importe, mais chantés toujours sur des airs de vaudeville » (Anonyme, « Les vieux Noëls », *L'Actualité à travers le monde et l'art. Ibidem*).

[803] Anonyme, « Les vieux Noëls », *L'Actualité à travers le monde et l'art. Ibidem*.

[804] Anonyme, « Petite chronique », *La Wallonie*, 11 (novembre 1889), p. 380.

[805] Anonyme, « Petite chronique », *La Wallonie. Ibidem*.

[806] Anonyme, « Liège. folklore musical », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 47 (19 novembre 1893), p. 460.

[807] « Un musée du folklore ? — Et pourquoi pas ? On crée bien des musées d'ethnographie, où l'on réunit, non seulement toutes les manifestation de l'industrie humaine chez tel peuple ou tel groupe de peuples, mais encore tout ce qui a trait à leur vie religieuse et psychique. Il est vrai que les musées d'ethnographie se rapportent aux peuples dits "sauvages" et c'est une idée admise à l'heure actuelle que des collections de ce genre ont un grand intérêt scientifique » (Auguste GITTÉE, « Un musée du folklore. », *Wallonia. Recueil mensuel de folklore*, 3 (13 mars 1895), p. 37).

notre société[808] ». Il s'agirait, dans le cas présent, de permettre aux classes les plus favorisées de connaître et d'étudier les classes sociales les plus pauvres.

Le *Guide musical* de décembre 1905 publie un compte rendu d'un ouvrage folklorique d'Ernest Closson — *Chansons populaires des provinces belges* — dans lequel l'auteur de l'article attribue la paternité de ce qu'il nomme « le folklore national » à la Belgique[809].

En 1910, la revue *Wallonia* mentionne la fondation de la *Société liégeoise de musicologie*, le 9 octobre 1909, comme un nouveau centre d'études wallonnes dont le but est le suivant :

> La Société a pour but « de contribuer à l'étude de l'histoire et au développement de l'érudition musicale. » Elle portera ses efforts à rechercher et à mettre en valeur les sources de l'histoire musicale wallonne en générale et liégeoise en particulier, sans s'abstraire du grand mouvement musicologique contemporain et sans s'interdire l'étude de documents étrangers.[810]

L'*Art moderne* du 27 juillet 1913 rapporte dans son article « Un musée de la vie wallonne » la création dudit musée dans la ville de Liège. L'initiative est due à la société de Littérature wallonne « secondée par les

---

[808] Auguste GITTÉE, « Un musée du folklore. », *Wallonia. Ibidem*.

[809] « Chose assez curieuse et flatteuse pour notre amour-propre national, c'est dans notre pays que prit naissance le folklore national. L'ouvrage de J.-F. Willems, *Oude Nederlandsche Liederen*, parut en 1848, précédent de plusieurs années les œuvres similaires publiées en France, en Allemagne, etc. » (Henri DE CURZON, « Chansons populaires des provinces belges », *Le Guide Musical. Revue internationale de la musique et des théâtres*, 50 (10 décembre 1905), p. 805). Oscar Colson, quant à lui, mentionne la Belgique comme premier pays ayant vu paraître une revue folklorique : « C'est en Belgique, en Flandre, que parut la première revue de folklore, il y a plus d'un demi-siècle. Ce n'est pas, il est vrai, un belge qui la fonda, ni même un flamand, mais c'est un allemand, J.-W. WOLF, jeune homme de grande instruction, tout entier sous l'influence de J. GRIMM et qui, pendant son court séjour en notre pays, s'accupa (sic) très activement de recueillir le folklore, surtout celui du pays flamand. Il résida dans nos provinces, de 1842 à 1845, d'abord à Bruxelles, puis à Gand, et se mit en rapport avec certains littérateurs nationaux à qui il parvint à inspirer le plus grand intérêt pour le folklore et tout spécialement pour les légendes » (Oscar COLSON, « Notes et enquêtes. 1. La première revue de folklore », *Wallonia. Recueil mensuel de folklore*, 1 (13 janvier 1896), p. 15).

[810] Pierre DELTAWE, « Une Société wallonne de musicologie », *Wallonia. Archives wallonnes d'autrefois, de naguère et d'aujourd'hui*, 18/4 (avril 1910), p. 102.

principales associations liégeoises d'art et d'histoire[811] » et doit « constituer une exposition permanente du folklore régional embrassant l'ethnographie et l'art populaire[812] ». La mission principale du musée n'est pas de créer un musée dans le but d'affirmer une quelconque identité wallonne mais de préserver des objets de la vie quotidienne — encore en usage ou non — et des traces du passé de la région :

> Ce sont les miettes du passé dont personne ne prend soin et qu'il importe pourtant de sauver d'une destruction totale : vieux outils, vieux jouets, naïves marionnettes, ustensiles de ménage, détails de construction, produits des industries locales, bijoux dont se parèrent les dames de jadis, objets de piété, objets relatifs aux croyances et superstitions populaires, mets wallons, vieux vêtements, instruments de musique, véhicules démodés, en un mot tout ce qui présente quelque intérêt pour le folklore, le linguiste — ou même le simple curieux, s'il n'est pas insensible au charme profond de ces « humbles richesses » que les siècles et les hommes ont laissés parvenir jusqu'à nous.[813]

Ces entreprises ont comme point commun un intérêt folklorique et se veulent scientifiques. Il importe plutôt, pour une classe sociale éduquée d'étudier une région et ses traditions folkloriques, ses dialectes, son passé ou encore son paysage[814].

4.2. Une conscience wallonne

Cependant, à partir de la décennie 1880, la situation évolue et, en marge des préoccupations folkloriques citées, un mouvement politique wallon naît à Bruxelles dont le but est de défendre les intérêts des francophones en Belgique[815]. Dès lors, le mouvement wallon fait sien le discours du mouvement flamand en adoptant des caractéristiques historiques, ethno-

---

[811] Anonyme, « Un musée de la vie wallonne », *L'Art moderne*, 30 (27 juillet 1913), p. 236.

[812] Anonyme, « Un musée de la vie wallonne », *L'Art moderne. Ibidem*.

[813] Anonyme, « Un musée de la vie wallonne », *L'Art moderne. Ibidem*.

[814] Maarten VAN GINDERACHTER, « Nationalist versus Regionalist ? The Flemish and Walloon Movements in *Belle Époque* Belgium », Joost Augustijn et Eric Storm (éd.), *Région and State in Nineteenth-Century Europe. Op. cit.*, p. 220.

[815] Kas DESPREZ et Louis VOS, « Introduction », Kas Deprez et Louis Vos (éd.), *Nationalism in Belgium Shifting Identities. Op. cit.*, p. 10.

culturelles et territoriales[816]. Il est question pour ce mouvement de protéger et de défendre les intérêts des Wallons et de faire jeu égal en Belgique avec le mouvement flamand tout en affirmant l'existence d'une âme wallonne.

L'article tiré du *Guide musical* du 11 mars 1880 — déjà cité précédemment[817] — fait état de réclamations de compositeurs wallons se sentant lésés devant le peu de place leur étant alloué lors des concerts à Bruxelles :

> Aussi des démarches des plus pressantes sont faites auprès du gouvernement par nos différentes autorités, pour obtenir qu'il soit fait bon accueil à leurs justes réclamations.[818]

En 1895, Maurice Xhoffer, éditeur-administrateur de la revue *L'art wallon*, rédige un mémento précisant le rôle qu'il désire donner à sa nouvelle revue : célébrer l'âme wallonne[819].

Deux mois plus tard, dans son article nommé « Une âme wallonne », I. Will fait état de cette même âme wallonne[820]. D'emblée, la chroniqueuse explicite que cette dernière doit occuper la place qui lui revient de droit au

---

[816] Maarten VAN GINDERACHTER, « Nationalist versus Regionalist ? The Flemish and Walloon Movements in *Belle Époque* Belgium », *Région and State in Nineteenth-Century Europe. Op. cit.*, p. 220.

[817] L'article est cité au point 3.4.3. De musiciens belges à musiciens flamands.

[818] Anonyme, « Belgique. Liège », *Le Guide musical. Op. cit.*, [p. 4].

[819] « Nous voulons exalter, sans félibrige, l'âme wallonne, grouper l'élite intellectuelle de Wallonie, dire de notre Terre l'âme chatoyante et profonde. / Ici, quelques Wallons se raconteront. Ils laisseront s'exprimer l'âme de la race, qui chante en eux et leur joie, leur ambition serait de voir, sur leur coin de terre, s'épanouir, radieuses, quelques floraisons jeunes et nouvelles » (Maurice XHOFFER, « Memento », *L'Art wallon*, 2 (septembre 1895), p. 31).

[820] « Une impatience tenace ; — d'aucuns trouveront que ces mots ne sont pas faits pour s'entendre. Je les vois écrits tous les deux dans la nature du Wallon pourtant. Cette nature particulière est la note tierce qui harmonise deux notes discordantes, elle est le fait positif, vivant, qui concilie deux choses opposées » (I. WILL, « Une âme wallonne », *L'Art wallon*, 5-6 (décembre 1895), p. 74).

côté de l'âme flamande[821]. Si elle doit occuper le rang qu'elle mérite, cela ne signifie pas pour autant qu'elle soit déjà pleinement définie dans le chef de la chroniqueuse qui estime cependant la nécessité de fournir quelques exemples de ceux qu'elle considère comme les Wallons les plus typiques pour tenter de dégager cette âme wallonne[822]. Will reste assez évasive concernant ces Wallons devant servir d'exemple[823] ; elle en nomme cependant un qui « incarne bien les deux maîtresses qualités de l'âme wallonne, la vivacité et la ténacité[824] ». Ce Wallon est Louis Kéfer (1842-1926)[825] :

> Ce Wallon, tenace et impatient des obstacles, a détourné le cours naturel des choses, qui dépouille les petits centres de leurs forces vives pour les envoyer vers les grands (…). Créer, non pas seulement de l'art, mais un marché d'art,

---

821 « Il faut que dans notre pays, puis à l'étranger, elle prenne rang à côté de la grande âme flamande connue même au fin fond des Météores, où jusqu'à l'existence de la Prusse, était ignorée tant les choses d'Europe mettent de temps à arriver à ces rochers perdus entre le ciel et la terre » (I. WILL, « Une âme wallonne », *L'Art wallon. Ibidem*).

822 « Peut-être, en dessinant quelques-unes des âmes marquantes de ce morceau de pays, parviendrons-nous à rendre plus sensible et à dégager enfin son âme générale, à déterminer le reflet particulier de cette âme wallonne dont nous voulons prendre conscience chaque jour davantage, — pour l'intensifier » (I. WILL, « Une âme wallonne », *L'Art wallon. Ibidem*).

823 « Déjà en quelques-uns peut-on en prévoir des réalisations ; ces réalisations, complètes ou incomplètes, il faut les affirmer, telles qu'elles sont, les répandre ; elles sont la semence des accomplissements futurs. L'avenir nous dira si peut-être elles ne sont pas déjà en elles-mêmes de véritables réalisations » (I. WILL, « Une âme wallonne », *L'Art wallon. Idem*, p. 74-75).

824 I. WILL, « Une âme wallonne », *L'Art wallon. Idem*, p. 75.

825 Louis Kéfer est un violoniste, chef d'orchestre et pédagogue belge. S'il s'est fait connaître comme compositeur — on lui doit entre autres une S*ymphonie* en ré, un *Caprice* pour orchestre et une *Cantate pour l'inauguration du Barrage de la Gileppe* — c'est surtout pour le rôle actif qu'il a joué dans la région verviétoise en tant que animateur de la vie musicale que son nom est retenu. En 1873, Kéfer est appelé à diriger l'École de musique de Verviers dont il fait une institution de haut niveau artistique, attirant ainsi bon nombre d'élèves. En 1875, il fonde la Société des concerts Populaires de Verviers qui perdure jusqu'en 1893 où elle doit cesser ses activités. En 1896, il fonde la Société symphonique des Nouveaux Concerts en remplacement de la précédente (Thierry LEVAUX, « Kéfer Louis », Thierry Levaux (dir.), *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Ohain-Lasne, Éditions art in Belgium, 2006, p. 352-353).

> en province, faire surgir un public qui en demande, qui en veuille, voilà la chose extraordinaire, que Kefer a tentée et qu'il a accomplie.[826]

L'année suivante, le *Guide musical*, à propos des auditions publiques de l'École de musique d'Anvers, se réjouit « que les auteurs wallons y ont trouvé place à côté de leurs confrères les Flamands[827] ».

Toujours en 1896, Maurice Kufferath publie un compte rendu d'un ouvrage de Florimond Van Duyze (1843-1910)[828] — *Het eenstemmig fransch en nederlandsch wereldlijk lied, in de Belgische gewesten, van de XI eeuw tot heden*[829] — dans lequel il pointe la supériorité des Wallons sur les Flamands dans l'art musical[830].

En 1900, Charles Delchevalerie (1872-1950) rédige une note suite à une enquête parue dans la revue bruxelloise *Le Thyrse*[831]. L'enquête posait la question de l'existence en Belgique d'une littérature nationale. L'auteur rapporte que la quasi unanimité des « écrivains consultés se sont prononcés pour la négative, sans se donner toutefois la peine de motiver bien

---

[826] I. WILL, « Une âme wallonne », *L'Art wallon. Op. cit.*, p. 75-76.

[827] A. WILFORD, « Correspondance. Anvers. », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 21 (24 mai 1896), p. 414.

[828] Florimond van Duyze est un compositeur et musicologue belge. Il fait ses études au Conservatoire de Gand sous la tutelle de Karel Miry. Il remporte un second prix de Rome en 1873, même s'il entame une carrière de magistrat et de musicologue. Son legs majeur demeure ses recherches à propos de la musique folklorique (Eric BLOM et Anne-Marie RIESSAUW, « Duyse, Flor [Florimond] van », http://www.oxfordmusiconline.com.proxy/subscriber/article/grove/music/08442 (Page consultée le 3 juillet 2017)).

[829] *La chanson profane française et néerlandaise monodique, du XI^e siècle jusqu'à nos jours* (Maurice KUFFERATH, « Bibliographie », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 45 (8 novembre 1896), p. 737).

[830] « Si l'on voulait bien chercher et laisser une bonne fois de côté les vaines querelles de nationalités, on finirait, je pense, par reconnaître qu'en somme les Wallons ont eu, dans le développement de l'art musical dans les provinces belges, une part bien plus active et plus méritoire que les Flamands proprement dits » (Maurice KUFFERATH, « Bibliographie », *Le Guide Musical. Ibidem*).

[831] Fondé le 1^er mai 1899, la revue concentre son attention sur des sujets locaux et nationaux tout étant animée d'une grand intérêt pour la culture française (Lisbeth VERSTRAETE-HANSEN, *Littérature et engagements en Belgique francophone. Tendances littéraires progressistes. 1945-1972*, Bruxelles, Peter Lang, 2006, p. 69).

sérieusement leurs conclusions[832] ». Reprenant à son compte la précédente question, Delchevalerie affirme de même l'impossibilité de la constitution d'une littérature nationale[833]. Cette impossibilité résulterait selon lui de la constitution même de l'État belge[834] et du cosmopolitisme qui « empêche irrémédiablement (…) l'éclosion des races selon leurs qualités essentielles[835] ». Flamands et Wallons excelleraient dans des domaines artistiques particuliers[836] sans toutefois avoir fait œuvre littéraire[837]. Toujours est-il qu'une distinction entre les deux communautés est une nouvelle fois opérée.

---

[832] Charles DELCHEVALERIE, « Simples notes sur les "les lettres belges" », *Wallonia. Recueil de mensuel de folklore*, (1900), p. 73.

[833] « La littérature "belge" n'est qu'une fiction née d'une maladroite, irréfléchie et surannée conception du patriotisme. Empêchons cette fiction de devenir officielle. Il n'y a pas plus de littérature belge qu'il n'y a de littérature suisse ou canadienne. Ce qui est vrai, c'est qu'il est né sur le sol belge nombre d'écrivains de valeur, dont certains comptent parmi les meilleurs auteurs français de l'heure présente » (Charles DELCHEVALERIE, « Simples notes sur les "les lettres belges" », *Wallonia. Idem*, p. 77).

[834] « Deux races absolument distinctes se partagent son territoire et débordent au delà de ses limites. Ni l'une ni l'autre ne relève d'une âme indigène : l'une s'atteste gauloise tandis que l'autre se réclame d'affinités germaniques » (Charles DELCHEVALERIE, « Simples notes sur les "les lettres belges" », *Wallonia. Idem*, p. 74).

[835] Charles DELCHEVALERIE, « Simples notes sur les "les lettres belges" », *Wallonia. Idem*, p. 73.

[836] Les Flamands se seraient spécialisés dans la peinture tandis que les Wallons brilleraient dans le domaine musical (Charles DELCHEVALERIE, « Simples notes sur les "les lettres belges" », *Wallonia. Idem*, p. 74-75).

[837] « L'efflorescence des lettres en terre belge ne date pas de plus de trente ans, c'est-à-dire d'une époque où une littéraire *patriale*, essentielle au pays, imperméable à tout ce qui se passe hors de ses frontières, ne pouvait plus naître » (Charles DELCHEVALERIE, « Simples notes sur les "les lettres belges" », *Wallonia. Ibidem*).

4.2.1. Le Congrès wallon de 1905

Du 30 septembre au 2 octobre 1905 est organisé, à l'initiative de la Ligue wallonne de Liège, un congrès wallon[838]. Ce congrès, s'il n'est pas le premier[839], est l'occasion d'une affirmation d'une identité wallonne à part entière[840]. Programmé pendant l'exposition universelle internationale dans la ville Liège, il reçoit le patronage du gouvernement belge et rassemble pas moins de 500 adhérents[841] provenant de « toutes les classes de la société[842] ».

Son président, Julien Delaite (1868-1928) justifie, dans son discours inaugural, la tenue de ce congrès en expliquant que ce dernier « a pour objet de grouper et de faire valoir les justes revendications des Wallons, qui se

---

[838] Maurice-Pierre HERREMANS, « Les origines du mouvement wallon », *L'histoire du mouvement wallon*, Journée d'étude de Charleroi du 26 février 1976, Charleroi, Institut Destrée, 1978, p. 13.

[839] Quatre congrès wallons sont organisés respectivement en 1890, 1891, 1892 et 1893. Ces congrès affirment leur patriotisme belge et s'interrogent principalement sur des questions linguistiques ; en particulier en opposition au mouvement flamand. Aucun de ces congrès, dont les revendications sont différentes du congrès de 1905, ne peut être considéré comme un acte fondateur du mouvement wallon. (Patrick DUPUIS et Jean-Émile HUMBLET, « 1890. Congrès wallon. », Patrick Dupuis et Jean-Émile Humblet (éd.), *Un siècle de mouvement wallon. 1890-1997*, Gerpinne, Éditions Quorum, 1998, p. 9 ; Chantal KESTELOOT, « Congrès wallon de 1891 », Paul Delforge, Philippe Destatte et Micheline Libon (dir.), *Encyclopédie du Mouvement wallon*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 2000, T. I, p. 352 ; Chantal KESTELOOT, « Congrès wallon de 1892 », Paul Delforge, Philippe Destatte et Micheline Libon (dir.), *Encyclopédie du Mouvement wallon*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 2000, T. I, p. 352-353 ; Chantal KESTELOOT, « Congrès wallon de 1893 », Paul Delforge, Philippe Destatte et Micheline Libon (dir.), *Encyclopédie du Mouvement wallon*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 2000, T. I, p. 353-354).

[840] Philippe DESTATTE, *L'identité wallonne. Essai sur l'affirmation politique de la Wallonie aux XIX et XX èmes siècles*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 1997, p. 66.

[841] Philippe CARLIER, « Congrès wallon de 1905 », Paul Delforge, Philippe Destatte et Micheline Libon (dir.), *Encyclopédie du Mouvement wallon*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 2000, T. I, p. 354. À noter que la revue *Wallonia* fait état d'une participation d'environ 600 personnes : « Le Congrès Wallon a tenu ses assises à Liège les 30 septembre, 1er et 2 octobre derniers. (…) Le Congrès avait réuni près de six cents adhérents » (Anonyme, « Le Congrès Wallon », *Wallonia. Recueil mensuel de folklore*, 13/10 (octobre 1905), p. 261).

[842] Anonyme, « Le Congrès Wallon », *Wallonia. Ibidem*.

sentent actuellement opprimés et d'exalter l'âme wallonne[843] ». Et s'il précise que le congrès « n'attaquera pas les Flamands, (…) il flagellera sans merci les menées flamingantes dont les Wallons ont à souffrir et qui menacent l'intégrité de la patrie belge[844] ».

Cependant, le mouvement wallon ne s'y définit plus dans une compréhension belge mais bien dans une logique wallonne[845] et si, à l'instar de Julien Delaite, il n'est pas question de nier l'État belge[846], c'est bien l'âme wallonne qu'il s'agit désormais de proclamer :

> *Belges* nous sommes, *Belges* nous voulons rester.
> Mais nous voulons aussi être *Wallons avant tout*.
> Nous croyons que c'est par le développement harmonieux et parallèle des facultés particulières de nos deux races nationales, que nous aiderons à la grandeur de notre patrie. S'il n'y a pas d'âme belge, il y a une âme flamande et une âme wallonne.
> Qui nous reprochera de vouloir exalter celle-ci ? C'est le but de ce Congrès d'exalter l'âme wallonne et c'en sera, j'espère, le résultat.[847]

Les conférences abordent de multiples sujets — l'histoire, la philologie, la littérature, les arts plastiques, la musique[848], la muséologie, le folklore, etc. — sous un angle wallon et sont censées dresser ainsi un portrait des

---

[843] Julien DELAITE, « 1905. Congrès Wallon. Discours inaugural », *Un siècle de mouvement wallon. Idem*, p. 26.

[844] Julien DELAITE, « 1905. Congrès Wallon. Discours inaugural », *Un siècle de mouvement wallon. Ibidem*.

[845] Corinne GODEFROID, « Le Congrès wallon de 1905 : définir la Wallonie », Christine Renardy (éd.), *Liège et l'Exposition universelle de 1905*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2005, p. 222.

[846] Delaite donne les raisons suivantes de rester « Belges avant tout ! » : « Notre intérêt économique, le rôle que nous pouvons avoir à jouer dans la Fédérations des Etats-Unis d'Europe, l'exiguïté de notre territoire, nos soixante-quinze ans de paix, notre situation matérielle florissante, tout, enfin, nous commande de sceller plus fort, dans le domaine politique, le pacte d'alliance conclu avec nos compatriotes du Nord » (Julien DELAITE, « 1905. Congrès Wallon. Discours inaugural », *Un siècle de mouvement wallon. Op. cit.*, p. 31).

[847] Julien DELAITE, « 1905. Congrès Wallon. Discours inaugural », *Un siècle de mouvement wallon. Ibidem*.

[848] L'article d'Ernest Closson, « Le sentiment wallon dans la musique », sera abordé au point 4.3.4. Le théoricien.

caractéristiques wallonnes[849]. Les questions abordées sont répartissables en trois points principaux ayant traits à : l'organisation du mouvement, notamment par le biais des organismes de propagande wallonne ou encore des fédérations artistiques et littéraires ; la résolution du problème entre le Nord et le Sud du pays ; enfin, la définition d'une identité wallonne à part entière[850].

Bien qu'il existe des désaccords entre les adhérents du congrès, tous sont cependant d'accords pour affirmer l'existence d'une âme wallonne différente de son homologue flamande[851].

Julien Delaite dresse un rapide tableau des différences observables selon lui entre Wallons et Flamands dont voici quelques exemples :

> Le Wallon tient beaucoup du Français. Il est peut-être un peu plus lourd que lui, parce que sa civilisation est légèrement teintée de germanisme : mais il est cependant vif, alerte, nerveux.
> Le Flamand est lymphatique et (…) plus brutal. Le Wallon a l'esprit joyeux, confiant. Les Wallons sont à ce point de vue de grands enfants que l'on dirige comme on veut.
> Le Flamand accorde difficilement sa confiance mais il la conserve longtemps. Il est peu accessible aux attraits de la nouveauté ; il est particulariste par essence.
> (…)

---

[849] *La Belgique artistique et littéraire* dresse la liste des différentes conférences en voici quelques exemples : « *Les origines des Wallons*, par JULIEN FRAIPONT. — *Le wallon est-il une langue ?* par J. DELAITE. (…) — *La situation matérielle et morale du peuple wallon*, par JEAN ROGER. — *A propos de l'âme belge*, par OLYMPE GILBART. — *Le sentiment wallon dans l'architecture*, par PAUL JASPAR. — *Le sentiment wallon dans la sculpture*, par JOS. RULOT. — *Quelques idées sur le sentiment dans la peinture*, par AUGUSTE DONNAY. — *Le sentiment wallon dans la musique*, par ERNEST CLOSSON. — *Note sur le sentiment wallon dans la littérature d'expression française*, par CHARLES DELCHEVALERIE. — *La littérature et le Folklore*, par MAURICE DES OMBIAUX. (…) — *La philologie wallonne*, par JULES FELLER. — *Les sociétés historiques, scientifiques, artistiques en pays wallon et leurs institutions (musées, expositions, etc.)*, par OSCAR COLSON. — *Les encouragements à la littérature dramatique wallonne*, par THÉOPHILE BOVY. — *Extension à donner aux organismes de propagande wallonne*, par HENRY ODERKERKE. (…) » (Arthur DAXHELET, « Les Congrès. Les Rapports au Congrès wallon. », *La Belgique artistique et littéraire*, 2 (novembre 1905), p. 265-266).

[850] Corinne GODEFROID, « Le Congrès wallon de 1905 : définir la Wallonie », *Liège et l'Exposition universelle de 1905. Op. cit.*, p. 222.

[851] Paul DELFORGE, *L'Assemblée wallonne. 1911-1912. Premier Parlement de la Wallonie ?*, Namur, Institut Destrée, 2013, p. 18-19.

> Dans ses luttes, ses querelles, le Wallon crie fort, il joue rarement des poings. Sa colère tombe vite (…) ; le Flamand tire le couteau et frappe.
> Le Wallon s'enthousiasme pour les belles et grandes idées, mais c'est un feu de paille ; il manque de persévérance. (…)
> Le Flamand, au contraire, quand il a une idée à défendre, y met tout son vouloir, toute sa persévérance et obtient des résultats auxquels les Wallons arrivent rarement.
> Le Wallon est léger, variable, sentimental, mais il n'est pas lâche : le Congrès le prouvera sans doute. (…) Son sentimentalisme devient parfois mystique. Il a des tendresses pour les êtres : il est hospitalier ; il a des tendresses pour les choses : il aime le folklore.
> (…)
> En matière d'art, comme en matière sociale, le Wallon individualiste aime à travailler pour soi, mais par soi. Pas plus dans les temps passés que maintenant, il ne sait former des corporations puissantes pour défendre ses droits et c'est cela qui le perd.[852]

Ces différences sont toutes expliquées d'un point de vue ethnique. Loin d'être un cas isolé, les assertions de Delaite sont confirmées lors du congrès par Julien Fraipont (1857-1910) qui, sous couvert d'une méthode se voulant scientifique, examine la population de la Belgique. D'emblée, il reconnaît au « peuple belge » d'être « le produit du croisement à tous les degrés de toutes les races qui se sont établies sur notre sol depuis le début de l'ère quaternaire jusqu'à aujourd'hui[853] ». Pourtant, Fraipont démêle de ce métissage « deux types ethniques [qui] y prédominent et donnent à nos populations leur physionomie spéciale : c'est le *type wallon* et le *type flamand*[854] » à qui il assigne des caractéristiques physiques propres :

> Le type wallon est de petite taille, trapu, à la tête ronde (brachycéphale) ; il a le nez large et court, les yeux foncés, les cheveux châtains, quelquefois noirs.
> Le type flamand est grand de taille ; il a la tête allongée (dolichocéphale), la figure étroite et le nez plus long ; les mâchoires un peu proéminentes, les cheveux, les yeux et la carnation clairs.

---

[852] Julien DELAITE, « 1905. Congrès Wallon. Discours inaugural », *Un siècle de mouvement wallon. Op. cit.*, p. 28-29.

[853] Julien FRAIPONT, « Les origines des Wallons », *Wallonia. Recueil mensuel de folklore*, 13/10 (octobre 1905), p. 263.

[854] Julien FRAIPONT, « Les origines des Wallons », *Wallonia. Ibidem*.

> Les deux types sont également très différents au point de vue du tempérament et du caractère.[855]

De même que ces deux types possèderaient des particularités physiques distinctes, leur implantation dans cette aire géographique ne se feraient pas dans le même temps. Le type wallon conserverait « en prédominance les caractères ethniques des anciennes peuplades de l'ère actuelle[856] ». Ces « anciennes peuplades », écrit Fraipont, « vinrent se superposer, à l'origine de la période dite de la pierre polie ou néolithique, aux anciennes populations de nos régions qui appartenaient déjà à deux ou trois races fossiles connues[857] » ; il rajoute encore que « lorsque les Néolithiques pénétrèrent chez nous, ils étaient déjà métissés et formaient des populations à caractères ethniques mixtes[858] ». Le type flamand, quant à lui, arriverait dans cette région plus tard, « à partir de l'époque du fer » et constituerait, « au point de vue anthropologique, le type d'hallstatt de Houzé, qui devint plus tard le type germanique[859] ». Celui-ci, aurait constitué « l'aristocratie militaire et religieuse », alors que celui-là aurait formé « le peuple[860] ».

Les origines des deux ethnies établies, Fraipont donne leur répartition dans la Belgique actuelle :

> On peut diviser, avec le professeur Houzé, la Belgique actuelle en trois régions ethniques :
> 1° La zone flamande, comprenant le Limbourg, les deux Flandres et la province d'Anvers ;
> 2° La zone wallonne, comprenant le Luxembourg, le Hainaut, les provinces de Namur et de Liège ;
> 3° La zone mixte, comprenant le Brabant.[861]

---

[855] Julien FRAIPONT, « Les origines des Wallons », *Wallonia. Ibidem*.

[856] Julien FRAIPONT, « Les origines des Wallons », *Wallonia. Ibidem*.

[857] Julien FRAIPONT, « Les origines des Wallons », *Wallonia. Ibidem*.

[858] Julien FRAIPONT, « Les origines des Wallons », *Wallonia. Ibidem*.

[859] Julien FRAIPONT, « Les origines des Wallons », *Wallonia. Idem*, p. 264.

[860] Julien FRAIPONT, « Les origines des Wallons », *Wallonia. Ibidem*.

[861] Julien FRAIPONT, « Les origines des Wallons », *Wallonia. Ibidem*.

Ces trois zones ethniques ne signifient pas, selon Fraipont, qu'aucun métissage n'ait eu lieu entre les deux ethnies principales[862]. Cependant, il évoque, à propos des « descendants des Brachycéphales néolithiques » installés dans le sud du pays, qu'il n'y a eu que peu de mélanges entre ces derniers et les arrivants plus tardifs en raison de la topographie de la région[863]. Wallons et Flamands proviendraient donc de deux ethnies fondamentalement différentes et ne se seraient que peu mélangés au cours de leur cohabitation.

Les origines des deux ethnies composant la Belgique, ainsi que leur relative hétérogénéité, étant définies et démontrées « scientifiquement », il reste à répondre aux partisans de l'âme belge ; ce dont se charge Olympe Gilbart (1874-1958) :

> Depuis le jour où la fantaisie de M. Edmond Picard, grand amateur de paradoxes décréta, l'existence de l'âme belge, on a copieusement discuté autour de cette ahurissante trouvaille. Dans les revues, dans les journaux maints articles parurent, les uns célébrant avec enthousiasme l'invention d'une âme nouvelle et nationale, les autres s'efforçant de démontrer que l'âme belge n'existe que dans l'imagination fertile du fougueux auteur de tant de livres nerveux.[864]

Gilbart voit, « dans cette tendance à vouloir confondre les deux races qui se partagent la Belgique, un véritable danger qui menace dans leur essence deux sensibilités profondes et originales[865] ». L'auteur admet une « âme

---

[862] « C'est dans le Limbourg qu'on rencontre le type germanique le moins altéré comme taille, conformation du crâne, couleur des cheveux, des yeux et de la peau. On voit ces caractères s'atténuer de l'Est à l'Ouest dans la zone flamande, depuis le Limbourg jusqu'à la Flandre Occidentale, en passant par la province d'Anvers et par la Flandre Orientale. Le métissage est plus accentué et plus fondu dans ces dernières, l'élément envahisseur ayant trouvé une population brachycéphale dense » (Julien FRAIPONT, « Les origines des Wallons », *Wallonia. Ibidem*).

[863] « Les descendants des Brachycéphales néolithiques ont mieux résisté en Wallonie que dans le reste du pays, à l'influence des envahisseurs du type germanique, grâce à la topographie même de la région, et ce malgré le long contact des Francs dans la vallée de la Meuse et de ses affluents. Il y eut là juxtaposition et moins de mélange » (Julien FRAIPONT, « Les origines des Wallons », *Wallonia. Idem*, p. 264-265).

[864] Olympe GILBART, « A propos de l'Ame belge », *Wallonia. Recueil mensuel de folklore*, 13/10 (octobre 1905), p. 334.

[865] Olympe GILBART, « A propos de l'Ame belge », *Wallonia. Ibidem*.

administrative » commune[866] mais rejette l'acceptation d'une existence d'un même tempérament pour les deux ethnies composant les habitants de la Belgique[867]. Nier l'existence de ces deux tempéraments distincts, compromettrait, selon l'auteur, à « l'existence de la patrie belge » qui ne devrait son haut degré de développement « que grâce à l'émulation féconde et fraternelle de deux races également puissantes et expressives[868] ». Flamands et Wallons doivent se garder de se mélanger et ont la responsabilité, au contraire, d'accroître et d'étoffer leur sensibilité propre[869]. L'auteur conclut son article par ces quelques mots résumant le fond de sa pensée :

> Restons plus que jamais chacun dans notre race ; gardons jalousement, avec une conviction exempte de tapage, nos vertus ancestrales ; évitons les mélanges stérilisants et nous aurons ainsi, mieux que par de vaines déclarations, bien mérité notre pays.[870]

En 1909, Oscar Colson (1866-1933) publie un compte rendu d'un rapport de Jules Feller (1859-1940) — présent au congrès de 1905 — à

---

[866] « Ah ! sans doute, une âme belge existe, si on entend par là une âme administrative. Nous vivons sous un même régime politique, — pour ne pas dire que les exagérations flamingantes irritent souvent les Wallons — nous avons à compter avec la même administration, nous sommes jugés par les mêmes tribunaux, nous payons — pas toujours — les mêmes impôts ; si c'est cet état spécial que l'on veut appeler l'âme belge, je n'y contredirai pas » (Olympe GILBART, « A propos de l'Ame belge », *Wallonia. Idem*, p. 335).

[867] « Mais si l'on touche au tempérament même des hommes, à ce qui fait la quintessence même de leur vie et de leur force, à leurs sensibilité intime, à leurs traditions propres, à leurs vertus cardinales, il n'y a pas d'âme belge, il y a une âme flamande et une âme wallonne » (Olympe GILBART, « A propos de l'Ame belge », *Wallonia. Ibidem*).

[868] Olympe GILBART, « A propos de l'Ame belge », *Wallonia. Idem*, p. 338.

[869] « Que les flamands cultivent leur sensibilité, qu'ils l'enrichissent, qu'ils la développent ; que de leur côté, les wallons sachent rester eux-mêmes et se manifestent dans la vie avec une énergie toujours plus grande, et la nation belge ne pourra que gagner en épanouissement » (Olympe GILBART, « A propos de l'Ame belge », *Wallonia. Ibidem*).

[870] Olympe GILBART, « A propos de l'Ame belge », *Wallonia. Ibidem*.

propos de la place que doit occuper l'idiome wallon[871] dans l'enseignement en Belgique romane[872]. Reprenant les propos du conférencier, Colson explique la nécessité d'enseigner cet idiome même s'il n'est pas pour autant question de supprimer l'apprentissage du français dans cette même région[873]. Le wallon doit être enseigné en Belgique en raison de son identité propre ; identité non reconnue — à tort selon Feller — dans le monde wallon[874].

4.2.2. Vers un nationalisme wallon

En 1910, un recensement des Belges est opéré et a pour conséquence un nouveau calcul de répartition des sièges au parlement qui donne un bénéfice aux arrondissements flamands[875]. Deux ans plus tard, les élections du 2 juin 1912 donnent un net avantage au parti catholique, source d'inquiétude pour le sud du pays qui craint voir dicter « une loi catholique et flamande à la Wallonie majoritairement socialiste et libérale[876] ».

---

[871] Dans ledit article, Colson et Feller utilisent l'expression « langue wallonne » sans faire état des différences notables pouvant exister entre les différents dialectes répartis sur cette région : « Pour retenir l'attention sur les phénomènes du langage, le wallon vaut une langue étrangère et vaut même davantage à cause de l'identité du fond » (Oscar COLSON, « Le Wallon dans l'enseignement », *Wallonia. Archives wallonnes d'autrefois, de naguère et d'aujourd'hui*, 17/11 (novembre 1909), p. 308).

[872] Cette question fut une première fois abordée en 1904 par Colson ; elle fut également présentée lors du congrès de l'Exposition de Liège en 1905 (Oscar COLSON, « Le Wallon dans l'enseignement », *Wallonia. Idem*, p. 310).

[873] « Le français doit être enseigné avec ardeur, mais le wallon doit être cultivé comme la fraîche églantine à côté de la rose, comme l'œillet des champs, comme le rustique géranium » (Oscar COLSON, « Le Wallon dans l'enseignement », *Wallonia. Idem*, p. 308).

[874] « C'est une opinion courante, non seulement parmi les Wallons peu lettrés, mais encore souvent chez ceux qui se targuent d'avoir de la littérature, que le langage wallon est un français *abâtardi*, *corrompu* » (Oscar COLSON, « Le Wallon dans l'enseignement », *Wallonia. Idem*, p. 307).

[875] Philippe CARLIER et Micheline LIBON, « Congrès wallon de 1912 », Paul Delforge, Philippe Destatte et Micheline Libon (dir.), *Encyclopédie du Mouvement wallon*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 2000, T. I, p. 356.

[876] Michel DUMOULIN *et ali.*, *Nouvelle Histoire de la Belgique. Volume 2 : 1905-1950*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2006, p. 79.

Le mois suivant est organisé un congrès wallon dans lequel des débats, à propos d'une séparation administrative entre le Flandre et la Wallonie, ont lieu ; suite aux débats, un vote est organisé et les résultats sont en faveur de la séparation[877].

Jules Destrée (1863-1936), suite au congrès, rédige sa célèbre *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre* dans laquelle il nie la Belgique en tant que nation[878] et insiste sur les caractéristiques respectives des deux peuples qui composent le pays :

> Le Flamand est lent, opiniâtre, patient et discipliné ; le Wallon est vif, inconstant et perpétuellement frondeur de l'autorité. Les sensibilités sont différentes : telle idée, tel récit, qui enthousiasmera les uns, laissera les autres indifférents, peut-être même qui leur fera horreur.
> Il s'explique dès lors que les divergences sur la façon de comprendre la vie aient un écho dans la manière de se laisser impressionner par les problèmes de l'au-delà de la vie. La Flandre est en grande majorité catholique et parfois, agressivement et bassement catholique ; en Wallonie, au contraire, la foi n'est guère qu'une habitude et les libres penseurs sont nombreux.[879]

En plus de ces différentiations, Destrée rajoute « une preuve plus caractéristique et plus décisive encore de la dualité foncière » de la

---

[877] Philippe CARLIER et Micheline LIBON, « Congrès wallon de 1912 », *Encyclopédie du Mouvement wallon. Op. cit.*, p. 357.

[878] « J'entends par là que la Belgique est un Etat politique, assez artificiellement composé, mais qu'elle n'est pas une nationalité. Elle date de 1830, ce qui est vraiment peu. Je sais qu'elle prétend qu'elle existait antérieurement, à l'état latent et que notamment sous les ducs de Bourgogne, elle faillit se réaliser déjà. Mais combien il faut, pour cela, solliciter les faits. De ce que deux fragments, extrêmes tous deux, l'un de l'empire germanique, l'autre de la royauté française, ont pu tous deux chercher pareillement à s'affranchir du pouvoir lointain, de certaines similitudes de leur histoire, il est vraiment osé de conclure à la communauté de vie, de mœurs et d'aspirations qui constitue un peuple » (Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Extrait de la REVUE DE BELGIQUE du 15 août - 1er septembre*, Bruxelles, M. Weissenbruch, imprimeur du Roi, éditeur, 1912, p. 6).

[879] Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Idem*, p. 7.

Belgique : la langue[880]. Poursuivant son argumentaire, il minimise l'existence des Belges qu'il divisent en deux catégories : la première, « comprend le monde officielle, constituant toute la structure de notre État politique[881] » ; la seconde, « principalement [basée] à Bruxelles (…) n'est point un peuple : c'est un agglomérat de métis[882] ». Desserrée ironise d'ailleurs sur cet « agglomérat de métis » en reprenant l'argumentaire d'Edmond Picard :

> Et si M. Edmond Picard a été l'un des plus ardents défenseurs de cette illusion falote qu'on a appelée "l'âme belge", l'ironie des destins a voulu qu'il fût aussi, dans ses écrits sur l'Antisémitisme par exemple, le théoriciens des races, du danger et de la stérilité de leurs croisements, le dénonciateur implacable de l'infériorité des métis.[883]

La fusion des deux peuples étant considérée impossible, Destrée propose, pour la survie de l'État belge, « qu'aucun de ces deux peuples ne soit lésé, ou ne puisse se croire lésé, au profit de l'autre[884] », proposition encore non réalisée selon l'auteur puisque, « a l'heure actuelle, le mouvement [flamand] (…) menace la Wallonie[885] ».

---

[880] « Une langue est un trésor accumulé au cours des âges par une communauté humaine. Elle y a inclus le souvenir de l'écho de ses mœurs, de ses croyances, de ses douleurs. Elle éveille chez ceux qui la parlent des impressions confuses qui remontent aux jours incertains de l'enfance balbutiant sur les genoux maternel, et plus loin encore, des correspondances avec les ancêtres immémoriaux » (Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Ibidem*).

[881] Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Idem*, p. 8.

[882] Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Idem*, p. 9.

[883] Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Ibidem*.

[884] Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Idem*, p. 9-10.

[885] Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Idem*, p. 12.

La Wallonie serait spoliée par la Flandre qui lui aurait pris : La Flandre elle-même[886], son passé[887], ses artistes[888], ses emplois publics[889], son argent[890], sa sécurité[891], sa liberté[892] et sa langue[893].

La solution alors préconisée par Destrée serait la séparation administrative au motif qu'elle aurait « rencontré des adhésions de plus en

---

[886] « Ils nous ont pris la Flandre, d'abord. Certes, c'était leur bien. Mais c'était aussi un peu le nôtre. Confiants dans l'illusion belge, nous avions appris à considérer comme des expressions de l'âme de nos aïeux, la fierté des beffrois et des hôtels de ville, l'élan religieux des églises du beau pays de Flandre » (Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Ibidem*).

[887] « Nous les avons laissé écrire et enseigner l'histoire de Belgique, sans nous douter des conséquences que les traditions historiques pouvaient avoir dans le temps présent. Puisque la Belgique, c'était nous comme eux, qu'importait que son histoire, difficile à écrire, fût surtout celle des jours glorieux de la Flandre ? Aujourd'hui, nous commençons à percevoir l'étendue du mal » (Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Idem*, p. 13).

[888] « L'art flamand brille d'un éclat radieux. L'art wallon est ignoré » (Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Idem*, p. 14).

[889] « Partant de ce principe juste : que le fonctionnaire est fait pour le citoyen et non le citoyen pour le fonctionnaire, ils ont exigé que tout agent de l'Etat connût deux langues, en Flandre d'abord, dans tout le pays ensuite » (Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Ibidem*).

[890] « Ils nous ont pris notre argent. Nous payons un tribut, ainsi qu'un peuple vaincu » (Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Idem*, p. 15).

[891] « Nous ne sommes plus à l'aise vis-à-vis d'eux » (Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Idem*, p. 16).

[892] « Ils nous ont pris notre liberté. Ce point touche directement à la politique, Sire » (Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Idem*, p. 17).

[893] « Ils nous ont pris notre langue. Plus exactement, ils sont occupés à nous la prendre (…). On y distingue trois étapes : d'abord, le flamand se glisse insidieusement (…) auprès du français. Il ne s'agit que d'une traduction ; qui pourrait refuser ce service fraternel à nos frères ? Puis, un beau jour, le flamand s'affirme en maître ; il revendique la première place qu'il appelle l'égalité ; le français n'est plus toléré. Enfin, le français, sans cesse anémié, diminué, proscrit, disparaît. Et le lion de Flandre est souverain sans partage » (Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Idem*, p. 19).

plus nombreuses dans les cœurs wallons[894] ». S'il concède que « la grande masse est encore indifférente », il craint la réaction des Wallons à l'avenir :

> Nous ne sommes pas encore au cœur de la tempête. Mais quand elle s'éveillera tout à fait, qui donc la pourra régir ? Nous n'avons pas les méthodes lentes et disciplinées des Flamands ; ce sera tout à coup que l'on se retrouvera un jour, brusquement, si l'on continue à fournir des griefs à cette irritation, en présence du problème tout entier de l'indépendance wallonne.[895]

Les modalités de cette séparation administrative ne sont pas clairement définies et oscillent entre « une autonomie un peu plus assurée[896] » et « la séparation complète[897] ». Loin d'être dramatique, le deuxième choix permettrait de préserver la Belgique :

> Une Belgique faite de l'union de deux peuples indépendants et libres, accordés précisément à cause de cette indépendance réciproque, ne serait-elle pas un État plus robuste qu'une Belgique dont la moitié se croirait opprimée par l'autre moitié ? Au jour critique des complications internationales, Flamands et Wallons sentiraient battre leur cœur d'un même battement pour leur patrie et leur liberté, tandis que si on laisse croître « l'irritation » et la « désaffection », comment peut-on espérer que les Wallons défendraient avec pareille ardeur, la patrie et la liberté… des Flamands ?[898]

L'année suivante, Destrée publie, dans la revue *Wallonia*, un article intitulé « A propos de régionalisme » dans lequel il émet le souhait de tendre vers « une philosophie du régionalisme[899] » comprise par lui-même comme

---

[894] Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Idem.*, p. 22.

[895] Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Ibidem*.

[896] Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Idem*, p. 22-23.

[897] Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Idem*, p. 23.

[898] Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Ibidem*.

[899] Jules DESTRÉE, « A propos de régionalisme », *Wallonia. Recueil mensuel de folklore*, 21/1 (janvier 1913), p. 28.

« un stade supérieur de la civilisation[900] ». Pour autant, le régionalisme ne doit pas, selon lui, se réduire à des « petites vanités locales, [comme] les grands hommes de province, les gloires de quartier [qui] sont haïssables et ridicules[901] ». Mais la Wallonie se doit, selon lui, de réagir face au mouvement flamand :

> Le régionalisme est fort à la mode. On en parle beaucoup en Belgique depuis que le malaise causé par les prétentions flamandes s'affirme et s'accentue. Vis à vis d'un mouvement hardi, discipliné, opiniâtre, et sans cesse agissant, la Wallonie sent, de plus en plus, conscience d'elle-même. Elle se veut rattacher à la terre, à ses ancêtres ; elle réclame ses artistes et ses gloires ; elle exalte les motifs locaux de s'enorgueillir ; elle exige qu'on tienne compte de ses mœurs, de ses traditions, de ses coutumes, de sa sensibilité propre.[902]

Destrée n'est pas le seul à évoquer le régionalisme puisque Georges Ista (1874-1939) rédige, la même année, une chronique sur le « régionalisme et l'art wallon » dans laquelle il affirme que « le tempérament wallon existe, démontré par des œuvres nombreuses, mais il est insuffisamment déterminé et, dans bien des cas, peu conscient encore de lui-même[903] ». Le régionalisme, écrit Ista, est très fortement présent en Belgique « où il se résume dans l'antagonisme de deux races nettement différentes[904] ». Ista appelle alors à « un long travail d'études, de préparation » pour que les artistes wallons en devenir puissent suivre « un enseignement vraiment adapté à la sensibilité de leur race[905] » ; et l'auteur de conclure :

---

[900] « Gardons donc tous les avantages que nous a procuré l'organisation nationale. Bien plus, efforçons-nous de les étendre en multipliant les ententes internationales. Mais parallèlement à ce mouvement extérieur, efforçons-nous, à l'intérieur, de mieux assurer l'épanouissement total des collectivités régionales » (Jules DESTRÉE, « A propos de régionalisme », *Wallonia. Idem*, p. 31).

[901] Jules DESTRÉE, « A propos de régionalisme », *Wallonia. Idem*, p. 29.

[902] Jules DESTRÉE, « A propos de régionalisme », *Wallonia. Idem*, p. 28.

[903] Georges ISTA, « Régionalisme et art wallon », *Wallonia. Recueil mensuel de folklore*, 21/2 (février 1913), p. 664.

[904] Georges ISTA, « Régionalisme et art wallon », *Wallonia. Idem*, p. 664.

[905] Georges ISTA, « Régionalisme et art wallon », *Wallonia. Idem*, p. 664.

> Nous sommes donc en marche, désormais vers la formation complète d'un tempérament wallon conscient de ses destinées, connaissant ses forces et ses faiblesses, sachant ce qu'il peut faire et ce qu'il ne doit pas tenter. Et c'est, indiscutablement, au régionalisme que nous le devons.[906]

Enfin, toujours en 1913, lors « d'une fête wallonne », Destrée prend la parole pour réaffirmer l'existence de l'identité wallonne[907]. Le discours, si l'on en croit *L'Art moderne*, fut accueilli chaleureusement par le public présent dans la grande salle du Conservatoire de Liège :

> L'explosion que des salves d'applaudissements annonçaient progressivement éclata dans toute sa violence, explosion de joie, de volonté et de bravoure ; et elle se réveilla avec la même unanimité quand l'orateur alla reprendre sa place dans une loge pour écouter le *Chant de la Wallonie* d'Albert Mockel, orchestré par Joseph Jongen.[908]

4.3. À la recherche d'une musique wallonne

Une division en musiciens flamands d'une part et musiciens wallons d'autre part est observable à partir de la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle. Peu à peu, les musiciens belges sont perçus et regroupés non plus par le biais de leur nationalité mais selon leur appartenance ethnique. Cependant, les compositeurs wallons ne sont pas vus immédiatement comme procédant d'une école bien définie. La prédominance de l'école musicale flamande de Peter Benoit provoque un déséquilibre dans le royaume de Belgique. Dès lors, il convient de chercher un candidat wallon susceptible d'être opposé au héraut flamand. Plusieurs compositeurs sont tour à tour pressentis pour remplir cette fonction. Le premier d'entre eux est Émile Mathieu.

---

[906] Georges ISTA, « Régionalisme et art wallon », *Wallonia. Ibidem*.

[907] « Et Jules Destrée, affirma la volonté légitime de ceux qui, Wallons, veulent rester Wallons, de ceux qui, sympathisant avec d'autres races, gardent la conscience de leur particulière mentalité, et, admirant celle des autres, n'entendent pas abdiquer leur droit de sentir et de penser en leur indépendante originalité » (Georges RITTER, « Une fête wallonne », *L'Art moderne*, 25 (22 juin 1913), p. 196).

[908] Georges RITTER, « Une fête wallonne », *L'Art moderne. Ibidem*.

4.3.1. Émile Mathieu

Né à Lille de parents musiciens belges[909], il pratique tout d'abord la musique en amateur[910]. À la mort de ses parents, il prend la décision d'étudier de manière plus approfondie son art de prédilection[911]. Il entre comme élève au Conservatoire royale de Bruxelles et y étudie le piano avec Charles Bosselet (1812-1873)[912], l'harmonie avec Auguste Dupont et la fugue, le contrepoint et la composition avec François-Joseph Fétis[913]. Il tente à trois reprises le grand prix de Rome sans toutefois parvenir à remporter le premier prix[914]. Malgré ses tentatives infructueuses, il parvient à bénéficier de la part du gouvernement d'une bourse de voyage de deux ans

---

[909] Son père — Nicolas-Joseph Mathieu — et sa mère — Amélie-Thérèse Marin — furent tous deux des artistes lyriques. Ils furent notamment professeurs de chant à l'École de musique de Louvain (Jules TOUSSAINT DE SUTTER, « Notice sur Émile Mathieu. *Membre de l'Académie*. », *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, 125 (1959), p. 6-7).

[910] Jules TOUSSAINT DE SUTTER, « Notice sur Émile Mathieu. *Membre de l'Académie*. », *Annuaire de l'Académie royale de Belgique. Ibidem*.

[911] Jules TOUSSAINT DE SUTTER, « Notice sur Émile Mathieu. *Membre de l'Académie*. », *Annuaire de l'Académie royale de Belgique. Idem*, p. 7.

[912] Charles-François-Marie Bosselet est un compositeur et chef d'orchestre franco-belge, il compose notamment des quatuors pour hommes, des ballets et de la musique religieuse. En 1835, il obtient un poste de second chef au Théâtre de la Monnaie. En 1840 il est nommé professeur d'harmonie au Conservatoire de Bruxelles et en 1852 il devient membre de l'Académie Royale (Thierry LEVAUX, « Bosselet Charles », Thierry Levaux (dir.), *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Ohain-Lasne, Éditions art in Belgium, 2006, p. 84).

[913] Anne-Marie RIESSAUW, « Mathieu, Emile », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18067 (Page consultée le 22 février 2017). En 1861 il décroche un premier prix d'harmonie et en 1863 un premier prix de piano (Bernard HUYS, « Emile Mathieu (1844-1932) ; chronologie, betekenis en volledige lijst van zijn composities », *Medeling van de Geschieden Oudheidkundige Kring voor Leuven en omgeving*, 25 (1985), p. 54).

[914] Mathieu remporte, avec sa cantate *La dernière nuit de Faust*, un second prix en 1869 « en partage avec M. J. Pardon. » En 1871, il obtient une fois encore le second prix en présentant sa cantate *Le songe de Colomb* « avec mention spéciale et à l'unanimité ; en 1873, il manqua d'une voix le premier prix » avec sa cantate *Torquato Tasso's Dood*. (Arthur POUGIN, « Mathieu (Émile), *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique [1880]*, supplément et complément publiés sous la direction d'Arthur Pougin, Bruxelles, Culture et civilisation, 1972, p. 186).

qui lui permet de se fixer à Paris de 1873 à 1875[915]. En 1875, de retour en Belgique, il parvient à décrocher un poste d'accompagnateur au Théâtre royal de la Monnaie[916]. En 1881, il est nommé directeur de l'École de musique de Louvain, charge qu'il occupe jusqu'en 1898, date à laquelle il succède à Adolphe Samuel (1824-1898) en tant que directeur du Conservatoire royal de Gand jusqu'en 1924[917]. Sa carrière de musicien est représentative des espoirs qu'il suscite dans un premier temps avant de décevoir les partisans d'une école wallonne de musique.

4.3.1.1. Les débuts (1872-1879)

En 1872, la cantate *Le songe de Colomb*[918] est jouée à l'occasion de la séance publique de l'Académie royale de Belgique. L'œuvre est décrite comme émanante « d'un musicien distingué, qui connaît le maniement des voix et des instruments et qui (…) ne demande point assez à l'inspiration[919] ». Si le critique perçoit dans la partition des « passages distingués », il déplore cependant le manque de développement des idées principales qui « ne se dégagent pas d'un ensemble vague et confus, où l'auditeur ne parvient pas à les saisir sans de grands efforts d'attention[920] ».

Trois ans plus tard, Mathieu présente son fragment symphonique intitulé *Noce féodale* ayant remporté « un fort respectable succès[921] ». L'œuvre est

---

[915] Anne-Marie RIESSAUW, « Mathieu, Emile », *Grove Music Online. Oxford Music Online. Op. cit.*

[916] Bernard HUYS, « Emile Mathieu (1844-1932) ; chronologie, betekenis en volledige lijst van zijn composities », *Op. cit.*, p. 53.

[917] Anne-Marie RIESSAUW, « Mathieu, Emile », *Grove Music Online. Oxford Music Online. Op. cit.*

[918] Cette cantate fut présentée au prix de Rome de 1871 et permis à Mathieu d'y remporter un deuxième prix (Indépendant, « Belgique. Bruxelles », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 40 (3 octobre 1872), [p. 3]).

[919] Indépendant, « Belgique. Bruxelles », *Le Guide Musical. Ibidem*.

[920] Indépendant, « Belgique. Bruxelles », *Le Guide Musical. Ibidem*.

[921] M. TH., « Belgique. Bruxelles. », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 2 (14 janvier 1875), [p. 3].

présentée, par le *Guide musical*, comme possédant « des qualités dignes d'attention[922] » mais manquant d'originalité[923]. *L'Art universel*, quant à lui, reconnaît au compositeur une certaine science musicale tout en déplorant son manque de clarté et son manque de personnalité :

> L'auteur des *Noces féodales*, M. Mathieu, sait malheureusement beaucoup trop ; il n'est point encore arrivé encore à classer ses idées d'une façon régulière ; cela traîne en longueur et l'effet arrive trop tôt ou trop tard. Il y a dans son œuvre des combinaisons ingénieuses de timbres, des imitations criardes du style wagnérien et autres ; mais la personnalité manque ; je rencontre beaucoup de monde dans l'œuvre de M. Mathieu, excepté M. Mathieu.[924]

En janvier 1876, Mathieu fait jouer aux concerts populaires son allegretto-scherzando symphonique *Sous Bois* ; la critique y remarque un net progrès par rapport aux *Noces féodales* de l'année précédente[925].

En avril de la même année, Mathieu présente au théâtre royal de la Monnaie une partition teintée d'orientalisme : le ballet-divertissement *Les Fumeurs de Kiff*[926]. L'œuvre remporte un grand succès et les revues *L'Artiste* et le *Guide musical* lui consacrent chacune un compte rendu plus qu'encourageant. Si le thème abordé dans le ballet est jugé commun par

---

[922] M. TH., « Belgique. Bruxelles. », *Le Guide Musical. Ibidem*.

[923] « A la sortie, quelqu'un demandait à quelle époque pouvaient avoir été ces noces féodales ? — "Sous *Charles VI*… de Halévy" répondit le spirituel interlocuteur » (M. TH., « Belgique. Bruxelles. », *Le Guide Musical. Ibidem*).

[924] E. V., « Revue musicale », *L'Art universel*, 23 (15 janvier 1875), p. 304.

[925] « C'est fin, c'est distingué, dans les motifs comme dans l'orchestration. Rien de banal ne s'y rencontre et l'auteur ne cherche plus à faire grand. Citons surtout le joli trio de cette page habilement travaillée, après lequel le premier motif reparaît, très-heureusement amené » (Anonyme, « Belgique. Bruxelles », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 3 (20 janvier 1876), [p. 5]). La revue *L'Artiste* la décrit comme « une œuvre distinguée dont les idées sont fraîches et développées avec art. » (L. F., « Le Concert populaire. », *L'Artiste*, 5 (23 janvier 1876), p. 48).

[926] Lucien SOLVAY, « Belgique. Bruxelles », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 16 (20 avril 1876), [p. 3].

L'Artiste[927], ce dernier ajoute que « ce ballet, (…) exécuté au son de la musique de M. Matthieu [sic], a une originalité, une saveur particulière[928] ». Le *Guide musical* souligne les qualités de la partition tout en décrivant Mathieu comme un « jeune compositeur doué d'une originalité et d'une science réelles[929] ». L'orchestration et l'orientalisme sont tour à tour pointés comme autant de qualités pouvant être attribuées au ballet :

> Il y a de la couleur vraiment orientale dans ces pages inspirées de l'Orient ; l'orchestration est surtout, à ce point de vue, très-réussie, et c'est une fort heureuse idée de la part du musicien d'en avoir fait revenir le motif à la fin par une transition des plus agréables et d'autant plus difficile à amener qu'elle devait être naturelle.[930]

Le *Guide musical* reproche toutefois au compositeur une « recherche excessive de l'originalité, une horreur de la banalité qui fait tort à la franchise de l'inspiration et qui nuit au développement de l'idée[931] ». Malgré tout, Mathieu est perçu comme un espoir de la scène lyrique belge, « pauvre de compositeurs de talent[932] », par les deux critiques qui attendent désormais de lui « un opéra dans lequel il fera valoir ses nombreuses qualités[933] ».

---

[927] « Tout cela n'est pas bien neuf, et peut-être trouverait-on dans les contes fantastiques des Mille-et-une Nuits quelques pages qui ont pu inspirer le scénario » (L. F., « Les Théâtres. Théâtre royal de la Monnaie », *L'Artiste*, 16 (23 avril 1876), p. 134).

[928] L. F., « Les Théâtres. Théâtre royal de la Monnaie », *L'Artiste. Ibidem*.

[929] Lucien SOLVAY., « Belgique. Bruxelles », *Le Guide Musical. Op. cit.*, [p. 3].

[930] Lucien SOLVAY, « Belgique. Bruxelles », *Le Guide Musical. Ibidem*. *L'Artiste* observe les mêmes qualités ; voici ce qu'il en dit : « Les développements de l'idée mélodique sont travaillés avec un soin, un art remarquable. C'est de la dentelle musicale. L'instrumentation est discrète et savante, la recherche des sonorités et des rhythmes (sic) ont vivement préoccupé le compositeur, qui est arrivé à d'excellents effets. Tous les morceaux ont une couleur orientale bien accusée » (L. F., « Les Théâtres. Théâtre royal de la Monnaie », *L'Artiste. Op. cit.*, p. 134).

[931] Lucien SOLVAY, « Belgique. Bruxelles », *Le Guide Musical. Op. cit.*, [p. 3].

[932] Lucien SOLVAY, « Belgique. Bruxelles », *Le Guide Musical. Op. cit.*, [p. 4].

[933] L. F., « Les Théâtres. Théâtre royal de la Monnaie », *L'Artiste. Op. cit.*, p. 135.

Octobre 1876, la ville de Louvain inaugure la statue de Sylvain Van de Weyer (1802-1874). L'inauguration est l'occasion d'entendre sa cantate patriotique *Debout peuple !* qui remporte un « grand succès[934] ».

Décembre 1877, Mathieu fait jouer aux concerts populaires son poème symphonique *Le Lac*. L'orchestration est une nouvelle fois décrite comme « distinguée, fine et délicate[935] » même si « l'ensemble est un peu monotone » ; en cause le « développement qui ne renouvelle pas l'idée fondamentale par des contre-motifs suffisamment intéressants[936] ».

Le même mois, Mathieu présente au Théâtre royal de la Monnaie son opéra *George Dandin*. L'accueil qui lui est réservé est nettement défavorable et le compositeur essuie un échec. Le principal reproche fait au musicien est la non adéquation de la musique par rapport au sujet :

> M. Mathieu, qui est un excellent musicien, a voulu faire montre de sa science. Tout ce qu'il y a de plus compliqué en fait de formules harmoniques et instrumentales, il l'a prodigué dans sa partition. Au lieu de rendre, autant que possible, un style analogue à celui de Molière, il a mis en œuvre tous les procédés de l'école actuelle ; il a produit une œuvre musicale aussi tourmentée, aussi prétentieuse que le texte littéraire est simplet et naturel. Le chant ne suit pas la parole, et l'orchestre exprime constamment l'opposé de ce que disent les voix. Il y a çà et là des interprétations plus exactes de l'esprit de la scène ; mais cela ne dure pas : le compositeur semble se repentir d'avoir été clair un moment, et retombe dans l'obscurité des développements scientifiques.[937]

---

[934] TIEL., « Chronique », *L'Actualité. À travers le monde et l'art*, 8 (8 octobre 1876), p. 66. Aucun commentaire, hormis la mention laconique de *L'Actualité*, n'a été trouvé dans les revues consultées.

[935] Anonyme, « Gazette musicale et théâtrale. Théâtre de la Monnaie. », *L'Artiste*, 48 (2 décembre 1877), p. 397.

[936] M. TH., « Belgique. Bruxelles. Concerts populaires de musique classique. », *Le Guide Musical. Op. cit.*, [p. 3].

[937] Z., « Musique », *L'Athenæum belge. Journal universel de la Littérature, des Sciences et des Arts*, 1 (6 janvier 1878), p. 7.

Même constat pour le *Guide musical* qui, bien que reconnaissant les qualités orchestrales de l'œuvre[938], évoque une négligence par rapport à l'élément considéré comme prépondérant, à savoir « l'effet scénique[939] ». Cet échec ne signifie pas pour autant un désaveux du musicien qui est toujours considéré comme un compositeur au potentiel plus qu'appréciable[940]. Quoi qu'il en soit, l'opéra est retiré de l'affiche et Mathieu prend la décision « de remanier quelques parties de son œuvre

---

[938] À ce propos, Mathieu est qualifié comme procédant « directement de la jeune école française, dont il a la finesse un peu cherchée parfois, plutôt que l'ampleur puissante de l'école de Wagner » (Lucien SOLVAY, « Belgique. Bruxelles. — Théâtre royal de la Monnaie — », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 52 (27 décembre 1877), [p. 1]). L'*Écho musical* fait le même constat : « la musique de *George Dandin* est une œuvre d'une forme distinguée, dont l'orchestration dénote un habile symphoniste, procédant à la manière de la jeune école française, mais qui a le tort de ne s'adresser qu'à la partie instruite du public » (reprit de : Anonyme, « Belgique. Bruxelles. George Dandin », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 2 (10 janvier 1878), [p. 3]).

[939] « L'erreur de M. Emile Mathieu, au point de vue purement scénique, a été de donner pour compagne à la muse "bonne enfant" de Molière une muse trop sévère, trop laborieusement apprêtée, malgré tout le désir qu'elle a de se donner un ton léger et sans façon. Un peu de laisser-aller eût fait merveille, sans qu'il fût besoin pour cela de négligence ni de vulgarité : une jolie fille est toujours plus appétissante coquette que débraillée » (Lucien SOLVAY, « Belgique. Bruxelles. — Théâtre royal de la Monnaie — », *Le Guide Musical. Ibidem*). Il est à noter que *L'Artiste* se montre plus conciliant avec Mathieu attribuant notamment la raison de cet échec à « certains abonnés [qui] ont joué leur rôle habituel dans la vilénie dont les auteurs ont été victimes ». Si le critique partage l'avis de ses confrères pour dire que l'opéra est un échec, il l'attribue principalement à la distribution des rôles et met cause les interprètes plus que le compositeur : « A part M. Dauphin, les chanteurs auxquels étaient confiés les différents rôles n'étaient pas à la hauteur de la situation ni comme voix, ni comme jeux » (Anonyme, « Gazette musicale et théâtrale. Théâtre de la Monnaie. », *L'Artiste*, 52 (30 décembre 1877), p. 429-430).

[940] La *Fédération artistique* voit en lui un musicien de talent dont « la Belgique sera fière de le placer dans sa nombreuse pleïade [sic] d'artistes qui en font l'honneur et la gloire » (reprit de : Anonyme, « Belgique. Bruxelles. George Dandin », *Le Guide Musical. Op. cit.*, [p. 3]).

avant de la donner une seconde fois[941] ». L'œuvre retravaillée[942] est représentée en janvier 1879 et Mathieu remporte désormais un succès :

> La soirée de mardi dernier est venu réparer (…) ce précédent échec ; en tous cas, elle a démontré à toute évidence que l'on peut avoir la plus grande assurance dans l'avenir de M. Mathieu.[943]

Enfin, septembre 1879 Mathieu est identifié, par la *Revue du Monde musical et dramatique*[944], au « groupe des compositeurs appartenant aux provinces wallonnes[945] ». Ce groupe « se rapproche sensiblement de l'école française[946] » par filiation à Grétry[947].

À la lecture des différents comptes rendus consacré à Émile Mathieu, il est possible d'observer la position occupée par le musicien et la perception de ce dernier par la critique musicale. Premièrement, Mathieu est un

---

[941] Lucien SOLVAY, « Belgique. Bruxelles. — Théâtre royal de la Monnaie — », *Le Guide Musical. Op. cit.*, [p. 1]. *L'Artiste* fait également part de ce remaniement : « Nous aurons bientôt (…) la reprise de *George Dandin* de MM. Mathieu et Coveliers, complètement remanié et augmenté d'un divertissement » (Anonyme, « Gazette théâtrale et musicale », *L'Artiste*, 38 (1er novembre 1878), p. 300).

[942] « Nous avons maintenant un *George Dandin* délicatement et savamment ciselé dans toutes ses parties ; le dessin mélodique apparaît plus clair au milieu de l'instrumentation à la fois simplifiée et plus nourrie. Quelques pages ont été élaguées et sacrifiées aux endroits où l'action demandait à être plus lestement menée » (Lucien SOLVAY, « Belgique. Bruxelles. Théâtre Royal de la Monnaie », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 3 (16 janvier 1879), [p. 1]).

[943] Lucien SOLVAY, « Belgique. Bruxelles. Théâtre Royal de la Monnaie », *Le Guide Musical. Ibidem*.

[944] L'article a été une première fois cité au point 3.4.3 De musiciens belges à musiciens flamands.

[945] Les musiciens cités sont les suivants : Jean-Théodore Radoux, Joseph Michel (1847-1888), Émile Mathieu et Jean-Baptiste Rongé (1825-1882) (LIONEL, « Belgique. Le capitaine noir, opéra lyrique en trois actes de Joseph Mertens », *Le Guide musical. Op. cit.*, [p. 4]).

[946] Le rédacteur de l'article définit l'école française comme emplie de délicatesses, d'esprit, « d'élégance un peu cherchée » et dotée d'un « charme des infiniment petits » (LIONEL, « Belgique. Le capitaine noir, opéra lyrique en trois actes de Joseph Mertens », *Le Guide musical. Idem*, [p. 5]).

[947] LIONEL, « Belgique. Le capitaine noir, opéra lyrique en trois actes de Joseph Mertens », *Le Guide musical. Idem*, [p. 4].

compositeur dont la presse artistique reconnaît le talent naissant et voit en lui un compositeur d'avenir. Elle met en exergue sa principale force — son travail d'orchestrateur — même si elle admet certaines faiblesses quant au traitement de la mélodie et quant à la recherche d'originalité qu'elle met sur le compte de la jeunesse. Deuxièmement, Mathieu parvient à présenter ses œuvres dans des lieux prestigieux comme le théâtre de la Monnaie ou aux concerts populaires. Troisièmement, il reçoit le soutient de la presse même en cas d'échec. Quatrièmement, sa musique est qualifiée comme procédant de « la jeune école française » à partir de la deuxième moitié de la décennie et son origine wallonne est mentionnée par la presse. Fin de la décennie, cette qualification est confirmée[948], lors d'une première distinction des compositeurs belges en deux groupes : les compositeurs wallons — rattachés à l'école française — et les compositeurs flamands avec Peter Benoit comme chef de file.

4.3.1.2. Basculement (1880-1888)

La décennie suivante est une étape importante dans la carrière du musicien et est annonciatrice de grands changements dans la perception dont il fera preuve par la presse spécialisée.

Mathieu est, en janvier 1881, nommé directeur de l'École de musique de Louvain[949]. Sa nomination fait l'objet de plusieurs commentaires dans le *Guide musical* et dans l'*Art moderne* qui suivent l'évolution et les résultats de l'école. Le numéro 34-35 du *Guide musical* de la même année rapporte les « résultats très-satifaisants[950] » obtenus par le nouveau directeur ; constatation développée dans le numéro 37 :

---

[948] Il est à préciser que ces rattachements successifs des compositeurs wallons à l'école française de musique ne sont exprimés, jusqu'ici, que comme une simple constatation sans prendre un sens positif ou négatif.

[949] Jules TOUSSAINT DE SUTTER, « Notice sur Émile Mathieu. *Membre de l'Académie*. », *Annuaire de l'Académie royale de Belgique. Op. cit.*, p. 10.

[950] Anonyme, « Belgique. Louvain. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 34-35 (25 août 1er septembre 1881), [p. 5].

> L'horizon de cette école de musique s'est considérablement élargi. La grande musique, celle qui doit former le goût des élèves, y a une place marquée ; les éléments divers dont se compose la population de cet établissement se sont groupés et unis, sous la savante direction de M. Emile Mathieu, en un ensemble imposant qui a produit une très-vive impression. Il y a là un chef, reconnu comme tel par tout le monde, et qui doit son autorité, non pas à son titre mais à sa valeur personnelle.[951]

L'année suivante, *l'Art moderne* s'exprime à nouveau sur le travail de Mathieu à Louvain en proposant un résumé :

> Il [Émile Mathieu] vient de tenter un victorieux effort pour y relever le niveau artistique. Le vaillant directeur a réussi à grouper les anciens élèves de l'Ecole ; il a formé des chœurs de dames, discipliné des chœurs d'hommes ; il a reconstitué un orchestre de symphonie qui n'existait plus, et, après un travail surhumain de deux mois, il a fait exécuter *la Création du monde* de Haydn, et *les Bohémiens*, de Schumann, de façon à charmer les délicats et à donner tort aux prophètes d'insuccès qui n'ont pas manqué — comme bien on pense — à cette entreprise hardie.[952]

Deux ans plus tard, en avril 1884, l'*Art moderne* cite toujours en exemple Émile Mathieu pour son travail accompli en tant que directeur de l'École de musique de Louvain et comme organisateur de concerts[953]. Détail qui a son importance, l'artiste voit, en fin d'article, son nom rapproché de celui de Peter Benoit[954].

En marge de sa carrière pédagogique, Mathieu, poursuivant son œuvre musicale, rencontre un succès sans précédent avec son poème lyrique et symphonique *le Hoyoux*, poème chantant le « brave petit torrent, dont

---

[951] Anonyme, « Belgique. Louvain. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 37 (15 septembre 1881), [p. 4].

[952] Anonyme, « Petite Chronique », *L'Art moderne*, 16 (16 avril 1882), p. 126.

[953] « Il [Émile Mathieu] s'est mis à la tête d'une école de musique embryonnaire, où tout était à organiser. Dès 1882, il donnait deux grands concerts où il affirmait le travail opiniâtre de l'École. La semaine dernière, il faisait jouer l'*Escaut*, l'un des grands oratorios de Benoit, qui présente pour les chœurs et pour l'orchestre, des difficultés techniques considérables, et Louvain acclamait l'œuvre et ses interprètes » (Anonyme, « La musique en province », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 122).

[954] « Ce que Benoit a réalisé à Anvers, ce que Mathieu s'efforce d'atteindre à Louvain, Jean Van den Eeden le poursuit courageusement à Mons » (Anonyme, « La musique en province », *L'Art moderne. Ibidem*).

l'onde plus noire que houille, coule, roule, grouille, de vanne en vanne, [et] apparaît comme un serviteur joyeux et turbulent de l'industrie humaine[955] ». Il est tout d'abord joué sous forme fragmentaire à Liège, en mars 1882, où il a « été accueilli avec faveur[956] » pour ensuite être exécuté dans son entièreté à Louvain en novembre suivant ; l'*Art moderne* du 19 novembre en donne la description suivante :

> Dans cette composition lyrique et symphonique, qui n'est ni une cantate, ni un oratorio, ni une fantaisie avec chœurs, bien qu'elle tienne un peu de ces genres divers, le compositeur s'abandonne franchement et librement à sa nature d'artiste : il chante le Hoyoux, cette rivière tourmentée, capricieuse, qui se précipite dans la Meuse après avoir traversé l'une des plus pittoresques vallées du pays — une vallée encaissée par les rochers, dans laquelle les industries du fer et du papier font bourdonner, sans trêve, leurs martèlements sonores.[957]

Le compte rendu de l'œuvre n'est pas l'élément le plus intéressant de l'article. Le chroniqueur débute celui-ci par un regret vis-à-vis de ce qu'il considère comme un « dénigrement systématique et faux de notre art national[958] » qu'il espère voir combattu dans le but de régénérer une musique belge à l'instar de Peter Benoit[959]. Mathieu, de la même manière, est perçu comme un candidat de poids à cette régénération[960]. Maurice

---

[955] Article du *Journal de Liège* repris dans : Anonyme, « Belgique. Liège », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 14 (6 avril 1882), [p. 5].

[956] Anonyme, « Belgique. Liège », *Le Guide musical. Ibidem*.

[957] Anonyme, « Le Hoyoux. Poème lyrique et symphonique, par Emile Mathieu », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 371.

[958] Anonyme, « Le Hoyoux. Poème lyrique et symphonique, par Emile Mathieu », *L'Art moderne Ibidem*.

[959] « Oui, la musique belge existe. Elle commence à pousser ses rameaux, dans laquelle circule une sève jeune et active. Benoit, notamment, s'il était Français, serait dès à présent célèbre : Flamand, il a à lutter constamment contre l'indifférence, l'ignorance et les préjugés » (Anonyme, « Le Hoyoux. Poème lyrique et symphonique, par Emile Mathieu », *L'Art moderne. Ibidem*).

[960] « Dans le petit noyau de compositeurs qui se forme et d'où sortira le germe fécondant destiné à régénérer l'art musical belge, il convient de citer, et en première ligne, M. Emile Mathieu, dont le *Hoyoux* (…) a mis en haut relief la personnalité » (Anonyme, « Le Hoyoux. Poème lyrique et symphonique, par Emile Mathieu », *L'Art moderne Ibidem*).

Kufferath rédige lui aussi un compte rendu à propos de l'œuvre qu'il considère être le chef-d'œuvre de Mathieu :

> Wagner fait école même à Louvain et voilà la vieille ville universitaire devenue un petit Bayreuth. De fait, le *Hoyoux* de M. E. Mathieu peut être considéré comme son *Nibelung Ring*. C'est l'œuvre qui lui ouvrira certainement les portes de toutes les salles de concert et rendra son nom populaire plus que ne l'ont fait les partitions pourtant bien intéressantes de *George Dandin* et la *Bernoise*. Ce *Hoyoux* a obtenu le plus franc et le plus légitime succès et c'est une œuvre qui sort du commun, qui est d'un poëte [sic] et d'un musicien remarquablement doués, une œuvre enfin dont l'exécution dans la capitale s'impose. Si les Concerts populaires, revenus à l'existence, donnent un concert belge cette année, le Hoyoux est l'œuvre maîtresse qui devra y figurer et qui sera, j'en suis persuadé, la pièce à succès.[961]

Cette comparaison est intéressante à plus d'un titre. Il n'est pas seulement question à proprement parler du style du compositeur qui procéderait à la manière de Wagner, où, tout du moins, qui subirait son influence musicalement parlant. Le *Hoyoux* est comparé au *Nibelung Ring* du maître allemand en tant que son œuvre la plus aboutie ; les deux partitions contiennent également en leur sein le thème du cours d'eau contenant et dévoilant un monde à part entière[962]. Comme mentionné au chapitre précédent, le paysage est un moyen rassembleur de la nation au motif qu'il véhicule un référent symbolique fort[963]. Le cours d'eau est prétexte à évoquer les paysages qu'il traverse et glorifie, favorisant par là même l'identification d'une région entière. De la même manière, le fleuve est utilisé comme témoin du passé héroïque de ces mêmes lieux connectés au présent par son entremise. Ainsi, l'auditeur se retrouve face à la

---

[961] Maurice KUFFERATH, « Belgique. Louvain (correspondance particulière). », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 47 (23 novembre 1882), [p. 7]. Kufferath semble avoir été entendu puisque la partition est jouée aux concerts populaires en janvier 1883 où elle rencontre, selon l'*Art moderne*, « un succès franc et général » (Anonyme, « Le concert populaire », *L'Art moderne*, 3 (21 janvier 1883), p. 20).

[962] Si Mathieu et Benoit ne sont pas clairement comparés dans ce compte rendu, il faut rappeler au lecteur que le musicien flamand, auteur du *Schelde*, fait référence à plusieurs reprises à Wagner qu'il considère comme le modèle type du « compositeur national » (Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national. XIV », *L'Art universel. Op. cit.*, p. 150).

[963] Voir le point 3.3.3. L'identification géographique.

redécouverte d'une région familière par cette connexion héroïsante de son passé dont le fleuve en est le spectateur éternel :

La Meuse élargissant son étroite vallée
Reçoit Sambre et lasse des détours
Par le milieu d'une splendide allée,
De vers Liège poursuit son cours.

Un long massif rocheux lui barre le passage,
Contournant l'obstacle brutal
Le fleuve en un étroit chenal
Profond et rapide s'engage.

Puis, tout à coup s'écartent les parois
On voit s'élever sur la rive
L'antique cité des Hutois
Et sa cathédrale massive,
De son front au quadruple front
La blanche muraille anguleuse.
Les sept arches de son vieux pont
Où l'eau s'entrouvre, écumente et grondeuse.[964]

La question de la musique comme expression de la nation pose question en Belgique en raison même de sa situation particulière. Ce questionnement se retrouve dans une article intitulé « la musique et la nationalité » dans lequel son auteur tente de dégager une solution. Débutant son article par nier la qualité universelle de cet art, il le décrit comme « l'idiome particulier qu'entendent certains groupes de peuples par une civilisation identique [et] selon les circonstances pour lesquelles la musique a été composée (…) elle exerce sur chaque nation des impressions très différentes[965] ». Afin d'illustrer son propos, il donne l'exemple de la *Marche de Racocsy* qui, dit-il, « est pour nous une composition de belle et noble allure[966] » sans plus, alors que le « Hongrois ne l'entendra jamais sans qu'elle fasse résonner en lui le clavier des plus fières émotions de l'âme, du sentiment patriotique, de

[964] Émile MATHIEU, *Le Hoyoux. Poème lyrique et symphonique*, Bruxelles, Frères Schott éditeurs, 1883, p. 4-9.

[965] Anonyme, « La musique et la nationalité », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 301.

[966] Anonyme, « La musique et la nationalité », *L'Art moderne. Ibidem*.

la bravoure, de l'honneur guerrier[967] ». La nationalité, selon lui, est nettement présente dans la musique par le fait même de l'environnement géographique et chronologique des hommes qui la composent[968]. La situation belge pose problème pour deux raisons : premièrement, elle est « partagée entre deux races différentes de tempérament, d'instincts et d'habitudes[969] » ; deuxièmement, elle subirait une influence française dans le domaine littéraire alors « qu'au point de vue musical, la pression allemande paraît l'emporter[970] ». Dans ce contexte culturel un compositeur paraît pourtant avoir réussi à proposer une alternative, du moins en partie :

> L'harmonie des couleurs vives, parlant haut à l'œil, les séduit [les Belges]. C'est ce qu'a compris Peter Benoit, qui, dans sa musique décorative, à larges descriptions, a saisi l'une des faces de notre nationalité.[971]

La solution proposée par Benoit n'est pas entièrement satisfaisante puisqu'il ne parvient qu'à ne restituer qu'une partie de ce que doit constituer la nation belge. Il est question dès lors de chercher le compositeur capable d'en rendre l'autre moitié. Mathieu est alors cité comme potentiellement capable de rendre cette deuxième partie de l'équation grâce à une nouvelle composition — *Freyhir*[972] — qui devrait permettre au compositeur wallon de se faire « la place large, au premier rang, où brillent déjà Peter Benoit et

---

[967] Anonyme, « La musique et la nationalité », *L'Art moderne. Ibidem*.

[968] « La nationalité des peuples s'accuse nettement dans la musique. Cela est logique, puisque l'inspiration naît de l'imagination, et que l'imagination des hommes subit nécessairement l'influence du milieu, du climat, de la nature du sol, des conditions de paix ou de guerre, d'asservissement ou d'indépendance, de prospérité ou de décadence qui les régissent » (Anonyme, « La musique et la nationalité », *L'Art moderne. Ibidem*).

[969] Anonyme, « La musique et la nationalité », *L'Art moderne. Ibidem*.

[970] Anonyme, « La musique et la nationalité », *L'Art moderne. Ibidem*.

[971] Anonyme, « La musique et la nationalité », *L'Art moderne. Ibidem*.

[972] « La grande majorité des auditeurs du concert de dimanche [les concerts populaires], étaient venus là pour entendre surtout *Freyhir*, l'œuvre nouvelle d'Emile Mathieu, qui jeune encore, a eu le rare bonheur d'être prophète en son pays, et de captiver de prime abord la sympathie du public » (Marc HAROLD, « Chronique musicale : Freyhir », *La Basoche. Op. cit.*, p. 85).

Erasme Raway[973] ». La composition est décrite par l'*Art moderne* comme une « œuvre descriptive (…) formant la deuxième partie[974] d'un vaste cycle destiné à célébrer la gloire de la patrie[975] ». L'auteur franchit un cap supplémentaire puisqu'il fait d'Émile Mathieu le pendant wallon de Peter Benoit :

> On dirait que l'artiste oppose les beautés de la partie wallonne aux splendeurs des Flandres, dont il laisse à Peter Benoit le soin de célébrer la gloire. Musique wallonne, pourrait-on ajouter, procédant quelque peu de l'Ecole française, peut-être destinée, dans la pensée de l'auteur, à former la contre-partie ou le pendant de cette musique flamande, largement décorative, au coloris rutilant comme une toile de Jordaens, dont l'*Escaut* est la synthèse.[976]

Mathieu n'est plus seulement à mettre au rang des gloires belges mais est désormais un héraut wallon face au champion de la musique flamande. L'école française est une nouvelle fois mentionnée et serait le moyen utilisé par le musicien wallon pour se distinguer du maître flamand.

Cependant, si le compositeur est perçu un temps comme un digne représentant d'un art musical wallon, différents revers vont progressivement faire douter de lui.

4.3.1.3. Désintérêt progressif (1888-1908)

Fin décembre 1888, Mathieu présente au théâtre de la Monnaie une nouvelle tragédie lyrique : *Richilde*. Le *Guide musical* et l'*Art moderne*, dans leurs comptes rendus se montrent très enthousiasmés par la nouvelle œuvre du directeur louvaniste. L'*Art moderne* souligne le côté patriote de l'œuvre et du sujet choisi par Mathieu, sujet « tiré d'un épisode de notre histoire, des luttes stériles engagées par les comtés de Hainaut et de Flandre au sujet de la régence du pays et de la tutelle des fils de Baudouin de

---

[973] Marc HAROLD, « Chronique musicale : Freyhir », *La Basoche. Idem*, p. 86.

[974] La première partie est son œuvre précédente, le *Hoyoux*.

[975] Anonyme, « Emile Mathieu », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 378.

[976] Anonyme, « Emile Mathieu », *L'Art moderne. Ibidem*.

Mons[977] ». La représentation même de l'œuvre est saluée par le critique qui veut y voir une manifestation d'un art national belge[978]. Le *Guide musical*, reconnaissant de même la caractéristique nationalisante du sujet, souligne quant à lui, que c'est une « œuvre profondément fouillée d'un musicien savant[979]. »

Ludwig Gheldre, de la revue *La Wallonie*, se veut moins enthousiaste. Si le compositeur « avait donné de grandes espérances (…) surtout par le *Hoyoux* et *Freyhir*[980] » celui-là s'interroge quant à savoir si la nouvelle œuvre du maître est « à la hauteur des espérances *d'art* qui entouraient le nom de M. Mathieu[981] » ? La partition, bien que remportant « un très grand succès » auprès du public, ne convainc pas le critique qui, s'il lui reconnaît certaines qualités, ne se prive pas de critiquer vivement le compositeur :

> En résumé, *Richilde*, est une œuvre de *formation* ; le compositeur n'a encore saisi qu'une partie des nécessités du drame lyrique (…). Son œuvre marque de la conscience, a de réelles qualités, mérite des félicitations aussi bien que des critiques ; elle nous fait espérer que M. Mathieu produira prochainement une œuvre qui sera, elle, définitive et complètement débarrassée des tares que nous déplorons cette fois.[982]

Henry Maubel (1862-1917), de *La Jeune Belgique*, reconnaît dans *Richilde* « la production la plus remarquable qui soit venue de chez nous à

---

[977] Anonyme, « Richilde », *L'Art moderne*, 52 (23 décembre 1888), p. 410.

[978] « De même qu'on reconnaît, depuis peu de temps il est vrai, qu'il existe en Belgique une littérature, fort indépendante, ma foi ! de tout tribut étranger, il faudra bien admettre désormais que nous possédons aussi une école nationale de musique » (Anonyme, « Richilde », *L'Art moderne. Ibidem*).

[979] Edmond EVENEPOEL, « Richilde », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 52 (27 décembre 1888), p. 341. Dans une note précédente, le critique définit Mathieu de la manière suivante : « il vient de se poser en champion de ce même art et de prouver qu'il existe en Belgique un compositeur doublé d'un poète, capable d'affronter la rampe sur un théâtre qui a vu se produire les redoutables chefs-d'œuvre de Wagner » (Edmond EVENEPOEL, « Bruxelles. Première représentation de *Richilde* », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 51 (20 décembre 1888), p. 334).

[980] Ludwig GHELDRE, « Richilde », *La Wallonie*, 11 (31 décembre 1888), p. 457.

[981] Ludwig GHELDRE, « Richilde », *La Wallonie. Ibidem*.

[982] Ludwig GHELDRE, « Richilde », *La Wallonie. Op. cit.*, p. 459-460.

la scène de la Monnaie » et insiste pour la décrire comme une « production solide, vaste, profonde et venue sous le contrôle d'une austère conscience d'artiste[983] ». Cependant, Maubel reproche à Mathieu son éclectisme[984] qui est écrit comme « le plus mauvais, parce qu'il exclut l'unité et l'harmonie de la composition[985] ».

En novembre 1889, le théâtre de la Monnaie décide de remonter une précédente réussite de Mathieu : *Les Fumeurs de Kiff*. Le succès n'est pas au rendez-vous. Selon le correspondant de l'*Art moderne* la faute est principalement à imputer à « une interprétation malheureuse » ainsi qu'une « mise en scène banale, criarde et vulgaire[986] ». Et si certains passages sont reconnus, çà et là dans la partition, comme dignes d'intérêt, elle est désormais perçue comme « un peu grise et monochrome[987] ». Le compte rendu de *La Revue Blanche* n'est guère plus encourageant pour le compositeur puisqu'elle évoque à son tour le four du ballet. Le chroniqueur, de même que son confrère de l'*Art moderne*, mettent en cause la chorégraphie[988]. La musique n'est pas épargnée non plus puisqu'elle est qualifiée de monotone, de grave, de lourde et « qu'elle manque absolument de couleurs locales[989] » !

Mais les charges les plus virulentes à l'encontre de Mathieu datent du début de l'année 1890. *Le Sorbier*, nouvelle œuvre du maître, reçoit de

---

983 Henry MAUBEL, « Chronique musicale. Richilde », *La Jeune Belgique*, 8/1 (Janvier 1889), p. 42.

984 « Mathieu a trop lu ; il chante son érudition et il semble que l'effort qu'il a fait en vue de la composition de *Richilde* ait accentué ce défaut. Ses précédentes œuvres, de moindre envergure et de moindre consistance, étaient plus savoureuses : *Le Hoyoux*, *Freyhir* » (Henry MAUBEL, « Chronique musicale. Richilde », *La Jeune Belgique. Ibidem*).

985 Henry MAUBEL, « Chronique musicale. Richilde », *La Jeune Belgique. Ibidem*.

986 Anonyme, « Théâtre de la Monnaie. Les Fumeurs de Kiff », *L'Art moderne*, 46 (17 novembre 1889), p. 366.

987 Anonyme, « Théâtre de la Monnaie. Les Fumeurs de Kiff », *L'Art moderne. Ibidem*.

988 « Jamais on n'avait vu bouffonnerie pareille ; à voir danser et gesticuler tous ces gens en des costumes ridicules, armés de colifichets qui sortaient de je ne sais où, on se serait cru à une noce dans quelque tribu d'Iroquois » (M. F., « Bruxelles. *Les Fumeurs de Kieff. — La trompette de Sckingen. Chamillac* », *La Revue Blanche*, 1 (1er décembre 1889), p. 7).

989 M. F., « Bruxelles. *Les Fumeurs de Kieff. — La trompette de Sckingen. Chamillac* », *La Revue Blanche. Ibidem*.

violentes critiques de la part des revues *La Wallonie* et *La Jeune Belgique*. D'entrée de jeu, le correspondant de *Wallonie* s'attaque au compositeur lui-même en pointant, de manière peu élégante, son manque d'expérience malgré « qu'il ne soit plus de première jeunesse[990] ». Il se lance alors dans une diatribe sévère à l'encontre de l'artiste en mettant notamment en cause son appartenance à la musique wallonne :

> Sa personnalité (s'il en a une) est ici complètement effacée. On a voulu voir en lui un compositeur wallon. Le *Sorbier* cependant est de la musique française dans tout ce que le terme a de plus malsonnant, à preuve la recherche de rythme et de la mélodie par leur grâce et leur fraîcheur… aussi par leur fragilité et les fioritures triviales dont l'œuvre est enjolivée.
> Quant à l'orchestration, elle est comme la phrase, criblée de trous. L'auteur affectionne un effet de bois et de cordes assez charmeur au début, mais énervant à la longue.
> Très homogène en sa tonalité générale, ce poème est dépourvu de base et d'unité symphonique.[991]

Georges Eekhoud est au moins aussi sévère que son confrère et s'attaque tant à la musique qu'aux poèmes de l'artiste[992]. *Freyhir* et le *Hoyoux* sont décrits comme étant le meilleur de la production du musicien et, mis à part ces derniers, le critique ne « trouve dans le bagage musical de l'honorable directeur de l'Ecole de musique de Louvain, rien qui révèle de la personnalité[993] ». Il termine sa critique de Mathieu en précisant que « ce

---

[990] Anonyme, « Concerts du Conservatoire, Nouveaux Concerts. », *La Wallonie*, 2-3 (février-mars 1890), p. 98.

[991] Anonyme, « Concerts du Conservatoire, Nouveaux Concerts. », *La Wallonie. Idem*, p. 98-99. Il est intéressant de souligner que de telles critiques proviennent d'une revue nommée *La Wallonie*.

[992] « *Le Sorbier* de M. Mathieu, est de la musique puérile et honnête, puérile surtout. M. Mathieu, géologue, botaniste et ornithologiste, a la spécialité des conférences en musique. Ses poèmes sont des articles de dictionnaire Larousse, relevés d'une pointe de ce sentimentalisme romançant qui faisait les délices de nos grand'tantes (…). / Le sens poétique et artiste (…) fait complètement défaut à ce compositeur actif et consciencieux. Il lui manque même, lorsqu'il édulcore des romances sans paroles, telles que son *Sous bois* et *Lac*, deux rengaînes descriptives qui dégagent l'ennui, la monotone somnolence d'une relecture de Lamartine » (Georges EEKHOUD, « Chronique musicale », *La Jeune Belgique*, 9/4 (avril 1890), p. 190-191).

[993] Georges EEKHOUD, « Chronique musicale », *La Jeune Belgique. Idem*, p. 191.

producteur n'est pas un créateur » et qu'il « appartient à une génération déjà lointaine[994] ».

Ces critiques, aussi acerbes soient-elles, ne ternissent pas pour autant dans l'immédiat la carrière de compositeur d'Émile Mathieu à l'exception du rôle qu'il pourrait jouer dans la formation d'une école wallonne de musique. Il voit ses œuvres jouées pendant quelques années encore[995] même si les réserves à son encontre sont de plus en plus prononcées et que sa musique prend, au fil du temps, un goût suranné.

En 1898, il est nommé au poste de directeur du Conservatoire royal de Gand[996] — preuves des mérites accordés au musicien — mais ne parviendra plus à égaler le succès rencontré grâce à ses chefs-d'œuvres : *Le Hoyoux* et *Freyhir*. Et bien qu'en 1908, le *Guide musical*[997] annonce la représentation prochaine d'une nouvelle œuvre du musicien — *La Reine Vasthi* —, elle ne sera finalement jamais jouée sur la scène au grand dam de l'artiste :

> Souventes fois, au cours de conversations que j'eus à l'époque avec le Maître, à propos de cette dernière œuvre dont il m'avait gracieusement offert la partition (chant et piano) il m'a semblé que le refus de monter cette œuvre n'avait pas laissé de lui causer une amère déception.[998]

---

994 « C'est vieux, cela deviendra-t-il jamais archaïque ? J'en doute » (Georges EEKHOUD, « Chronique musicale », *La Jeune Belgique. Ibidem*).

995 « Émile Mathieu a rempli sa promesse. L'œuvre qu'il rêvait lors de notre rencontre en terre bavaroise [*L'Enfance de Roland*], il l'a mûrie, composée avec le soin et la probité que décèlent toutes ses partitions (…) et la voici enfin présentée au public sur la scène de la Monnaie, peu accessible, on le sait, aux musiciens du crû » (Anonyme, « L'Enfance de Roland », *L'Art moderne*, 3 (20 janvier 1895), p. 17).

996 « Le *Moniteur belge* du 21 octobre a publié l'arrêté royal qui nomme M. Emile Mathieu, directeur du Conservatoire royal de Gand à la succession de M. Adolphe Samuel » (Anonyme, « Chronique de la Semaine », *Le Guide musical. Revue internationale de la musique et des théâtres*, 43 (23 octobre 1898), p. 785).

997 « M. Emile Mathieu organise pour la seconde quinzaine de juin une série de représentations de sa nouvelle œuvre, *La Reine Vasthi*, au théâtre royal de la Monnaie, gracieusement mis à sa disposition par le collège des bourgmestres et échevins de la ville de Bruxelles, d'accord avec MM. Kufferath et Guidé » (Anonyme, « Bruxelles », *Le Guide musical. Revue internationale de la musique et des théâtres*, 6 (9 février 1908), p. 123).

998 Jules TOUSSAINT DE SUTTER, « Notice sur Émile Mathieu. *Membre de l'Académie*. », *Annuaire de l'Académie royale de Belgique. Op. cit.*, p. 12.

Le contexte musical belge de la fin du XIX^e^ siècle explique certainement la courbe qu'a pu suivre la carrière de compositeur d'Émile Mathieu. Les conceptions musicales de Peter Benoit en faveur de l'établissement d'une musique flamande ainsi que ses efforts pour la propagation et l'application de ces mêmes idées provoquent un déséquilibre culturel dans le royaume de Belgique. Il convient dès lors de trouver un pendant wallon face à cette figure flamande qu'il faut au moins égaler. Perçu comme prometteur à ses débuts, Mathieu connaîtra son heure de gloire, musicalement parlant, dans la première moitié de la décennie 1880 avant de décevoir petit à petit le monde de la presse spécialisée.

Dans un premier temps, il est considéré comme un talent potentiel même si son appartenance wallonne n'est que très rarement évoquée. De plus, la critique n'hésite pas à mettre au jour une certaine accointance avec l'école française de musique sans pour autant que cela soit exprimé négativement. Au fur et à mesure de ses succès, les noms de Benoit et de Mathieu se verront tout de même de plus en plus rapprochés. Dans un deuxième temps, durant les années 1880-1884, le compositeur wallon est, pour la presse spécialisée, un candidat sérieux à opposer au maître flamand. Dès 1881, son action à la tête de l'École de musique de Louvain est suivie par la presse qui ne manque pas de relater son activité au sein de cette école. Dans le même temps, la critique n'hésite plus à opérer des comparaisons directes entre les deux maîtres et insiste sur le caractère wallon de ses œuvres — tout en n'excluant toutefois pas son côté français — et le place au premier rang des compositeurs belges. Dans un troisième temps, Mathieu connaît un certain nombre de revers musicaux et ne parvient plus à convaincre totalement. Dès lors, le musicien poursuit sa carrière mais est sorti du jeu nationaliste.

Dès 1893, le deuxième concert extraordinaire dirigé par Eugène Ysaÿe propose d'entendre exclusivement « des œuvres de compositeurs belges au milieu desquels un petit groupe de musiciens liégeois ou wallons, Théophile Ysaye, G. Lekeu, Sylvain Dupuis, Erasme Raway, fait excellente figure par l'originalité de la facteur et le souci délicat de la forme[999] » dans lequel Mathieu n'apparaît pas.

En 1898, à l'occasion de sa nomination en tant que directeur du Conservatoire royal de Gand, Charles Martens (1866-1921), chroniqueur de *Durandal*, rédige un récapitulatif de la carrière de Mathieu qui, bien qu'il

[999] Anonyme, « Bruxelles », *Le Guide musical. Op. cit.*, p. 279).

soit considéré « plus latin que germain, plus wallon que flamand[1000] », n'est pas attaché à un groupe de compositeurs wallons et est rapproché de l'art français[1001].

L'*Art moderne* du 13 novembre 1904, dans un article « à propos d'un compositeur d'école wallonne », évoque clairement l'existence de « deux écoles flamande et wallonne qui ont groupé les expressions harmonieuses de nos deux races[1002] » dans lequel Mathieu est absent et où César Franck devient le modèle type du compositeur wallon.

En 1909, Ernest Closson, dans son article « Katharina » évoque rapidement l'école wallonne « dont le groupe le plus important et le plus vivace est représenté aujourd'hui par les musiciens liégeois de la lignée de César Franck[1003] ».

Quatre ans plus tard, l'*Art moderne* publie un article consacré aux « Compositeurs wallons » dans lequel César Franck est présenté comme un « phare pour les jeunes Wallons[1004] » et où Mathieu est une nouvelle fois absent.

Au regard de ses différents articles, le compositeur, aussi honorable que fut sa carrière de musicien, ne fut pas retenu pour être le champion musical wallon capable de rivaliser avec le représentant flamand par excellence — Peter Benoit — et fut délaissé par la presse artistique préférant privilégier d'autres compositeurs. Mathieu n'eût sans doute pas l'envergure du maître

---

[1000] Charles MARTENS, « Émile Mathieu », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 12 (décembre 1898), p. 1035.

[1001] « Il [Mathieu] n'a pas l'ardeur sombre et passionnée, l'exubérance populaire et sensuelle de Benoit ou d'un Blockx ; il est plus loin encore, de la gravité, de la ferveur mystique d'un Tinel. Son art paraît plus proche de l'art français des Lalo et des Saint-Saëns, très maître de soi, plus intellectuel que sentimental, plus pittoresque qu'émouvant ; et cependant, il s'en distingue par une expressivité plus profonde » (Charles MARTENS, « Émile Mathieu », *Durandal. Ibidem*).

[1002] H. L., « Notes de musique. A propos d'un compositeur d'école wallonne. », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 371.

[1003] Ernest CLOSSON, « Katharina », *Durandal. Op. cit.*, p. 240. Le même Closson qui, en 1895, cataloguait étrangement Mathieu au sein de l'école flamande : « l'école flamande, à la tête de laquelle s'érige l'art massif de Peter Benoit, avec les Gilson, Tinel, Mathieu, De Greef, Lunssens, etc. » (Ernest CLOSSON, « Chronique musicale », *La Jeune Belgique*, 3 (mars 1895), p. 159).

[1004] Anonyme, « Compositeurs wallons », *L'Art moderne*, 46 (16 novembre 1913), p. 363.

flamand possédant une des auras les plus importantes au sein des frontières du royaume. Il ne milita pas non plus en faveur d'un art wallon au contraire de Benoit qui rédigea de nombreux articles et pamphlets dans le but d'exprimer et de défendre ses conceptions artistiques. Mathieu, bien que directeur à Louvain et à Gand, n'eut guère de disciples au sens propre et n'adopta pas de position claire en faveur de la création d'une école wallonne. Si ses deux chefs-d'œuvre puisent leur sujet dans un substrat wallon, il ne se restreint pas à ce seul cadre. À cet égard, il est possible de citer en exemple sa tragédie lyrique *Richilde* dont l'héroïne éponyme est comtesse de Hainaut et de Flandre et dont l'histoire est puisée par Mathieu dans les chroniques des Flandres[1005]. Un deuxième exemple, sans doute plus pertinent encore que le premier, confirme la volonté de Mathieu de ne pas se limiter aux seuls sujets wallons. *Le Guide musical* d'octobre 1892 rapporte la genèse d'un nouveau projet de l'artiste : *L'Enfance de Roland*. L'auteur y rapporte que Mathieu, souhaitant à faire jouer sa précédente partition *Richilde* dans un théâtre allemand, se présenta à l'Opernhaus de Francfort-sur-le-Main devant le chef d'orchestre Felix Otto Dessof (1835-1892) qui, malgré les qualités de l'ouvrage, émit l'objection selon laquelle « le personnage de Richilde n'est guère connu en Allemagne et ne peut y exciter, à beaucoup près, le même intérêt qu'en Belgique, où il appartient à l'histoire nationale[1006] ». Le chef d'orchestre propose alors au compositeur belge de « trouver un sujet qui soit de nature à frapper l'imagination du public allemand[1007] » s'il veut être joué en Allemagne ; de là naquit le plan de départ de son nouvel opéra.

Enfin, l'écriture même du compositeur pose problème, selon Closson, pour pouvoir le rattacher de manière nette à une école de musique :

> Bien que son inspiration ne porte pas l'empreinte d'une originalité fortement accusée, il serait difficile d'établir les affinités de M. Mathieu avec telle école. Il paraît osciller entre diverses tendances. Dans *la Jeunesse de Roland*, par exemple (…), certains fragments affectent l'allure des œuvres lyriques des

---

[1005] Edmond EVENEPOEL, « Richilde », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 51 (20 décembre 1888), p. 331.

[1006] Edmond EVENEPOEL, « L'enfance de Roland », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 41 (9 octobre 1892), p. 274.

[1007] Edmond EVENEPOEL, « L'enfance de Roland », *Le Guide musical. Ibidem*.

> romantiques allemands, comme les opéras de Weber et ceux de la première manière de Wagner, tandis que dans tels autres la recherche des sonorités délicates et des fines harmonies trahit l'influence de l'école française.[1008]

Pour toutes ces raisons, la presse se détourne de Mathieu et voit, pour un temps, un nouveau champion de la musique wallonne en la figure d'Érasme Raway.

4.3.2. Érasme Raway

Il existe très peu d'informations sur ce musicien qui, s'il est globalement oublié aujourd'hui, jouit pourtant d'une renommée indéniable entre la fin du XIX[e] et le début du XX[e] siècle. Il naît à Liège le 2 juin 1850 et étudie le piano, l'orgue et la composition musicale[1009]. Parallèlement à ses études musicales, il entame, entre 1870 et 1872, des études de philosophie au séminaire de Saint-Trond qu'il enrichit ensuite de trois années d'études théologiques au grand séminaire de Liège[1010] pour prendre le grade de docteur en théologie en 1875[1011]. Raway, nommé abbé, est envoyé à Saint-Trond comme professeur « chargé à la fois de la direction de la musique et de l'enseignement de la géographie ancienne avec toutes les questions d'art qui s'y rattachent[1012] ». Dans les années 1880, il devient maître de chapelle de Liège mais abandonne l'habit sacerdotal « dès qu'il eut entièrement

---

[1008] Ernest CLOSSON, « Bibliographie musicale », *La Jeune Belgique*, 10 (octobre 1894), p. 401.

[1009] Georges DWELSHAUVERS, « Erasme Raway », *Wallonia. Recueil mensuel de folklore*, 14/4-5 (avril-mai 1906), p. 157. Il apprend dès l'âge de six ans les bases du solfèges, de l'harmonie et du piano avec son professeur G. Wiegand. À l'âge de neuf ans, il étudie l'orgue et poursuit ses études d'harmonie avec Gainier. En 1864, il continue ses études musicales sous la direction de Henrotay du Conservatoire de Liège (Nelson LE KIME, « Erasme Raway », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 43 (29 octobre 1899), p. 798).

[1010] Georges DWELSHAUVERS, « Erasme Raway », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 10 (1905), p. 558-559.

[1011] Gaston BRENTA, *Panorama de la musique belge. Deuxième partie. Le XIX[me] siècle*, Bruxelles, I. N. R., 1938, p. 23.

[1012] Georges DWELSHAUVERS, « Erasme Raway », *Revue de l'Université de Bruxelles. Idem*, p. 560-561.

compris que ses aspirations de penseur et d'artiste étaient incompatibles avec l'esprit du clergé[1013] ». Raway est décrit comme un humaniste dont l'instruction « beaucoup plus étendue que la plupart des artistes » de son temps le différencie de ces derniers, réduits « trop souvent à une vision bornée, aidée de quelques règles d'une technique exclusivement habile[1014] ». Dwelshauvers rapporte les goûts musicaux assez tranchés du musicien :

> Il est un pur musicien et répudie la « musique anti-musicale » ; il demande qu'on étudie le plain-chant, Bach, les vieux clavecinistes et Mozart ; il n'admet pas tout dans Beethoven, limite son admiration pour Schumann à quelques œuvres et n'aime ni Berlioz, ni l'exotisme pittoresque ; il réprouve surtout le règne de l'enharmonie ainsi que la variété de « poèmes symphoniques » dont nos grands concerts sont envahis.[1015]

En marge de son activité de professeur, il compose essentiellement de la musique orchestrale et vocale et commence à se faire connaître sur la scène belge au début des années 1880. Son œuvre musicale comprend principalement : le mélodrame *Néon*[1016], la *Veuve du Malabar*[1017], les *Scènes Hindoues*, le poème symphonique les *Adieux*, la *Symphonie libre*, le drame

---

[1013] Georges DWELSHAUVERS, « Erasme Raway », *Revue de l'Université de Bruxelles. Idem*, p. 560-561. Dans son article tiré de la revue *Wallonia*, Gerges Dwelshauvers en précise quelque peu les raisons : « le dégout qu'il éprouva pour la théologie, puis pour le formalisme étriqué de l'esprit et des règlements de l'Eglise, le rejeta de plus en plus vers l'art. » (Georges DWELSHAUVERS, « Erasme Raway », *Wallonia. Op. cit.*, p. 157).

[1014] Georges DWELSHAUVERS, « Erasme Raway », *Wallonia. Ibidem*.

[1015] Georges DWELSHAUVERS, « Erasme Raway », *Wallonia. Idem*, p. 158-159.

[1016] L'ouvrage en trois actes est exécuté en 1876 au séminaire de Saint-Trond. De la même période sont composées « une série de *Motets avec orchestre*, quatre *Ave Maria*, des fragments d'un *Stabat Mater*, deux *O salutaris*, et un *Tatum ergo* qui commencèrent à faire sa réputation au dehors. » (Nelson LE KIME, « Erasme Raway », *Le Guide musical. Op. cit.*, p. 798-799).

[1017] Ce drame musical a vraisemblablement été joué au cours de l'année 1881 dans la région de Spa. La partition est dite avoir « produit une vive impression » sur le public spadois, même si le chroniqueur du *Guide musical* rapporte des impressions contradictoires reflétant la division du public quant à sa valeur : « les uns enthousiastes, disant qu'un maître nous était né ; les autres comparant la musique de l'abbé au fracas de vaisselle et de casseroles qui termine le pantomime de *Puss ! ... Puss !...* » (Anonyme, « Belgique. Spa », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 36 (8 septembre 1881), [p. 7-8].

lyrique en deux journées *Freya* — dont seule sera jouée la *Fête romaine* —, l'*Ode symphonique* et le *Scherzo-Caprice*.

Le musicien se fait connaître sur la scène musicale belge grâce à son poème symphonique les *Scènes Hindoues* dont le « but est de nous retracer les pompes solennelles qui entourent dans l'Indoustan l'immolation volontaire d'une *suttie* se dévouant aux flammes pour rejoindre son époux dans la mort[1018] ». L'œuvre est divisée en quatre parties ; chacune contenant une petite description de l'action qui s'y joue : *I. Danse*[1019] ; *II. Hymne du peuple*[1020] ; *III. Sacrifice*[1021] ; *IV. Divertissement et Finale : Chant original indien*[1022].

L'idée du poème symphonique vint à Raway de manière saugrenue ; Dwelshauvers rapporte l'anecdote tout en narrant le but poursuivi par le compositeur :

> Un de ses élèves lui avait un jour montré un chant étrange, transcrit dans le livre d'un missionnaire qui avait visité les peuplades primitives de l'Amérique ; par une curieuse association d'idées, cette mélodie, avec ses

---

[1018] Anonyme, « Belgique. Verviers. Concert de la Société d'Harmonie », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 37 (15 septembre 1881), [p. 5]. La notice de l'œuvre explicite également la volonté de l'auteur : « Pour cette œuvre, l'auteur s'est inspiré de la coutume barbare des Indous [sic], de sacrifier la femme qui a perdu son époux. Le peuple se trouve réuni dans la Pagode pour accomplir cette cérémonie funèbre, si émouvante et si cruelle que prescrivent cependant les mystères indiens » (Érasme RAWAY, « Notice », *Scènes Hindoues. Poême Symphonique en Quatre parties*, Liège, V^E^ Léopold Muraille éditeur-propriétaire, s. d., p. 3).

[1019] « On sait que les Orientaux mêlent la danse à toutes les cérémonies tant funèbres que festivals : les Koribantes de la Pagode exécutent une ronde, qui, d'abord calme, devient de plus en plus bruyante et se change ensuite en courses frénétiques » (Érasme RAWAY, « Notice », *Scènes Hindoues. Ibidem*).

[1020] « La danse terminée, le peuple rentre dans un calme religieux, et entonne à la Divinité un hymne préparatoire au sacrifice » (Érasme RAWAY, « Notice », *Scènes Hindoues. Ibidem*).

[1021] « Les Brahmanes s'avancent professionnellement trainant au bucher l'infortunée qu'ils vont sacrifier : faisant alors entendre leurs chants funèbres et impitoyables, ils consomment le sacrifice au milieu de l'agitation de la foule ; ensuite leur cortège se reforme et disparaît, laissant l'assemblée dans un trouble profond et religieux » (Érasme RAWAY, « Notice », *Scènes Hindoues. Ibidem*).

[1022] « Pour terminer la cérémonie, les Koribantes reparaissent et recommencent une nouvelle danse que vient interrompre un hymne original indien » (Érasme RAWAY, « Notice », *Scènes Hindoues. Ibidem*).

> intervalles rudes, et privée de la souplesse de notre gamme, évoqua en l'imagination de Raway la barbarie de certaines coutumes hindoues, du sacrifice de la femme sur le tombeau de son mari : c'est de cette intuition que naquit l'idée des *Scènes hindoues* : il s'agissait de suggérer dans une suite pour orchestre l'âme de cette civilisation ; l'atmosphère de la musique grecque, avec ses gammes diatoniques dont chacune répond à un état de sentiment bien défini, semblait convenir à l'expression musicale d'une telle idée ; mais il fallait éviter l'archaïsme, être actuel, vraiment humain, et non pas faire avec habilité une reconstruction dont la valeur, purement historique, exclurait la vie réelle ; en un mot, il s'agissait de créer une atmosphère en s'inspirant du système musical des Grecs, mais sans les copier servilement, et aussi sans rien négliger du coloris de l'instrumentation moderne.[1023]

Les *Scènes Hindoues* sont présentées une première fois le 20 janvier 1881 dans un concert organisé par l'*Association musicale de Liège* où l'œuvre est d'emblée un succès[1024].

La partition est encore présentée à Verviers en septembre 1881 et remporte « un succès *énorme* » au point qu'elle « laisse l'auditeur sous une impression qu'un seul mot peut traduire : c'est que l'œuvre de M. Raway est marqué au coin *génial* (…) et dans tout ce vaste travail, il n'y a point de faiblesse, ni une lacune[1025] ».

[1023] Georges DWELSHAUVERS, « Erasme Raway », *Revue de l'Université de Bruxelles. Op. cit.*, p. 563.

[1024] « Ces scènes orchestrales, dit la *Fédération artistique* sont tout bonnement géniales, et nous pouvons dire aujourd'hui que Liège possède un compositeur de première force » (Anonyme, « Belgique. Bruxelles », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 5 (3 février 1881), [p. 4]).

[1025] Anonyme, « Belgique. Verviers. Concert de la Société d'Harmonie », *Le Guide musical. Op. cit.*, [p. 6].

L'œuvre est ensuite jouée aux concerts populaires où elle reçoit un « accueil chaleureux[1026] ». Le critique de l'*Art moderne* voit en Raway un « véritable tempérament musical » dont « l'idée est claire, exprimée sans hésitation, suffisamment intéressante et toujours habillée avec élégance[1027] » même s'il admet « certaines gaucheries — en très petit nombre — » et reproche « à l'ensemble quelque monotonie[1028] ». Le critique du *Guide musical* se montre un peu plus sévère avec l'œuvre qui « révèle un talent dont on peut attendre mieux, beaucoup mieux[1029] ». Il reconnaît le travail fourni par le compositeur et la « grande dépense de moyens pour arriver à un résultat relativement funèbre[1030] » mais lui reproche la « trame un peu

---

[1026] Anonyme, « Troisième Concert populaire. Scènes Hindoues, par Erasme Raway », *L'Art moderne*, 11 (12 mars 1882), p. 85. L'*Art moderne* relève toutefois quelques abstentions : « certains compositeurs s'étaient aperçus que le néophyte pourrait bien conquérir en peu de temps la crosse épiscopale dont il entendent conserver la disposition pour eux et pour les prêtres de leur église. Ils opposèrent un silence dédaigneux aux bravos de la foules » (Anonyme, « Troisième Concert populaire. Scènes Hindoues, par Erasme Raway », *L'Art moderne. Idem*, p. 84). Même constat pour le *Guide musical* : « Les *Scènes Hindoues* de M. Erasme Raway, exécutées dimanche au 3me Concert populaire, n'ont pas reçu à Bruxelles un accueil moins sympathique qu'à Liège, Verviers et Spa où elles avaient été jouées précédemment. Mais elles y sont l'objet de plus vives critiques parmi les musiciens. Eloge et blâme me semble également justifiés » (M. TH., « Belgique. Bruxelles. Concerts populaires. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 10 (9 mars 1882), [p. 2]).

[1027] Anonyme, « Troisième Concert populaire. Scènes Hindoues, par Erasme Raway », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 84-85.

[1028] Anonyme, « Troisième Concert populaire. Scènes Hindoues, par Erasme Raway », *L'Art moderne. Ibidem*.

[1029] M. TH., « Belgique. Bruxelles. Concerts populaires. », *Le Guide musical. Op. cit.*, [p. 2].

[1030] M. TH., « Belgique. Bruxelles. Concerts populaires. », *Le Guide musical. Ibidem*.

mince » et l'absence de développement de ses idées[1031]. L'auteur termine son papier en annonçant, tout comme son confrère de l'*Art moderne*[1032], l'exécution future d'une nouvelle symphonie, « beaucoup plus vaste[1033] », sous forme de fragments à Liège[1034].

[1031] « M. Raway les a mise en musique [les coutumes barbares] avec tout le luxe et l'accumulation de choses éblouissantes qu'il est de tradition de mettre dans l'Orient (…) Mais sous ce brillant amas de couleurs, il y a une trame mince ; et le dessin est si surchargé qu'il en devient lourd. M. Raway a des idées qui lui sont personnelles et une manière, qui est bien à lui aussi, de les exposer ; les idées sont bonnes, la manière ne l'est pas. Cette manière n'entre pas dans le style symphonique. M. Raway ne développe rien. / Il a des motifs différents, lesquels se trouvent juxtaposés, se font suite, se combinent par superposition et se désagrègent de nouveau on ne sait pourquoi. Cela à l'air d'être très sérieux et c'est l'enfance de l'art. Le hasard, qui est parfois artiste, a seul voulu que les *Scènes Hindoues* fussent une réussite, comme on le dit en termes d'atelier » (M. TH., « Belgique. Bruxelles. Concerts populaires. », *Le Guide musical. Ibidem*).

[1032] « L'abbé Raway a composé, nous dit-on, une symphonie. Il sera intéressant de voir si cette œuvre est à la hauteur des *Scènes Hindoues*. Elle classerait définitivement le musicien. » (Anonyme, « Troisième Concert populaire. Scènes Hindoues, par Erasme Raway », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 85).

[1033] Il s'agirait d'une tétralogie symphonique devant correspondre aux grandes divisions de la vie d'un Homme. La première aurait pour but de dépeindre l'enfance et l'adolescence ; la deuxième devrait correspondre à « l'âge des passions » ; la troisième aurait trait à la maturité ; enfin, la quatrième devrait exprimer la vieillesse de l'Homme jusqu'à sa mort (Jules GHYMERS, « Belgique. Liège. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 18-19 (4 et 11 mai 1882), [p. 6]). Aucune trace hormis les fragments entendus à Liège n'a été trouvé. Une idée assez similaire à ce projet initial se retrouve toutefois dans sa *Symphonie Libre* créée le cinq avril 1887.

[1034] Suite à cette critique en demi-teinte pour le compositeur liégeois, le critique semble avoir reçu une lettre de protestation comme le confirme son post-scriptum de sa chronique rédigée dans le *Guide musical* du 6 avril 1882 : « Je reçois d'un ami de l'auteur des *Scènes Hindoues*, M. l'abbé Erasme Raway, une lettre que, dans l'intérêt de celui qu'elle prétend défendre, je crois bien faire de ne pas reproduire. Si l'ami de M. Raway, qui signe V. B., veut jeter bas le masque et désire une polémique, je suis prêt. Je tiens seulement à l'avertir qu'il n'aura pas les rieurs de son côté. » (M. TH., « Belgique. Bruxelles. Le 4e concert du conservatoire. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 10 (9 mars 1882), [p. 3]). Aucune trace de la fameuse lettre n'a été trouvée et ni le critique, ni le détracteur ne semblent avoir donné suite à cette affaire.

Ces fragments symphoniques sont joués à Liège fin avril-début mai de la même année et sont une déception pour le critique[1035] qui avance les raisons suivantes :

> On peut être d'avis que M. l'abbé Raway ne s'est pas toujours tenu dans sa nouvelle œuvre à la hauteur où ses partisans l'avaient précédemment et justement élevé ; on peut trouver que certaines longueurs encombrent ses fragments et les grossissent outre mesure ; que sa symphonie, d'une complication harmonique si touffue, offre quelques côtés faibles, à côtés d'excellentes parties.[1036]

Cette déception ne signifie pas pour autant la mise au ban du musicien qui est perçu comme un musicien d'exception se distinguant « de la plupart des musiciens dont la médiocrité se complait dans les petites choses[1037] ».

Janvier 1884, son poème symphonique les *Adieux*, présenté aux concerts populaires, est un échec ; en cause, « l'idée ne se dégage pas nettement et il est aisé de discerner les tâtonnements de l'inexpérience[1038] ». Malgré tout, l'œuvre est décrite par le critique de l'*Art moderne* comme écrite « avec une honnêteté, une absence de *trucs*, une conscience et un véritable respect artistique qui sont, pour le jeune compositeur, un gage certain d'avenir[1039] ».

[1035] « A notre vif regret, nous devons constater que le résultat de la périlleuse épreuve que vient de subir le talent de notre concitoyen dans l'apparition de ses fragments symphoniques, n'a pas répondu aussi complètement que dans les *Scènes indoues* [sic] à l'attente de ses nombreux et fervents admirateurs » (Jules GHYMERS, « Belgique. Liège. », *Le Guide musical. Op. cit.*, [p. 6]).

[1036] Jules GHYMERS, « Belgique. Liège. », *Le Guide musical. Ibidem*.

[1037] Jules GHYMERS, « Belgique. Liège. », *Le Guide musical. Ibidem*.

[1038] Anonyme, « Le premier Concert populaire. M. Ondricek — Erasme Raway », *L'Art moderne*, 3 (20 janvier 1884), p. 19.

[1039] Anonyme, « Le premier Concert populaire. M. Ondricek — Erasme Raway », *L'Art moderne. Ibidem*.

Le critique attaché au *Guide musical* encense, quant à lui, le musicien malgré la froideur du public[1040].

Les espérances placées dans le compositeur sont encore confirmées en mars 1887 dans un article intitulé « Les Musiciens Belges » dans lequel l'auteur, déplorant le manque de présence des musiciens belges au théâtre de la Monnaie, révèle quelques noms[1041] — parmi lesquels Raway — susceptibles selon lui de pouvoir prétendre s'y produire si l'occasion leur était présentée[1042].

Le mois suivant, Raway présente sa *Symphonie Libre* à Liège. Il remporte désormais un succès unanime à point tel que le critique de l'*Art moderne* voit en lui un « admirable musicien » qui « se place aux côtés des plus grands compositeurs de l'Allemagne[1043] ». Même constat pour Ludwig Gheldre, correspondant à *La Wallonie*, qui opère de même une filiation entre Raway et « les génies qui dominent en surplomb, — Bach, Beethoven, Wagner, — la trinité des compositeurs demi-Dieux[1044] ». La symphonie est

---

[1040] « Nous aimons surtout en M. Raway, la vigueur et la sincérité de son œuvre. Il n'y a pas une note banale, pas une harmonie vulgaire dans les *Adieux*. Les motifs son courts, mais plein de caractère ; le plan harmonique clairement conçu est réalisé avec une vigueur de logique inattaquable ; tout est naturel et sain, sans recherche ni mièvrerie dans l'inspiration ; il est impossible que ce poëme [sic], en ses lignes sévères, ne laisse pas une impression de grandeur à quiconque l'aura entendu dans de bonnes conditions. Si M. Raway n'a pas été suivi par le public unanimement, il aura eu du moins cette satisfaction d'avoir convaincu tous les musiciens qui ont eu l'occasion d'entrer plus avant dans son œuvre. Les impressions du public s'effacent après tout : le jugement raisonné des artistes reste. On peut se passer de l'un quand on a l'autre » (M. TH., « Les Concerts. Les Concerts populaires. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 3 (17 janvier 1884), p. 19).

[1041] Peter Benoit, Franz Servais (1847-1901), Émile Mathieu, Jan Vanden Eeden et Gustave Huberti sont les compositeurs tour à tour cités.

[1042] *Raway, l'original symphoniste des* Scènes Hindoues *(...) écrira certainement pour le théâtre, s'il a la certitude d'y être présenté* (Anonyme, « Les Musiciens Belges », *L'Art moderne*, 13 (27 mars 1887), p. 101-102).

[1043] Anonyme, « Erasme Raway », *L'Art moderne*, 15 (10 avril 1887), p. 114. Les musiciens allemands avec qui Raway est comparé sont Ludwig van Beethoven (1770-1827) et Johannes Brahms (1833-1897).

[1044] Ludwig GHELDRE, « Chronique musicale. La symphonie libre d'Érasme Raway », *La Wallonie*, 4 (15 avril 1887), p. 165).

divisée en quatre parties[1045] mais est traversée par un thème unique devant mettre au jour une vision philosophique de la vie humaine[1046]. La partition remporte un succès tant auprès du public que de la presse artistique[1047] et est décrite comme ayant touché « les extrêmes limites de la polyphonie[1048] ». *La Wallonie*, dans une chronique du 15 juin, met encore en exergue les progrès du musicien depuis ses *Scènes hindoues* jusqu'à ladite symphonie[1049]. L'année suivante, la même revue rappelle les mérites de la partition qualifiée de « drame psychologique » d'une « puissante modernité » et qui, détail intéressant, possède désormais un « caractère, bien wallon, d'une absolue *subjectivité*[1050] » :

> Erasme Raway proscrit l'imitation [au sens d'harmonie imitative selon l'auteur], la description, tout ce qui est purement objectif. Même dans le scherzo, où passe avec le plus de force le courant de la vie extérieure, cette vie

---

[1045] « La symphonie libre est divisée en quatre parties : A) *L'introduction prologue – allegro capricioso,* B) *Scherzo risoluto,* C) *adagio cantabile,* D) *allegro* » (Ludwig GHELDRE, « Chronique musicale. La symphonie libre d'Érasme Raway », *La Wallonie. Ibidem*).

[1046] L*'introduction prologue* donne la synthèse d'une âme humaine ; l'*allegro capricioso* « chante la jeunesse impatiente de vivre, et d'aimer, et de souffrir ! » ; le *scherzo risoluto* évoque « ce que l'homme peut ressentir sur la terre, ses joies, ses amours, ses souffrances, ses désespoirs, ses révoltes » ; l'*adagio cantabile* « continue la genèse de cette âme qui a épuisé la vie en ses joies et ses peines » ; enfin, l'*allegro* doit dépeindre « la vie [qui] est philosophiquement jugée, et par delà le monde s'élèvent de puissants effluves qui emplissent l'âme de paradisiaques tressaillements ! » (Ludwig GHELDRE, « Chronique musicale. La symphonie libre d'Érasme Raway », *La Wallonie. Idem*, p. 165-167).

[1047] « Et maintenant, demandons-nous quelle a été l'impression de la masse des auditeurs ? Une œuvre aussi colossale, aussi interne, si intensivement psychologique et si profondément philosophique ne pouvait être pénétrée dans toutes ses beautés que par quelques-uns. Nous avons eu la joie et, disons-le, la fierté de voir notre admiration partagée par les hommes qui, en notre pays, sont les juges les meilleurs en matière d'œuvres musicales. Mais à tous cette œuvre a imposé du respect. Certes, tous n'étaient pas capables de comprendre, mais l'élite a toujours commandé aux incompréhensifs, et s'ils ont été étonnés et remplis de respect, cela suffit » (Ludwig GHELDRE, « Chronique musicale. La symphonie libre d'Érasme Raway », *La Wallonie. Idem*, p. 167-168).

[1048] Anonyme, « Erasme Raway », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 114-115.

[1049] « Les *Scènes hindoues* dévoilaient en lui la force d'une véritable originalité. Avec la *Symphonie libre* sa puissance lui a conquis la maîtrise » (Anonyme, « Chronique des arts. », *La Wallonie*, 6 (15 juin 1887), p. 243).

[1050] Albert MOCKEL, « La Symphonie Libre », *La Wallonie*, 5 (31 mai 1888), p. 234.

> est seulement accusée en tant qu'elle affecte le sujet ; l'artiste ne décrit point la vie, mais *les seules impressions du sujet*. De même pour l'adagio : ce chant profond qui s'émeut aux intimités d'une âme ; de même pour le finale, ce tumulte d'impressions entrechoquées dans un cerveau, et qui tout à coup s'unissent pour former le jet définitif et triomphal d'une génératrice Pensée.[1051]

En marge de cette œuvre, Raway travaille à un drame lyrique : *Freya*. L'*Art moderne*, en attendant l'achèvement de la partition, propose une analyse du poème dont le sujet est la rencontre et la lutte entre la Rome antique et la civilisation celtique[1052]. L'œuvre, dans laquelle « se confondaient sans souci chronologique et sans préoccupation de l'histoire l'amour du sol natal et la haine de l'étranger[1053] », est présentée comme « une œuvre nationale, conçue dans l'esprit moderne, d'après les idées de la jeune école et du drame wagnérien, non mythologique comme ce dernier toutefois, ni extra-humain, mais vrai, palpitant de tous les grands sentiments de l'homme : amour, devoir, patriotisme, religion ; un drame où l'action serrée laisse intacte la vérité historique et où l'on pénètre avec curiosité dans les arcanes d'une grande période, en somme assez peu connue[1054] ».

En 1892, la revue *Floréal*, dans une note rédigée à propos de la Société des nouveaux concerts de la ville de Liège, appelle à présenter au public liégeois deux musiciens autochtones : César Franck et Raway dont l'auteur

---

[1051] Albert MOCKEL, « La Symphonie Libre », *La Wallonie. Idem*, p. 234-235

[1052] « D'une part, Rome, la Rome païenne que Constantin (…) christianise, la Rome décadente ouvrant lentement ses yeux aux lueurs de la philosophie de Jésus, abandonnant avec une sorte de résignation son passé, ses traditions, ses faux dieux, son Jupiter et ses temples, pour s'incliner devant la révolution pacifique éclose en Palestine. / D'autre part, le druidisme, l'antique religion de nos pères, le culte des forêts profondes, la vénérations des dolmens et des menhirs, le gui sacré (…) ; le druidisme, cette religion des symboles et des mystères, avec ses prêtresses en robe blanche, sa verveine sacrée, ses tubages, ses bardes, l'indépendance de ses clans, l'horreur de ses sacrifices humains et le souffle de la liberté qui, grâce à lui, a traversé tant de siècles les grands bois de la Gaule celtique » (Albert BONJEAN, « Freya », *L'Art moderne*,17 (24 avril 1887), p. 131).

[1053] Albert BONJEAN, « Freya », *L'Art moderne. Ibidem*.

[1054] Albert BONJEAN, « Freya », *L'Art moderne. Ibidem*. L'œuvre ne fut jouée finalement que sous la forme du fragment suivant : *Fête romaine*.

désirerait « voir interpréter l'art si hautain, si nerveux et si essentiellement wallon[1055] ».

La même année, Maurice Kufferath rédige un article à propos de l'audition au concert populaire de la composition symphonique la *Mer* de Paul Gilson, dans lequel il écrit qu'elle est « sans conteste l'œuvre la plus forte qui nous ait été donnée depuis la *Symphonie libre* et les *Scènes hindoues* de M. Erasme Raway[1056] ».

Floréal publie l'année suivante un compte rendu d'un ouvrage de Maurice Wilmotte (1861-1942)[1057] — *Le wallon. Histoire et littérature. Des origines à la fin du XVIII^e siècle* — dans lequel son rédacteur, Ludwig Hemma[1058], réfutant une des thèses de l'auteur, voit une poursuite de l'âme wallonne dans les œuvres de Grétry, Franck ou encore Raway :

> Certaines compositions musicales, — telles mélodies de Grétry, dans le genre naïf, telle page mystique de César Franck ou d'Erasme Raway dans le genre plus haut, ne doivent-elles pas s'expliquer par l'âme même de la race qui vit encore chez nous depuis le poète d'*Aucassin* ?[1059]

Juillet 1893, les *Scènes hindoues* du compositeur wallon sont jouées sous forme de fragments au deuxième concert extraordinaire d'Eugène

---

[1055] Anonyme, « Notes. », *Floréal. Revue mensuelle de littérature et d'art*, 10-11-12 (octobre-novembre-décembre 1892), p. 270.

[1056] Maurice KUFFERATH, « Bruxelles », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 13 (27 mars 1892), p. 113.

[1057] Professeur et homme de lettres liégeois. Wilmotte collabore à différentes revues comme la *Revue de Belgique* — dont il devient le dernier directeur — ou la *Revue des Patois gallo-romans* et signe certains articles dans *La Wallonie* ou encore *Le Bulletin de Folklore*. En 1890, il devient professeur extraordinaire à la section de langue et de littérature romanes de l'université de Liège. EN 1895, il devient professeur ordinaire de l'*Alma mater* liégeoise (Alain COLIGNON, « Wilmotte Maurice », Paul Delforge, Philippe Destatte et Micheline Libon (dir.), *Encyclopédie du Mouvement wallon*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 2001, T. 3, p. 1677).

[1058] Pseudonyme d'Albert Mockel (Jean-Patrick DUCHESNE et Isabelle GRAULICH, « Dismantlement or Reformulation ? The Dialectic of Identity in Nineteenth-Century Liège », Wolfgang Cortjaens, Jan De Maeyer et Tom Verschaffel (éd.), *Historism and Cultural Identity in the Rhine-Meuse Région. Tensions between Nationalism and Regionalism in the Nineteenth Century*, Leuven, Leuven University Press, 2008, p. 302).

[1059] L. HEMMA, « Un livre liégeois », *Floréal. Revue mensuelle de littérature et d'art*, 8-9-10-11 (avril-mai-juin 1893), p. 174.

Ysaÿe. Comme déjà mentionné[1060], il s'agit d'un concert exclusivement consacré aux compositeurs belges ; compositeurs divisés en deux groupes bien distincts : le « groupe des compositeurs flamands » d'une part et « un petit groupe des musiciens liégeois ou wallons[1061] » parmi lesquels est présenté Raway.

Le 21 janvier 1899, la *Fête romaine*[1062] est créée au festival musical des vingt-cinq ans de l'École de musique de Verviers ; Eugène Ysaÿe la présente à son tour la même année[1063]. L'œuvre est acclamée par la critique et est qualifiée de partition « d'une originalité incontestable, unique en son genre par le mélange d'érudition et de création artistique qui en constitue le fond, comparable aux plus belles pages d'un autre grand artiste que nous avons en vénération, de Peter Benoit[1064] ».

En 1905, Ernest Closson, dans son article consacré au « Sentiment wallon en musique » range Raway « parmi les musiciens wallons les plus remarquables[1065] » sans toutefois apporter plus de précision.

En 1910, Charles Van de Borren, dans son article « La Musique belge moderne », qualifie Raway de compositeur wallon mais insiste sur son autonomie face à un groupe de compositeurs regroupés autour de César Franck[1066].

[1060] Ledit concert a déjà été cité dans le point 3.4.3. De musiciens belges à musiciens flamands.

[1061] Anonyme, « Bruxelles », *Le Guide musical. Op. cit.*, p. 279.

[1062] Elle est un fragment du drame lyrique *Freya*.

[1063] Edmond EVENEPOEL, « La Fête romaine. D'Erasme Raway. Au concert Ysaye », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 13 (27 mars 1892), p. 824.

[1064] Edmond EVENEPOEL, « La Fête romaine. D'Erasme Raway. Au concert Ysaye », *Le Guide musical. Idem*, p. 826.

[1065] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Recueil mensuel de folklore*, 13/10 (octobre 1905), p. 348.

[1066] « M. Érasme Raway, dont l'activité musicale est déjà d'ancienne date, occupe parmi les musiciens wallons une situation à part, que lui valent une rare indépendance et une volonté altière de rester avant tout lui-même » (Charles VAN DEN BORREN, « La Musique belge moderne », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 394.

Enfin, en 1911 est organisé un concert de musique wallonne moderne au salon des arts anciens du Hainaut dans lequel Raway est toujours présent[1067].

Dès ses débuts très remarqués avec ses *Scènes hindoues*, la presse voit en lui un musicien de talent et n'hésite pas à le comparer avec les plus grands maîtres vivants ou morts. Raway, pendant près de trente ans, occupe une place non négligeable parmi les compositeurs les plus reconnus en Belgique. S'il arrive que certaines de ses partitions soient discutées, leur originalité autant que leur modernité sont dépeintes par le monde critique qui attribue à l'artiste une identité propre qui est, au fur et à mesure de la carrière du musicien, caractérisée comme wallonne.

Dès 1888, Raway est présenté comme un musicien wallon non pas en raison de sa seule origine mais bien parce que son tempérament wallon serait perceptible dans ses œuvres[1068]. Pourtant, même si son identité wallonne n'est jamais contestée, le compositeur n'est finalement pas choisi, malgré les espoirs placés auparavant en lui, pour représenter une école de musique wallonne. Les raisons sont multiples. Érasme Raway est un musicien peu prolifique. En effet, retravaillant ses œuvres sans relâche[1069], il ne présente, durant la période étudiée, qu'une dizaine de compositions d'importante envergure. De plus, il ne possède pas, tout comme Mathieu, de réels disciples se réclamant de lui ou de son art et est, dans le même temps, soucieux de conserver une certaine forme d'autonomie, voire d'indépendance musicale. Par ce biais, il manifeste son intention de ne pas être présenté comme le chantre d'un groupe de musiciens wallons. Enfin, la presse, trouvant le candidat idéal en la personne de César Franck, ne se sent plus le besoin de l'assimiler à une école wallonne.

[1067] « Au programme figuraient les œuvres de MM. Biarent, Delune, Dupuis, Jongen, Lekeu, Raway, Stiénon du Pré, Vreuls, Th. Ysaye et Van den Eeden, ce dernier en raison de sa longue direction du Conservatoire de Mons » (Anonyme, « Au Salon des Arts anciens du Hainaut. », *L'Art moderne*, 43 (22 octobre 1911), p. 341). À noter qu'Émile Mathieu est absent dudit concert.

[1068] Il est à noter que c'est à partir de cette même date que la presse artistique commence à douter de Mathieu.

[1069] À cet égard son drame lyrique *Freya* est un bon exemple.

4.3.3. César Franck

La renommée artistique de Franck suit une courbe inverse par rapport à celle de Raway. Largement méconnu du public belge pendant la majeure partie de sa vie, le compositeur doit attendre les années précédant sa mort pour voir son nom apparaître dans la presse artistique belge dépouillée dans le cadre de la présente étude. Une des premières mentions[1070] de son nom date de 1884 dans le cadre d'un concert organisé par la *Nouvelle Société de musique* de Bruxelles proposant, parmi les œuvres jouées, *Rebecca*[1071].

En 1886, l'*Art moderne* fait état de la volonté du *Cercle artistique* d'organiser un concert exclusivement consacré aux œuvres de Franck, « musicien trop peu connu, (…) chef presque ignoré de la jeune école française[1072] ». Le compositeur est présenté comme chef de la jeune école de musique même si le rédacteur du compte rendu dudit concert le considère comme belge en raison de ses origines :

> Franck est belge. Il habite Paris, il est vrai, depuis bien des années, et malheureusement ne se souvient pas assez souvent qu'il est des nôtres. L'accueil qu'il a reçu de ses compatriotes, jeudi, au *Cercle artistique*, a paru le toucher vivement et l'engagera, espérons-le, à revenir parmi nous.[1073]

L'année suivante, *La Wallonie*, dans un compte rendu de concert à Verviers, se plaint[1074] de l'ignorance entourant, au sein de sa ville natale même, le nom du musicien liégeois qui « n'a cessé d'être un inconnu qu'après le concert lui consacré [sic], il y a deux ans, à Bruxelles[1075] ».

[1070] Hormis l'évocation rapide de Franck dans la revue *L'Artiste* du 18 mai 1878, à propos du festival de musique organisée par la ville de Bruges, déjà citée au point 3.2.2. L'organisation de la vie musicale à Anvers et en Flandre.

[1071] Anonyme, « Memento musical », *L'Art moderne*, 2 (13 janvier 1884), p. 14.

[1072] Anonyme, « Notes de musique », *L'Art moderne*, 50 (12 décembre 1886), p. 397.

[1073] Anonyme, « Audition de César Franck », *L'Art moderne*, 51 (19 décembre 1886), p. 406.

[1074] « Oh bonnes gens, bonnes gens de Liège qui vous enorgueillissez d'un Hennequin et ne tirez point gloire d'un César Franck » (D.-M., « Un concert à Verviers », *La Wallonie*, 9 (20 octobre 1887), p. 338).

[1075] D.-M., « Un concert à Verviers », *La Wallonie. Ibidem*.

En 1888, *La Légia* consacre un concert exclusivement réservé à Franck, événement réjouissant le chroniqueur de *La Wallonie* morigénant Liège du snobisme qu'elle inflige au compositeur[1076].

Malgré ses origines liégeoises, Franck est cependant toujours identifié comme appartenant au « groupe des Jeune-France musicaux[1077] » ou, de manière plus générale, parmi « les maîtres français[1078] ». Et ce n'est qu'à sa mort que l'identité wallonne du maître commence petit à petit à être revendiquée :

> Il y a au fond du cœur des Liégeois un vieux germe d'enthousiasme aveugle qui facilement s'attendrit et se subtilise pour devenir du mysticisme ou s'évaporer vers la musique. (…) c'est cela qui fait grandir en terre wallonne ces étranges moissons de musiciens, depuis Roland de Lattre ; et en même temps qu'il renaissait philosophique en la symphonie de Raway, ce mystérieux courant trouvait en César Franck un aboutissement suprême, la divine corolle pour effumer ses derniers et ses plus purs parfums. C'est la gloire de César Franck d'avoir précisé en soi-même et magnifiquement résumé une race et des siècles qui trouvent en lui une signification, et, cette race n'eût-elle pas produit tant d'autres grands artistes, il suffirait de César Franck pour prouver qu'elle fut nécessaire, et la justifier dans les temps qui viendront.[1079]

[1076] « César Franck va donc recevoir tardivement l'hommage des admirations de ses compatriotes ; mais il a fallu qu'à Paris on l'appréciât parmi les premiers pour qu'à Liège la foule voulût bien lui reconnaître "un beau talent" » (Anonyme, « Petite Chronique », *La Wallonie*, 3 (31 mars 1888), p. 172).

[1077] Anonyme, « Concerts d'hiver. Cinquième matinée », *L'Art moderne*, 18 (5 mai 1889), p. 142.

[1078] Anonyme, « Bruxelles », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 8 (21 février 1889), p. 61.

[1079] Albert MOCKEL, « Petite chronique », *La Wallonie*, 11 (novembre 1890), p. 385-386. Même si, au lendemain de sa mort, *la Wallonie* reconnaît Franck comme un compositeur d'essence wallonne, son appartenance française continue d'être véhiculée, notamment par le *Guide musical* et l'*Art moderne* pendant quelques années encore. C'est le cas lors d'un concert organisé par les concerts populaires et consacré « à la jeune école française » dont « les auteurs que M. Joseph Dupont (…) a fait connaître appartiennent tous à l'école de César Franck, sauf Chabrier » (Maurice KUFFERATH, « Lettre de Bruxelles », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 17 (26 avril 1891), p. 132) ; même affirmation lors d'une audition liégeoise exclusivement consacrée au compositeur présenté comme le « maître de la jeune école française » (Anonyme, « Conservatoire de Liège. (*correspondance particulière de* L'ART MODERNE) », *L'Art moderne*, 4 (25 janvier 1891), p. 31).

En 1893, *Floréal* — citée précédemment à propos de Raway — explique le mysticisme de certaines œuvres de César Franck « par l'âme même de la race » wallonne[1080]. Le *Guide musical* mentionne la même année, à propos d'un concert réservé aux compositeurs belges, un « petit groupe des musiciens liégeois ou wallons[1081] » dont la partie liégeoise se réclame de César Franck[1082].

Ernest Closson, opérant une distinction entre musiciens flamands et musiciens wallons, regroupe lui aussi ces derniers sous la tutelle de César Franck mais refuse encore l'appellation d'école wallonne prétextant leur rattachement à l'école française de musique[1083].

Franck, nationalisé français, établi à Paris depuis de longues années, méconnu de son pays d'origine pendant la majeure partie de sa carrière et caractérisé comme chef de file d'une nouvelle musique française, ne peut, comme tel, être récupérable dans le but de former une école de musique wallonne. Un de ses derniers élèves sera le levier nécessaire devant faire basculer le maître de manière définitive dans le giron wallon.

4.3.3.1. Guillaume Lekeu

Le compositeur n'est, tout comme son ancien maître, assimilé à une école wallonne — ou à un groupement de compositeurs wallons — qu'après sa mort. Son nom commence à poindre dans la presse artistique à partir de

---

[1080] L. HEMMA, « Un livre liégeois », *Floréal. Op. cit.*, p. 174.

[1081] Sont cités Théophile Ysaÿe, Guillaume Lekeu, sylvain Dupuis et Érasme Raway (Anonyme, « Bruxelles », *Le Guide musical. Op. cit.*, p. 279).

[1082] « Le concert s'était ouvert par le *Chasseur maudit* de César Franck dont l'école liégeoise se réclame et qu'elle réclame comme son chef, bien que Franck ait à peine connu Liège » (Anonyme, « Bruxelles », *Le Guide musical. Ibidem*).

[1083] « Mettez d'ailleurs en parallèle le Quintette de César Franck, celui de Vincent d'Indy, le Quatuor de Lekeu, le Concerto pour cordes de Chausson, la Rhapsodie wallonne de Th. Ysaye, la Sonate de Fauré, les mélodies de Duparc : en dehors de la personnalité de chacun d'eux, où est la différence d'école ? Ils se confondent dans un même effort d'art et bien que nos nationaux l'emportent en général, par la fraîcheur et la richesse de l'inspiration, sur leurs amis de France, on ne saurait les séparer de ceux-ci » (Ernest CLOSSON, « Chronique musicale », *La Jeune Belgique. Op. cit.*, p. 159).

1890 à l'occasion de son étude symphonique le *Chant de triomphale délivrance* jouée au concert annuel de l'École de musique de Verviers[1084].

Deux ans plus tard, des fragments de sa cantate *Andromède* sont entendus, tout d'abord au premier concert des XX, son nom apparaissant « pour la première fois dans un concert à Bruxelles[1085] », puis à Verviers à l'occasion du concert annuel de l'école de musique de la ville[1086]. Si les comptes rendus respectifs aux deux concerts s'accordent pour reconnaître la jeunesse du compositeur ainsi qu'une certaine inexpérience, ils sont d'accord pour souligner la valeur[1087] et la personnalité[1088] déjà présentes du musicien. L'identité wallonne du compositeur n'est pas explicitement évoquée ; tout au plus le musicien est qualifié de compositeur belge « qui procède de la jeune école française[1089] ».

Même état d'esprit, en 1893, lorsque Lekeu voit interpréter sa *Sonate pour piano et violon* et sa *Fantaisie sur deux airs populaires angevins*. La sonate révèle de manière catégorique la personnalité[1090] et les capacités du compositeur tout en étant présentée comme « la meilleure composition de

---

[1084] Anonyme, « École de musique de Verviers. Concert annuel. (*Correspondance particulière de* L'ART MODERNE) », *L'Art moderne*, 16 (20 avril 1890), p. 125.

[1085] Anonyme, « Aux XX. Premier concert », *L'Art moderne*, 8 (21 février 1892), p. 61.

[1086] I. W., « Verviers », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 14 (3 avril 1892), p. 123.

[1087] « Quelques restrictions à faire, que l'on doit nécessairement mettre sur le compte de l'inexpérience, mais qui ne diminuent en rien la valeur du musicien » (Anonyme, « Aux XX. Premier concert », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 61).

[1088] « "Plaire" n'est pas heureusement le but du jeune compositeur, qui affirme sa personnalité avec une audace que de plus âgés pourraient lui envier » (I. W., « Verviers », *Le Guide musical. Op. cit.*, p. 123).

[1089] Anonyme, « Aux XX. Premier concert », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 61.

[1090] « Il y a dans sa Sonate des idées élevées et belles développées avec art des trouvailles de rythme et d'harmonie, et, chose rare pour un débutant, une personnalité nette. Il y a telles tournures de phrases, telles cadences qui sont bien et dûment de Lekeu, et qui griffent l'œuvre d'un parafe original » (Anonyme, « Aux XX. Troisième concert », *L'Art moderne*, 11 (12 mars 1893), p. 85) ; « Cette sonate est remplie de bonnes choses et révèle chez son auteur et du souffle et du savoir artiste. (…) Mais ce qui frappe en ce tout jeune auteur, c'est la personnalité. Il est quelqu'un certainement » (Anonyme, « Bruxelles », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 11 (12 mars 1893), p. 131).

musique de chambre jaillie du sol belge[1091] » ; tandis que sa fantaisie est perçue comme « une des conceptions musicales modernes les plus étincelantes[1092] » même si elle gagnerait à être quelque peu remaniée[1093] :

> Comme inspiration et comme orchestration, je ne sais à quel échelon de l'échelle ascendante de ses œuvres on placera la *Fantaisie* de Lekeu ; mais, ce que je sais, ce que je reconnais à n'en pouvoir douter, c'est la brillante, la solide marque des forts que porte cette œuvre d'un auteur si jeune encore.[1094]

La mort du musicien met un point d'arrêt brutal dans les espérances que laissaient entrevoir ses précédentes œuvres[1095] et son quatuor inachevé qui contient « des choses d'une grandeur et d'un emportement admirables, et, surtout, des passages d'une tendresse et d'une mélancolie qui arracheraient des larmes aux plus indifférents[1096] ».

[1091] Anonyme, « Aux XX. Troisième concert », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 85.

[1092] Anonyme, « L'Art musical à Verviers. », *L'Art moderne*, 46 (12 novembre 1893), p. 365. Ernest Closson souligne, quant à lui, l'œuvre comme « profondément poétique et finement orchestrée » (Ernest CLOSSON, « Chronique musicale », *La Jeune Belgique*, 8 (août 1893), p. 313).

[1093] « Verve endiablée, souffle puissant, richesse de combinaisons polyphoniques, hardiesses des harmonies, telles sont les caractéristiques de cette page que marque la griffe d'un maître futur. Peut-être de légers remaniements, un raccourci du Finale seraient utiles : en entendant son œuvre (…) M. Lekeu aura mieux pu la juger que sur la partition » (Anonyme, « L'Art musical à Verviers. », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 365).

[1094] Anonyme, « Verviers. Concert de la Société d'Harmonie », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 43 (22 octobre 1893), p. 412.

[1095] « La mort de Guillaume Lekeu est un véritable désastre pour la jeune école belge, dont il paraissait devoir être l'un des plus brillants représentants. C'est avec une douleur poignante que nous enregistrons cette catastrophe et que nous évoquons le souvenir des qualités exceptionnelles qui firent aimer l'artiste par tous ceux qui le connurent » (Anonyme, « Petite chronique », *L'Art moderne*, 4 (28 janvier 1894), p. 30).

[1096] Ernest CLOSSON, « Chronique musicale », *La Jeune Belgique*, 12 (décembre 1894), p. 461.

Cette qualification toute sentimentale[1097] de l'œuvre de Lekeu se poursuit dans les années qui suivent sa mort en revêtant un sens nouveau accompagné d'une association de plus en plus nette entre le musicien et sa Wallonie natale[1098]. Henry Maubel, correspondant de *l'Art Wallon*, dans un article dédié au jeune compositeur décédé, applique une corrélation entre ses œuvres et le paysage de la région qui l'a vu naître[1099]. Lekeu, même si son œuvre demeure inachevée, a réussi néanmoins à dégager en partie « un filet de musique pure à travers son paysage sobre de Wallonie (…) [qui] coule lentement, en imprimant une trace douloureuse aux pierres, (…) qui presse et se souvient et n'a point hâte de vivre[1100] ».

Son nom, tout autant que celui de son ancien maître, seront mis en avant comme créateurs d'œuvres wallonnes non pas en raison de leur facture mais par le biais de l'âme, résolument wallonne, qu'ils ont réussi à y insuffler.

[1097] « La personnalité de Lekeu est, en effet, de celles que l'on pourrait nommer *sentimentales*, c'est-à-dire qu'elle se manifeste beaucoup moins dans le vêtement extérieur, presque pareil chez tous les disciples de César Franck, que dans l'état d'âme, la tournure d'esprit et de sentiment qu'elle révèle chez le musicien, et l'impression qu'elle nous laisse » (Ernest CLOSSON, « Maîtres contemporains. Guillaume Lekeu (1870-1894) », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 16 (21 avril 1895), p. 371).

[1098] Dans un article consacré au défunt compositeur, Ernest Closson le range parmi les compositeur de la jeune école française dont il aurait « toutes les qualités et aussi les défauts : indépendance de la forme, prédominance de l'idée, don des sonorités raffinées et rares, soin méticuleux de l'écriture, recherche et hardiesse excessive de l'harmonie. » (Ernest CLOSSON, « Maîtres contemporains. Guillaume Lekeu (1870-1894) », *Le Guide musical. Ibidem*). Cette information revêt une certaine importance car le musicologue changera d'avis par la suite pour le classer définitivement comme un compositeur wallon. Cette question sera abordée plus en détails au point 4.3.4. Le théoricien.

[1099] « Ce musicien (…) s'efforça d'être absolument ce que la destinée souhaitait qu'il fût : l'harmoniste de la sensibilité. / L'harmonie le préoccupa tout de suite ; et prenez ce mot dans son acception vraiment esthétique. / Il médite pour unifier ses impulsions. Il cherche des rapports et à renouer les rythmes en vastes théories, et la mélancolie d'un pays de fagnes ou de bruyères, ondule de région en région sans qu'on y éprouve la matérialité du paysage. Les tableaux s'ennuancent et les plans fondent aux enharmonies de son imagination » (Henry MAUBEL, « Guillaume Lekeu », *L'Art wallon. Revue mensuelle d'art & de littérature*, 7-8 (février-mars 1896), p. 93-94).

[1100] Henry MAUBEL, « Guillaume Lekeu », *L'Art wallon. Idem*, p. 91.

4.3.3.2. Une musique à l'âme wallonne

Georges Vernei, dans un texte à propos d'une âme wallonne caractéristique présente dans les œuvres de Franck et de Lekeu, rapporte les propos suivants :

> Les œuvres *réellement* wallonnes, loin d'être chantournées, tortueuses, affaiblies par la recherche, sont au contraire très sobres, d'expressions directes et graves. (…) Il semble qu'un peu de l'ombre, que projettent nos montagnes se soit répandue en notre âme et tempère ses mouvements. Rien de violent, de détonnant dans l'âme wallonne ; dans ses manifestations, il y a, je ne sais, comme de la réserve — mais si naturelle, si inconsciente, qui aboutit à la distinction, à sa gravité caractéristique.
> Et ceci apparaît dans toute forme artistique de l'âme wallonne : que l'on considère en effet les œuvres soit d'Octave Primez, Séverin, Mockel, Rassefosse, Krains, Delattre, Delchevalerie ; soit celles de C. Franck, de G. Lekeu ; soit celles de Donnay.[1101]

L'*Art moderne* publie, en novembre 1904, un article dans lequel l'auteur considère comme établie une division claire entre les « deux écoles flamande et wallonne », gouvernées par le sentiment des deux races composant la Belgique et respectivement placées sous tutelle de Benoit et de César Franck[1102]. Ce dernier, « le plus grand musicien de terre belgique [sic][1103] », se fixe à Paris et voit son enseignement poursuivi après sa mort par l'entremise de Vincent d'Indy. Ce dernier « fonde une école ; et ce sont encore les meilleurs éléments du groupe wallon d'aujourd'hui, les Lekeu, les Théo Ysaye, les Vreuls, les Albert Dupuis, qui peuvent se réclamer de sa maîtrise[1104] ».

[1101] Georges VERNEI, « Gustave Rahlenbeck. — *L'Emerveillée*. Paul Fort — *Ballades* », *L'Art wallon. Revue mensuelle d'art & de littérature*, 10 (mai 1896), p. 140.

[1102] « Les rives d'Escaut et de Meuse ont fait éclore des mélodies particulières ; il y aurait d'aussi ingénieux parallèles à établir entre Ockeghem et Josquin des Près qu'entre Peter Benoit et César Franck » (H. L., « Notes de musique. A propos d'un compositeur d'école wallonne. », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 371).

[1103] H. L., « Notes de musique. A propos d'un compositeur d'école wallonne. », *L'Art moderne. Ibidem*.

[1104] H. L., « Notes de musique. A propos d'un compositeur d'école wallonne. », *L'Art moderne. Ibidem*.

Closson, dans son article « Le Sentiment wallon en musique » d'octobre 1905, contredit ses propos tenus dix ans plus tôt et affirme avec force l'avènement de l'école wallonne de musique ; école dont Franck est l'initiateur au motif que son art est empli d'un sentiment wallon :

> Pour qui est Wallon ou pour qui « sent » la psychologie si caractérisée de cette race liégeoise essentiellement musicale, le sentiment wallon anime chacun des accents de l'art de Franck et des musiciens de même race qui suivent sa trace — Lekeu surtout, puis Théo Ysaye, Albert Dupuis, Joseph Jongen, Vreuls et d'autres, malgré les nuances de l'individualité.[1105]

Le musicologue réitère ses propos dans son article « L'expression musicale wallonne » publié en septembre 1906 dans l'*Art moderne*[1106] ainsi que dans son compte rendu d'avril 1909 réservé à la légende dramatique *Katharina* d'Edgar Tinel[1107].

Décembre 1909, Franck est cité au côté de Lekeu comme compositeur ayant exprimé de manière la plus caractéristique la sensibilité wallonne[1108].

Charles Van den Borren publie dans l'*Art moderne* un texte divisé en trois articles sous le nom de « La Musique belge moderne » dans lequel il brosse un tableau des différents compositeurs et tendances de 1830 à 1910. César Franck y occupe une place prépondérante puisque le deuxième article lui est entièrement consacré. D'entrée de jeu, un parallèle est établi entre le

---

[1105] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Op. cit.*, p. 352.

[1106] L'article, bien que différent quelque peu du précédent, lui reprend certains passages tels quels dont l'extrait cité en note précédente (Ernest CLOSSON, « L'Expression musicale wallonne. », *L'Art moderne*, 38 (23 septembre 1906), p. 302).

[1107] « Négligeons ici l'école wallonne, — dont le groupe le plus important et le plus vivace est représenté aujourd'hui par les musiciens liégeois de la lignée de César Franck » (Ernest CLOSSON, « Katharina », *Durandal. Op. cit.*, p. 240).

[1108] « Aucun musicien, en dehors de Franck, n'a su exprimer avec plus de passion concentrée cette nostalgie spéciale à nos contrées wallonnes, qui n'est ni la *Sehnsucht* souvent trop sentimentale des Allemands, ni l'effusion naturiste tantôt mélancolique et grise, tantôt élégamment sensuelle des Français modernes » (Ch. V., « Notes de musique. La Deuxième séance du Quatuor "Piano et Archets". », *L'Art moderne*, 51 (19 décembre 1909), p. 403).

compositeur liégeois et Peter Benoit[1109]. L'auteur précise en outre les prétentions tant françaises que belges à l'encontre du musicien et admet qu'il « n'exerça, en vérité, aucune action sur les nôtres avant les quelques dernières années qui précédèrent sa mort[1110] ». Van den Borren s'attache alors à révéler les mérites ainsi que les nouveautés que le compositeur introduisit dans l'art musical[1111] tout en pointant les étapes importantes de l'œuvre de Franck en nommant ses compositions les plus importantes.

Dans l'article suivant, Van den Borren émet une filiation entre Franck et Guillaume Lekeu à qui celui-là « eut le temps de donner, avant de mourir, quelques leçons[1112] ». Ces leçons sont d'une importance capitale car elles assurent un lien direct entre le maître et son élève et une nouvelle connexion entre Franck et la Wallonie est ainsi établie. Lekeu, en recevant les leçons de son maître et en appliquant ses principes dans ses œuvres[1113], devient le lien organique et légitime d'autant plus la récupération de Franck par les critiques et intellectuels wallons qui peuvent voir en lui bien plus qu'une personnalité musicale individuelle ; Franck se transforme par conséquent en fondateur d'une école ou tout du moins, dans le cas den Van Borren, en une

---

[1109] « Le grand mystique flamand [Peter Benoit] m'amène tout naturellement à évoquer la silhouette du grand mystique wallon qui vécut à peu près en même temps que lui et dont le seul nom suggère aussitôt un monde de joie et d'enchantement pour le cœur et l'esprit : vous aurez deviné qu'il s'agit de César Franck » (Charles VAN DEN BORREN, « La Musique belge moderne », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 385).

[1110] Charles VAN DEN BORREN, « La Musique belge moderne », *L'Art moderne. Ibidem*.

[1111] « Il manifeste la prétention d'innover dans le domaine de la musique pure en adoptant ce que l'on a appelé la "forme cyclique". Dès lors aussi il s'insurge contre l'absolutisme de l'harmonie classique et entrevoit la possibilité d'insuffler une vie nouvelle à la matière musicale en adoptant dans la mélodie des intervalles inusités et en ouvrant ainsi le champ à de nouvelles combinaisons harmoniques » (Charles VAN DEN BORREN, « La Musique belge moderne », *L'Art moderne. Idem*, p. 386).

[1112] Charles VAN DEN BORREN, « La Musique belge moderne », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 393.

[1113] « Aucune œuvre du maître verviétois n'est plus à même de donner une idée de son génie que sa *Sonate pour piano et violon*. Elle adopte la "forme cyclique" chère à Franck ; elle suit également le maître dans ses innovations harmoniques ; les différents thèmes sont extrêmement typiques et s'imposent tyranniquement à la mémoire par la netteté de leur silhouette mélodique : c'est grâce à cela que l'œuvre, dont le plan de détail est souvent inspiré par la fantaisie la plus libre, donne cependant l'impression d'une rare cohérence et d'une profonde unité » (Charles VAN DEN BORREN, « La Musique belge moderne », *L'Art moderne. Ibidem*).

personnalité musicale d'influence dont la mort de son disciple verviétois est décrite comme catalyseur du déclenchement si ce n'est « d'une véritable école wallonne (…) d'un regroupement d'artistes issus de Wallonie, qui, délibérément ou inconsciemment, se rattachent aux tendances inaugurées par Franck et continuées par Lekeu[1114] ».

L'influence des deux compositeurs est soulignée par Eugène Georges en décembre 1911 dans son compte rendu d'une audition de l'école belge par les concerts Ysaÿe :

> C'est la beauté même de cette forme musicale qui influence nos Jeune-Belgique [sic]. Ils ne peuvent se dégager des lignes et des sonorités chères à César Franck et à Lekeu, tant celles-ci les ont séduits par leur hardiesse et leur pureté, tant elles répondent à leur idéal artistique, tant elles sont aptes à exprimer leurs idées, leurs sensations, leurs sentiments et leur rêve.[1115]

Si beaucoup de musiciens et d'intellectuels belges considèrent Franck comme wallon, ce constat n'est pas unanimement partagé et son appartenance wallonne demeure indéterminée encore en 1913 :

> Franck est-il Wallon ? La question se pose pour lui comme pour bien d'autres, et d'autant plus pour lui qu'il ne vécut en Wallonie que pendant sa prime jeunesse, jusqu'en 1835.
> Le fait qu'il aurait eu pour ancêtre un peintre, Jérôme Franck, né en 1540, à Herrenthal (Hérenthals ?) en Campine, région essentiellement flamande, ne prouve en rien l'origine wallonne de Franck, quoi qu'en pense M. d'Indy, son biographe.[1116]

[1114] Charles VAN DEN BORREN, « La Musique belge moderne », *L'Art moderne. Idem*, p. 394. Georges de Golesco, chroniqueur à *Durandal*, fait état du texte de Van den Borren qui était à l'origine « une causerie synthétiquement substantielle » devant servir à préparer le public assistant au concert donné par « l'Académie musicale dirigée par Théo Ysaye » consacré à la « musique de chambre de l'école belge ». Voici un extrait du résumé qu'il propose : « Les musiciens belges se répartissent en deux catégories, procédant soit de Peter Benoit, foncièrement nationaliste et flamand, soit de César Franck dont l'inspiration idéaliste et mystique devait rénover si puissammeut [sic] l'art en France et exercer son influence en Belgique sur les jeunes maîtres de la Wallonnie [sic] » (Georges DE GOLESCO, « Chronique musicale. Concerts divers. », *Durandal. Op. cit.*, p. 774).

[1115] Eugène GEORGES, « Les Concerts », *La Belgique artistique et littéraire. Revue mensuelle d'art, de théâtre et de lettres*, 75 (décembre 1911), p. 321.

[1116] Anonyme, « Compositeurs wallons », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 363.

Toujours est-il que le compositeur, « d'une wallonité douteuse », est perçu comme « un phare pour les jeunes Wallons comme pour les jeunes Français, alors qu'il n'en est pas un pour les jeunes Flamands ou pour les jeunes Allemands[1117] ». Il demeure que Franck reste un inconnu en Belgique jusqu'à la fin de sa vie et n'est reconnu sur sa terre natale que lorsqu'il fut déjà consacré à Paris. Lekeu est alors utilisé pour rapprocher le compositeur — naturalisé français entre temps — de ses terres d'origine sous prétexte qu'ayant étudié sous la tutelle de Franck à Paris et se réclamant de lui il composa des « œuvres géniales [qui] préparèrent aussi la voie à la connaissance de celles de son maître[1118] ». Reprenant les arguments de Charles Van den Borren, à propos de la mort du musicien verviétois comme déclencheur d'un groupement de musiciens wallons, le chroniqueur de l'*Art moderne* explicite que ce regroupement, décrit comme probablement produit de façon inconsciente, ne doit se rapporter qu'aux « premières années du mouvement et à l'influence la plus directe de Franck[1119] ». Au contraire, le chroniqueur analyse ce regroupement comme intentionnel en raison du nombre de compositeurs wallons ayant étudié à la *Schola cantorum* et la nécessité de réagir, selon lui, face à la prédominance flamande dans l'espace belge[1120].

4.3.3.3. Les « disciples » de Franck

Franck et Lekeu, morts tous deux, ne peuvent à eux seuls représenter une école wallonne de musique, raison pour laquelle il est impératif

---

[1117] Anonyme, « Compositeurs wallons », *L'Art moderne. Ibidem*.

[1118] Anonyme, « Compositeurs wallons », *L'Art moderne. Ibidem*. Cette assertion de l'auteur est à tempérer car, d'après les revues consultées, les œuvres de Franck commencèrent à être jouées en Belgique avant celles de Lekeu et la renommée du maître précéda celle du disciple. L'utilisation de Lekeu comme point d'appui de Franck en Wallonie n'est pas anodine et révèle une volonté de trouver des arguments en faveur d'une récupération de Franck comme compositeur wallon ou, tout du moins, comme figure tutélaire d'une future école de musique wallonne.

[1119] Anonyme, « Compositeurs wallons », *L'Art moderne. Ibidem*.

[1120] « L'étude sur les conseils de M. d'Indy d'une part — beaucoup de Belges ont été à la *Schola* — et d'autre part la réaction nécessaire contre la flamingantisation actuelle de la Belgique ont créé le mouvement intentionnel *délibérément* wallon » (Anonyme, « Compositeurs wallons », *L'Art moderne. Ibidem*).

d'opérer une filiation entre ces derniers et des compositeurs encore vivants susceptibles d'être rattachés à ceux-ci. Théo Ysaÿe, Victor Vreuls, Albert Dupuis, Joseph Jongen et, dans une moindre mesure, son frère Léon Jongen, vont être les musiciens perçus comme pouvant représenter cette école wallonne. Bien qu'aucun d'entre eux n'aient eu le temps de prendre César Franck pour maître de manière directe, tous ou presque se forment à la *Schola cantorum* sous la direction de Vincent d'Indy, « le plus grand élève de Franck », et ainsi peuvent « se réclamer de sa maîtrise[1121] ».

Faire de musiciens wallons formés dans une école française un groupe susceptible de représenter une nouvelle musique wallonne semble a priori contradictoire[1122]. Raison pour laquelle la presse discourt à propos de la promiscuité artistique française et « belge » existant depuis l'école polyphonique franco-flamande :

> Nous ne saurions être trop reconnaissants à la *Schola* d'être si hospitalière à nos compatriotes. Il est vrai que l'art français et belge est si intimement lié aux époques primitives, qui sont les époques modèles pour la *Schola*, que César Franck en était le chef moderne, il ne saurait, pour la vaillante école, exister de frontière.[1123]

Dans une conférence à propos de l'école française de musique contemporaine, le conférencier s'attache dans un premier temps à désigner plus spécifiquement l'école française « d'école franco-flamande » prétextant l'origine belge de son chef César Franck[1124].

Ernest Closson affirme, quant à lui, l'apport et l'enrichissement continuel de la musique française par des musiciens et théoriciens wallons tout au long de son histoire en tissant un fil historique entre les origines de la musique occidentale et César Franck :

[1121] H. L., « Notes de musique. A propos d'un compositeur d'école wallonne. », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 371.

[1122] Il est possible de rappeler à cet effet les critiques dont Mathieu fut l'objet à propos de son style prétendument français disqualifiant ainsi l'identité wallonne de sa musique.

[1123] Anonyme, « La Schola cantorum », *L'Art moderne*, 11 (17 mars 1901), p. 85.

[1124] « L'on devrait dire : Ecole franco-flamande. De fait, celui qui en fut le chef, César Franck, était un Belge » (M. HÉBERT, « L'école française de musique contemporaine. Notes prises à une conférence faite par M. Laloy », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 14 (3 avril 1904), p. 309).

> Depuis les origines de l'art musical occidental, les provinces composant la Wallonie belge actuelle n'ont cessé de contribuer à son évolution par une succession ininterrompue de théoriciens, de compositeurs, d'instrumentistes, dont quelques-uns illustres. C'est eux qu'on trouve à l'origine de l'école néerlandaise, de l'opéra-comique français, de la « jeune école » française. De Lassus et Després à César Franck, leur influence s'exerce d'une façon presque indiscontinue sur l'école congéniale française ; c'est un artisan wallon, Pascal Taskin, de Theux, qui, à Paris, donne au clavecin, avec un regain de vie, son suprême éclat ; ce sont deux Wallons — Grétry et Gossec — qui président à l'organisation de l'enseignement musical officiel à Paris, comme Fétis en fut le premier organisateur dans la Belgique indépendante, comme Félix Delhasse, de Spa, fut le fondateur chez nous d'une presse musicale qui contribua vivement à la formation du goût musical en Belgique depuis 1830.[1125]

Georges de Golesco relève, de son côté, la prédominance de Franck « dont l'inspiration idéaliste et mystique devait rénover si puissammeut [sic] l'art en France et exercer son influence en Belgique sur les jeunes maîtres de la Wallonnie [sic][1126] ». Dans le cas présent, s'il n'est pas question d'une quelconque influence des maîtres wallons sur leurs homologues français — Franck excepté—, et s'il est reconnu qu'ils peuvent se revendiquer tous de César Franck, de Golesco émet une différenciation entre les deux groupes. Autrement dit, l'un et l'autre groupes de compositeurs peuvent se revendiquer de César Franck tout en demeurant hétérogènes.

La référence nominative à Franck, où à sa manière d'écrire, est répétée à plusieurs reprises. Théo Ysaye est rangé, par l'*Art moderne* d'octobre 1902,

---

[1125] Ernest CLOSSON, « L'Expression musicale wallonne. », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 301. Cet argument est déjà repris deux ans plus tôt dans l'article « À propos d'un compositeur d'école wallonne » : « Paris exerce sa fascination. Mais la terre liégeoise et wallonne continue à enfanter des musiciens. Attirés par les lumières de gloire de la capitale latine, ils délaissent le sol natal ; pourtant, la mère ne se lasse pas d'en créer de nouveaux, certaine qu'au fond de ces âmes chantantes les mélodies de terroir ne disparaîtront jamais. Gossec le théoricien, Grétry toujours librement inspiré, conquièrent le Paris savant et le Paris frivole ; notre divin méconnu, César Franck (…) prodigue sans réserve, auprès d'un public qui l'ignore, ses improvisations sublimes. Et voyez combien la semence porte ses fruits : le plus grand élève de Franck, le Français Vincent d'Indy, fonde une école » (H. L., « Notes de musique. A propos d'un compositeur d'école wallonne. », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 371).

[1126] Georges DE GOLESCO, « Chronique musicale. Concerts divers. », *Durandal. Op. cit.*, p. 774.

dans la troisième catégorie des élèves de Franck[1127]. Joseph Jongen est caractérisé comme musicien franckiste à plusieurs reprises[1128]. La *Belgique artistique et littéraire* évoque ces musiciens sous le vocable « Jeune-Belgique » et dit ce groupe être largement influencé par Franck et Lekeu[1129]. Georges de Golesco, dans son compte rendu d'un concert réservé à la musique de chambre belge, associe Jongen, Vreuls, Dupuis et Ysaye au maître liégeois[1130]. Enfin, le *Guide musical* de 1913, à propos d'une audition de l'ouverture *Hermann et Dorothée* d'Albert Dupuis, mentionne que ce dernier « se réclame de l'école française de César Franck[1131] ».

[1127] Le chroniqueur répartit les élèves de Franck en trois catégories : « La première comprend les musiciens qui firent avec César Franck leurs études *complètes* de composition. La deuxième, ceux qui furent ses élèves à la classe d'orgue du Conservatoire et qui gardèrent quelques traces de son enseignement, ainsi que ses élèves *accidentels* durant quelques mois. Dans la troisième catégorie, nous rangeons les compositeurs qui, coudoyant fréquemment le maître dans les comités de la Société nationale de musique ou ailleurs, subirent *son influence* dans leur manière d'écrire » (Anonyme, « Les élèves de César Franck. », *L'Art moderne*, 40 (5 octobre 1902), p. 339-340).

[1128] « Nul ne déniera à Jongen le mérite de la spontanéité et de l'inspiration émue, avec des tendances nettement franckistes. Lisez la deuxième partie de cette sonate : elle parle directement au cœur, c'est beau comme du Franck » (J. RYELANDT, « Chronique Musicale. Sonate de Jongen. », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 2 (février 1906), p. 103) ; « L'école wallonne — franciste pourrait-on dire — était représentée par la sonate pour piano et violon de M. J. Jongen » (M. DE R., « Bruxelles », *Le Guide musical. Op. cit.*, p. 758) ; « Ces pièces vocales, qui trahissent quelques influences, et dont la deuxième surtout, *Tableau gothique*, est visiblement inspirée de César Franck ont paru inférieures aux œuvres instrumentales de M. Jongen, bien qu'elles témoignent, comme ces dernières, d'un tempérament musical dont la richesse et l'abondance mélodiques sont les qualités essentielles » (Octave MAUS, « Notes de musique. Œuvres de J. Jongen », *L'Art moderne*, 20 (15 mai 1910), p. 157).

[1129] « Ils ne peuvent se dégager des lignes et des sonorités chère à César Franck et à Lekeu, tant celles-ci les ont séduit par leur hardiesse et leur pureté, tant elles répondent à leur idéal artistique, tant elles sont aptes à exprimer leurs idées, leurs sensations, leurs sentiments et leur rêve » (Eugène GEORGES, « Les Concerts », *La Belgique artistique et littéraire. Revue mensuelle d'art, de théâtre et de lettres*, 75 (décembre 1911), p. 321-322).

[1130] « Après avoir admirablement retracé l'évolution du génie de Franck et montré de quelle façon et avec quelles différences s'y rattache l'esthétique de Lekeu, un de ses disciples les plus inspirés, l'érudit conférencier [Charles van de Borren] a caractérisé en quelques mots heureux la personnalité des autres compositeurs franckistes belges, Jongen, Vreuls, Albert Dupuis, Théo Ysaye, etc. » (Georges DE GOLESCO, « Chronique musicale. Concerts divers. », *Durandal. Op. cit.*, p. 774).

[1131] L. LESCRAUWAET, « correspondances. Ostende. », *Le Guide musical. Revue internationale de la musique et des théâtres*, 31-32 (3 et 10 août 1913), p. 531.

Un autre argument, employé un temps pour distinguer Wallons et Français, est la référence, explicite ou implicite, à la Wallonie par le biais d'une identification géographique ou par l'utilisation d'un matériau folklorique wallon pouvant être retrouvé dans les œuvres desdits musiciens.

En 1911, l'*Art moderne* fait état de la publication d'un ouvrage intitulé *Chansons de Flandre* dont les textes ont été rédigés par Camille Lemonnier, d'après « de vieux lais flamands », et les mélodies, « dans le style populaire », par Léon Du Bois (1859-1935)[1132], Louis Delune (1876-1940)[1133], François Beaucq et Edgar Leclerq[1134]. L'ensemble, écrit Octave Maus, « exprime avec fidélité l'âme à la fois batailleuse, naïve et croyante des campagnes flamandes[1135] ». Suite à cette initiative, Maus invite les compositeurs wallons à faire de même et de « donner l'équivalent de ces *Chansons de Flandre* en utilisant les légendes du pays de Liège, du Hainaut, du Luxembourg et de la province de Namur[1136] » ; parmi les compositeurs susceptibles de remplir cette tâche, Maus cite Joseph et Léon Jongen, Vreuls, Théo Ysaÿe et Dupuis qu'il déclare être « tout indiqués pour

---

[1132] Compositeur, pédagogue et chef d'orchestre belge. Ayant étudié au Conservatoire de Bruxelles, il se présente en 1885 au prix de Rome qu'il remporte avec sa cantate *Au bois des elfes*. En 1899, il obtient le poste de directeur de l'École de musique de Louvain qu'il occupe jusqu'en 1912, date à laquelle il succède à Edgar Tinel au poste de directeur du Conservatoire de Bruxelles jusqu'à sa retraite en 1925 (Henry VANHULST, « Du Bois, Léon », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08229 (Page consultée le 31 juillet 2017)).

[1133] Compositeur, pianiste et chef d'orchestre né belge et naturalisé français. Il poursuit ses études musicales au Conservatoire de Bruxelles. En 1903, il décroche un premier prix de Rome grâce à sa cantate *La mort du roi Reynaud*. L'année suivante, il fonde la Société symphonique des Nouveaux Concerts dans le but de présenter au public des œuvres anciennes ; son entreprise s'arrête deux ans plus tard. Il se fixe par la suite à Paris même s'il se produit encore en Belgique en tant que pianiste et chef d'orchestre (Thierry LEVAUX, « Delune Louis », Thierry Levaux (dir.), *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Ohain-Lasne, Éditions art in Belgium, 2006, p. 168-169).

[1134] Octave MAUS, « Musique. Chansons de Flandre », *L'Art moderne*, 30 (29 juillet 1911), p. 237. Aucune information n'a été trouvée en ce qui concerne les deux derniers compositeurs.

[1135] Octave MAUS, « Musique. Chansons de Flandre », *L'Art moderne. Ibidem*.

[1136] Octave MAUS, « Musique. Chansons de Flandre », *L'Art moderne. Ibidem*.

résumer en quelques pièces caractéristiques l'esprit frondeur, délié, ironique et vif de la Wallonie, sa tendresse et son attachement au sol natal[1137] ».

En outre, la plupart de ces musiciens composent sur des motifs ou des sujets wallons. Ces œuvres voient en général leur caractère wallon mentionné dans les pages journalistiques réservées à l'égard de ces compositeurs.

Le poème symphonique en trois chapitres *Suite wallonne* de Théo Ysaÿe, écrit le chroniqueur de l'*Art moderne*, « le classe parmi les compositeurs belges les plus heureusement doués[1138] ». L'œuvre est décrite comme « une rêverie d'artiste promenée dans des souvenirs d'autrefois[1139] ». Si l'auteur lui reproche quelques longueurs et un plan d'ensemble pas nettement défini, il encense son instrumentation dans laquelle il croit retrouver la personnalité du compositeur[1140]. Cette suite est considérée comme une œuvre sincère et, qualité jugée non des moindres par le critique, « échappe habilement aux écueils des œuvres rapsodiques tirées de mélodies populaires : le pittoresque de commande, la banalité, l'aspect purement décoratif et superficiel[1141] ». Georges de Golesco, adopte le même point de vue et confère à la première partie de ce qu'il nomme la *Rapsodie wallonne*[1142] « trois des qualités les plus essentielles d'un poème musical : la sincérité du sentiment, la puissance du coloris et l'art du développement[1143] ».

Après ce succès, Théo Ysaÿe présente une *Fantaisie pour piano et orchestre* composée, une fois encore sur des thèmes populaires wallons, qui,

---

[1137] Octave MAUS, « Musique. Chansons de Flandre », *L'Art moderne. Ibidem*.

[1138] Anonyme, « Les grands concerts », *L'Art moderne*, 51 (18 décembre 1898), p. 407.

[1139] Anonyme, « Les grands concerts », *L'Art moderne. Ibidem*.

[1140] « Quel régal pour l'oreille que la variété des harmonies, la souplesse et le raffinement de son orchestre ! Il est peu de musiciens capables d'instrumenter avec autant de délicatesse, et toute la fine nature de M. Ysaye se reflète dans ce travail, évocatif de dentelles et de broderies » (Anonyme, « Les grands concerts », *L'Art moderne. Idem*, p. 406-407).

[1141] Anonyme, « Les grands concerts », *L'Art moderne. Idem*, p. 406.

[1142] L'œuvre est tour à tour nommée *Suite wallonne* ou *Rapsodie wallonne*.

[1143] Georges DE GOLESCO, « Causerie musicale », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 5 (mai 1899), p. 383.

cette fois, ne séduit pas entièrement ; Golesco lui préfère sa sœur aînée[1144], tandis que le critique de l'*Art moderne* perçoit la présente œuvre comme de « la technique sans intérêt[1145] ».

En 1903, le musicien compose une *Fantaisie sur un thème wallon*[1146] pour orchestre : une « page étincelante de verve, de bonne humeur, un tableau chatoyant que traverse une idylle d'un sentiment pénétrant[1147] ».

Des références à la Wallonie peuvent être de même retrouvée dans plusieurs œuvres lyriques d'Albert Dupuis. À cet égard, une comparaison intéressante est opérée par Charles Van de Borren entre le musicien et Jan Blockx au motif que tous deux useraient du matériau folklorique régional dans l'élaboration de leur musique lyrique :

> M. Albert Dupuis se complait dans la musique de théâtre et suit dans cette direction, une voie parallèle à celle de M. Jan Blockx en tant qu'il fait appel au folklore régional.[1148]

Dupuis présente en 1903 sa comédie musicale *Jean Michel* au théâtre royal de la Monnaie ; le *Guide musical* et l'*Art moderne* soulignent la représentation en mentionnant chacun l'utilisation de thèmes populaires

---

[1144] « La Fantaisie pour piano et orchestre, de Théo Ysaye, est une peinture originale où le distingué compositeur a laissé tomber les couleurs les plus chatoyantes de sa palette, mais à laquelle nous préférons cependant sa Rapsodie wallonne, poème absolument parfait en son genre » (Georges DE GOLESCO, « Notes musicales », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 3 (mars 1900), p. 216).

[1145] Anonymes, « Notes de musique. Le Troisième Concert Ysaye », *L'Art moderne*, 51 (17 décembre 1899), p. 420. Le chroniqueur du *Guide musical* consacre une critique sur l'œuvre qu'il admet être « très touffue et très travaillée » mais « dont la coloration est malheureusement un peu uniforme » (C. K., « Bruxelles », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 50 (17 décembre 1899), p. 967.

[1146] Le thème utilisé par Théo Ysaÿe est décrit comme « bien connu à Liège où on le fredonne les soirs d'été quand les couples s'unissent pour danser les cramignons. » (Anonyme, « Musique. Quatrième concert de la "Libre Esthétique" », *L'Art moderne*, 13 (29 mars 1903), p. 120).

[1147] Octave MAUS, « Musique. Le dernier concert Ysaye », *L'Art moderne*, 20 (17 mai 1903), p. 182. La partition fut jouée précédemment à la Libre Esthétique sous la forme de réduction à deux pianos (Anonyme, « Musique. Quatrième concert de la "Libre Esthétique" », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 120).

[1148] Charles VAN DEN BORREN, « La musique belge moderne », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 394.

liégeois dans le prélude au troisième acte[1149]. Le prélude est caractérisé, par le chroniqueur de l'*Art moderne*, comme confiant « à l'orchestre seul la peinture rythmique, vivante, variée de l'âme chantante de ce peuple alerte et industrieux[1150] » ; le *Guide musical* met en avant la couleur et l'instrumentation des vents qui « y sont employés avec un esprit très français[1151], — on pourrait dire aussi très liégeois[1152] ». L'action elle-même se déroule dans la ville de Liège ; par exemple, le deuxième acte voit comme décor « la place Saint-Jacques (d'autres disent : Saint-Paul ?), à Liège[1153] » une nuit de Noël. En ce sens, les décors sont loués par le critique du *Guide musical* qui y voit une restitution très exacte du lieu de l'intrigue tant géographiquement que socialement :

> Les décors de M. Dubosc sont absolument remarquables. Jamais on ne vit restitution plus réussie de ce coin de ville emprunté à la place saint-Paul : voilà un clou qui suffirait à attirer la foule (…). Et la vérité du cadre a été soulignée admirablement par la grande impression de vie que donnent tous les détails de la mise en scène réglée de M. De Beer.[1154]

[1149] Jules BRUNET, « Théâtre royal de la Monnaie. Première représentation de Jean Michel », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 10 (8 mars 1903), p. 211.

[1150] H. L., « Notes sur "Jean Michel" », *L'Art moderne*, 9 (1er mars 1903), p. 69.

[1151] Le compositeur sera présenté comme subissant quelques influences de Vincent d'Indy et de Richard Wagner : « la personnalité — très réelle, d'ailleurs — de M. Albert Dupuis subit encore maintes influences, au premier rang desquelles celles du Vincent d'Indy de *Wallenstein*, et celle de Richard Wagner » (Jules BRUNET, « Théâtre royal de la Monnaie. Première représentation de Jean Michel », *Le Guide musical. Op. cit.*, p. 210) ; à propos de *Martille* : « on a signalé déjà les épisodes de wagnérisme et de d'indysme édulcorée qu'un compositeur doué comme Dupuis devrait sacrifier sans indulgence » (H. L., « Martille », *L'Art moderne*, 11 (12 mars 1905), p. 82) ; toujours à propos de *Martille*, le critique du *Guide musical* écrit : « Albert Dupuis subit encore maintes influences, et l'originalité de sa ligne mélodique s'en ressent parfois sensiblement ; les rappels wagnériens, les souvenirs de son maître Vincent d'Indy ; restent assez fréquents » (Jules BRUNET, « Martille », *Le Guide musical. Revue internationale de la musique et des théâtres*, 10 (5 mars 1905), p. 187-188).

[1152] Jules BRUNET, « Théâtre royal de la Monnaie. Première représentation de Jean Michel », *Le Guide musical. Op. cit.*, p. 211-212.

[1153] H. L., « Notes sur « "Jean Michel" », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 69.

[1154] Jules BRUNET, « Théâtre royal de la Monnaie. Première représentation de Jean Michel », *Le Guide musical. Op. cit.*, p. 212.

Le 3 mars 1905, l'opéra *Martille* est représenté à la Monnaie[1155]. L'œuvre fut dans un premier temps nommée *La Ducasse* mais vit son nom changer pour prendre celui du personnage principal. La raison de ce changement résulte du fait que le précédent titre est jugé trompeur :

> L'action de *Martille*, nous apprend l'*Eventail*, se passe dans l'Ardenne, au pays de la Semois, sans toutefois qu'elle soit située dans une localité déterminée. C'est un drame villageois, concis et très rapide qui se déroule à l'occasion de la fête traditionnelle des pays wallons, la Ducasse, d'où le titre primitivement donné à la pièce. Mais la ducasse ou kermesse ne joue aucun rôle dans celle-ci ; elle est un simple cadre, un fond de tableau, ni plus ni moins ; le drame lui-même est une étude très colorée, rapide et intense de la psychologie passionnelle et des mœurs des robustes paysans ardennais.[1156]

Le sujet est donc une nouvelle fois inséré dans un espace géographique wallon et l'inspiration de Dupuis est décrite comme la plus séduisante « lorsqu'il s'approprie un vieux refrain wallon, ou qu'il puise dans son cœur ému des accents mélodiques sincèrement personnels[1157] ».

Ernest Closson note encore, en 1906, la publication d'un recueil de quarante-trois chansons wallonnes « disposées à voix mixte par MM. Théodore et Charles Radoux et Albert Dupuis[1158] ». Les harmonisations de ces chansons sont globalement appréciées par le musicologue même s'il pointe en reproche qu'elles ne respectent pas tout le temps leur « essence mélodique[1159] ».

Victor Vreuls fait lui aussi allusion à la Wallonie à plusieurs reprises, notamment dans sa *Rapsodie moderne*. La partition est présentée aux

---

[1155] H. L., « Martille », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 82.

[1156] Anonyme, « Petite chronique », *L'Art moderne*, 34 (12 août 1904), p. 276.

[1157] H. L., « Martille », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 82.

[1158] Ernest CLOSSON, « Folklore musical », *Le Guide musical. Revue internationale de la musique et des théâtres*, 35-36 (2 et 9 septembre 1906), p. 558.

[1159] Ernest CLOSSON, « Folklore musical », *Le Guide musical. Ibidem*. Closson estime, en ce qui concerne l'harmonisation de chants folkloriques wallons, au motif qu'ils renfermeraient une harmonisation latente, qu'elle « doit *émaner* en quelque sorte de celle-ci [de la mélodie populaire], renforcer ses caractéristiques, faire affleurer son essence même, — cela particulièrement quand il s'agit d'arrangements vocaux » (Ernest CLOSSON, « Folklore musical », *Le Guide musical. Ibidem*).

concerts Ysaÿe en novembre 1905. Elle est décrite dans le *Guide musical* comme exprimant « les tristesses d'un amour passionné qui exalte la mélancolie au milieu des débordements de la joie populaire[1160] » et dans la *Belgique artistique et littéraire* comme « franchement gai et populaire ; en outre, plein d'esprit et de science ; un épisode amoureux, reliant les rondes et les danses de la vie traditionnelle, résume le programme[1161] ».

Joseph Jongen, n'échappant pas à la règle, compose également sur des thématiques wallonnes. Sa *Fantaisie sur deux noëls wallons* est présentée comme une « œuvre charmante, ingénieusement bâtie sur deux chansons liégeoises » dans laquelle Jongen « expose, développe, juxtapose, entrelace avec un art subtil tout en leur gardant leur allure ingénue[1162] ».

Le musicien compose encore deux *Rondes wallonnes* qu'il présente au premier concert de la Libre Esthétique en mars 1913. Le critique de l'*Art moderne* insiste sur leur intérêt en ce sens qu'elles « ne sont pas de simples danses stylisées[1163] » :

> Le mot « Ronde » n'est qu'un prétexte. En réalité, ce sont de véritables petites rhapsodies, où le sentiment personnel l'emporte sur l'élément populaire et pittoresque.[1164]

En 1913 toujours, Jongen propose son poème symphonique *Impressions d'Ardenne* perçu comme un « morceau bien moins descriptif que

---

[1160] E. B., « Bruxelles. Concerts Ysaye », *Le Guide musical. Revue internationale de la musique et des théâtres*, 48 (26 novembre 1905), p. 775.

[1161] Auguste JOLY, « Les Concerts », *La Belgique artistique et littéraire. Revue mensuelle d'art, de théâtre et de lettres*, 3 (décembre 1905), p. 438.

[1162] Octave MAUS, « Nouvelles publications musicales. », *L'Art moderne*, 50 (10 décembre 1911), p. 396.

[1163] Ch. V., « Le Premier Concert de la Libre Esthétique. », *L'Art moderne*, 11 (16 mars 1913), p. 84.

[1164] Ch. V., « Le Premier Concert de la Libre Esthétique. », *L'Art moderne. Ibidem*.

lyrique[1165] » dans lequel sont exposées « les confidences d'une âme heureuse »[1166] plus qu'une « description pittoresque[1167] » :

> En ce morceau (…) l'artiste laisse chanter son âme, librement et puissamment, en présence du paysage grandiose qui l'entoure et l'enchante de ses enivrements. Spectacle multiforme ! Nature aux aspects mobiles incessamment renouvelés vis-à-vis de laquelle le poète exprime son amour et son enthousiasme dans une langue musicale nerveuse, vibrante, parée d'une orchestration splendide et atteignant parfois au *summum* de l'exaltation.[1168]

Malgré ces quelques exemples, l'argument considérant l'établissement d'une école de musique wallonne basée sur la référence à un matériau folklorique wallon ou choisissant un sujet faisant référence à la Wallonie ne peut convaincre entièrement.

La référence ou l'utilisation de motifs wallons n'est pas l'apanage de ces compositeurs. Charles-Louis Hanssens compose des œuvres sur des matériaux wallons — par exemple, une *Fantaisie wallonne*[1169] ou encore un *Pot-Pourri* sur des airs populaires wallons et flamands[1170] — sans pour autant que son œuvre soit reprise dans le cadre de l'élaboration de l'école wallonne de musique. Émile Mathieu, même s'il fait référence à plusieurs reprises à la Wallonie, n'est plus considéré, à partir de la décennie 1890, comme une personnalité attachée à la formation de l'école wallonne de

---

[1165] Georges DE GOLESCO, « Chronique du mois. Les Concerts », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 12 (décembre 1913), p. 736.

[1166] Anonyme, « Notes de musique. Deuxième Concert Ysaye. », *L'Art moderne*, 48 (30 novembre 1913), p. 381.

[1167] Anonyme, « Notes de musique. Deuxième Concert Ysaye. », *L'Art moderne. Ibidem*.

[1168] Georges DE GOLESCO, « Chronique du mois. Les Concerts », *Durandal. Op. cit.*, p. 736.

[1169] Anonyme, « Petite chronique », *L'Art moderne*, 28 (9 juillet 1893), p. 223.

[1170] Anonyme, « Bruxelles », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 38 (23 septembre 1900), p. 674.

musique. Auguste Dupont est l'auteur des *Rondes ardennaises*[1171] qui ne sont pas reprises par Closson comme partie constituante de l'école wallonne de musique. Adolphe Biarent (1871-1916)[1172] compose une *Rhapsodie wallonne* pour piano et orchestre sur des motifs wallons[1173]. L'œuvre « pleine de couleur et de verve » est pourtant jugée par Closson « un peu diffuse (…) et (…) gagnerait à être condensée[1174] » ; le musicologue ajoute en conclusion de sa courte critique une dernière phrase aussi laconique que puissante en signification : « Je n'ai pas beaucoup aimé, je l'avoue[1175] ».

Le matériau folklorique employé, même s'il peut-être porteur d'un cachet authentificateur, n'est pas suffisant à lui seul pour pouvoir ranger une œuvre dans le cadre d'une école nationale de musique. Ainsi il est nécessaire d'insister quant à la prépondérance du discours et de sa

---

[1171] « C'est à la Belgique qu'a songé M. Auguste Dupont en concevant sa nouvelle œuvre, *Rondes ardennaises* pour le piano à quatre mains, et ici la difficulté était grande, notre patrie étant rebelle à la musique nationale et vivant surtout d'importations étrangères. Il a néanmoins réussi à écrire une suite de compositions d'un intérêt soutenu, sobres de style, d'un bon caractère et fort bien étudiées dans leurs harmonies. La troisième est, à notre sens, la plus heureuse. Il y a bien, dans la tournure de la phrase musicale, un léger accent hongrois dont la critique pourrait contester l'opportunité dans une composition essentiellement nationale et dont le titre marque la tendance. Mais à cela près, l'idée est jolie et bien présentée » (Anonyme, « Bibliographie musicale. Compositions nouvelles de MM. Zarembski, Jenö Hubay, Auguste Dupont, etc. », *L'Art moderne*, 52 (30 décembre 1883), p. 421-422).

[1172] Compositeur, chef d'orchestre et pédagogue wallon. Il étudie aux conservatoire de Bruxelles et de Gand et remporte en 1901 le premier prix de Rome avec sa cantate *Œdipe à Colone*. À la suite du concours, il accomplit son voyage d'étude qui le mène en Italie, en Allemagne et en Autriche. À son retour en Belgique, il se fixe à Charleroi où il divise son temps entre la pédagogie, la direction et la composition. Il est l'auteur d'une vingtaine d'œuvres parmi lesquelles il est possible de citer, outre sa *Rhapsodie wallonne* (1911), son poème symphonique *Trenmor* (1905), sa *Symphonie* en ré mineur (1908) ou encore sa suite *Contes d'Orient* (1909) (Thierry LEVAUX, « Biarent Adolphe », Thierry Levaux (dir.), *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Ohain-Lasne, Éditions art in Belgium, 2006, p. 69).

[1173] *Le crâmignon* Piron n'vou nin danser*, la chanson des* Conscrits*, la berceuse liégeoise* Nannez*,* binamêye poyète*, la chanson du* Pâté *(Chimay)*, la *Quinzaine au Mambour* (Ernest CLOSSON, « Concerts et spectacles », *Wallonia. Recueil mensuel de folklore*, 22/6-7 (juin-juillet 1914), p. 444).

[1174] Ernest CLOSSON, « Concerts et spectacles », *Wallonia. Ibidem*.

[1175] Ernest CLOSSON, « Concerts et spectacles », *Wallonia. Ibidem*.

récupération, gravitant autour d'une œuvre qualifiée de nationale, sur l'emploi dudit matériau folklorique[1176].

Le répertoire des musiciens présentés comme faisant partie d'une école wallonne de musique ne peut être, par conséquent, caractérisé par la seule référence à la Wallonie. L'utilisation même du folklore wallon dans les œuvres académiques desdits musiciens pose question encore à l'aube de la Première Guerre Mondiale. Dans un article de l'*Art moderne*, intitulé « Compositeurs wallons », le chroniqueur s'interroge quant à la rareté de l'utilisation de chants folkloriques dans les compositions wallonnes « tandis que d'autres peuples, les Scandinaves, les Russes, font revivre sans cesse le folklore dans leurs œuvres[1177] ». La réponse proposée par le rédacteur de l'article est « que la nature même des chants populaires s'y oppose » et « que leur structure harmonique est par trop simple pour cadrer avec les tendances modernes et que leur rythmique manque de caractère et de variété[1178] ». Ernest Closson partage cet avis et invoque, quant à lui, deux raisons : d'une part, la musique folklorique wallonne « ne comporte aucune des caractéristiques musicales saillantes qui signalent sans erreurs possible celle[1179] » des autres écoles nationales européennes[1180] ; d'autre part, problème plus épineux encore, elle « n'est pas même particulière à notre race [wallonne], puisqu'elle se confond entièrement (sauf de minimes

---

[1176] L'exemple de Charles-Louis Hanssens est, à cet égard, assez démonstratif. Bien qu'il puisse composer des œuvres musicales à partir d'un matériau wallon de base, il paraît difficilement récupérable par le mouvement wallon pour trois raisons cumulatives : premièrement, du fait qu'il n'est pas wallon mais flamand ; deuxièmement, du fait même de son histoire, en particulier les rapports qu'il entretint avec les Pays-Bas lors de son passé orangiste ; troisièmement, du rôle qui lui est attribué par la suite en tant que patriarche du mouvement musical flamand (Jan DEWILDE, « Charles-Louis Hanssens *jeune* », *Op zoek naar musikaal erfgoed tussent Belfort en Sint-Baafs de Gentse conservatoriumbibliotheek tien componisten in profiel. Op. cit.*, p. 41 et 62).

[1177] Anonyme, « Compositeurs wallons », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 363.

[1178] Anonyme, « Compositeurs wallons », *L'Art moderne. Ibidem*.

[1179] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Op. cit.*, p. 350.

[1180] « Rappelons notamment : certaines modulations, d'un morbidesse toute orientale, familières à la chanson slave ; les rythmes particuliers des chansons espagnoles et hongroises, le majeur-mineur fréquent de ces dernières ; les chutes mélodiques du septième au cinquième degré, caractéristique de la chanson scandinave » (Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*).

détails d'expression) avec la chanson provinciale française[1181] ». De ce constat, Closson nie la possibilité d'établir une école wallonne sur la base d'un matériaux folklorique wallon[1182].

Cette constatation n'empêche toutefois pas le musicologue de revendiquer une musique d'essence wallonne qui, sans avoir le besoin de recourir à des apports extérieurs pour lui fournir son caractère wallon, l'est intrinsèquement en raison même de l'identité et du tempérament de leurs créateurs. Closson, dans le but de défendre l'émergence de ce qu'il considère comme une école musicale wallonne, se pose en théoricien du mouvement.

4.3.4. Le théoricien

Si dans un premier temps, Closson semble peu convaincu par l'existence d'une école wallonne de musique, il développe tout un argumentaire en sa faveur à l'aube du XX^{e} siècle. À l'occasion du congrès wallon de 1905, le

---

[1181] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*. Closson ajoute que si une identité commune entre les deux folklores peut être établie, la France ne doit pas être regardée nécessairement comme le territoire d'origine de ces chants folkloriques et « jusqu'à de plus amples informations, il paraît présumable que la Wallonie a eu sa part proportionnellement égale dans la constitution du riche patrimoine de la tradition musicale gauloise » (Ernest CLOSSON, « L'Expression musicale wallonne. », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 301). Néanmoins, dans son article « Notes sur la Chanson populaire », publié dans le *Guide musical* numéros 19-20 année 1913, Closson se contredit quelque peu en affirmant « que notre chanson wallonne, d'expression française ou patoise, n'est qu'une simple branche du folklore français » même s'il affirme que « souvent, la chanson française se modifie en Wallonie dans la mesure même où le caractère wallon s'écarte du caractère français » (Ernest CLOSSON, « Notes sur la Chansons populaire », *Le Guide musical. Revue internationale de la musique et des théâtres*, 19-20 (11 et 18 mai 1913), p. 395-396).

[1182] « On ne saurait parler sérieusement d'une "école wallonne" fondée sur des chansons populaires "wallonnes" qui sont chantées tout autant dans la province française, de la Lorraine à l'Angoumois, et jusqu'au Canada » (Ernest CLOSSON, « L'Expression musicale wallonne. », *L'Art moderne. Ibidem*, p. 302).

musicologue rédige un article, intitulé « Le Sentiment wallon en musique », exposant ses principales idées[1183].

Tout comme Fétis, à propos d'une histoire de la musique belge, Closson, reconstruit une histoire de la musique wallonne et affirme la prédominance des compositeurs, des musiciens et des théoriciens wallons dans l'art musical européen[1184]. Il dresse rapidement un aperçu historique des mérites des personnalités musicales wallonnes les plus illustres tout en prenant le soin, le cas échéant, de les localiser[1185]. Gilles Binchois et Guillaume Dufay[1186] sont les premiers cités en tant que « fondateurs de cette merveilleuse école néerlandaise[1187] qui, durant près de deux siècles, devait

---

[1183] Closson réitèrera ses propos sur la musique wallonne à plusieurs reprises : notamment dans l'article « L'expression musicale wallonne », sorte de « copié-collé » en raccourci de son article, « Le Sentiment wallon en musique », publié l'année suivante dans l'*Art moderne* ainsi que dans plusieurs conférences, dont deux données au salon des Arts anciens du Hainaut : « M. Closson est venu jeudi dernier à Charleroi donner une excellente conférence — la seconde — sur l'histoire de la Musique dans la Wallonie. Il nous avait révélé dans la première la qualité de Wallon chez divers maîtres de la grande école dite du contrepoint néerlandais. Après ce rayonnement international, la race produit moins de tempérament musicaux ; il faut aller jusque Grétry et César Franck pour retrouver des maîtres de premier ordre. M. Closson nous a parlé avec ferveur et compréhension ; il a, en outre, avec un érudition d'ailleurs très avertie, situé autour de ces grandes figures une série de talents de notable intérêt. Enumérant enfin les compositeurs d'aujourd'hui, il a constaté leur nombre et la variété de leur talent. » (Anonyme, « Au Salon des Arts anciens du Hainaut », *L'Art moderne*, 41 (8 octobre 1911), p. 326).

[1184] « Depuis les origines de l'art musical occidental, les provinces de la Wallonie belge actuelle n'ont cessé de contribuer à son évolution par une succession ininterrompue de théoriciens, de compositeurs et d'instrumentistes, dont quelques-uns illustres » (Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Op. cit.*, p. 347).

[1185] La localisation est plus sommaire que celle de Fétis ; Closson se contente de donner la localité ou la province originaire des musiciens sans justification.

[1186] « Ce sont deux Hennuyers, Gilles Binchois, de Binche et Guillaume Dufay, de Chimay » (Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*). Il est actuellement reconnu que Dufay naquît à Beersel et qu'il passa la majeure partie de sa carrière à Cambray (Alejandro Enrique PLANCHART, « Du Fay, Guillaume », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08268 (Page consultée le 14 décembre 2017)). La récupération de Closson apparaît aujourd'hui comme douteuse. Cependant, il est peut-être bon de rappeler que Fétis faisait également de Dufay un natif de Chimay. Dès lors cette mauvaise localisation est sans doute due aux connaissances de l'époque.

[1187] Détail qui a son importance, Closson n'utilise pas le vocable « flamand » ou « franco-flamand » pour désigner cette école de musique.

révolutionner et dominer le monde musical, enseigner l'Italie et installer ses représentants dans toutes les cours et toutes les maîtrises du monde civilisé[1188] » et dont l'apogée est marquée par la personnalité de Josquin Desprès « "le prince des musiciens", comme le dénommèrent ses contemporains[1189] ». Closson prend également soin d'évoquer Roland de Lassus, l'égal de Palestrina, comme « premier représentant dans les pays septentrionaux de la réaction au contrepoint vocal poussé à l'extrême[1190] ». Le musicologue opère de même une distinction entre musiciens flamands et musiciens wallons :

> La prédominance incontestable, dans les cours et les chapelles étrangères, de l'élément flamand, est la raison pour laquelle les Wallons passent généralement inaperçus. C'est ainsi que dans les relevés du personnel de la chapelle de Madrid, les artistes wallons, tels que Jean de Namur, chantre et compositeur estimé, sont uniformément classés parmi les membres de la *Capilla flaminca* (chapelle flamande).[1191]

Suivant une ligne historique, les compositeurs et musiciens principaux voient leur mérites et leurs apports à la musique occidentale rapidement brossés[1192] par le théoricien wallon jusqu'au XIX^e^ siècle où Fétis — pour ses apports historiques et théoriques — Adolphe Samuel, Théodore Radoux,

---

[1188] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*.

[1189] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*.

[1190] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*.

[1191] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*.

[1192] « Plus tard, ce sont les liégeois Renaud de Melle, que son talent de madrigaliste entraîne en Italie et au Portugal, et H. Dumont, maître de musique de la chapelle Louis XIV ; le théoricien tournaisien P. Maillard ; le violiste hutois Ch. Hackart, qui promène, en Hollande ses compositions appréciées pour la basse de viole ; le luthier tournaisien Ambroise Decomble, le seul en Belgique qui ait réellement marqué dans l'art de la lutherie ; Jean-Noël Hamal, de Liège, dont les quatre partitions wallonnes : *li Voège di Tchaudfontinne, li Lydjwès égadjy, li Fiesse di Hoûte-s'i-Ploût, les Hypocontes* (1757-1758), constituent les premières œuvres lyriques patoises, lesquelles, nonobstant leur grand intérêt, ne sont pas encore toutes éditées. Enfin, deux des figures les plus marquantes de la période correspondant à la préparation et à l'accomplissement du renouveau social, Gossec, de Vergnies, l'émule de Haydn dans la formation définitive de la symphonie, le Tyrthée révolutionnaire, organisateur comme tel, des premiers grands ensembles instrumentaux et vocaux de plein air, et Modeste Grétry, le fondateur de l'opéra-comique français » (Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Idem*, p. 348).

Émile Mathieu et Érasme Raway sont cités en exemple sans pour autant atteindre « l'extrême abondance productive que manifeste l'école flamande[1193] du même temps[1194] ». Enfin, Closson termine son énumération par la « personnalité exceptionnellement importante par son génie, sa forte caractéristique nationale et son influence rénovatrice, la plus féconde depuis Wagner : César Franck[1195] ». Le répertoire ainsi dressé est justifié par la volonté émanant du théoricien de donner corps à une histoire musicale wallonne pour légitimer un art wallon :

> Elle [l'énumération] justifie notre constatation première sur l'importance du rôle joué par les Wallons dans l'histoire de l'art musical. C'est eux que l'on trouve à l'origine de l'école néerlandaise, de l'opéra-comique français, de la « jeune école » française. De Lassus et Desprès à César Franck, leur influence s'exerce de façon indiscontinue sur l'école congénitale française.[1196]

Cependant, tous les territoires de la Wallonie ne sont pas égaux lorsqu'il s'agit de fournir des musiciens de valeur, Closson affirmant que « l'activité se partage entre le pays de Liège et le Hainaut[1197] ». De même, ces deux aires géographiques ne fournissent pas de manière continue des compositeurs de renoms. Si le Hainaut « l'emporte pendant toute la période classique[1198] », le point de rencontre musical wallon est déplacé et Liège est signalée comme le nouveau centre des talents wallons :

[1193] Selon Closson, l'école flamande ne fait pas référence à l'école anversoise qui n'est qu'une sorte de compartiment de cette dernière. L'école flamande serait, tout autant que l'école wallonne, assujettie au tempérament de ses membres.

[1194] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*.

[1195] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*.

[1196] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Idem*, p. 348-349.

[1197] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Idem*, p. 349.

[1198] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*.

> De nos jours, le centre paraît déplacé, Fétis (auquel le don de création fut d'ailleurs refusé)[1199] et Em. Mathieu demeurent provisoirement les plus récentes personnifications marquantes du génie hennuyer. On dirait que Hamal et Grétry ont fécondé le vieux terreau liégeois, d'où César Franck devait jaillir aujourd'hui une merveilleuse et luxuriante floraison de talents.[1200]

Tout comme Fétis dans son *Mémoire* — et dans une moindre mesure Gevaert — avant lui, Closson tente de rattacher historiquement les musiciens wallons parmi ses contemporains à une prétendue tradition wallonne ininterrompue. Une différence notable — outre le fait que Fétis est dans une optique belge plutôt que wallonne — distingue cependant la liaison entre passé et présent des deux hommes. Le musicographe montois insiste plus sur la possibilité future de constituer une école belge alors que Closson évoque une école déjà constituée sous l'égide de Franck.

La répartition territoriale des talents wallons est nécessaire pour le musicologue afin de rattacher Franck à une supposée tradition liégeoise déjà existante. Pour autant, le lien opéré entre Grétry et Franck ne doit pas signifier qu'il existe, dans le chef de Closson, une filiation stylistique entre les deux hommes. Ce lien annonce plutôt la possibilité pour l'aire liégeoise de produire en quelque sorte des musiciens de talents. Le raisonnement est le suivant : dans le passé, le Hainaut vit naître et exercer en son sein les plus grands musiciens wallons d'où l'existence d'un « génie hennuyer » ; génie dont certaines traces sont encore observables chez Fétis et Mathieu de manière quelque peu déchue. Liège, par contre, suit la courbe inverse : son passé fut moins glorieux que celui du Hainaut mais la tendance s'inverse avec des compositeurs de l'ordre de Franck. Autrement dit, puisque dans le passé, Hainaut et pays de Liège ont tout deux produit des musiciens de génie et que des traces du génie hennuyer sont encore observables au début du XX^{e} siècle, alors des traces du génie liégeois doivent être observables dans la musique de César Franck et dans celle des compositeurs se réclamant de lui.

[1199] Il paraît peu vraisemblable que Closson ne soit pas au courant du passé de compositeur de François-Joseph Fétis. Une interprétation possible — que partage le rédacteur — du commentaire du musicologue, serait que ce dernier aurait trait à la qualité de l'œuvre musicale de l'ancien directeur du Conservatoire de Bruxelles que Closson considère dépourvue créativité.

[1200] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Op. cit.*, p. 349.

Une fois identifiés les musiciens susceptibles de représenter « l'école musicale wallonne comme expression nationale[1201] » Closson s'attarde sur les moyens dont « l'âme d'une race peut s'exprimer musicalement[1202] » qui sont, selon lui, au nombre de deux :

> Le premier, le plus spécifiquement musical, consiste dans la paraphrase, la transfiguration artistique des éléments du folklore musical (chansons et danses populaires), ou dans des créations originales empruntant les particularités caractéristiques de ces mêmes éléments. Le second, plus profond et moins évident, résulte simplement de l'épanchement, dans l'œuvre d'art, d'une psychologie d'artiste où s'amalgament les aspirations, les sentiments et les caractères dominants de la race.[1203]

Comme écrit précédemment, Closson nie toute possibilité de recourir au premier moyen dans le cas de l'école wallonne[1204]. Cette école se manifeste donc, selon lui, par « cette entité psychologique collective justement désignée sous le nom d'"âme nationale" » et par « l'ensemble de caractéristiques qu'elle comporte[1205] ». Mais quelle est précisément cette âme wallonne, comment s'exprime-t-elle et comment regrouper tous ces musiciens, morts ou vivants, sous la dénomination commune de musiciens wallons exprimant musicalement l'âme de leur région ?

Closson reconnaît l'impossibilité d'établir une connexion entre tous les musiciens wallons du fait de ce qu'il nomme « les disparates profonds entre le tempérament liégeois, ardent et passionné (…) et celui des Wallons du Sud-Ouest (…) avec son positivisme lucide, son esprit pratique et son

---

[1201] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*.

[1202] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*.

[1203] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Idem*, p. 349-350.

[1204] Closson admet « la possibilité d'une expression de l'âme wallonne dans la paraphrase folklorique » mais celle-ci « se ramène au second mode signalé d'expression musicale nationale et résulte non de la matière thématique elle-même, mais du caractère des développements qu'on en tire ; c'est à dire, par exemple, qu'en paraphrasant deux airs populaires angevins, Lekeu n'en demeure pas moins ce qu'il est, c'est-à-dire essentiellement wallon » (Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Idem*, p. 350-351).

[1205] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Idem*, p. 351.

humour à froid. Ceux-ci demeurèrent indemnes de l'élément germanique, dont s'imprégna de bonne heure le génie de ceux-là[1206] » :

> Il suit de là qu'il serait arbitraire et puéril de vouloir chercher dans l'« ensemble » des œuvres produites de tous temps par des musiciens de langue française en Belgique, autre chose qu'une caractéristique latine dans l'acceptation la plus générale du mot. Il faudrait plus que de l'ingéniosité pour établir entre Lassus et Grétry, Grétry et Franck, un lien plus intime, alors que des dissemblances profondes se manifestent dans le même cercle entre des maîtres d'origine, d'époque et d'école presque communes, comme Desprès et Lassus : en effet, tandis que celui-ci oppose aux Néerlandais de la période immédiatement antérieure une clarté, une grâce spirituelle et légère, réellement latines, celui-là personnifiait au contraire l'apogée des complications contrapuntiques propres à ces mêmes maîtres.[1207]

Loin de le gêner, l'impossibilité de trouver des caractères communs aux musiciens de tempérament wallon est justifiée par plusieurs causes : l'expatriation des musiciens wallons d'autrefois « dispersant les impressions du terreau natal susceptibles d'expression musicale[1208] », l'absence d'état social « où se condensât l'âme éparse de la race et où celle-ci prît conscience d'elle-même[1209] » et la forme même de la musique de période classique « avec ses formules conventionnelles limitant la confidence du sentiment intime[1210] ». Mais s'il est difficilement possible de parler rétrospectivement d'une « expression musicale wallonne », cette expression existerait bel et bien du temps du musicologue et serait à chercher, d'après lui, dans l'école franckiste[1211] dont l'art, « pour qui est Wallon ou pour qui "sent" la psychologie si caractérisée de cette race liégeoise essentiellement

---

[1206] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*.

[1207] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Idem*, p. 351-352.

[1208] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Idem*, p. 352.

[1209] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*.

[1210] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*.

[1211] « L'avènement de l'école franckiste (…) restait subordonné à l'avènement du romantisme, qui sonna le réveil de l'individualité, aiguisa la sensibilité en exaltant les âmes et, dans notre art plus que partout ailleurs, fit prédominer l'expression sur la forme » (Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*).

musicale[1212] » est animé dans toutes ses parties par le sentiment wallon dont Closson donne les principales caractéristiques :

> C'est une sensibilité profonde, presque maladive ; une finesse et une distinction naturelles qui relèvent jusqu'aux manifestations vulgaires du sentiment populaire ; une recherche d'individualité et d'originalité poussée à l'extrême ; des oppositions saisissantes d'énergie et de langueur, de calme grave et méditatif et de fougue impulsive qui met dans la joie même une sorte de fébrilité impatiente ; par-dessus tout, chez le poète et l'artiste, un certain mode d'idéalisme d'une aspiration énorme, d'une religieuse ardeur, d'une tension lancinante, pénible et douloureuse, vers on ne sait quel au-delà du sentiment.[1213]

Toutes ces caractéristiques seraient présentes « sous des formules et dans des proportions diverses »[1214] dans les œuvres de tous ces musiciens liégeois ; Closson précisant que « le dernier trait est surtout caractéristique[1215] ». À ce sujet, il émet une distinction entre l'art des musiciens wallons et celui de leurs confrères français[1216] et allemands[1217]. L'art wallon diffèrerait de ses homologues voisins « dans le douloureux et permanent conflit intérieur d'éléments psychologiques latins et germaniques qui signale la race [wallonne] : le goût de la clarté, le sens aigu des réalités extérieures d'une part, de l'autre le "rêve jusque dans l'action", la tension permanente vers l'au-delà mystique des choses[1218] ».

L'expression du tempérament wallon s'exprime donc dans les œuvres des compositeurs natifs de la région de Liège en vertu même de leur origine.

[1212] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*.

[1213] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Idem*, p. 352-353.

[1214] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Idem*, p. 353.

[1215] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*.

[1216] « La musique française contemporaine n'offre rien de semblable ; elle conserve toujours, même dans la jeune école, où la tradition franckiste se mitige encore d'influence wagnérienne, son harmonieuse unité de sentiment et sa lucide clarté de conception » (Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*).

[1217] « Le lyrisme germanique lui-même trouve dans son idéalisme robuste et conscient cette sorte d'assurance imperturbable qui marque ses plus vifs élans » (Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*).

[1218] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*.

Closson, précisant son raisonnement, indique que « c'est dans la musique pour instruments à archet que nos musiciens se livrent avec le plus d'abandon — comme dans la monumentale sonate de Franck, pour violon et piano, qui reste le prototype de la sonate moderne[1219] ».

La perception de l'expression de ce sentiment wallon n'est pas l'apanage de Closson ; il est possible, en effet, d'observer à plusieurs reprises ce genre d'appréciations à propos des musiciens wallons dans des comptes rendus consacrés à leur musique.

L'article d'Henry Maubel, sobrement intitulé « Guillaume Lekeu », fait déjà référence au tempérament percevable dans l'œuvre du jeune musicien dans laquelle « la mélancolie d'un pays de fagnes et de bruyères, ondule de région en région sans qu'on y éprouve la matérialité du paysage[1220] ». Même constat à la suite d'une audition de son *Quatuor inachevé* censé exprimer une nostalgie toute wallonne[1221] :

> Le *Quatuor inachevé* du maître verviétois (…) donne, peut-être plus encore que la *Sonate*, cette impression de rêverie douloureuse, d'intensité dans la mélancolie et d'aspiration véhémente vers l'idéal à laquelle nous donnons volontiers pour cadre la Fagne âpre et douce, aux étendues vagues et aux horizons infinis. Plus qu'ailleurs, Lekeu a manifesté dans cette œuvre, où la technique traditionnelle du quatuor semble à certains moments avoir été modifiée de fond en comble, sa vive originalité et son sens profond de la poésie musicale subjective poussée jusqu'aux dernières limites.[1222]

[1219] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*.

[1220] Henry MAUBEL, « Guillaume Lekeu », *L'Art wallon. Op. cit.*, p. 94.

[1221] « Le souvenir du génial Lekeu (…) est toujours un événement qui nous touche profondément parce qu'aucun musicien, en dehors de Franck, n'a su exprimer avec plus de passion concentrée cette nostalgie spéciale à nos contrées wallonnes, qui n'est ni la *Sehnsucht* souvent trop sentimentale des Allemands, ni l'effusion naturiste tantôt mélancolique et grise, tantôt élégamment sensuelle des Français modernes » (Ch. V., « Notes de musique. La Deuxième séance du Quatuor "Piano et Archets". », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 403).

[1222] Ch. V., « Notes de musique. La Deuxième séance du Quatuor "Piano et Archets". », *L'Art moderne. Ibidem*.

Charles Van den Borren, s'il ne fait pas allusion à proprement parler au tempérament wallon de Lekeu, évoque néanmoins les qualités toutes sentimentales des œuvres du musicien verviétois[1223].

La *sonate pour piano et violon* de Jongen, dans laquelle se « discerne l'influence évidente de Franck et de Lekeu[1224] », est définie de la même façon, particulièrement le mouvement lent où « on y sent la Fagne, et sa mélancolie, et sa solitude heureuse, et ses horizons lointains[1225] ». À propos de l'audition de deux « pièces impressionnistes » — *Claire de Lune* et *Soleil à midi* — du compositeur, le critique écrit préférer le genre impressionniste français avançant, sans trancher de manière définitive toutefois, le tempérament ou l'expérience des compositeurs français[1226]. Enfin, bien que Jongen compose pour la scène, c'est dans la musique pure qu'il parviendrait à s'exprimer de la manière la plus personnelle[1227].

Si Vreuls est considéré comme un compositeur « digne des plus grands symphonistes » avec des œuvres comme *Jour de Fête*, *Cortège héroïque* et

---

[1223] « A considérer ses meilleures œuvres, il semble surtout s'être exprimé lui-même volontaire, passionné, plein d'une angoisse fébrile, enclin à une rêverie mêlée d'âpre mélancolie, il traduit ces états d'âme avec une générosité d'inspiration et une intensité d'expression qui touchent au surnaturel et vont parfois jusqu'à causer la sensation d'une brûlure. Lekeu est, à ce titre, l'un des représentants les plus remarquables — le plus remarquable peut-être — de ce lyrisme moderne aigu, lancinant, et qui serait presque maladif si une volonté de fer n'était point là pour lui conférer l'énergie et la virilité » (Maurice KUFFERATH, « La Musique belge moderne », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 393).

[1224] Ch. V., « Le Groupe des Compositeurs belges », *L'Art moderne*, 47 (22 novembre 1908), p. 373.

[1225] Ch. V., « Le Groupe des Compositeurs belges », *L'Art moderne. Ibidem*.

[1226] « J'avoue que j'aime mieux les Français dans ce genre ; est-ce parce qu'il répond mieux à leur tempérament, ou parce qu'ils y ont une plus grande expérience que nous ? Je ne sais… » (Ch. V., « La Libre Esthétique. II. Les Auditions Musicales », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 5 (mai 1909), p. 303). D'après l'extrait, il existerait donc bien, d'après l'auteur, des genres musicaux plus propices au tempérament d'une population.

[1227] « Parfois il s'inspire, comme dans sa *Fantaisie sur deux Noëls wallons*, des chants du terroir ; plus souvent son invention mélodique propre se développe ; elle attire puissamment dans ses deux *Trios* pour piano et cordes (1897 et 1906), ses deux *Sonates* pour piano et violon (1903 et 1909), sa *Sonate* pour violoncelle (1912), son *Quatuor à cordes* (1894) et dans tant d'autres pièces qui prouvent la plus généreuse inspiration, disposée heureusement dans le cadre des grandes formes musicales » (Anonyme, « Compositeurs wallons », *L'Art moderne*, 46 (16 novembre 1913), p. 363-364).

Werther, « il a obtenu son premier succès dans la musique de chambre dont il maîtrise la forme et la pensée : son *Trio*, son *Quatuor*, sa *Sonate* pour violon et piano, son *Poème* pour violoncelle et orchestre [sic] en témoignent[1228] ».

Closson conclut son article en rappelant l'insuffisance de « la paraphrase d'éléments folkloriques (…) pour marquer de l'étampe wallonne une composition musicale[1229] ». L'identification wallonne d'une œuvre trouve sa source dans l'inspiration même des compositeurs et est « une originalité autrement substantielle, à laquelle les rappels folkloriques sont impuissants à se substituer, mais dont ils favorisent l'expression[1230] » :

> Telle est la mission, dans l'œuvre d'art, de nos chansons wallonnes, dont la mélodie délicate, fine et déliée fait vibrer, chez le musicien wallon qui la formule, le sentiment national latent et lui suggère les harmonies, les rythmes et les timbres par lesquels il se communique.[1231]

4.3.5. Une école de musique wallonne ?

L'existence d'une école de musique wallonne est donc affirmée à l'aube du XX^e^ siècle. Toutefois, il importe de se questionner tant sur les caractéristiques constituantes de l'école que sur sa pérennité.

Le premier élément qui interpelle est le morcellement des rôles au sein même du mouvement. En effet, contrairement au mouvement musical flamand qui voit en la personne de Benoit une centralisation des rôles — tour à tour pamphlétaire, théoricien, compositeur, directeur de l'école —, le mouvement musical wallon a pour première caractéristique une fragmentation des différents rôles. César Franck est la figure tutélaire du mouvement et, par récupération, son instigateur au niveau pédagogique. Une série de compositeurs, originaires de Liège et de ses environs et attachés au maître par l'entremise de Guillaume Lekeu et de la *Schola*

[1228] Anonyme, « Compositeurs wallons », *L'Art moderne. Op. cit.*, p. 363.

[1229] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Op. cit.*, p. 354.

[1230] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*.

[1231] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Ibidem*.

cantorum, forment l'école proprement dite. Enfin, Ernest Closson remplit le rôle de théoricien du mouvement et tâche de le définir en tant qu'école.

Le deuxième élément à trait à la formation même de l'école se faisant à rebours. Si Benoit se présente lui-même comme chef de file d'un mouvement musical flamand, s'il théorise et fonde une école afin de mettre en pratique ses conceptions musicales et s'il acquiert des disciples adhérant à ses idées, il en va tout autrement pour le mouvement musical wallon. César Franck et Guillaume Lekeu sont désignés respectivement comme initiateur et diffuseur post-mortem du mouvement et les disciples du maîtres liégeois ne sont identifiés comme représentants vivants de l'école qu'après coup[1232]. De plus, si Benoit fonde un établissement de musique à Anvers dans lequel est dispensé un enseignement d'une musique censée être flamande, aucun conservatoire ou académie officielle de ce type n'existe du côté wallon ; au mieux, la région de Liège est considérée comme une pépinière de musiciens dont le tempérament seul suffit à insuffler dans leur musique leur identité wallonne.

Le troisième élément concerne les caractéristiques de l'école. À nouveau, elle se distingue de son homologue flamande par l'argumentaire choisi dans le cadre de son élaboration. Si le recours à des éléments objectifs, comme la langue, le folklore, l'instrumentation, les références historiques et géographiques ou encore la mise en scène, est observable dans l'école d'Anvers, la construction de l'école liégeoise est principalement basée sur une caractéristique subjective : le tempérament wallon de ses compositeurs. Aucune constituante objective n'est considérée comme nécessaire à l'édification d'une musique wallonne ; au mieux, elles sont jugées comme un rappel de ce tempérament. Une exception, toutefois, est observable à propos de l'instrumentation, la musique de chambre à archet étant considérée comme la plus à même d'exprimer les caractéristiques wallonnes de ces compositeurs.

Le quatrième élément est relatif à l'absence d'un chef de file parmi les musiciens wallons de la génération de Joseph Jongen. César Franck et Lekeu sont décédés et aucun musicien ne revêt le rôle de leader. La presse,

---

[1232] L'attitude de Closson est, à cet égard, assez significative puisqu'il refuse dans un premier temps de parler d'une école wallonne, préférant le terme d'une groupe de musiciens liégeois, avant de se raviser.

quant à elle, voit en Jongen un musicien emplit de qualités exceptionnelles mais ne le désigne pas comme chef du mouvement.

Reste à s'interroger sur la pérennité de l'école de musique. À la lecture du résumé du syllabus du cours d'histoire de la musique, dispensé par Closson lui-même au Conservatoire de Mons, la réponse semble être négative[1233]. Dans la partie « 18m syllabus. La succession des Romantiques classiques. Les Néo-romantiques. Les Techniciens. La Musique de salon. Essai de classement de la musique contemporaine. Les écoles nationales. » le musicologue opère une distinction entre : « les écoles nationales ; les néo-classiques qui (…) font contrepoids aux néo-romantiques ; les "traditionnalistes" [sic] qui, sans montrer un classisme aussi caractérisé que les précédents, n'en restent pas moins fidèles aux formes traditionnelles de l'art ; la jeune école française, issue du belge [sic] César Franck, qui restaure la symphonie et la musique de chambre en France, renouvelle l'harmonie et prépare les voies aux tendances les plus extrêmes de la musique contemporaine ; au théâtre, le drame musical wagnérien, l'opéra lyrique moderne[1234] ». Closson poursuit en déclarant que écoles nationales forment un groupe à part tandis que « les autres rallient des musiciens de divers pays[1235] ». D'emblée, le professeur d'histoire de la musique sort César Franck des écoles nationales dont il en donne une définition sommaire tout en dressant leur répartition dans les pays européens concernés :

> Les écoles nationales sont celles qui se basent sur le folklore local (chanson et dans populaire), ce qui assure à tous les compositeurs de ces écoles une communauté étroite entre eux et avec le milieu. Ce mouvement dérive du romantisme qui avait mis en lumière la tradition populaire. Il se développe d'abord en Scandinavie. Un de ses précurseurs, Niels Gade, danois (1817-1890). Son représentant le plus éminent est Edw. Grieg, norwégien

---

[1233] Le document retrouvé dans le fonds d'archives Ernest Closson ne porte aucune mention de date. Toutefois, il dut être rédigé entre 1917 et 1935 période pendant laquelle Closson enseigne son cours d'histoire de la musique au Conservatoire de Mons (Anonyme, « Closson, Ernest », *Grove Music Online. Op. cit.*, (Page consultée le 29 août 2017)).

[1234] Mons, Bibliothèque du Conservatoire royal de Mons, Fonds Ernest Closson, *Cours d'Histoire de la Musique. 18me syllabus. La succession des Romantiques classiques. Les Néo-romantiques. Les Techniciens. La Musique de salon. Essai de classement de la musique contemporaine. Les écoles nationales*, s.d.

[1235] Mons, Bibliothèque du Conservatoire royal de Mons, Fonds Ernest Closson, *Cours d'Histoire de la Musique. 18me syllabus. Ibidem.*

(Bergen 1843-1907). Compénétration la plus intime de l'élément folklorique et de l'inspiration personnelle, Svendsen. La jeune école russe, opposant l'élément national aux influences germaniques manifestées par Rubinstein, Tchaïkowsky, etc. Borodine (1834-1887), Balakirew, Rimsky-Korsakow (1844-1908), Glazounow. L'école tchèque (des Slaves de Bohème), Smetana (1824-1884) et Dvorak (1841-1904). On peut envisager aussi un art tzigane représenté notamment par les Rhapsodies hongroises de Liszt, une école espagnole où se signale surtout Albéniz, et une flamande personnifiée dans Peter Benoit (1834-1901).[1236]

Dans la partie « 20me syllabus. Les contemporains. — Conclusion » Closson répartit les musiciens de Belgique en cinq groupes distincts où Lekeu, Jongen et Vreuls ne sont plus considérés comme membre d'une école musicale wallonne mais sont rattachés à la jeune école française[1237].

Ce sentiment est confirmé dans un article du musicologue belge à propos de la « chanson populaire en Belgique ». Bien qu'il décrit toujours la Belgique comme « nettement biracique et bilingue[1238] » et qu'il observe « des oppositions physiques et morales fondamentales et profondes[1239] » entre les deux groupes, il ajoute qu'il importe de différencier, « au point de vue psychologique », Flamands et Wallons de leurs voisins en ajoutant que ces différences « ont même donné naissance, entre Flamands et Wallons, à

[1236] Mons, Bibliothèque du Conservatoire royal de Mons, Fonds Ernest Closson, *Cours d'Histoire de la Musique. 18me syllabus. Ibidem.*

[1237] « Belgique. Branche wallonne de la jeune école française : Lekeu, Jongen, Vreuls. Ecole nationalisme [sic] flamande fondée par Benoit (1834-1901), Blockx (1851-1913) [sic], Mortelmans. Romantique flamand : Waelput. Néo-classique : Tinel (1854-1912). Musiciens wallons et flamande [sic] ayant suivi des voies indépendantes : Samuel (1824-1898), Mathieu, Huberti (1843-1911), Du Bois, Gilson, Rasse, Lunsens, Delune, Daneau » (Mons, Bibliothèque du Conservatoire royal de Mons, Fonds Ernest Closson, *Cours d'Histoire de la Musique. 20me syllabus. Les contemporains. — Conclusion*, s.d).

[1238] Ernest CLOSSON, « La Chanson Populaire en Belgique », *Journal of the International Folk Music Council*, 2 (1950), p. 50.

[1239] Ernest CLOSSON, « La Chanson Populaire en Belgique », *Journal of the International Folk Music Council. Ibidem*.

de secrètes communautés de voir et de sentir, ce que l'on a très justement désigné sous le nom de "âme belge"[1240] ».

Au revirement de Closson il est possible d'ajouter la désagrégation du groupe de compositeurs présentés comme les représentants de l'école de musique wallonne. Victor Vreuls est nommé en 1906 directeur du Conservatoire du Luxembourg, poste qu'il occupe jusqu'en 1926[1241]. Théo Ysaÿe décède en 1918[1242]. Joseph Jongen quitte la Belgique pour l'Angleterre au commencement de la Première Guerre Mondiale et ne retourne dans son pays natal qu'à la fin du conflit. En 1920, il est nommé professeur de fugue au Conservatoire de Bruxelles dont il devient le directeur de 1925 à 1939[1243]. Enfin, son frère, Léon Jongen quitte la Belgique en 1925 pour un voyage de neuf ans en Extrême-Orient et est nommé, à son retour, professeur de fugue au Conservatoire royal de Bruxelles, institution dont il prendra la direction de 1939 à 1949[1244]. Dès lors, il paraît peu vraisemblable pour les frères Jongen de pouvoir prétendre faire partie d'une école wallonne, à l'exemple de Gevaert en son temps à propos d'une musique flamande.

Nonobstant le volte-face de Closson et la décomposition du groupe, il est peu probable que l'école de musique wallonne puisse être pérenne en

---

[1240] Ernest CLOSSON, « La Chanson Populaire en Belgique », *Journal of the International Folk Music Counci. Ibidem*. Ce désaveu s'explique difficilement car aucune justification n'a été trouvée. Il pourrait être la résultante de plusieurs facteurs même si ceux-ci demeurent hypothétiques : ses nouvelles charges professionnelles — comme conservateur du Musée des instruments de musique par exemple — auraient pu avoir une influence dans ce revirement ; la dispersion des membres de l'école de musique wallonne et, de ce fait, la désagrégation de ladite école, synonyme d'échec, également ; la période d'après guerre en Belgique appelant à une unité nationale est une autre possibilité.

[1241] Henry VANHULST, « Vreuls », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29720 (Page consultée le 29 août 2017).

[1242] Maurice KUNEL, « THÉO YSAYE (1865-1918) », *La vie wallonne. Tout le pays wallon*, 38/4 (1964), p. 250.

[1243] John Scott WHITELEY, « Jongen, Joseph », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14472 (Page consultée le 29 août 2017).

[1244] Henry VANHULST et John Scott WHITELEY, « Jongen Léon », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14473 (Page consultée le 29 août 2017).

raison même de la logique utilisée en vue de sa création et de sa justification.

Benoit, lorsqu'il prétend fonder l'école flamande, base la totalité de son argumentaire sur le peuple flamand. Ainsi, il compose et appelle à produire une musique faite par des Flamands pour des Flamands. Le peuple doit être, selon lui, éduqué par la musique pensée, composée et jouée pour lui[1245]. De plus, celui-ci est invité à prendre une part active lors des concerts — notamment lors des grands rassemblements extérieurs — et chaque élément des œuvres entendues fait référence de manière directe ou indirecte à la nation flamande. Les compositeurs flamands, par le fait même des préconisations de Benoit à propos de l'éducation du peuple flamand musicalement parlant, ont donc le devoir de s'attacher au sol qui les a vu naître afin de défendre et de protéger leur sol de toute pénétration étrangère susceptible de dénaturer l'essence de leur « race ». En d'autres termes, il s'agit de protéger cet espace musical flamand de tout envahissement étranger susceptible de dénaturer l'identité du peuple flamand. Le compositeur flamand est revêtu d'une tâche supérieure de guider les masses vers ce qu'ils considèrent comme étant la « vraie » musique flamande. De par ce rôle qui leur incombe, ils restent attachés à la Flandre.

Côté wallon, la situation est tout autre puisqu'aucun lien n'est créé entre le peuple wallon et les compositeurs de l'école wallonne. Il n'est pas question ici d'utilisation de la langue — qu'elle soit wallonne ou française — et les références à l'histoire ou à la territorialité de la Wallonie sont considérées comme secondaires. L'argument wallon diffère de son homologue flamand en ce sens qu'il ne nécessite aucunement une reconstruction d'une musique wallonne pour deux raisons essentielles : premièrement, cette musique existe, dans la conception qu'en donnent ses principaux commentateurs, intrinsèquement parlant au motif seul de l'âme de ses compositeurs — Closson cite, à titre d'exemple, le cas de Guillaume Lekeu qui « en paraphrasant deux airs populaires angevins (…) n'en demeure pas moins ce qu'il est, c'est-à-dire essentiellement wallon[1246] » ; — deuxièmement, l'argumentaire employé n'implique aucunement le besoin d'une quelconque éducation du peuple par la musique. De même, la

[1245] Voir le point 3.2.1 De Vlaamsche Muziekschool.

[1246] Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonie. Op. cit.*, p. 350-351.

musique considérée comme renfermant le plus parfaitement les caractéristiques du tempérament wallon est la musique de chambre — à dispositif donc très réduits — rendant très difficile, voir impossible, la tenue de concerts pouvant rassembler et mobiliser un public nombreux. Enfin, la musique de l'école d'Anvers, souvent décrite comme « musique à effet » ou musique simple, voire simpliste, permet une plus grande communion entre les exécutants et le public vers l'idée fondamentale qui sous-tend le concert : la nation. Au contraire, la complexité du répertoire des œuvres présupposées comme répondant au tempérament wallon ne peut vraisemblablement que difficilement permettre une identification du peuple à cette musique.

Conclusion

La question du nationalisme, ou plutôt des nationalismes, revêt une importance significative dans le cadre de la Belgique de la fin du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} siècle. Ce petit pays, coincé entre deux géants, ressent le besoin d'affirmer et de légitimer son identité culturelle et musicale. Pourtant, au regard de la constitution de sa population, certaines difficultés sont éprouvées dans la réalisation d'un tel but. Parti d'une conception d'un nationalisme unitaire belge, le phénomène diverge progressivement entre le nord et le sud du pays qui choisissent des voies différentes dans les tentatives de réponse à apporter à cette épineuse question.

L'affirmation d'une conscience belge est déjà observable en musique les années précédant la révolution de 1830, dans des écrits de François-Joseph Fétis notamment. Ce dernier, en répondant par son *Mémoire sur les mérites des Néerlandais en musique* à la question de la *quatrième classe de l'Institut des sciences, de littérature et des Beaux-Arts du royaume des Pays-Bas*, érige un panthéon musical à la gloire des musiciens « belges » des siècles précédents. Au lendemain de la révolution, Fétis, en vue de sa nomination au poste de directeur du nouveau Conservatoire royal de musique de Bruxelles, dresse un plan visant à organiser la vie musicale de son pays en préconisant un système unique dont Bruxelles serait le centre. Cependant, force est de constater qu'aucune direction nationaliste n'est imprimée au conservatoire par le nouveau directeur préférant une voix cosmopolite. Loin d'être illogique, cette apparente dichotomie résulte de la pensée du maître dont le but avoué est de retracer une histoire de la musique depuis ses origines jusqu'à son temps afin d'en montrer la marche progressive dans laquelle l'universel prime sur le national. Les musiciens « nationaux » sont intégrés à ce discours universalisant comme autant d'acteurs ayant pris part à la constitution de cette même musique et, pour cette raison, sont dignes d'intérêt. Pourtant, la musique lui étant contemporaine n'offre que peu de points communs avec ces gloires du passé qui ne sont alors utilisées que pour légitimer l'existence d'une musique belge actuelle. François-Auguste Gevaert, successeur de Fétis à la tête du

Conservatoire de Bruxelles, se positionne en continuateur de son prédécesseur et justifie de même l'existence d'une école belge de musique par son passé prestigieux. Flamands et Wallons sont considérés par le nouveau directeur comme les deux facettes d'une même et unique nation : les Belges.

Un questionnement s'opère alors pour lier ses deux populations linguistiquement disparates par une âme belge résultant de leur histoire et de leurs traits communs. Si des désaccords subsistent à propos de cette question, tous sont unanimes lorsqu'il s'agit de jouer et d'entendre des musiciens belges au sein de leur patrie au motif que ces derniers exprimeraient l'âme de la nation, porteurs qu'ils seraient de l'influence du milieu qui les a vus naître et grandir. Existe-t-il alors un compositeur susceptible d'incarner cet art belge ? Gevaert est présenté dans un premier temps comme le candidat idéal en raison de ses racines flamandes alliées à son art français. Cependant, les penchants universalistes du compositeur, sa position au Conservatoire de Bruxelles, son arrêt de la composition et sa musique progressivement décrite comme surannée mettent un point d'arrêt au rôle lui étant initialement attribué.

Face à une conception unitaire et francophone de la Belgique, la Flandre tente d'affirmer une identité propre qu'elle sent envahie par la langue et la culture françaises. Parti de revendications linguistiques et littéraires concernant le droit à l'utilisation de sa langue, le mouvement prône, dès la fin du XIX^{e} siècle, la création d'une nation flamande en Belgique censée posséder une culture qui lui est propre. Opposé aux conceptions de Fétis et de Gevaert en terme d'art, Peter Benoit milite pour l'existence d'une musique flamande devant occuper une place fondamentale au sein du mouvement national flamand naissant. La musique voulue par Benoit remplit la double fonction de donner une image sonore de la nation tout en participant activement à la recréation de son histoire qu'elle mythifie. Cette double fonction est primordiale pour Benoit car elle s'inscrit dans un programme d'éducation des masses devant redécouvrir les valeurs de leur nation considérées comme menacées, si ce n'est perdues.

Afin de réaliser ses ambitions, Benoit s'attache, dans une séries d'articles, à définir théoriquement ce qu'il entend par « musique flamande » en basant son argumentation sur le déterminisme de la nature humaine sur l'art. Selon lui, la nature humaine est multiple et divisible en diverses races ;

chaque race posséderait des composantes qui lui seraient propres, impliquant dès lors une singularité d'un peuple et de son art par rapport aux autres. Mais, contrairement à Fétis et à Gevaert, Benoit concrétise ses conceptions musicales. Afin de réaliser ses ambitions, il choisit Anvers comme centre musical pour y fonder sa *Vlaamsche Muziekschool* et compose selon les préceptes préconisés par lui-même[1247]. La réception de ses écrits théoriques et de son engagement provoque de vifs débats observables dans la presse artistique et littéraire de son temps. Décrié par les uns, acclamé par les autres, il bénéficie toutefois d'une reconnaissance unanime musicalement parlant. Si, dans un premier temps, l'idée d'une musique flamande autonome est contestée et combattue par les défenseurs d'une nation belge, ses efforts finissent par payer et les compositeurs et musiciens seront progressivement identifiés selon leur origine ethnique.

En réaction aux revendications flamandes, un mouvement wallon politisé apparaît à son tour au tournant de la décennie 1880 afin de défendre les intérêts des francophones. Au mouvement politique précède également de quelques décennies un mouvement littéraire, philologique et scientifique dont la préoccupation principale est d'étudier un territoire — la Wallonie — avec ses traditions et ses dialectes dans un intérêt purement folklorique. Quoi qu'il en soit, la fin du XIX^{e} siècle est témoin d'une prise de conscience wallonne revendiquant et affirmant des caractéristiques ethno-culturelles propres. Niant à son tour l'idée de l'existence d'une âme belge, le mouvement wallon défend alors l'existence d'une âme wallonne. Cette affirmation trouve son paroxysme au congrès wallon de 1905 où Flamands et Wallons sont présentés comme des peuples hétérogènes incapables de se mélanger.

En musique, la prépondérance de l'école musicale de Peter Benoit est la cause d'une disharmonie ; il devient dès lors nécessaire de trouver un équivalent au maître flamand. Cette volonté est perceptible dans la presse artistique et littéraire qui, après avoir cité les noms d'Émile Mathieu et d'Érasme Raway comme candidats potentiellement capables d'incarner ce rôle, pose son choix définitif sur la personne de César Franck. Assimilé tout d'abord comme chef de la jeune école française, il est lentement présenté

[1247] Les éléments objectifs, tels que la langue, le folklore, les marquages historiques et territoriaux, l'instrumentation, les effectifs et la mise en scène, sont autant de moyens pour affirmer le caractère considéré comme relatif à la nation flamande.

après sa mort comme un compositeur wallon dont l'œuvre est décrite comme étant résolument wallonne au motif de l'âme qu'il y aurait insufflée. Pourtant, au vu de l'influence qu'il exerça en France, il ne peut être directement rattaché à la Wallonie. Guillaume Lekeu, ayant suivi des leçons avec Franck, apparaît comme le levier nécessaire pour le faire basculer dans le giron wallon. Le maître et l'élève, décédés tous deux, ne sont toutefois pas suffisants pour, à eux seuls, constituer une école de musique à part entière ; les musiciens pouvant se réclamer de la maîtrise du premier — Théo Ysaÿe, Victor Vreuls, Albert Dupuis, Joseph et Léon Jongen — sont alors désignés pour représenter l'école de musique wallonne.

Au cours du congrès wallon de 1905, Ernest Closson, se posant en théoricien de l'école, justifie son existence au moyen de son histoire. Bien qu'il ne prétende pas opérer de filiation stylistique entre tous les compositeurs, il légitime le génie de l'école actuelle par la présence d'un génie wallon depuis les temps les plus reculés jusqu'à son époque. Selon lui, la caractéristique essentielle qu'ont en commun les œuvres des compositeurs de cette école n'est pas traduisible par le biais d'éléments extérieurs ; ces œuvres seraient wallonnes en raison même du tempérament de leur créateur. Contrairement à Benoit, qui préconisait le recours à des éléments objectifs pour régénérer la musique flamande, Closson déclare l'usage du folklore insuffisant pour donner à une œuvre un cachet wallon en raison de la proximité du folklore wallon par rapport à son homologue français ; au mieux, est-il présenté comme favorisant l'expression de cette musique.

D'un point de vue purement musical, il serait tentant d'affirmer, au regard des éléments étudiés, l'existence d'une seule école nationale : l'école flamande selon les préconisations de Benoit. Cette dernière est en effet la seule à faire appel au recours d'éléments objectifs en vue de sa caractérisation. Et, de ce point de vue, ni la perspective belge ni la perspective wallonne ne sont satisfaisantes. Bien qu'un discours faisant montre d'une volonté d'aboutir à une école de musique belge est observable, il appert qu'elle échoue dans sa concrétisation pratique. Les causes sont multiples même si elles ont pour point commun un manque de dynamisme. Gevaert, tout comme Fétis avant lui, préfère une voie cosmopolite et n'imprime à la musique qu'il compose et qu'il enseigne aucune estampe belge profonde et persistante. De plus, si la volonté toute patriotique de jouer et d'entendre du belge est attestée, presque aucune

musique de facture nationale n'est désignée comme point de référence[1248]. Côté wallon, le marquage identitaire subjectif proclamé par Closson peut paraître suspect, intellectuellement parlant, du fait même de sa subjectivité.

Il convient néanmoins de nuancer ces éléments. Premièrement, s'il est aisé de vouloir diviser les nations en deux catégories bien distinctes selon leur mode d'expression, qu'il soit associé à des causes subjectivistes ou déterministes, il importe de garder à l'esprit que ce ne sont que des modèles théoriques[1249] entre lesquels « les nations réelles viennent s'inscrire (…) et [dont] les différences entre elles sont dues à la proportion réciproque des éléments ethniques et citoyens[1250] ». Chaque nation comporte donc une part de choix, même si ce choix peut être compris comme une évidence.

Deuxièmement, il est nécessaire de rappeler que les procédés d'écritures employés dans le but de marquer une œuvre d'un cachet national ne sont pas suffisants en eux-mêmes pour lui conférer cette aura nationalisante. Une œuvre pourra être écrite à partir d'un texte dont la langue est perçue comme une langue nationale, faire référence à un passé ou à une région, être bâtie, musicalement parlant, sur des chants ou airs folkloriques sans pour autant être assimilable à une quelconque école nationale. Arthur De Greef, par exemple, compose une *Fantaisie sur de vieilles chansons flamandes pour piano et orchestre* sans qu'il se revendique comme appartenant à l'école flamande de musique de Benoit ou qu'il y soit rattaché par celle-ci. L'exemple d'Adolphe Biarent est encore plus saisissant, puisque malgré sa *Rhapsodie wallonne* il n'est pas repris par Closson dans le groupe de compositeurs constituant l'école de musique

---

[1248] Un indice de cette absence de caractérisation nationale de la musique belge est décelable lors de l'appel lancé en 1896 par Théodore Radoux en vue de son élaboration au moyen de thèmes folkloriques flamands et wallons dans le but de créer une « atmosphère nationale » dans laquelle les compositeurs belges seraient susceptibles d'y puiser leur inspiration, appel qui restera lettre morte.

[1249] Maarten VAN GINDERACHTER, *Le chant du coq. Nation et nationalisme en Wallonie depuis 1880. Op. cit.*, p. 22.

[1250] Maarten VAN GINDERACHTER, *Le chant du coq. Nation et nationalisme en Wallonie depuis 1880. Ibidem*.

wallonne[1251]. Comment différencier alors une œuvre d'essence nationaliste faisant usage de ce matériau de base, d'une autre utilisant le même matériau sans toutefois prétendre viser les mêmes finalités que celle-là ?

Troisièmement, le choix du ou des compositeurs pressentis pour représenter un mouvement musical doit lui aussi poser question. Qu'elle intervienne en amont ou en aval, la désignation d'un artiste comme héraut national, plus qu'une simple proclamation incantatoire, est accompagnée généralement d'une justification et n'est pas forcément définitive[1252]. Les discours visant à légitimer un art ou un artiste de la nation occupent une place prépondérante en ce sens qu'ils décrivent autant qu'ils prescrivent les caractéristiques nationales. Dépassant le cadre du ressenti, ils possèdent une véritable logique argumentaire qui, si elle est propre à leur époque, doit être entendue et considérée comme telle. Autrement dit, la réalisation artistique n'est que la concrétisation matérielle de choix idéologiques tandis que la caractérisation nationale d'une œuvre est conférée plus par le discours que par les composantes de l'œuvre elle-mêmes, ces dernières n'étant valides que parce qu'elles ont été, que ce soit antérieurement ou postérieurement, justifiées par un élément explicatif extérieur. Si la musique de Benoit est généralement saluée par la critique, qui considère le compositeur parmi les plus doués de sa génération, ses prises de positions en faveur de l'établissement d'une école de musique flamande font l'objet de nombreuses critiques. Ce n'est pas tant la musique du compositeur en elle-même qui est critiquée mais le discours l'environnant.

[1251] Closson, en introduction de ses *Notes sur la chanson populaire en Belgique*, revient sur l'utilisation du folklore par les compositeurs de son temps et lui attribue des causes multiples : « Chacun pourra y voir, à son gré : le dernier avatar du nationalisme musical, si brillamment représenté par Grieg, Borodin, Smetana et dont le succès fut aussi éclatant qu'éphémère ; un symptôme de l'affaiblissement de l'imagination créatrice chez le compositeur moderne qui, à défaut d'inspiration personnelle, exerce son savoir sur un pauvre thème populaire ; la recherche instinctive d'un contre-poids au raffinement toujours accru de notre art » (Ernest CLOSSON, *Notes sur la Chanson populaire en Belgique. Op. cit.*, p. 5-6).

[1252] Par exemple, bien que Gevaert soit perçu un temps comme le modèle du musicien belge, il est vite délaissé, supplanté par les partisans d'une musique flamande exclusive. De même, Émile Mathieu et Érasme Raway, bien qu'ils soient pressentis comme potentiellement capables de représenter le futur mouvement musical wallon, ne sont finalement pas retenus en raison de la trop grande proximité à l'art français du premier et de la trop grande volonté d'indépendance du second.

Cette légitimation n'est cependant pas suffisante dans la reconnaissance d'une musique nationale et il est absolument nécessaire que cette dernière soit reconnue comme telle, d'abord par un groupe d'intellectuels et d'artistes, puis par une communauté plus massive constituant la nation.

La grille de lecture proposée par Miroslav Hroch, pour analyser les différentes phases de la construction de ce qu'il nomme les « petites nations »[1253], permet une compréhension plus précise de la formation d'une musique nationale tout en apportant quelques nuances.

Le mouvement musical belge, bien qu'il soit constitué d'un travail de recherches scientifiques[1254] antérieur et d'un discours devant légitimer son existence, peine dans sa concrétisation pratique. En n'arrivant pas à désigner clairement un compositeur — ou un groupe de compositeurs — comme modèle de référence, le mouvement musical belge entame à peine la phase de revendications politiques avant d'être supplanté par le mouvement flamand. Bien que certains de ses défenseurs continuent de prêcher en faveur d'une conception nationale unitaire, le mouvement belge se vide peu à peu de sa substance au profit de ses homologues flamand et wallon.

Le mouvement musical flamand est sans doute le plus classique des trois. Après une phase de recherches folkloriques et littéraires plus ancienne, Peter Benoit, assumant tous les rôles, imprime au mouvement, aux niveaux théorique et pratique, une direction résolument tournée vers un nationalisme basé sur des critères objectifs. Il se dote d'un centre artistique et musical dans lequel est fondée une école de musique dont la tâche consiste en la formation de futurs compositeurs et musiciens appelés par la suite à propager une « musique flamande » définie par Benoit et composée dans le but d'éduquer la nation flamande à une musique présupposée comme constitutive de cette même nation. Cette école de musique dispose d'une reconnaissance populaire massive côté flamand et est reconnue officiellement en 1897 par les autorités belges qui confèrent à la *Vlaamsche*

[1253] À savoir, une phase culturelle de recherches par un groupe restreint de scientifiques suivie d'une phase d'agitation patriotique provenant d'une minorité exprimant des revendications politiques elle-même suivie d'une phase de formation d'un mouvement de masse censé soutenir les revendications politiques exprimées dans la phase précédente.

[1254] Une petite nuance est à apporter dans le cas présent puisque les travaux de Fétis et de ses successeurs en la matière sont déjà empreints de revendications nationalistes.

Muziekschool le statut de Conservatoire royal d'Anvers[1255]. Ce mouvement musical parvient alors, selon la grille interprétative de Hroch, à se transformer en école nationale de musique.

Le mouvement musical wallon est sans doute le plus intéressant des trois mouvements à traiter en ce sens qu'il échappe aux conditions traditionnellement admises dans la formation d'une école de musique tout en laissant entrevoir davantage les choix opérés dans la constitution d'une musique nationale wallonne. Contrairement à son homologue flamand, ce mouvement musical se développe à rebours au moyen de la presse spécialisée qui recherche un compositeur susceptible d'être opposé à Peter Benoit. César Franck, tout comme son élève wallon Guillaume Lekeu, sont des récupérations *post-mortem* et c'est un groupe de compositeurs wallons, élèves à la *Schola cantorum* et présentés comme disciples du maître disparu, qui est proposé comme autant de membres constitutifs d'une école de musique wallonne. Malgré la figure tutélaire de Franck, aucun chef de file n'est nettement désigné afin d'imprimer une direction concrète au mouvement et bien qu'un centre musical soit bien choisi en la ville de Liège, aucun centre d'apprentissage estampillé wallon n'est créé. De plus, alors que la théorisation de la musique flamande est opérée antérieurement, ou tout du moins dans les débuts du mouvement, la justification et la théorisation de la musique wallonne se fait postérieurement par un acteur extérieur, Ernest Closson, privilégiant un marquage identitaire subjectif au marquage identitaire flamand tout en désignant la musique de chambre comme genre le plus représentatif de l'expression du tempérament musical wallon. Cependant, si une école wallonne est affirmée à plusieurs reprises, elle ne survit pas à la dispersion de ses membres. Pire, elle est désavouée après guerre par son théoricien qui, alors qu'il fait encore mention de l'école flamande de Peter Benoit, range définitivement César Franck comme chef de file de la jeune école française. Nonobstant ces éléments historiques, le mouvement musical wallon n'aurait pas été capable de constituer une véritable école en raison de son incapacité à pouvoir passer à la troisième phase décrite par Hroch, à savoir la formation d'un mouvement de masse, du fait même de la complexité de la musique désignée comme devant incarner le plus parfaitement la Wallonie. Dès lors, parler d'une école de

[1255] Reconnaissance confirmée encore après la Première Guerre mondiale par Ernest Closson.

musique wallonne, pour qualifier ce groupe de compositeurs, paraît excessif. N'ayant pas réussi à se pérenniser, elle ne put passer le cap du mouvement musical.

Bibliographie

Sources premières

F. A. V. H., « Histoire de la musique belge », *La Revue de Liège*, Liège, Félix Oudart, imprimeur-éditeur, 1844, p. 285-288.

Anonyme, « A nos lecteurs », *L'Éventail. Théâtral, artistique et mondain*, 1 (8 septembre 1906), [p. 1]. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Artistes belges. Charles Miry. », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 18 (4 mai 1871), p. 318-319.

Anonyme, « Association des Artistes musiciens. Quatrième concert. » *L'Art moderne*, 13 (31 mars 1889), p. 101-102. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Au Salon des Arts anciens du Hainaut », *L'Art moderne*, 41 (8 octobre 1911), p. 326. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Au Salon des Arts anciens du Hainaut. », *L'Art moderne*, 43 (22 octobre 1911), p. 341. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Aux XX. Premier concert », *L'Art moderne*, 8 (21 février 1892), p. 60-61. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Aux XX. Troisième concert », *L'Art moderne*, 11 (12 mars 1893), p. 85-86. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Audition de César Franck », *L'Art moderne*, 51 (19 décembre 1886), p. 406. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Belgique. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 41 (12 octobre 1882), [p. 5].

Anonyme, « Belgique. Anvers », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire de nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 5 (2 février 1871), [p. 3].

Anonyme, « Belgique. Anvers », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 29 et 30 (20 et 27 juillet 1871), p. 383-384.

Anonyme, « Belgique. Anvers », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 15 (10 avril 1873), [p. 2].

Anonyme, « Belgique. Anvers », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 34 et 35 (21 et 28 août 1873), [p. 4-5].

Anonyme, « Belgique. Anvers. *Correspondance particulière, le 15 avril* », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 16 (17 avril 1873), [p. 3-4].

Anonyme, « Belgique. Anvers. — Grand festival de musique de 1876 (13, 14 et 15 août), *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 28 et 29 (13 et 20 juillet 1876), [p. 5].

Anonyme, « Belgique. Bruges », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 30 et 31 (26 juillet et 2 août 1871), [p. 7-8].

Anonyme, « Belgique. Bruges », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 30 et 31 (26 et 2 août 1877), [p. 7-8].

Anonyme, « Belgique. Bruxelles », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 3 (20 janvier 1876), [p. 4-5].

Anonyme, « Belgique. Bruxelles », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 14 (4 avril 1878), [p. 2].

Anonyme, « Belgique. Bruxelles », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 24 et 25 (10 et 17 juin 1880), [p. 4-5].

Anonyme, « Belgique. Bruxelles », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 5 (3 février 1881), [p. 4].

Anonyme, « Belgique. Bruxelles », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 39 (29 septembre 1881), [p. 2-3].

Anonyme, « Belgique. Bruxelles. George Dandin », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 2 (10 janvier 1878), [p. 2-3].

Anonyme, « Belgique. Bruxelles. La Cantate de Peter Benoit. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 24 et 25 (10 et 17 juin 1880), [p. 4-5].

Anonyme, « Belgique. Bruxelles. Origine flamande de Tinctoris », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 7 (18 février 1875), [p. 3].

Anonyme, « Belgique. Bruxelles. — Théâtre royal de la Monnaie — », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 6 (9 février 1871), [p. 2-3].

Anonyme, « Belgique. Bruxelles. — Théâtre royal de la Monnaie — », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 7 (16 février 1871), [p. 1-3].

Anonyme, « Belgique. Bruxelles. — Théâtre royal de la Monnaie », *Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 17 (24 avril 1879), [p. 1-2].

Anonyme, « Belgique. Causerie », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 22 et 23 (30 mai et 6 juin 1872), [p. 2-3].

Anonyme, « Belgique. Causerie. », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 26 et 27 (26 juin et 3 juillet 1873), [p. 4].

Anonyme, « Belgique. Causerie. », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 24 et 25 (10 et 17 juin 1880), [p. 4-5].

Anonyme, « Belgique. La Cantate de Peter Benoit. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 24 et 25 (10 et 17 juin 1880), [p. 4].

Anonyme, « Belgique. Liège », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 11 (11 mars 1880), [p. 4].

Anonyme, « Belgique. Liège », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 14 (6 avril 1882), [p. 5].

Anonyme, « Belgique. Louvain. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 34-35 (25 août 1er septembre 1881), [p. 5].

Anonyme, « Belgique. Louvain. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 37 (15 septembre 1881), [p. 4-5].

Anonyme, « Belgique. Spa », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 36 (8 septembre 1881), [p. 7-8].

Anonyme, « Belgique. Verviers. Concert de la Société d'Harmonie », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 37 (15 septembre 1881), [p. 5-6].

Anonyme, « Bibliographie musicale. Compositions nouvelles de MM. Zarembski, Jenö Hubay, Auguste Dupont, etc. », *L'Art moderne*, 52 (30 décembre 1883), p. 421-422. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Bibliographie musicale. Ecole de piano du Conservatoire royal de Bruxelles. Livraisons I, II, III. », *L'Art moderne*, 39 (28 septembre 1884), p. 318. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Bruxelles », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 8 (21 février 1889), p. 60-61.

Anonyme, « Bruxelles », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 11 (12 mars 1893), p. 131.

Anonyme, « Bruxelles », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 27 et 28 (2 et 9 juillet 1893), p. 279.

Anonyme, « Bruxelles », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 38 (23 septembre 1900), p. 674.

Anonyme, « Bruxelles », *Le Guide musical. Revue internationale de la musique et des théâtres*, 6 (9 février 1908), p. 123.

Anonyme, « Charles Miry », *L'Art moderne*, 41 (13 octobre 1888), p. 324-326. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Chronique des arts. », *La Wallonie*, 6 (15 juin 1887), p. 241-244. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Compositeurs wallons », *L'Art moderne*, 46 (16 novembre 1913), p. 363-364. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Concerts d'hiver. Cinquième matinée », *L'Art moderne*, 18 (5 mai 1889), p. 142. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Concerts du Conservatoire, Nouveaux Concerts. », *La Wallonie*, 2-3 (février-mars 1890), p. 98-100. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Concerts populaires. Deuxième et troisième matinées. », *L'Art moderne*, 12 (23 mars 1884), p. 99-100. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Conservatoire de Liège. (*correspondance particulière de* L'ART MODERNE) », *L'Art moderne*, 4 (25 janvier 1891), p. 31. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Courrier de la Semaine », *L'Éventail. Théâtral, artistique et mondain*, 38 (12 juin 1892), [p. 1]. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Courrier de la semaine », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 14 (6 avril 1871), [p. 4].

Anonyme, « De la création d'exposition musicale en Belgique », *L'Art moderne*, 9 (26 février 1882), p. 68-69. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « École de musique de Verviers. Concert annuel. (*Correspondance particulière de* L'ART MODERNE) », *L'Art moderne*, 16 (20 avril 1890), p. 125. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Een droom van 't paradijs. *Poème lyrique pour chœurs, soli, orchestre et orgue par* Jan Blockx. *Paroles de* Jan Van Beers. », *L'Art moderne*, 11 (18 mars 1883), p. 88. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Emile Mathieu », *L'Art moderne*, 47 (23 novembre 1884), p. 377-378. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Erasme Raway », *L'Art moderne*, 15 (10 avril 1887), p. 114-115. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Gazette musicale et théâtrale. Théâtre de la Monnaie. », *L'Artiste*, 48 (2 décembre 1877), p. 397-398. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Gazette musicale et théâtrale. Théâtre de la Monnaie. », *L'Artiste*, 52 (30 décembre 1877), p. 429-430. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Gazette théâtrale et musicale », *L'Artiste*, 20 (18 mai 1878), p. 156. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Gazette théâtrale et musicale », *L'Artiste*, 38 (1er novembre 1878), p. 299-300. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Gustave Huberti », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 9 (1er mars 1896), p. 165-166.

Anonyme, « Henri Conscience », *L'Art moderne*, 30 (30 septembre 1881), p. 234-235. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Institut royal des Pays-Bas », *Annales Belgiques des sciences, des lettres et des arts*, 14 (1824), p. 131-132.

Anonyme, « Kermesse », *L'Art moderne*, 22 (2 juin 1888), p. 172. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « L'Art musical à Verviers. », *L'Art moderne*, 46 (12 novembre 1893), p. 365. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « L'Enfance de Roland », *L'Art moderne*, 3 (20 janvier 1895), p. 17-18. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « La Fiancée de la Mer », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 42 (19 octobre 1902), p. 743-745.

Anonyme, « La Musique au Parlement belge », *L'Art moderne*, 17 (26 avril 1908), p. 132-133. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « La musique en province », *L'Art moderne*, 15 (13 avril 1884), p. 121-122. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « La musique et la nationalité », *L'Art moderne*, 37 (14 septembre 1884), p. 300-301. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « La Schola cantorum », *L'Art moderne*, 11 (17 mars 1901), p. 85. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Le concert populaire », *L'Art moderne*, 3 (21 janvier 1883), p. 20. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Le Congrès Wallon », *Wallonia. Recueil mensuel de folklore*, 13/10 (octobre 1905), p. 261.

Anonyme, « Le Hoyoux. Poème lyrique et symphonique, par Émile Mathieu », *L'Art moderne*, 47 (19 novembre 1882), p. 370-372. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Le premier Concert populaire. M. Ondricek — Erasme Raway », *L'Art moderne*, 3 (20 janvier 1884), p. 19. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Les Compositeurs belges devant le public bruxellois », *L'Art moderne*, 7 (17 avril 1881), p. 51-52. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Les Conférences », *L'Art moderne*, 3 (20 mars 1881), p. 20. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Le Congrès Wallon », *Wallonia. Recueil mensuel de folklore*, 13/10 (octobre 1905), p. 261.

Anonyme, « Les élèves de César Franck. », *L'Art moderne*, 40 (5 octobre 1902), p. 339-340. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Les grands concerts », *L'Art moderne*, 51 (18 décembre 1898), p. 406-407. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Les Musiciens Belges », *L'Art moderne*, 13 (27 mars 1887), p. 101-102. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Les vieux Noëls », *L'Actualité à travers le monde et l'art*, 19 (24 décembre 1876), p. 159. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Liège. folklore musical », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 47 (19 novembre 1893), p. 460.

Anonyme, « Lucifer au Trocadéro », *L'Art moderne*, 19 (13 mai 1883), p. 149-150. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Memento musical », *L'Art moderne*, 2 (13 janvier 1884), p. 14. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Milenka », *L'Art moderne*, 46 (11 novembre 1888), p. 363-364. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Musique. Quatrième concert de la "Libre Esthétique" », *L'Art moderne*, 13 (29 mars 1903), p. 120. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Notes. », *Floréal. Revue mensuelle de littérature et d'art*, 10-11-12 (octobre-novembre-décembre 1892), p. 270-272. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Notes de musique », *L'Art moderne*, 50 (12 décembre 1886), p. 397. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Notes de musique. Concert donné pour l'inauguration du monument Vieuxtemps à Verviers », *L'Art moderne*, 19 (8 mai 1898), p. 320. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Notes de musique. Deuxième Concert Ysaye. », *L'Art moderne*, 48 (30 novembre 1913), p. 380-381. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonymes, « Notes de musique. Le Troisième Concert Ysaye », *L'Art moderne*, 51 (17 décembre 1899), p. 420. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Nouvelles diverses. Anvers », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 32-33 (9 et 16 août 1891), p. 198.

Anonyme, « Petite Chronique », *L'Art moderne*, 16 (16 avril 1882), p. 126. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Petite chronique », *L'Art moderne*, 28 (9 juillet 1893), p. 223. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Petite chronique », *L'Art moderne*, 4 (28 janvier 1894), p. 30-31. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Petite chronique », *L'Art moderne*, 34 (12 août 1904), p. 276. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Petite Chronique », *La Wallonie*, 3 (31 mars 1888), p. 172. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Petite chronique », *La Wallonie*, 11 (novembre 1889), p. 380. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Premier concert populaire », *L'Art moderne*, 48 (1er décembre 1895), p. 381-382. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Richilde », *L'Art moderne*, 52 (23 décembre 1888), p. 409-411. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Théâtre de la Monnaie. Les Fumeurs de Kiff », *L'Art moderne*, 46 (17 novembre 1889), p. 366. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Troisième concert populaire », *L'Art moderne*, 6 (5 février 1888), p. 44. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Troisième Concert populaire. Scènes Hindoues, par Erasme Raway », *L'Art moderne*, 11 (12 mars 1882), p. 84-85. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Un discours de Peter Benoit », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 39 (26 septembre 1897), p. 590-591.

Anonyme, « Un musée de la vie wallonne », *L'Art moderne*, 30 (27 juillet 1913), p. 236-237. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Anonyme, « Verviers. Concert de la Société d'Harmonie », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 43 (22 octobre 1893), p. 412.

E. B., « Bruxelles. Concerts Ysaye », *Le Guide musical. Revue internationale de la musique et des théâtres*, 48 (26 novembre 1905), p. 775.

F. BAILLEUX, « Société liégeoise de littérature wallonne [1856] », *Bulletin de la société liégeoise de littérature wallonne*, Liège, J.-G. Carmanne, imprimeur, 1867, p. 5-11.

Albert BONJEAN, « Freya », *L'Art moderne*,17 (24 avril 1887), p. 131-132. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Peter BENOIT, « A Messieurs les Présidents & Membres du Conseil de Perfectionnement de l'Enseignement musical [1881], *Geschriften van Peter Benoit*, Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1942, p. 160-167.

Peter BENOIT, « Onze Nationale Dramatische Muziek », *Verhandeling over de nationale Toonkunde, Antwerpen*, De Vlaamsche Kunstbode, 1875, Deel 1, p. 70-75.

Peter BENOIT, « Onze Nationale Festivals », *Verhandeling over de Nationale Toonkunde, Antwerpen*, De Vlaamsche Kunstbode, 1875, Deel 1, p. 76-82.

Peter BENOIT, « Opvoedingsleer der Nationale Toonkunde », *Verhandeling over de Nationale Toonkunde, Antwerpen*, de Vlaamsche Kunstbode, 1875, Deel 1, p. 59-69.

Peter BENOIT, « Over schijn en blijk in onze Nationale Muziekbeweging », *Verhandeling over de Nationale Toonkunde, Antwerpen*, De Vlaamsche Kusntbode, 1875, Deel 1, p. 83-93.

Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 1 (15 février 1873), p. 7-8. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 2 (1er mars 1873), p. 16. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 3 (15 mars 1873), p. 28. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 4 (1er avril 1873), p. 39-40. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 5 (15 avril 1873), p. 48. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 6 (1er mai 1873), p. 60-61. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 8 (1er juin 1873), p. 75-76. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 9 (15 juin 1873), p. 85-86. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 10 (1er juillet 1873), p. 94. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Pierre BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 12 (1er août 1873), p. 109-110. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 13 (15 août 1873), p. 115-116. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 16 (1er octobre 1873), p. 141-142. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 17 (15 octobre 1873), p. 150. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 20 (1er décembre 1873), p. 173-174. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Peter BENOIT, « Réflexions sur l'art national », *L'Art universel*, 23 (15 janvier 1874), p. 201-202. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Jules BRUNET, « Martille », *Le Guide musical. Revue internationale de la musique et des théâtres*, 10 (5 mars 1905), p. 187-188.

Jules BRUNET, « Théâtre royal de la Monnaie. Première représentation de Jean Michel », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 10 (8 mars 1903), p. 209-212.

Jules BRUNET, « Théâtre royal de la Monnaie. Thyl Uylenspiegel », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 3 (21 janvier 1900), p. 50-54.

A. C., « Charlotte Corday », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 13 (30 mars 1876), [p. 1-2].

A. J. C., « Les fêtes de Rubens. Correspondance particulière de l'actualité. I. La Rubens Cantate », *L'Actualité. À travers le monde et l'art*, 50 (29 juillet 1877), p. 402-403. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Ernest CLOSSON, « Bibliographie musicale », *La Jeune Belgique*, 10 (octobre 1894), p. 400-401. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Ernest CLOSSON, « Chronique musicale », *La Jeune Belgique*, 8 (août 1893), p. 313-314. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Ernest CLOSSON, « Chronique musicale », *La Jeune Belgique*, 12 (décembre 1894), p. 460-464. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Ernest CLOSSON, « Chronique musicale », *La Jeune Belgique*, 3 (mars 1895), p. 159-162. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Ernest CLOSSON, « Concerts et spectacles », *Wallonia. Recueil mensuel de folklore*, 22/6-7 (juin-juillet 1914), p. 441-444.

Ernest CLOSSON, « Folklore musical », *Le Guide musical. Revue internationale de la musique et des théâtres*, 35-36 (2 et 9 septembre 1906), p. 558-559.

Ernest CLOSSON, « Jan Blockx », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 7 (juillet 1912), p. 469-473. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Ernest CLOSSON, « Katharina », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 4 (avril 1909), p. 235-245. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Ernest CLOSSON, « L'Expression musicale wallonne. », *L'Art moderne*, 38 (23 septembre 1906), p. 301-303. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Ernest CLOSSON, « La Chanson Populaire en Belgique », *Journal of the International Folk Music Council*, 2 (1950), p. 50-53.

Ernest CLOSSON, « Le Sentiment wallon en musique », *Wallonia. Recueil mensuel de folklore*, 13/10 (octobre 1905), p. 347-354.

Ernest CLOSSON, « Maîtres contemporains. Guillaume Lekeu (1870-1894) », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 16 (21 avril 1895), p. 370-373.

Ernest CLOSSON, « Notes sur la Chansons populaire », *Le Guide musical. Revue internationale de la musique et des théâtres*, 19-20 (11 et 18 mai 1913), p. 395-398.

Ernest CLOSSON, *Notes sur la Chanson populaire en Belgique*, Bruxelles, Frères Schott, 1913.

Oscar COLSON, « Le Wallon dans l'enseignement », *Wallonia. Archives wallonnes d'autrefois, de naguère et d'aujourd'hui*, 17/11 (novembre 1909), p. 307-310.

Oscar COLSON, « Notes et enquêtes. 1. La première revue de folklore », *Wallonia. Recueil mensuel de folklore*, 1 (13 janvier 1896), p. 15-16.

Communiqué, « Petite chronique », *L'Art moderne*, 28 (10 juillet 1892), p. 223. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Hendrik CONSCIENCE, *De Leeuw Van Vlaenderen. Op de Slag der Gulden Sporen*, Antwerpen, L. J. De Cort, Paddengracht, 1838, Deel 2.

Henri CONSCIENCE, *Le Lion des Flandres*, sans trad., Paris, Calmann-Lévy, éditeurs, 1876, T. 2.

Henri DE CURZON, « Chansons populaires des provinces belges », *Le Guide Musical. Revue internationale de la musique et des théâtres*, 50 (10 décembre 1905), p. 805-808.

Arthur DAXHELET, « Les Congrès. Les Rapports au Congrès wallon. », *La Belgique artistique et littéraire. Revue mensuelle d'art, de théâtre et de lettres*, 2 (novembre 1905), p. 265-272. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Julius DE GEYTER, *Rubens-Cantate*, s. l., Peter Benoit-Fons, 1932.

Julien DELAITE, « 1905. Congrès Wallon. Discours inaugural », Patrick Dupuis et Jean-Émile Humblet (éd.), *Un siècle de mouvement wallon. 1890-1997*, Gerpinne, Éditions Quorum, 1998, p. 25-31.

Charles DELCHEVALERIE, « Simples notes sur les "les lettres belges" », *Wallonia. Recueil de mensuel de folklore*, (1900), p. 73-77.

Henri DELMOTTE, « Le Théâtre national », *L'Art universel*, 3 (15 mars 1873), p. 25. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Pierre DELTAWE, « Une Société wallonne de musicologie », *Wallonia. Archives wallonnes d'autrefois, de naguère et d'aujourd'hui*, 18/4 (avril 1910), p. 101-102.

Ernst DELTENRE, « Chronique musicale. La musique en Province », *La Lutte. Revue d'art et de Sociologique catholique*, 7 (15 octobre 1898), p. 223-224.

Achille DESFOSSEZ, *Document historique sur la priorité des Néerlandais sous le rapport de la science musicale à l'époque de la renaissance, Quelques réflexions à propos du Mémoire de M. Fétis sur cette question :* « Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux XIVe, XVe et au XVIe siècles ; — quelle influence les artistes néerlandais qui ont séjourné en Italie, ont-ils exercée sur les écoles de musique qui se sont formées peu après cette époque en Italie ? », La Haye, Correspondance musicale, 1855.

Jules DESTRÉE, « A propos de régionalisme », *Wallonia. Recueil mensuel de folklore*, 21/1 (janvier 1913), p. 28-33.

Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la Séparation de la Wallonie et de la Flandre. Extrait de la REVUE DE BELGIQUE du 15 août - 1er septembre*, Bruxelles, M. Weissenbruch, imprimeur du Roi, éditeur, 1912.

Louis Dieudonné Joseph DEWEZ, « Préface », *Histoire générale de la Belgique. Depuis la conquête de César*, Bruxelles, Imprimerie de J. Tarte, 1805, T. 1, p. I-XX.

Fr. DUFOUR, « Carnet musical. III. Communiqués », *Le Glaneur*, 1 (janvier 1906), p. 23-24. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Fr. DUFOUR, « L'Apostolat de la presse », *Le Glaneur. Revue mensuelle*, 1 (1er avril 1902), p. 1-4. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Georges DWELSHAUVERS, « Erasme Raway », *Revue de l'Université de Bruxelles*, 10 (1905), p. 553-582.

Georges DWELSHAUVERS, « Erasme Raway », *Wallonia. Recueil mensuel de folklore*, 14/4-5 (avril-mai 1906), p. 153-160.

Georges EEKHOUD, « L'œuvre de Peter Benoit », *L'Art moderne*, 21 (22 mai 1892), p. 163-165. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Georges EEKHOUD, *La Nouvelle Carthage [1888]*, Bruxelles, Espace Nord, 2015.

Georges EEKHOUD, « Chronique musicale », *La Jeune Belgique*, 9/4 (avril 1890), p. 190-192. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Georges EEKHOUD, « L'âme belge », *La Belgique artistique et littéraire. Revue mensuelle d'art, de théâtre et de lettres*, 1 (octobre 1905), p. 5-27. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Georges EEKHOUD, « Peter Benoit », *La Belgique artistique et littéraire. Revue mensuelle d'art, de théâtre et de lettres*, 106 (15 août 1913), p. 245-261. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Jan Willem ENSCHEDÉ, *Wilhelmus van Nassauwe. Chant national néerlandais*, La Haye, Martinus Nijkoff, 1899.

Étoile, « Belgique. Anvers. — La Cantate — », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 34 et 35 (23 et 30 août 1877), [p. 5-6].

Edmond EVENEPOEL, « Richilde », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 51 (20 décembre 1888), p. 331-332.

Edmond EVENEPOEL, « Bruxelles. Première représentation de *Richilde* », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 51 (20 décembre 1888), p. 334.

Edmond EVENEPOEL, « Richilde », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 52 (27 décembre 1888), p. 339-341.

Edmond EVENEPOEL, « La Fête romaine. D'Erasme Raway. Au concert Ysaye », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 13 (27 mars 1892), p. 824-826.

Edmond EVENEPOEL, « L'enfance de Roland », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 41 (9 octobre 1892), p. 274.

L. F., « Le Concert populaire. », *L'Artiste*, 5 (23 janvier 1876), p. 47-48. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

L. F., « Les Théâtres. Théâtre royal de la Monnaie », *L'Artiste*, 16 (23 avril 1876), p. 134-135. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

M. F., « Bruxelles. *Les Fumeurs de Kieff. — La trompette de Sckingen. Chamillac* », *La Revue Blanche*, 1 (1er décembre 1889), p. 7.

H. F.-G., « Un compositeur de Lieder. M. Karel Mestdagh », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 44 (31 octobre 1897), p. 681-682.

Julien FRAIPONT, « Les origines des Wallons », *Wallonia. Recueil mensuel de folklore*, 13/10 (octobre 1905), p. 263-265.

Édouard FÉTIS, « Gossec », Panthéon national. Les Belges illustres, Bruxelles, Librairie nationale, 1844, p. 207-224.

Édouard FÉTIS, « Introduction », Édouard Fétis, *Les artistes belges à l'étranger. Études. Biographiques, historique et critiques*, Bruxelles, M. Mayez, Imprimeur de l'Académie royale de Belgique, 1857,T. 1, p. I-VII.

Édouard FÉTIS, *Les musiciens belges*, Bruxelles, A. Jamar Éditeur, 1849, T. 1.

Édouard FÉTIS, *Les musiciens belges*, Bruxelles, A. Jamar Éditeur, 1849, T. 2.

François-Joseph FÉTIS, « Benoit », François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, supplément et complément publiés sous la direction d'Arthur Pougin, Librairie Firmin-Didot et C^{IE}, 1878, T. 1, p. 70-72.

François-Joseph FÉTIS, « Desfossez », François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, supplément et complément publié sous la direction de M. Arthur Pougin, Paris, Librairie Firmin-Didot et C^{IE}, 1878, T. 1, p. 260.

François-Joseph FÉTIS, « Avant-propos », *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique*, Paris, Imprimerie de Bourgogne et Martinet, 1840, p. III-V.

François-Joseph FÉTIS, « Fétis », François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2^{e} éd. refondue et augmentée, Paris, Culture et civilisation, 1874, T. 3, p. 226-239.

François-Joseph FÉTIS, « Gevaert (François-Auguste) », Arthur Pougin (dir.), *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Supplément et complément*, Paris, Librairie Firmin-Didot et C^{IE}, 1878, T. 1, p. 375-376.

François-Joseph FÉTIS, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Paris, librairie de Firmin-Didot et C^{IE}, 1876, T. 5.

François-Joseph FÉTIS, « Lassus (Orland ou Roland de) », François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie universelle de la musique*, 2^{e} édition revue et augmentée de plus de moitié, Paris, Culture et civilisation, 1875, T. 5, p. 207-223.

François-Joseph FÉTIS, *Mémoire sur* cette Question : « Quels ont été les mérites des Neerlandais dans la musique, principalement aux *14*e, *15*e et *16*e siècles ; et quelle influence les artistes de ce pays qui ont séjourné en Italie, ont-ils exercée sur les écoles de musique, qui se sont formées peu après cette époque en Italie ? » *Question mise au concours pour l'année 1828*, s.l., s.e., 1828.

François-Joseph FÉTIS, « Plan d'organisation de la musique dans le Royaume de Belgique », Robert Wangermée, *François-Joseph Fétis. Musicologue et compositeur. Contribution à l'étude du goût musical au XIXe siècle*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1951, p. 288-299.

François-Joseph FÉTIS, « Préface », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2e éd. revue et augmentée, T. 1, Paris, Culture et civilisation, 1873, p. I-XXXVII.

François-Joseph FÉTIS, « Préface du Résumé philosophique de l'histoire de la musique », François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1837, T. 1, p. IX-XXXV.

François-Joseph FÉTIS, « Lettre datée du 31 août 1856 adressée à Xavier Boisselot », Robert Wangermée (dir.), *François-Joseph Fétis. Correspondance*, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 378-381.

François-Joseph FÉTIS, « Première lettre, Sur l'état actuel de la musique dans la Belgique, et sur son avenir dans ce pays », Robert Wangermée (dir.), *François-Joseph Fétis. Correspondance*, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 92-94.

François-Joseph FÉTIS, « Deuxième lettre, Sur l'état actuel de la musique dans la Belgique, et sur son avenir dans ce pays », Robert Wangermée (dir.), *François-Joseph Fétis. Correspondance*, Sprimont, Mardaga, 2006, p. 94-98.

François-Joseph FÉTIS, « Renaut de Melle », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de ma musique*, Bruxelles, Meline, Cans et compagnie, 1840, T. 6, p. 364-366.

François-Joseph FÉTIS, « Sur l'histoire de la musique », *Revue musicale*, Paris, Alexandre Mesnier, 1829, T. 4, p. 361-370.

François-Joseph FÉTIS, « Sur l'histoire de la musique. Deuxième et dernier article », *Revue musicale*, Paris, Alexandre Mesnier, 1829, T. 4, p. 385-393.

Paul FREDERICQ, « Notes et études. Les congrès néerlandais », *L'Atheneum belge. Journal universel de La Littérature, des Sciences et des Arts*, 19 (1er octobre 1879), p. 204-205. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

François-Auguste GEVAERT, *Discours prononcé dans la séance publique de la classe des Beaux-Arts en présence de LL. MM. le roi et la reine. Le 24 septembre 1876*, Gand, Typographie C. Annoot-Braeckman, Marché aux grains, 1876.

François-Auguste GEVAERT, « La musique. L'art du XIXe siècle. Discours lu à la séance solennelle de l'Académie royale de Belgique, le 3 novembre 1895 », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 46 (1895), p. 867-870.

François-Auguste GEVAERT, « La musique. L'art du XIXe siècle. Discours lu à la séance solennelle de l'Académie royale de Belgique, le 3 novembre 1895 », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 47 (1895), p. 887-891.

François-Auguste GEVAERT, *Vers l'Avenir. L'expansion belge*, Bruxelles, A. Cranz, s. d..

Eugène GEORGES, « Les Concerts », *La Belgique artistique et littéraire. Revue mensuelle d'art, de théâtre et de lettres*, 75 (décembre 1911), p. 319-323. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Ludwig GHELDRE, « Chronique musicale. La symphonie libre d'Érasme Raway », *La Wallonie*, 4 (15 avril 1887), p. 164-168. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Ludwig GHELDRE, « Richilde », *La Wallonie*, 11 (31 décembre 1888), p. 457-460. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Jules GHYMERS, « Belgique. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 15 (13 avril 1871), p. 298.

Jules GHYMERS, « Belgique. Liège. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 18-19 (4 et 11 mai 1882), [p. 6-7].

Olympe GILBART, « A propos de l'Ame belge », *Wallonia. Recueil mensuel de folklore*, 13/10 (octobre 1905), p. 334-338.

Auguste GITTÉE et Jules LEMOINE, *Contes populaires du pays wallon*, Gand, Imprimerie I. Vanderpoorten, 1891.

Auguste GITTÉE, « Un musée du folklore. », *Wallonie. Recueil mensuel de folklore*, 3 (13 mars 1895), p. 37-40.

Georges DE GOLESCO, « Causerie musicale », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 5 (mai 1899), p. 382-390. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Georges DE GOLESCO, « Chronique du mois. Les Concerts », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 12 (décembre 1913), p. 736-740. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Georges DE GOLESCO, « Chronique musicale. M. Maurice Kufferath », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 3 (mars 1906), p. 165-166. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Georges DE GOLESCO, « Chronique musicale. Concerts divers. », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 12 (décembre 1910), p. 774-775. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Georges DE GOLESCO, « Notes musicales », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 3 (mars 1900), p. 216-219. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Charles GRANDGAGNAGE, *Dictionnaire étymologique de la langue wallonne*, Liège, Félix Oudart, imprimeur éditeur, 1845.

Édouard Georges Jacques GREGOIR, *Galerie biographique des artistes musiciens belges du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècle*, Bruxelles — Anvers — Mayence — Londres — Paris, Schott Frères, 1862.

A. H., « Le festival de Liège », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 24 et 25 (14 et 21 juin 1877), [p. 2-3].

G. H., « Lucifer au Albert Hall de Londres. Le 3 avril 1889 », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 15 (11 avril 1889), p. 115.

Marc HAROLD, « Chronique musicale : Freyhir », *La Basoche. Littéraire & artistique*, 2 (13 décembre 1884), p. 85-86. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

M. HÉBERT, « L'école française de musique contemporaine. Notes prises à une conférence faite par M. Laloy », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 14 (3 avril 1904), p. 309-311.

L. HEMMA, « Un livre liégeois », *Floréal. Revue mensuelle de littérature et d'art*, 8-9-10-11 (avril-mai-juin 1893), p. 172-176. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Emmanuel HIEL, *De Schelde (L'Escaut). Oratorio historique de Em. HIEL. Musique de Peter BENOIT*, Bruxelles, Imp.-Litho. de la Cour L. VAN DER AA, s. d..

J. HOEPFER, « Fêtes d'Anvers. Le Festival. – Le Salon. », *L'Actualité à travers le monde et l'art*, 1 (20 août 1876), p. 3-4. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

M. O. I., « Belgique. Bruxelles », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 19 (11 mai 1871), p. 327-330.

M. O. I., « François Joseph Fétis. D'après le courrier de la semaine d'Anvers, et l'office de publicité », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 17 (27 avril 1871), p. 310-311.

M. O. I., « Œuvre nouvelle de M. Pierre Benoit », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 50 (7 décembre 1871), p. 470-471.

Indépendant, « Belgique. Bruxelles », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 40 (3 octobre 1872), [p. 3].

Interim, « Les Concerts », *La Belgique artistique et littéraire. Revue mensuelle d'art, de théâtre et de lettres*, 4 (janvier 1906), p. 622-626. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Georges ISTA, « Régionalisme et art wallon », *Wallonia. Recueil mensuel de folklore*, 21/2 (février 1913), p. 647-665.

J. JOBÉ, « Flamands et Wallons », *La Belgique artistique et littéraire. Revue mensuelle d'art, de théâtre et de lettres*, 113 (1er décembre 1913), p. 337-342. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Auguste JOLY, « Les Concerts », *La Belgique artistique et littéraire. Revue mensuelle d'art, de théâtre et de lettres*, 2 (novembre 1905), p. 285-288. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Auguste JOLY, « Les Concerts », *La Belgique artistique et littéraire. Revue mensuelle d'art, de théâtre et de lettres*, 3 (décembre 1905), p. 437-440. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Louis JOREZ, « De Oorlog (la guerre). Poëme de van Beers, musique de Peter Benoit », *L'Art universel*, 13 (15 août 1873), p. 116-118.

C. K., « Bruxelles », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 50 (17 décembre 1899), p. 966-968.

Maurice KUFFERATH, « Belgique. Louvain (correspondance particulière). », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 47 (23 novembre 1882), [p. 7].

Maurice KUFFERATH, « Bibliographie », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 45 (8 novembre 1896), p. 737.

Maurice KUFFERATH, « Bruxelles », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 13 (27 mars 1892), p. 113-114.

Maurice KUFFERATH, « Lettre de Bruxelles », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 17 (26 avril 1891), p. 132-133.

Maurice KUFFERATH, « Peter Benoit », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 52 (24 décembre 1893), p. 515-517.

Maurice KUFFERATH, « Peter Benoit », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualité - histoire - esthétique*, 39 (26 septembre 1897), p. 219-221.

Maurice KUFFERATH, « Peter Benoit », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 10 (10 mars 1901), p. 219-221.

Maurice KUFFERATH, « Meilief », *L'Art moderne*, 46 (12 novembre1893), p. 366. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Maurice KUFFERATH, « Une pétition », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 12 (24 mars 1887), p. 93.

H. L., « Martille », *L'Art moderne*, 11 (12 mars 1905), p. 82-83. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

H. L., « Notes de musique. A propos d'un compositeur d'école wallonne », *L'Art moderne*, 46 (13 novembre 1904), p. 371. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

H. L., « Notes sur "Jean Michel" », *L'Art moderne*, 9 (1er mars 1903), p. 68-69. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

L'Art wallon, « Lecteur », *L'Art wallon. Revue mensuelle d'art & de littérature*, 1 (Août 1895), p. 1. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

La Plume, « Belgique », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 38 (19 septembre 1872), [p. 4].

La Plume, « Belgique. Pierre Benoit », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 40 (3 octobre 1872), [p. 4].

La Rédaction, « Ceci est une Proclamation », *Les Heures (L'Art wallon). Revue mensuelle d'Art et de Littérature*, 1 (mai 1897), p. 1-2. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

La Rédaction, « Notre Programme », *La Lutte. Revue d'Art & de Sociologie catholiques*, 1 (avril 1895), p. 1-3. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

La Revue Mauve, « Au lecteur », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 1 (5 décembre 1897), p. 1-2. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Albert Berthel », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 12 (25 juin 1898), p. 467. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Edmond Picard », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 12 (25 juin 1898), p. 458-462. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Fritz Lutens », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 12 (25 juin 1898), p. 454-457. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Godefroid Kurth », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 16 (25 août 1898), p. 625-627. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Gustave Van Zype », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 16 (25 août 1898), p. 632-633. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. J.-K. Huysmans », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 12 (25 juin 1898), p. 457. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. J. de Tallenay », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 16 (25 août 1898), p. 628-632. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Pierre Denis », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 12 (25 juin 1898), p. 463-466. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

La Revue Mauve, « Notre enquête sur l'âme belge. Spring », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 12 (25 juin 1898), p. 462-463. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Émile LEFÈVRE, *Pourquoi un conservatoire flamand ? À propos des fêtes de 1880*, Anvers, Imprimerie Mees & C^ie^, 1880.

Nelson LE KIME, « Anvers. Jubilé Peter Benoit. — La manifestation flamande », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 32-33 (7 et 14 août 1892), p. 219-220.

Nelson LE KIME, « Erasme Raway », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 43 (29 octobre 1899), p. 798-800.

Camille LEMONNIER, « Centenaire de Rubens », *L'Actualité. À travers le monde et l'art*, 22 (14 janvier 1877), p. 177-178. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

André LEPAS, « Le troisième centenaire de la naissance de Rubens à Anvers », *La Semaine des familles*, 36 (8 décembre 1877), p. 567-570.

Henry LESBROUSSART, « Benoit et Tinel », *L'Art moderne*, 21 (16 juin 1901), p. 206. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Henry LESBROUSSART, « La fiancée de la mer », *L'Art moderne*, 43 (26 octobre 1902), p. 354-355. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

L. LESCRAUWAET, « Correspondance. Anvers. », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 35-36 (3 et 10 septembre 1899), p. 635.

L. LESCRAUWAET, « Correspondance. Bruges », *Le Guide Musical. Revue internationale de la musique et des théâtres*, 50 (13 décembre 1908), p. 819.

L. LESCRAUWAET, « correspondances. Ostende. », *Le Guide musical. Revue internationale de la musique et des théâtres*, 31-32 (3 et 10 août 1913), p. 531-532.

Théodore LINDENLAUB, « Le nationalisme musical », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 35-36 (28 août et 4 septembre 1898), p. 630-632.

LIONEL, « Belgique. Le capitaine noir, opéra lyrique en trois actes de Joseph Mertens », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 37 (11 septembre 1879), [p. 4-5].

Clément LYON, « Flamands et Wallons », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 17 (22 avril 1880), [p. 2].

D.-M., « Un concert à Verviers », *La Wallonie*, 9 (20 octobre 1887), p. 336-338. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Charles MARTENS, « Émile Mathieu », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 12 (décembre 1898), p. 1033-1038. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

P. MARTIN, « L'office des ténèbres à Anvers », *L'Art universel*, 5 (15 avril 1873), p. 50. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Émile MATHIEU, *Le Hoyoux. Poème lyrique et symphonique*, Bruxelles, Frères Schott éditeurs, 1883.

Henry MAUBEL, « Chronique musicale. Richilde », *La Jeune Belgique*, 8/1 (Janvier 1889), p. 41-42. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Henry MAUBEL, « Guillaume Lekeu », *L'Art wallon. Revue mensuelle d'art & de littérature*, 7-8 (février-mars 1896), p. 91-94. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Octave MAUS, « F.-A. Gevaert », *L'Art moderne*, 52 (27 décembre 1908), p. 409-410. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Octave MAUS, « Le Premier Concert populaire », *L'Art moderne*, 47 (19 novembre 1905), p. 376. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Octave MAUS, « Musique. Chansons de Flandre », *L'Art moderne*, 30 (29 juillet 1911), p. 237. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Octave MAUS, « Musique. Le dernier concert Ysaye », *L'Art moderne*, 20 (17 mai 1903), p. 182. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Octave MAUS, « Notes de musique. Œuvres de J. Jongen », *L'Art moderne*, 20 (15 mai 1910), p. 157. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Octave MAUS, « Nouvelles publications musicales. », *L'Art moderne*, 50 (10 décembre 1911), p. 396. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Octave MAUS, « Peter Benoit », *L'Art moderne*, 10 (10 mars 1901), p. 74-75. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Octave MAUS, « Thyl Ulenspiegel », *L'Art moderne*, 3 (21 janvier 1900), p. 19-20. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

MAVIL, « L'âme belge », *La Revue Mauve. Artistique, Littéraire, Mondaine*, 10 (25 mai 1898), p. 361-363. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Albert MOCKEL, « La Symphonie Libre », *La Wallonie*, 5 (31 mai 1888), p. 233-235. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Albert MOCKEL, « Petite chronique », *La Wallonie*, 11 (novembre 1890), p. 385-386. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Mons, Bibliothèque du Conservatoire royal de Mons, Fonds Ernest Closson, *Cours d'Histoire de la Musique. 18me syllabus. La succession des Romantiques classiques. Les Néo-romantiques. Les Techniciens. La Musique de salon. Essai de classement de la musique contemporaine. Les écoles nationales*, s.d.

Mons, Bibliothèque du Conservatoire royal de Mons, Fonds Ernest Closson, *Cours d'Histoire de la Musique. 20me syllabus. Les contemporains. — Conclusion*, s.d.

Nouvelle Plume, « Belgique. École musicale d'Anvers. », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 42 (17 octobre 1872), [p. 4].

Nouvelle Plume, « Belgique. École de musique. », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 43 (24 octobre 1872), [p. 4].

PIETERZOON [pseudonyme de Peter Benoit], « La nouvelle école musicale flamande (1ere lettre), *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 41 (8 octobre 1868), [p. 3].

PIETERZOON [pseudonyme de Peter Benoit], « La nouvelle école musicale flamande (3me lettre) », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 44 (29 octobre 1868), [p. 2-3].

PIETERZOON [pseudonyme de Peter Benoit], « La nouvelle école flamande (5eme lettre.) », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 46 (12 novembre 1868), [p. 1-3].

Henri PIRENNE, *Histoire de Belgique. II. Du commencement du XIV^e^ siècle à la mort de Charles le Téméraire*, Troisième édition revue et corrigée, Bruxelles, Maurice Lamertin, Libraire-éditeur, 1922, T. 2.

Arthur POUGIN, « Mathieu (Émile) », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique [1880]*, supplément et complément publiés sous la direction d'Arthur Pougin, Bruxelles, Culture et civilisation, 1972, p. 186.

Arthur POUGIN, « Peter Benoit », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 1 (3 janvier 1878), [p. 1-2].

M. DE R., « Bruxelles », *Le Guide musical. Revue internationale de la musique et des théâtres*, 47 (22 novembre 1908), p. 757-758.

M. R., « Correspondances. Anvers. », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 52 (31 décembre 1899), p. 1015.

V. R., « Gepraat. Vijftiende Nederlandsch Taal. En Letterkundig Congres. », *L'Artiste*, 35 (3 septembre 1876), p. 286-288.

V. R., « La Pacification de Gand (Correspondance particulière de l'*Artiste*) », *L'Artiste*, 36 (10 septembre 1876), p. 293-295. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

V. R., « Le Prix de Rome », *L'Artiste*, 10 (11 mars 1877), p. 74. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

V. R., « Les étrangers au conservatoire de Bruxelles », *L'Artiste*, 7 (20 février 1876), p. 57-58. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

V. R., « Les étrangers au conservatoire de Bruxelles », *L'Artiste*, 10 (12 mars 1876), p. 81-82. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

V. R., « Les étrangers hors du conservatoire », *L'Artiste*, 22 (4 juin 1876), p. 177-178. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Jean-Théodore RADOUX, « La musique et les écoles nationales », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 46 (1896), p. 743-747.

Érasme RAWAY, « Notice », *Scènes Hindoues. Poême Symphonique en Quatre parties*, Liège, V^E^ Léopold Muraille éditeur-propriétaire, s. d., p. 3.

RÉAL., « Gazette Théâtrale et Musicale. », *L'Artiste*, 37 (17 octobre 1878), p. 290-292. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

RÉAL., « Le festival de Liège », *L'Artiste*, 23 (10 juin 1877), p. 182-183. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Ernest RENAN, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882, deuxième édition, Paris, Calmann Lévy, 1882.

Georges RENCY, « Kaatje », *L'Art moderne*, 2 (12 janvier 1908), p. 9-10. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Reporter, « Petite gazette. Fêtes de Rubens », *L'Actualité. À travers le monde et l'art*, 51 (5 août 1877), p. 416. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Friedrich RICHTER, *Traité d'Harmonie. Théorique et pratique*, trad. de l'allemand par Gustave Sandré, troisième édition, Leipzig et Bruxelles, Breitkopf & Hærtel, éditeurs, 1891.

Georges RITTER, « Une fête wallonne », *L'Art moderne*, 25 (22 juin 1913), p. 196. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

J. RYELANDT, « Chronique Musicale. Sonate de Jongen. », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 2 (février 1906), p. 103-104. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

G. S., « Notes Musicales. Musique des fêtes », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 8 (août 1905), p. 500-501. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Adolphe SAMUEL, « Quelques mots sur l'organisation des grands concours de composition musicale en Belgique. », *L'Art universel*, 4 (1er avril 1873), p. 39. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Lucien SOLVAY, « Belgique. Bruxelles », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 16 (20 avril 1876), [p. 2-4].

Lucien SOLVAY, « Belgique. Bruxelles. Théâtre Royal de la Monnaie », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 3 (16 janvier 1879), [p. 1].

Lucien SOLVAY, « Belgique. Bruxelles. — Théâtre royal de la Monnaie — », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 52 (27 décembre 1877), [p. 1-2].

Lucien SOLVAY, « Belgique. Théâtre royal de la Monnaie », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 52 (23 décembre 1880), [p. 1-2].

Albert SOUBIES, « La musique belge au XIXe Siècle (Suite), *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 43 (28 octobre 1900), p. 763-766.

Charles TARDIEU, « Lucifer au Trocadéro », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 18 et 19 (3 et 10 mai 1883), p. [1-3].

M. TH., « Belgique. Bruxelles. », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 2 (14 janvier 1875), [p. 1-3].

M. TH., « Belgique. Bruxelles. Concerts populaires. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 10 (9 mars 1882), [p. 2].

M. TH., « Belgique. Bruxelles. Concerts populaires de musique classique. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 48 (29 novembre 1877), [p. 3-4].

M. TH., « Belgique. Bruxelles. Le 4e concert du conservatoire. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 10 (9 mars 1882), [p. 3].

M. TH., « Belgique. Bruxelles. Les Concerts », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 47 (21 novembre 1878), [p. 3-4].

M. TH., « Les Concerts. Les Concerts populaires. », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 3 (17 janvier 1884), p. 18-19.

M. TH., « Peter Benoit », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 9 (1er mars 1883), [p. 1-2].

Augustin THYS, *Historique des Sociétés chorales de Belgique*, Gand, De Busscher Frères, 1855.

Auguste THYS, « François-Auguste Gevaert », *Les sociétés chorales en Belgique*, Gand, imprimerie et lithographie de Busscher frères, 1861, p. 248-250.

TIEL., « Chronique », *L'Actualité. À travers le monde et l'art*, 8 (8 octobre 1876), p. 66. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Un Flamand, « La Passion. Drame religieux de Peter Benoit », *Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 8 (22 février 1872), [p. 1-2].

Ch. V., « La Libre Esthétique. II. Les Auditions Musicales », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 5 (mai 1909), p. 302-304. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Ch. V., « Le Groupe des Compositeurs belges », *L'Art moderne*, 47 (22 novembre 1908), p. 373. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Ch. V., « Le Premier Concert de la Libre Esthétique. », *L'Art moderne*, 11 (16 mars 1913), p. 83-84. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Ch. V., « Notes de musique. La Deuxième séance du Quatuor "Piano et Archets". », *L'Art moderne*, 51 (19 décembre 1909), p. 403. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

E. V., « Chronique des Beaux-Arts », *L'Éventail. Théâtral, artistique et mondain*, 35 (22 mai 1892), [p. 3]. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

E. V., « Revue musicale », *L'Art universel*, 23 (15 janvier 1875), p. 303-304. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Charles VAN DEN BORREN, « La Musique belge moderne », *L'Art moderne*, 48 (27 novembre 1910), p. 377-379. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Charles VAN DEN BORREN, « La musique belge moderne », *L'Art moderne*, 49 (4 décembre 1910), p. 385-387. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Charles VAN DEN BORREN, « La musique belge moderne », *L'Art moderne*, 50 (11 décembre 1910), p. 393-394. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Firmin VAN DEN BOSCH, « Notre personnalité nationale », *Durandal. revue Catholique d'art et de littérature*, 9 (septembre 1910), p. 537-547. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

André VAN HASSELT, « Musique », *L'univers. Histoire et description de tous les peuples. Belgique et Hollande*, Paris, Firmin Didot frères, éditeurs, 1844, p. 515.

Edmond VANDERSTRAETEN, « La nomination de M. GEVAERT. », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 17 (27 avril 1871), p. 319-320.

Émile VERHAEREN, « Notes de musique », *L'Art moderne*, 35 (1er septembre 1912), p. 276. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

F. VERHELST, « Peter Benoit », *Durandal. Revue Catholique d'art et de littérature*, 4 (avril 1901), p. 210-219. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Georges VERNEI, « Gustave Rahlenbeck. — *L'Emerveillée*. Paul Fort — *Ballades* », *L'Art wallon. Revue mensuelle d'art & de littérature*, 10 (mai 1896),p. 140-143. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

I. W., « Verviers », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 14 (3 avril 1892), p. 123.

Émile WAMBACH, « Correspondances. Anvers. », *Le Guide musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 43 (2 octobre 1896), p. 695.

Émile WAMBACH, « Correspondances. Anvers. », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 37 (12 septembre 1897), p. 559.

Jean-Baptiste WECKERLIN, *La chanson populaire*, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1886.

A. WILFORD, « Correspondance. Anvers. », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 21 (24 mai 1896), p. 414.

A. WILFORD, « Festival jubilaire de l'école de musique d'Anvers », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 24-25 (12 et 19 juin 1892), p. 184-185.

A. WILFORD, « Karel van Gelder », *Le Guide Musical. Théâtres - concerts - actualités - histoire - esthétique*, 40 (2 octobre 1892), p. 265-266.

I. WILL, « La musique belge. Correspondance », *L'Art moderne*, 1 (3 janvier 1892), p. 4. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

I. WILL, « Une âme wallonne », *L'Art wallon. Recueil mensuel d'art & de littérature*, 5-6 (décembre 1895), p. 74-77. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Jan Frans WILLEMS, *Aen de Belgen/Aux Belges*, Antwerpen, J. S. Schoesetters, 1818.

Jan Frans WILLEMS, *Verhandeling de Nedertuytsche Tael-en Letterkunde, opzigtelyk de Zuydelyke Provintien der Nederlanden*, Antwerpen, Weduwe J. S. Schoesetters, 1820-1824, Vol. 2.

Jean François WILLEMS, *De la langue belgique. Lettre de Jean François Willems*, Bruxelles, Brest van Kempen, 1829.

M. X., « Belgique. Anvers. Concert de l'École de musique. », *Le Guide Musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, 18 (4 mai 1882), [p. 4-5].

Maurice XHOFFER, « Memento », *L'Art wallon*, 2 (septembre 1895), p. 31-32. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Z., Notes et études. Musique. », *L'Athenæum belge. Journal universel de la Littérature, des Sciences et des Arts*, 7 (7 avril 1878), p. 52. [Université Libre de Bruxelles — Archives & Bibliothèques]

Littérature secondaire

Paul AARON, « Eekhoud », Jean-Claude Polet (dir.), *Patrimoine littéraire. Auteurs européens du premier XX^e siècle. 1. De la drôle de paix à la drôle de guerre. 1923-1939*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2002, p. 217-219.

Paul AARON *et al.*, *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de la langue française (1848-1914)*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1997.

Paul AARON et Pierre-Yves SOUCI, *Les Revues littéraires belges de langues françaises de 1830 à nos jours*, éd. revue, corrigée et augmentée, Bruxelles, Éditions Labor et Archives & Musée de la littérature, 1998.

Ton ANBEEK, « Les années quatre-vingt du XIX^e siècle », traduit du néerlandais par Daniel Cunier, Hanna Stouten, Jaap Goedegebuure et Frits van Oostrom (dir.), *Histoire de la littérature néerlandaise (Pays-Bas et Flandre)*, Paris, Fayard, 1999, p. 474-528.

Anonyme, *Bibliographie de Belgique. Journal officiel de la librairie. Deuxième partie. Publications périodiques*, Bruxelles, Cercle de la librairie et de l'imprimerie, 1896.

Anonyme, « Closson, Ernest », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05987.

Anonyme, « Durandal. Revue catholique d'art et de littérature », *La Digithèque des Bibliothèques de l'ULB. Revues littéraires belges*, digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.htlm#c12762.

Anonyme, « Floréal. Revue mensuelle de littérature et d'art », *La Digithèque des Bibliothèques de l'ULB. Revues littéraires belges*, digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.htlm#c13286.

Anonyme, « L'Actualité. À travers le monde et l'art», *La Digithèque des Bibliothèques de l'ULB. Revues littéraires belges*, digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.htlm#c11678.

Anonyme, « L'Art moderne. Revue critique des arts et de la littérature », *La Digithèque des Bibliothèques de l'ULB. Revues littéraires belges*, digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.htlm#c11373.

Anonyme, « L'Art universel », *La Digithèque des Bibliothèques de l'ULB. Revues littéraires belges*, digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.htlm#c11671.

Anonyme, « L'Artiste », *La Digithèque des Bibliothèques de l'ULB. Revues littéraires belges*, digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.htlm#c13445.

Anonyme, « L'Athenæum belge. Journal universel de la littérature, des sciences et arts », *La Digithèque des Bibliothèques de l'ULB. Revues littéraires belges*, digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.htlm#c13374.

Anonyme, « La Basoche. Revue littéraire et artistique », *La Digithèque des Bibliothèques de l'ULB. Revues littéraires belges*, digitheque.ulb.ac.be/fr/

digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.htlm#c13284.

Anonyme, « La Belgique artistique et littéraire. Revue mensuelle nationale du mouvement intellectuel », *La Digithèque des Bibliothèques de l'ULB. Revues littéraires belges*, digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.htlm#c12700.

Anonyme, « La Jeune Belgique », *La Digithèque des Bibliothèques de l'ULB. Revues littéraires belges*, digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.htlm#c12716.

Anonyme, « La Wallonie », *La Digithèque des Bibliothèques de l'ULB. Revues littéraires belges*, digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.htlm#c13285.

Anonyme, « de Tallenay, Jeanne », Eliane Gubin *et. al.* (dir.), *Dictionnaire des femmes belges. XIX^e et XX^e siècles*, Bruxelles, Éditions Racine, 2006, p. 191-192.

Anonyme, « Verhelst », *Revue bibliographique belge*, Bruxelles, Société belge de librairie, 1890, p. 251.

Mary ARLIN, « Fétis'Contribution to Practical and Historical Music Theory », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 26/27 (1972/1973), p. 106-115.

Erik BAECK et Hedwige BAECK-SCHILDERS, « Fétis versus Benoit. Een conflict over kosmopolitisme en nationalisme in het muziekleben », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdscrift voor Muziekwetenschap*, 62 (2008), p. 231-250.

Hedwige BAECK-SCHILDERS, « F.-A. Gevaert en het Gentse koorleven in het middle van de negentiende eeuw », *Revue Belge de musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* », 64 (2010), p. 187-204.

M. Elizabeth C. BARTLET, « Vanderstraeten, Edmond », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.26891.

Jean-François BAYART, *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996.

Paul BECQUART, « Fétis Edouard », *Nouvelle biographie nationale*, Bruxelles, Académie royale des sciences, des lettres et de beaux-arts de Belgique, 1999, p. 151-153.

Godelieve BECQUART-ROBYNS, « François-Joseph Fétis maître de chapelle de Léopold Ier », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 26/27 (1972/1973), p. 130-142.

Ludo BEHEYDT, « Belgitude, *de verscheurende keuze* », Stéphanie Vanasten et Matthieu Sergier (éd.), *Literaire* belgitude *littéraire*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011, p. 37-52.

Georges BENGESCO, *Les Golesco. Une famille de boyards lettrés roumains au dix-neuvième siècle*, Paris, Plon-Nourrit & Cie, imprimeurs-éditeurs, 1921.

Christian BERG, « The Symbolic Deficit. French Literature in Belgium and 19th century National Sentiment », Kas Deprez et Louis Vos (éd.), *Nationalism in Belgium. Shifting Identities, 1780-1995*, New York, Palsgrave, 1998, p. 61-71.

Stefan BERGER, « National Movements », Stefan Berger, *A companion to Nineteenth-Century Europe. 1789-1914*, Blackwell, Oxford, 2006, p. 178-192.

Charles BERGMANS, *La musique et les musiciens. Apologie de la musique. Ses effets psychologiques. Ses origines et son développement. Son histoire en Belgique et dans les autres pays de l'Europe*, Gand, Éditeur A. Siffer, 1902.

Serge BERSTEIN, *Léon Blum. Biographies Historiques*, Paris, Fayard, 2006.

Thérèse BITSCH, *La Belgique entre la France et l'Allemagne. 1905-1914*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994.

Eric BLOM et Anne-Marie RIESSAUW, « Duyse, Flor [Florimond] van », http://www.oxfordmusiconline.com.proxy/subscriber/article/grove/music/08442.

Erica VAN BOVEN et Mary KEMPEIMK, *Literatuur van de moderne tijd. Nederlandse en Vlaamse letterkunde in de negentiende en twintigste eeuw*, Bussum, Uitgeverij Coutinho, 2006.

Laurence BROGNIEZ, « Nés peintres : la "prédestination merveilleuse" des écrivains belges », Nathalie Aubert, Pierre-Philippe Fraiture et Patrick McGuinnes (éd.), *La Belgique entre deux siècles. Laboratoire de la modernité, 1880-1914*, Peter Lang, 2007, p. 85-106.

Gaston BRENTA, *Panorama de la musique belge. Deuxième partie. Le XIX^me^ siècle*, Bruxelles, I. N. R., 1938.

Bojan BUJIC, « Nationalismes et traditions nationales », Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e^ siècle. 1. Musiques du XX^e^ siècle*, Paris, Acte Sud/Cité de la musique, 2003, p. 175-194.
Marie-Thérèse BUYSSENS, « Benoit, Peter », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02716.

Marie-Thérèse BUYSSENS, « Blokx, Jan », *Grove Music Online. Oxford Music Online*,http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_citations/grove/music/03293.

Craig CALHOUN, « Nationalism and Ethnicity », *Annual Review of sociology*, 19 (1993), p. 211-239.

Rémy CAMPOS, *François-Joseph Fétis. Musicographe*, Genève, Haute Ecole de Musique de Genève, 2013.

Patrice CANIVEZ, *Qu'est-ce que la nation ?*, Paris, VRIN, 2004.

Philippe CARLIER, « Congrès wallon de 1905 », Paul Delforge, Philippe Destatte et Micheline Libon (dir.), *Encyclopédie du Mouvement wallon*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 2000, T. I, p. 354-355.

Philippe CARLIER, « Delaite Julien », Paul Delforge, Philippe Destatte et Micheline Libon (dir.), *Encyclopédie du mouvement wallon*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 2000, T. 1, p. 429-430.

Philippe CARLIER et Micheline LIBON, « Congrès wallon de 1912 », Paul Delforge, Philippe Destatte et Micheline Libon (dir.), *Encyclopédie du Mouvement wallon*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 2000, T. I, p. 356-358.

Adelheid CEULEMANS, *Verklankt verleden. Vlaamse muziektheaterwerken uit de negentiende eeuw (1830-1914) : tekst en representatie*, Anvers, University Press Antwerp, 2010.

Gustave CHOUQUET et Katharine ELLIS, « Edouard (Louis François) Fétis », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09564pg2.

Ernest CLOSSON, *Gevaert*, Bruxelles, Imprimerie A. Lésine, 1929.

Ernest CLOSSON, « Le Dix-neuvième siècle et l'époque contemporaine », Ernest Closson et Charles Van de Borren (éd.), *La musique en Belgique du Moyen Age à nos jours*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1950, p. 237-297.

Shepard CLOUGH, *A History of the Flemish movement in Belgium. A Study in Nationalism*, New York, Richard R. Smith, INC., 1930.

Alain COLLIGNON, « Bonjean (Albert) », *Nouvelle biographie nationale*, Bruxelles, Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, 2005, p. 38-41.

Alain COLIGNON, « Oscar Colson », Paul Delforge, Philippe Destatte et Micheline Libon (dir.), *Encyclopédie du Mouvement wallon*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 2000, T. 1, p. 298-299.

Alain COLIGNON, « Wilmotte Maurice », Paul Delforge, Philippe Destatte et Micheline Libon (dir.), *Encyclopédie du Mouvement wallon*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 2001, T. 3, p. 1677.

Bart COPPEIN, « Edmond Picard (1836-1924), avocat bruxellois et belge par excellence de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle », Vincent Bernaudeau *et al.*, *Les praticiens du droit du Moyen Âge à l'époque contemporaine. approches prosopographiques (Belgique, Canada, France, Italie, Prusse)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 225-237.

Marie CORNAZ, « François-Auguste Gevaert dans les collections de la Bibliothèques royale de Belgique », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdscrift voor Muziekwetenschap*, 64 (2010), p. 233-243.

Marie CORNAZ, « Gevaert et la Belgique », *Revue belge de Musicologie/ Belgisch Tijdscrift voor Muziekwetenschap*, 64 (2010), p. 183-185.

Pierre COURROUX, « Godefroid Kurth et Jean d'Outrageuse : un historien du XX^e^ siècle face à l'invention historique », *Médiévales*, 64 (2013), p. 153-171.

Piet COUTTENIER, « National Imagery in 19th Century Flemish Literatur », Kas Deprez et Louis Vos (éd.), *Nationalism in Belgium. Shifting Identities, 1780-1995*, New York, Palsgrave, 1998, p. 51-60.

Xavier CRETTIEZ, *Violence et nationalisme*, Paris, Odile Jacob, 2006.

Lucien CHRISTOPHE, *Albert Giraud. Son œuvre et son temps*, Bruxelles, Palais des Académies, 1960.

Reginald DE SCHRYVER, « The Belgian revolution and the emergence of Belgium's biculturalism », Arend Lijphart (éd.), *Conflict and Coexistence in Belgium. The Dynamics of a culturally Divided Society*, University of California, Insitute of International studies, 1981, p. 13-33.

Freddy DE SCHUTTER, *Het Verhaal van de Nederlandse literatuur Verlichting. Romantiek. Realisme-Naturalisme. Multatuli en Gezelle*, Amsterdam, Kapellen Wereldbibliotheek, 1994.

Élisabeth DÉCULTOT, *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de* l'art, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

Paul DELFORGE, « Delchevalerie Charles », Paul Delforge, Philippe Destatte et Micheline Libon (dir.), *Encyclopédie du Mouvement wallon*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 2000, T. 1, p. 435-436.

Paul DELFORGE, « Feller Jules », Paul Delforge, Philippe Destatte et Micheline Libon (dir.), *Encyclopédie du Mouvement wallon*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 2000, T. 2, p. 624.

Paul DELFORGE, « Hennebicq Léon », Paul Delforge, Philippe Destatte et Micheline Libon (dir.), *Encyclopédie du Mouvement wallon*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 2000, T. 2, p. 795.

Paul DELFORGE, « Ista Georges », Paul Delforge, Philippe Destatte et Micheline Libon (dir.), *Encyclopédie du Mouvement wallon*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 2000, T. 2, p. 854-855.

Paul DELFORGE, *L'Assemblée wallonne. 1911-1912. Premier Parlement de la Wallonie ?*, Namur, Institut Destrée, 2013.

Paul DELSEMME, « Jules de Geyter », Paul Delsemme, *Les écrivains francs-maçons de Belgique*, Bruxelles, Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, 2004, p. 458-459.

Désiré DENUIT, « Solvay (Lucien - *Pierre* - *Auguste* - *Constant*) », *Biographie nationale*, Bruxelles, Établissements Émile Bruylant, 1979, col. 739-747.

Kas DEPREZ et Louis VOS, « Introduction », Kas Deprez et Louis Vos (éd.), *Nationalism in Belgium Shifting Identities. 1780-1995*, New York, Palgrave, 1998, p. 1-19.

Philippe DESTATTE, *L'identité wallonne. Essai sur l'affirmation politique de la Wallonie aux XIX et XX èmes siècles*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 1997.

Bart DEVLIEGER et Pierre SWIGGERS, « Le débat politico-linguistique en Belgique entre 1840 et 1850 : analyse d'un corpus de périodiques », Christophe Vielle, Pierre Swiggers et Guy Jucquois (éd.), *Comparatisme, mythologies, langages. En hommage à Claude Lévi-Strauss*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 1994, p. 381-426.

Jan DEWILDE, « Charles-Louis Hanssens *jeune* », Veerle Declerck (coor.), *Op zoek naar musikaal erfgoed tussent Belfort en Sint-Baafs de Gentse conservatoriumbibliotheek tien componisten in profiel*, Mechelen, , 2005, p. 37-63.

Jan DEWILDE, « Muziek », Reginald de Schryver (dir.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging. G-Q*, Tielt, Lannoo, 1998, p. 2114-2134.

Jan DEWILDE, « Nationalistische muziek in Vlaanderen », Louis Peter Grijp (dir.), *Een muziek geschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2001, p. 455-460.

Jan DEWILDE, « Wilford, Arthur », *svm. Studiecentrum vlaamse muziek*, www.svm.be/content/wilford-arthur.

Dimitra DIAMANTOPOULOU-CORNEJO, « Les Écoles nationales et le matériaux populaire », *Musurgia*, 9/1 (2002), p. 31-45.

Georges DOUTREPONT, « Verhaeren (Émile) », *Biographie nationale*, T. 26, VAAST-VYVERE, Bruxelles, Établissements Émile Bruylant, 1936-1938, col. 623-633.

Jean-Patrick DUCHESNE et Isabelle GRAULICH, « Dismantlement or Reformulation ? The Dialectic of Identity in Nineteenth-Century Liège », Wolfgang Cortjaens, Jan De Maeyer et Tom Verschaffel (éd.), *Historism and Cultural Identity in the Rhine-Meuse Région. Tensions between Nationalism and Regionalism in the Nineteenth Century*, Leuven, Leuven University Press, 2008, p. 299-332.

Valérie DUFOUR et Florence HUYBRECHTS, « *Hommes de lettres* and Music Criticisme in Francophone Belgium », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdscrift voor Muziekwetenschap*, 66 (2012), p. 181-189.

Norbert DUFOURCQ et Karen HENSON, « Pougin [Paroisse-Pougin], (François-Auguste-) Arthur », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22198.

Georges-Henri DUMONT, « Destrée (Jules) », *Nouvelle biographie nationale*, Bruxelles, Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, 1999, p. 117-123.

Michel DUMOULIN *et ali.*, *Nouvelle Histoire de la Belgique. Volume 2 : 1905-1950*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2006.

Patrick DUPUIS et Jean-Émile HUMBLET, « 1890. Congrès wallon. », Patrick Dupuis et Jean-Émile Humblet (éd.), *Un siècle de mouvement wallon. 1890-1997*, Gerpinne, Éditions Quorum, 1998, p. 9-12.

Mark EVERIST, « The Operas of François-Auguste Gevaert : The ”Tour d'horizon” », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdscrift voor Muziekwetenschap*, 64 (2010), p. 17-47.

Didier FRANCFORT, *Le Chant des Nations. Musiques et cultures en Europe. 1870-1914*, Paris, Hachette, 2004.

Jane FULCHER, « Concert et propagande en France au début du 20e siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2 (2000), p. 389-413.

Corinne GODEFROID, « Le Congrès wallon de 1905 : définir la Wallonie », Christine Renardy (éd.), *Liège et l'Exposition universelle de 1905*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2005, p. 221-230.

Herman VAN GOETHEM, *Belgium and the Monarchy. From National Independence to National Disintegration*, Bruxelles, University Press Antwerp, 2010.

Maud GONNE, *Contrebande littéraire et culturelle de la Belle Époque. Le « hard labour » de Georges Eekhoud entre Anvers, Paris et Bruxelles*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2017.

Paul GORCEIX, *La Belgique fin de siècle. Georges Eekhoud. Camille Lemonnier. Maurice Maeterlinck. Georges Rodenbach. Charles Van Lerbeghe. Émile Verhaeren. Romans — Nouvelles — Théâtre*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1997.

Éliane GUBIN, « de Villermont », Éliane Gubin *et al.* (dir.), *Dictionnaires des femmes belges. XIXe et XXe siècles*, Bruxelles, Éditions Racine, 2005, p. 199-200.

Malou HAINE, *400 lettres de musiciens au Musée royal de Mariemont*, Liège, Mardaga, 1995.

Malou HAINE, « Gevaert et la musique ancienne », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdscrift voir Muziekwetenschap*, 64 (2010), p. 205-219.

Camille HANLET, *Les écrivains belges contemporains de langue française : 1800-1946*, H. Dessain, 1946, Liège.

Maurice-Pierre HERREMANS, « Les origines du mouvement wallon », *L'histoire du mouvement wallon*, Journée d'étude de Charleroi du 26 février 1976, Charleroi, Institut Destrée, 1978, p. 11-26.

Josephine HOEGAERTS, « Little Citizens and *Petites Patries* : Learning Patriotism through Choral Singing in Antwerp in the Late Nineteenth Century », Ursula Heisler et Karim Johansson (éd.), *Coral Singing : Histories and Practices*, New Castle, Cambridge scholars publishing, 2014, p. 14-32.

Miroslav HROCH, *Social Preconditions of National Revival in Europe. A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*, translated by Ben Faukes, Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney, Cambridge University Press, 1985.

Bernard HUYS, « Emile Mathieu (1844-1932) ; chronologie, betekenis en volledige lijst van zijn composities », *Medeling van de Geschieden Oudheidkundige Kring voor Leuven en omgeving*, 25 (1985), p. 49-82.

Marcel JANSSENS, « The Two literature in Belgium since 1830 », Arend Lijpart (éd.), *Conflict and Coexistence in Belgium. The Dynamics of a Culturally Divided Society*, University of California, Insitute of International studies, 1981, p. 93-106).

Claude JAVEAU, « Qu'est-ce qui fait chanter les Wallons ? », Émile Henceval (coor.), *Musique-Musiques. 1998. Chronique de la vie musicale en Wallonie et à Bruxelles*, Sprimont, Mardaga, 1999, p. 7-12.

Jos. JOUBERT, *Les maîtres contemporains de l'orgue. Pièces* inédites pour ORGUE *et* HARMONIUM. *Troisième volume. École Étrangère*, Paris, M. Senart, B. Roudanez & C^{IE}, éditeurs, 1912.

Fabrice VAN DE KERCKHOVE, « La correspondance Maeterlinck-Huret », André Guyaux (dir.), *Échanges épistolaire franco-belges*, Paris, PUPS, 2007, p. 149-184.

Chantal KESTELOOT, « Congrès wallon de 1891 », Paul Delforge, Philippe Destatte et Micheline Libon (dir.), *Encyclopédie du Mouvement wallon*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 2000, T. I, p. 352.

Chantal KESTELOOT, « Congrès wallon de 1892 », Paul Delforge, Philippe Destatte et Micheline Libon (dir.), *Encyclopédie du Mouvement wallon*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 2000, T. I, p. 352-353.

Chantal KESTELOOT, « Congrès wallon de 1893 », Paul Delforge, Philippe Destatte et Micheline Libon (dir.), *Encyclopédie du Mouvement wallon*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 2000, T. I, p. 353-354.

Chantal KESTELOOT, « Eerst Belg, dan Vlaming en Waal. De Vlaamse en de Waalse beweging en de Revolutie van 1830 », Peter Riebergen et Tom Verschaffel (dir.), *De erfenis van 1830*, Leuven/Voorburg, Acco, 2006, p. 91-120.

Chantal KESTELOOT, « Growth of the Walloon Movement », Kas Deprez et Louis Vos (éd.), *Nationalism in Belgium Shifting Identities, 1780-1995*, New York, Palgrave, 1998, p. 139-152.

Chantal KESTELOOT, « Mouvement wallon et identité nationale », *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 7 (1993), p. 2-48.

Maaike KOFFEMAN, *Entre Classicisme et Modernité. La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Epoque*, Amsterdam / New-York, Rodopi, 2003.

Maurice KUNEL, « THÉO YSAYE (1865-1918) », *La vie wallonne. Tout le pays wallon*, 38/4 (1964), p. 239-253.

Hervé LACOMBE, « *Georgette* (1853) ou les débuts de Gevaert sur la scène parisienne », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdscrift voor Muziekwetenschap*, 64 (2010), p. 57-67.

Hervé LACOMBE, « Gevaert compositeur : introduction », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdscrift voor Muziekwetenschap*, 64 (2010), p. 13-15.

John LADE, « Hanssens : (3) Charles-Louis Hanssens », *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*,http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12343pg3.

Catherine LANNEAU, *L'inconnue française. La France et les Belges francophones (1944-1945)*, Bruxelles, Peter Lang, 2008.

Joep LEERSEN, « Literary Historical Fiction and Collective Identity », Hugh Dunthorne et Micheal Wintle (éd.), *The Historical Imagination in Nineteenth-Century Britain and the Low Countries*, Leyde, Brill, 2012, p. 113-132.

Élisée LEGROS, *Sur les noms et les tendances du folklore*, Liège, Éditions du Musée wallon, 1962.

Jean LEJEUNE, « Gilbart (Olympe) », *Biographie nationale*, Tome 35. Supplément T. VII ANDREANTIUS-HUBERT, Bruxelles, Établissements Émile Bruylant, 1969, col. 303-306.

René LENAERTS, « Contribution à l'histoire de la musique belge de la Renaissance », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 9 3/4 (1955), p. 103-121.

Sophie-Anne LETERRIER, *Le mélomane et l'historien*, Paris, Armand Colin, 2005.

Thierry LEVAUX, « Biarent Adolphe », Thierry Levaux (dir.), *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Ohain-Lasne, Éditions art in Belgium, 2006, p. 69.

Thierry LEVAUX, « Bosselet Charles », Thierry Levaux (dir.), *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Ohain-Lasne, Éditions art in Belgium, 2006, p. 84.

Thierry LEVAUX, « Delune Louis », Thierry Levaux (dir.), *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Ohain-Lasne, Éditions art in Belgium, 2006, p. 168-169.

Thierry LEVAUX, « Dupont 1. Auguste », Thierry Levaux (dir.), *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Ohain-Lasne, Éditions art in Belgium, 2006, p. 207.

Thierry LEVAUX, « Kéfer Louis », Thierry Levaux (dir.), *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Ohain-Lasne, Éditions art in Belgium, 2006, p. 352-353.

Thierry LEVAUX, « Kufferath 2. Hubert-Ferdinand », Thierry Levaux (dir.), *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Ohain-Lasne, Éditions art in Belgium, 2006, p. 362-363.

Thierry LEVAUX, « Martens Charles », Thierry Levaux (dir.), *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Ohain-Lasne, Éditions art in Belgium, 2006, p. 418.

Thierry LEVAUX, « Mertens Joseph », Thierry Levaux (dir.), *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Ohain-Lasne, Éditions art in Belgium, 2006, p. 430.

Thierry LEVAUX, « Wambach Émile », Thierry Levaux (dir.), *Dictionnaire des compositeurs de Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Ohain-Lasne, Éditions art in Belgium, 2006, p. 702-703.

Albert VAN DER LINDEN, « Le Conservatoire Royal de Bruxelles en 1835 », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekenschap*, 26/27 (1972/1973), p. 143-145.

Albert VAN DER LINDEN, « Les premiers candidats à la direction du Conservatoire de Bruxelles », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdscrift voor Muziekwetenschap*, 5/1 (1956), p. 36-37.

Albert VAN DER LINDEN, « Sur une lettre de Benoit », *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 22/1 (1968), p. 111-113.

Matthijs LOK, « "Renouer la chaîne des temps" ou "repartir à zéro" ? Passé, présent, futur en France et aux Pays-Bas (1814-1815) », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 49 (2014), p. 79-92.

W. MALGAUD, « Dwelshauvers (Georges) », *Biographie nationale*, T. 33, Supplément T. 5, Adelmann - Loire, Bruxelles, Établissements Émile Bruylant, 1965, col. 274-282.

Catherine MAYERS, « Eastern European National Music as Concept and Commodity at the turn of the Nineteenth Century », *Music & Letters*, 95/1 (février 2014), p. 70-91.

Reine MEYLAERTS, *L'aventure flamande de la* Revue belge*. Langues, littératures et cultures dans l'entre-deux-guerres*, Bruxelles, Archives & Musée de la littérature, 2004.

Valérie MONTENS, « Henry Le Bœuf, animateur de la vie musicale bruxelloise durant l'entre-deux-guerres », *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 56 (2002), p. 117-129

Yann MORTELETTE, *Le Parnasse*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

Brendan O'LEARY, « On the Nature of Nationalism : An Appraisal of Ernest Gellner's Writings on Nationalism », *British Journal of Political Science*, 27/2 (1997), p. 191-222.

Agnieszka PANTKOWSKA, « Autobiographies belges de la fin du XIX^e^ siècle. dire l'Histoire pour ne pas dire le *Je* », *Les écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiations et dissidences*, Actes de colloque, Cerisy-la-Salle, 2-9 septembre 2003, publiés sous la direction de Beida Chikhi et Marc Quaghebeur, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2007, p. 35-50.

Patrick PEIRE, « Eeden, Jan van », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_citations/grove/music/08596.

Lut PIL, « Painting at the service of the New Nation State », Kas Deprez et Louis Vos (éd.), *Nationalism in Belgium. Shifting Identities, 1780-1995*, New York, Palsgrave, 1998, p. 42-50.

Marie-Geneviève PINSART, « Evenepoel (Edmond) », *Nouvelle biographie nationale*, Tome 1, Bruxelles, Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, 1988, p. 89-91.

Alejandro Enrique PLANCHART, « Du Fay, Guillaume », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08268.

Janet POLASKY, « Liberalism and biculturalism », Arend Lijphart (éd.), *Conflict and Coexistence in Belgium. The Dynamics of a Culturally Divided Society*, University of California, Institute of International Studies, 1981, p. 34-45.

Jacques-Gabriel PROD'HOMME, « Les Institutions musicales (Bibliothèques et Archives) en Belgique et en Hollande », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 15/3 (1914), p. 458-503.

Vincent RADERMECKER, « Le Fonds Gustave Vanzype », *Textyles*, 26-27 (2005), p. 159-162.

Alban RAMAUT, « Présence du répertoire et (ou) représentation du peuple dans la musique, la littérature et les arts : la période 1770-1870 », *Musurgia. Analyse et Pratique Musicales*, 9/1 (2002), p. 19-30.

Rudolf A. RASCH, « Schenck, Johannes », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/4402.

Anne-Marie RIESSAUW, « Gevaert, François-Auguste », *Grove music online. Oxford music online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11003.

Anne-Marie RIESSAUW, « Kufferath : (4) Maurice Kufferath », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15623pg4.

Anne-Marie RIESSAUW, « Mathieu, Emile », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18067.

Jan ROGIERS, « Belgian Liberties and Loyalty to the House of Austria », Kas Deprez et Louis Vos (éd.), *Nationalism in Belgium. Shifting Identities, 1780-1995*, New York, Palsgrave, 1998, p. 23-32.

André ROUSSEAU, « Le Kime », *Nouvelle biographie nationale. 1*, Bruxelles, Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, 1988, p. 252-253.

Jim SAMSON, « Nations and nationalism », Jim Samson (éd.), *The Cambridge history of nineteenth-century music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 568-600.

Howard SCHOTT, « Van den Borren, Charles », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.03621.

Derek SCOTT, « Music and social class », Jim Samson (éd.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 545-567.

Eugène DE SEYN, « Lyon (Clément) », *Dictionnaire des écrivains belges. Bio-Bibliographie*, Bruges, Éditions « Excelsior », 1931, t. 2, p. 1253-1254.

G. B. SHARP et Jean GRIBENSKI, « La Laurencie, Lionel »,*Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15861.

Margaux SLADDEN, « Charles van den Borren critique musical à *L'Art moderne* (1900-1914) », *Revue Belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 66 (2012), p. 223-248.

Lucien SOLVAY, *Notice sur Edouard Fétis*, Bruxelles, Imprimeur de l'Académie royale de Belgique, 1922.

Jean STENGERS, « Belgian national sentiments », Arend Lijphart (éd.), *Conflict and Coesxistence in Belgium. The Dynamics of a Culturally Divided Society*, University of California, Institute of International Studies, 1981, p. 46-60.

Jean STENGERS, « La déconstruction de l'État-nation : le cas Belge », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 50 (1996), p. 36-54.

Peter N. STEARN, « Nationalisms : An Invitation to Comparative Analysis », *Journal of World History*, 8/1 (1997), p. 57-74.

Michel STOCKHEM, *Eugène Ysaÿe et la musique de chambre*, Liège, Mardaga, 1990.

Koenraad Wolter SWART, « William the Silent's statecraft », Theo Hermans et Reinier Salverda, *From Revolt to Riches. Culture and History of the Low Countires. 1500-1700*, Louvain-la-Neuve, UCL Press, 2017, p. 46-53.

Pierre SWIGGERS, « L'antagonisme linguistique en Belgique. 1830-1850 : tensions et conflits politico-linguistiques », Marie-Christine Kok Escale et Francine Melka (dir.), *Changements politiques et statut des langues. Histoire et épistémologie 1780-1945*, Amsterdam - Atlanta, Éditions Rodopi, 2001, p. 325-370.

Philipp THER, « Développement de l'espace musical et identité urbaine dans les villes d'Europe centrale : Les opéras de Lemberg et de Prague », Laure Gauthier et Mélanie Traversier (dir.), *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e^-XIX^e^ siècles)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 81-102.

Sandrine THIEFFRY, « François-Auguste Gevaert contre Maurice Kufferath. Le conflit avec le *Guide musical* d'après les archives de la maison Schott frères », *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 63 (2009), p. 119-145.

Yvonne TIÉNOT, « Soubies, Albert », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26281.

Guillaume TOEBOSCH, « Hiel (Emmanuel) », *Biographie nationale*, Tome 37. Supplément. Tome IX ALSTEIN-HINS, Bruxelles, Établissements Émile Bruylant, 1971, col. 438-442.

Jules TOUSSAINT DE SUTTER, « Notice sur Émile Mathieu. *Membre de l'Académie*. », *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, 125 (1959), p. 3-24.

Georges UBAGHS, « Fraipont (Julien), *Biographie nationale*, T. 38 supplément, T. X Abrassart - Langhe, Bruxelles, Établissement Émile Bruylant, 1973, col. 221-224

Willem VAN DEN BERG, « La littérature du XIX^e siècle », traduit du néerlandais par Madeleine van Strien-Chardonneau, Hanna Stouten, Jaap Goedegebuure et Frits van Oostrom (dir.), *Histoire de la littérature néerlandaise (Pays-Bas et Flandre)*, Paris, Fayard, 1999, p. 417-418.

Charles VAN DEN BORREN, *Peter Benoit*, Bruxelles, J. Lebègue & C^ie Éditeurs, 1942.

Philippe VAN DEN HEEDE, *Réalisme et vérité dans la littérature. Réponses catholiques : Léopold Levaux et Jacques Maritain*, Fribourg, Academic Press Fribourg, 2006.

Roland VAN DER HOEVEN, « La presse et le monde lyrique bruxellois », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 53 (1999), p. 219-250.

Maarten VAN GINDERACHTER, *Het Rode Vaderland. De vergeten geschiedenis van de communautaire spanningen in het Belgische socialisme voor WO I*, Lannoo/AMSAB-ISG, Tielt/Gent, 2005.

Martin VAN GINDERACHTER, *Le chant du coq. Nation et nationalisme en Wallonie depuis 1880*, Gent, Academia Press, 2005.

Maarten VAN GINDERACHTER, « Nationalist versus Regionalist ? The Flemish and Walloon Movements in *Belle Époque* Belgium », Joost Augustijn et Eric Storm (éd.), *Région and State in Nineteenth-Century Europe. Nation-Building, Régional Identities and Separatism*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 209-226.

Robert-O.-J. VAN NUFFEL, « Lemmonier, Camille », *Nouvelle Biographie nationale*, T. 2, Bruxelles, Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, 1990, p. 254-262.

H. VANDER LINDEN (revu par A. VERHEYDEN), « Frédéricq (Paul) », *Biographie nationale*, Tome 30. Supplément. T. II ABATUCCI-HANNES, Bruxelles, Établissements Émile Bryulant, 1958, col. 385-390.

Ernest VANDEVELDE (dir.), *Belgische bibliographie. Journal officiel de la librairie paraissant le 15 et le 30 de chaque mois. 2e partie. Publications périodiques*, Bruxelles, Rédaction & administration, 1904.

Henry VANHULST, « Du Bois, Léon », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08229.

Henri VANHULST, « La critique musicale francophone en Belgique au XIXe siècle », *Revue Belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 66 (2012), p. 11-20.

Henri VANHULST, « Les revues musicales et la critique », Robert Wangermée et Philippe Mercier (éd.), *La musique en Wallonie et à Bruxelles*, Bruxelles, Renaissance du Livre, 1980, T. II, p. 223-234.

Henri VANHULST, « Fétis directeur du Conservatoire Royal de Bruxelles », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdscrift voor Muziekwetenschap*, 62 (2008), p. 127-133.

Henry VANHULST, « Vreuls », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29720.

Henry VANHULST et John Scott WHITELEY, « Jongen Léon », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14473.

Gustave VANZYPE, « Fritz Lutens », *Académie Royale de Langue et de Littérature Française*, XX/2 (août 1941), p. 57-67.

Jeanne VERBIJ-SCHILLINGS, « Vaandeldrager van de studie van de Middelnederlandse letterkunde. Jan Frans Willems (1793-1846), Wim van Anrooij, Dini Hogenelst et Geert Warnar (dir.), *Der vaderen boek. Beoefenaren van de studie der Middelnederlandse letterkunde*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003, p. 23-36.

Geneviève VERMÈS, « Quelques étapes de la Psychologie des peuples (de la fin du XIX^e^ siècle aux années 1950). Esquisse pour une histoire de la psychologie interculturelle », *L'Homme et la société*, 167-168-169 (2008), p. 149-161.

Lisbeth VERSTRAETE-HANSEN, *Littérature et engagements en Belgique francophone. Tendances littéraires progressistes. 1945-1972*, Bruxelles, Peter Lang, 2006.

Diane VON VOLBORTH-DANYS, « Ryelandt, Joseph », *Grove music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.43261.

Louis VOS, « Konjunkturen des Belgischen Patriotismus im 19. und 20. Jahrhundert », Johannes Koll (éd.), *Nationale Bewegungen in Belgien. Ein historischer Überblick*, Johannes Koll (éd.), Münster/New-York/München/Berlin, Waxman, 2005, p. 41-72.

Louis VOS, « The Flemish National Question », Kas Deprez et Louis Vos (éd.), *Nationalism in Belgium Shifting Identities. 1780-1995*, New York, Palgrave, 1998, p. 83-95.

Louis VOS, « Van Belgische naar Vlaamse identiteit. Een historisch overzicht », Paul Gilaerts, Hilde van Belle et Loe Ravier (dir.), *Vlaamse identiteit : mythe én werkelijkheid*, Leuven/Leudsen, Acco, 2002, p. 11-21.

Robert WANGERMÉE, « Fétis et la Belgique », *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdscrift voor Muziekwetenschap*, 62 (2008), p. 181-183.

Robert WANGERMÉE (dir.), *François-Joseph Fétis. Correspondance*, Sprimont, Mardaga, 2006.

Robert WANGERMÉE, *François-Joseph Fétis. Musicologue et Compositeur. Constitution à l'étude du goût musical au XIX^e siècle*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1951.

William WATERHOUSE, « Radoux, Jean-Théodore », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22807.

John Scott WHITELEY, « Jongen, Joseph », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14472.

John Scott WHITELEY, *Joseph Jongen and his Organ Music*, New York, Pendragon Press, 1997.

Hendrik WILLAERT et Jan DEWILDE, *150 jaar muziekleven en Vlaamse Beweging « Het lied in ziel en mond »*, Tielt, Lannoo, 1987.

J. WILLEQUET, « Brunet (Jules) », *Biographie nationale*, Tome 30. Supplément T. II ABATTUCCI-HANSSENS, Bruxelles, Établissements Émile Bruylant, 1958, col. 230.

Lode WILS, « The Two Belgians Revolutions », Kas Deprez et Louis Vos (éd.), *Nationalism in Belgium. Shifting Identities, 1780-1995*, New York, Palsgrave, 1998, p. 33-41.

Table des matières

Introduction 5
1. Nationalisme 17
2. Le nationalisme musical belge 23
2.1. La Belgique, une nation sans État 23
2.1.1. Les prémices d'une nation 24
2.1.2. François-Joseph Fétis et son Mémoire sur les mérites des Néerlandais en musique de 1828 25
2.2. La révolution de 1830 ou la naissance de l'État belge 35
2.2.1. Le projet d'organisation de la vie musicale en Belgique 38
2.2.1.1. Le Plan d'organisation de la musique dans le royaume de Belgique 39
2.2.1.2. Sur l'état actuel de la musique dans la Belgique et sur son avenir dans ce pays 41
2.2.2. L'idéal musical selon Fétis 45
2.2.3. Les résultats 51
2.2.4. Autres discours sur la musique belge 52
2.3. La musique belge sous l'ère Gevaert 57
2.4. Un appel à une union nationale 63
2.4.1. Les partisans de l'âme belge 66
2.4.2. La Revue Mauve 68
2.5. Les compositeurs belges mal aimés en Belgique ? 76
2.6. Une école cosmopolite 90
2.7. La musique de Gevaert en Belgique 97
2.8. Le bon et le mauvais Flamands 101
3. Peter Benoit et le mouvement musical flamand 113
3.1. Le concert comme lieu de rassemblement de la nation flamande 124
3.2. Anvers comme centre musical flamand 134
3.2.1. De Vlaamsche Muziekschool 135
3.2.2. L'organisation de la vie musicale à Anvers et en Flandre 143
3.2.3. L'intérêt porté pour le mouvement musical flamand 149
3.3. Une musique aux caractéristiques flamandes 156
3.3.1. La langue 158
3.3.2. L'identification historique 161
3.3.3. L'identification géographique 164
3.3.4. Le folklore 167
3.3.5. Genre, gestion des effectifs, instrumentation 170
3.3.6. Analyse de la Rubens-Cantate 175

3.3.6.1. Synopsis 175
3.3.6.2. La langue....176
3.3.6.3. Figuralismes musicaux 180
3.3.6.4. Le Leitmotiv 183
3.3.6.4.1. Le thème « Anvers-Flandre »....183
3.3.6.4.2. Le thème Beiaardlied-Liberté 186
3.4. Réception du mouvement musical flamand....189
3.4.1. Benoit, le Rubens de la musique....191
3.4.2. Le musicien flamand par excellence....193
3.4.3. De musiciens belges à musiciens flamands 197
4. Le mouvement musical wallon 207
4.1. L'intérêt pour le folklore wallon 208
4.2. Une conscience wallonne....211
4.2.1. Le Congrès wallon de 1905 216
4.2.2. Vers un nationalisme wallon 223
4.3. À la recherche d'une musique wallonne....229
4.3.1. Émile Mathieu....230
4.3.1.1. Les débuts (1872-1879) 231
4.3.1.2. Basculement (1880-1888)....237
4.3.1.3. Désintérêt progressif (1888-1908)....243
4.3.2. Érasme Raway 251
4.3.3. César Franck 264
4.3.3.1. Guillaume Lekeu....266
4.3.3.2. Une musique à l'âme wallonne....270
4.3.3.3. Les « disciples » de Franck....274
4.3.4. Le théoricien 287
4.3.5. Une école de musique wallonne ?....297
Conclusion 305
Bibliographie....315
Sources premières....315
Littérature secondaire....355
Table des matières 379