

Nos races belges, la Flamande et la Wallonne, confirment-elles ce qui précède?

Le premier des arts (j'entends le premier créé, car l'on pourrait me dire : « vous êtes orfèvre ») est celui de construire.

Que met la nature à la disposition de nos races?

D'une part de l'argile en Flandre, un peu de pierre en Brabant, de tout en abondance en Wallonie.

La Flandre construit en briques qu'elle fait de son argile. Elle va chercher ailleurs à grand frais ce qui lui manque : la pierre et le bois. Elle emploie ces matériaux coûteux *parcimonieusement*.

La Wallonie construit en moëllons, en pierres, en briques, en bois, mettant le tout en œuvre *largement*.

Le Brabant (est-il Flamand, est-il Wallon?) avec sa pierre de Gobertange, de petit appareil, reste aussi personnel, et bâtit avec elle ses hôtels-de-ville et ses cathédrales.

La Flandre veut utiliser sa brique à la décoration; elle la taille — et là encore, c'est la qualité de la terre employée, qui lui permet ce que la terre wallonne refuserait. Elle emploie peu de cette pierre si coûteuse; pour les nécessités du transport, elle la veut de faible échantillon; elle la met en belle lumière, elle la soigne, la cisèle, la travaille à jour, en dentelles, et la met en valeur de façon merveilleuse.

La Wallonie emploie beaucoup de moëllons grossiers, en murs épais; la pierre *de grand appareil* est jetée à profusion; les moulures en sont simples, la sculpture large, monumentale, exempte de fioritures. Hélas, le choix de la pierre se ressent de son abondance! Beaucoup de nos monuments seraient intacts, si plus de soin avait été apporté au choix des matériaux. Le Flamand paie cher sa pierre et le veut belle en conséquence; le Wallon, qui peut la remplacer si facilement, la gaspille et ne la choisit pas...

Le système hybride, briques et pierres, né de la nécessité en Flandre, n'est guère suivi en Brabant, où l'on construit tout en Gobertange; le petit appareil de cette pierre et de la brique exige la voûte pour les grandes portées. Aussi la voûte est fréquente et bien faite en Flandre et en Brabant, rare et souvent mal faite chez nous.

Mais la mode nous fait parfois copier des formes sans les analyser et c'est ce qui justifie chez nous les linteaux décorés d'arcatures simulant des voûtes.

Cependant la décoration sculptée est toujours prise dans un seul bloc et accentue ce bloc, tandis que chez nos voisins, non seulement la ligne architecturale mais la décoration sculptée est prise dans plusieurs pierres, conséquence du petit appareil employé.

En Flandre la charpente en bois rappelle souvent la construction navale; on y voit des bois courbés ou sciés en courbe. Il n'y a de charpente que pour soutenir les toitures; on n'y voit pas ce système de murs, dits pan de bois si fréquents, jadis, en notre pays et si justifié par l'abondance des forêts sur nos collines. Cette abondance du bois et de la pierre a peut-être rendu notre race plus apte à faire et à comprendre la sculpture, laissant aux Flamands la peinture, qu'ils ont rendue si célèbre. Peut être aussi cette prédisposition à peindre est elle justifiée par leurs beaux ciels et par une lumière prestigieuse.

La vie moderne a changé l'art de bâtir. Non seulement on vit autrement, mais on exploite autrement, à meilleur marché; on transporte presque gratuitement la pierre; on met à la portée de tout le monde, le fer, le bois de toute provenance, et au même prix pour tous.

Et cependant le tempérament des races se maintient encore.

L'on a dit souvent : Il n'y a pas de style moderne.

C'est possible.

Pourtant, qui peut prétendre, que, transporté dans un quartier neuf, à Gand, à Bruxelles, à Anvers, à Liège, on n'y trouve pas de différence? Qui confondrait ces quatre villes? Qui, parmi les artistes, ne reconnaîtra à Bruxelles, telle maison faite par un Liégeois, à Liège, telle maison faite par un Bruxellois?

A Ostende, il y a, à la digue, des maisons, où l'âme wallonne hurle d'être à la mer, où Bruxelles regrette son Avenue Louise! Il y a un kursaal qui est d'un modernisme échevelé, et qui cependant sent son élégance française de loin.

A Ostende, il y a une église neuve, toute en pierre wallonne, moëllons de grès et calcaire de la Meuse, qui par la nature de ses matériaux est à cinquante lieues de la Flandre, et qui par sa ligne, lourde pourtant, son petit appareil, sa sculpture, la ciselure mièvre de ses parements, reste flamande.

Peut-être les habitudes de vivre devenant plus uniformes, les races se croisant, l'échange des matériaux se faisant plus fréquent, la manière de construire perdra son caractère, deviendra veule et uniforme.

Peut-être le béton armé, ce nouveau matériel qui est un peu composé comme nous — d'un squelette en fer et d'une chair qui est de la pierre broyée et du ciment — le béton armé, dis-je, donnera-t-il sa forme définitive? Tuerait-il les autres modes de bâtir? Jusqu'à présent, cette forme semble plutôt basée sur des facilités de mise en

œuvre; le béton se moule dans des caisses en bois dont la forme la plus économiquement réalisable est le prisme à angles droits. Mais si l'économie est un facteur important, ce n'est pas un idéal.

La forme propre du béton sera-t-elle la négation de tout autre forme?

Il faudrait pour cela concevoir une autre forme qui ne pût s'appliquer à aucun matériaux connu : un arc de pont en béton serait trop léger pour être conçu en pierres, trop lourd pour du fer.....

Et, alors la personnalité de l'artiste et de sa race se dégagerait, car le monument qu'il ferait, serait le fait de sa conception seule, de son état d'âme, et ne résulterait plus directement de la géologie de son pays.

* * *

On s'étonnera peut-être qu'appelé à parler du Sentiment wallon en architecture, je n'aie parlé que de l'art de bâtir, que des caractéristiques matérielles de l'architecture wallonne.

C'est que le sentiment dans l'art de bâtir existe à peine; c'est que ce sentiment est noyé au milieu de tant d'autres éléments, qu'il découle absolument de ces éléments.

Ce sentiment n'est lui-même que le résultat de l'art de bâtir. Chaque ligne, chaque moulure, chaque sculpture n'est possible que si elle est exécutable, non par celui qui la conçoit, mais par l'un de ses nombreux collaborateurs.

Et celui qui conçoit, doit penser à cette exécution, aux difficultés de cette exécution, aux habitudes, aux us et coutumes, aux méthodes de construire de la localité où s'érigera son œuvre, aux matériaux employés, etc. Il doit penser à tout cela au moment où il conçoit, donc à tout moment.

S'il est Wallon, s'il construit en Terre wallonne, son sentiment sera wallon, — malgré lui.



IX.

Le Sentiment wallon en sculpture

PAR

Joseph RULOT

Sculpteur

professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Liège

Parler nettement de la sculpture wallonne paraît de prime abord assez malaisé; la raison en est que la documentation nous fait souvent défaut.

Cependant, les études et les recherches faites depuis un certain temps, notamment les travaux de Courajot et tout récemment ceux de M. Fierens-Gevaert (1) ont démontré qu'une véritable sculpture wallonne originale et forte existe, confondue trop longtemps dans l'art flamand; qu'elle en est absolument différente; que nos artistes sont restés individuels, et que s'ils ont pu s'assimiler les tendances du Midi, c'est en raison de leurs affinités latines.

Dans ce simple exposé, je m'en tiendrai aux seules provinces wallonnes belges.

Notre art émane directement du sol, pour la raison que notre terre, dans ses aspects mouvementés, variés, est toute en lignes; la nature même des matériaux qui s'offraient à la mise en œuvre, tout devait profondément influencer sur la vision des artistes et sur le caractère de leurs œuvres.

Quoiqu'ayant à leur disposition, des terres plastiques excellentes, nos sculpteurs ont toujours eu une préférence marquée pour l'emploi des matériaux durs: ceux-ci, chez nous, le sont à l'extrême.

Les granits, les porphyres, les marbres et le bois du pays sont rudes à travailler; et cette difficulté a, semble-t-il, imprimé à tous les travaux de nos statuaires cette sobriété, cette ampleur parfois schématique, cette franchise d'allure et cette carrure qui sont la marque extérieure de notre art.

(1) Voy. *Le rôle des Maîtres wallons dans la première Renaissance des Valois*, par FIERENS-GEVAERT, dans *Wallonia*, t. XIII (1903), p. 177 et suiv.

L'artiste wallon est un cérébral, il rêve de son œuvre et il rêve encore devant son œuvre, il a la volupté, la joie sereine de créer de la beauté. Et qu'ils soient du Hainaut ou des bords de la Meuse, tous ces rudes tailleurs d'images, ces allègres batteurs de cuivre, ciseleurs de bronze ou ouvriers du bois à la gouge emportée, tous possèdent, la tendre fleur d'idéal, qui fleurit vraiment en leur âme.

Latins, ils sont impulsifs. S'ils possèdent l'élan, le Nord semble leur avoir donné le sens de la mesure. Ils rêvent de beauté et ils sont humains, la nature ne les abandonne jamais. Qu'ils s'appellent Beauneveu, Jean de Huy, Hennequin, Jean de Wespin, ou Renier de Huy, ils sont élevés toujours, souvent grandioses, rarement tragiques. Leur art va de la grandeur à l'intimité, de la science certaine à la pure naïveté; notre âme se manifeste en eux, et si, relevée de ses désastres, la race reprend ses claires chansons, l'art d'un Delcour sera un long cri d'allégresse.

Je m'arrête un instant à Jean Delcour qui, par son caractère, ses goûts et son art, c'est le type par excellence de l'artiste wallon.

Il est, si l'on peut dire, placé entre deux âges. Par la robustesse de son exécution, il est le digne continuateur des vieux imagiers, ses aïeux; et par la noblesse et la grâce de sa vision il est absolument moderne, il devance son siècle et quand on l'observe bien il est encore en nous. Il est dans notre sang, et il nous incarne, comme Donatello et Michel-Ange incarnent l'Italie, comme Germain Pilon et Jean Goujon restent les maîtres accomplis de la sculpture française par la clarté et la grâce fière de leur génie.

Delcour va se perfectionner en Italie et vient régénérer un art sculptural qui se mourait chez nous. En revenant au pays il s'arrête en France où l'on ne peut guère le retenir, malgré les offres les plus brillantes.

Il revient par amour filial, il est vrai, mais sans doute aussi sollicité par le secret désir de vivre dans ce coin de terre aimé dès les premiers ans, et qu'il devait illustrer.

Il est de goûts très simples, il est un fils pieux, un tendre frère, un maître généreux. Sa joie, toute son œuvre le décèle, est de produire des travaux magnifiques.

Cet exemple de vie admirable, combien n'en aurions nous point de semblables, bien moins connus encore, à citer aujourd'hui, si le nom même de nos grands artistes d'autrefois n'était si souvent à découvrir!

Espérons que les études commencées avec tant de succès seront ardemment poursuivies. Il serait à désirer aussi qu'il se créât dans les centres wallons des collections où les œuvres de nos vieux

maîtres attesteraient la grandeur de leur effort. En les étudiant, en les comparant avec les productions d'autres régions, nous pourrions apprendre comment ils furent souvent des novateurs, mêlés toujours aux grands courants d'art qui animèrent l'Europe centrale — et comment, même éloigné des siens, l'artiste wallon sait conserver son individualité.

Aux grands noms des Borsot de Jupille, des Renier, des Beauneveu, des Campin, des Jean de Huy, des Hennequin de Liège, des Delcour, des Hans de Grivegnée et des Varin, il faut que nous puissions en ajouter d'autres aussi glorieux. Nous devons rechercher les auteurs de tant d'œuvres anonymes. Que, dans les collections où se trouvent leurs travaux, le mot École wallonne s'inscrive.

Si nous admirons et respectons les gloires d'autrui, il est juste que nous ayons le culte des nôtres.

Puissions-nous prouver notre droit à l'existence dans le grand domaine de l'émotion et de la pensée.

Ce serait un moyen puissant de créer chez nous un peu d'émulation.

Si nous sommes des emballés souvent faciles à émouvoir, nous sommes au fond peu enthousiastes. Si notre sol a été prodigue en natures généreuses, toujours elles ont dû se créer une seconde patrie: elles ont ainsi agrandi les trésors d'autres pays, chose flatteuse pour notre amour-propre, il est vrai, mais dont notre école a singulièrement souffert.

Les artistes qui ne nous ont pas quitté ont languì: le seul Delcour fut une exception, et il se manifesta d'ailleurs chez nous à un moment unique: nous étions au siècle de Louis XIV et sous l'impression de Versailles — et ce moment fut le siècle d'or de nos sculpteurs.

Par contre l'admirable Halleux vécut ici de nos jours pauvre et méconnu.

Qui se souvient d'un autre sculpteur, Bertin, l'auteur de la belle statue d'Ambiorix à Tongres?

* * *

Il n'y a pas de saine émulation, semble-il, sans l'estime des mérites d'autrui.

La Flandre a eu des artistes toujours: à côté de chaque métier de tisserand, un chevalet de peintre était planté, et le travailleur manuel et celui de l'idée furent toujours également respectés, confondus dans cette même pensée que tout effort agrandit une race.

Si, après l'éclipse presque totale de l'École d'Anvers on put voir

ressurgir de nos jours des maîtres tels que Leys et de Brackeleer, c'est que la Flandre eut toujours foi en elle et conserva le culte de ses artistes.

Imitons-la ; épions si, parmi nos admirables tailleurs de pierre, parmi nos ouvriers du bois, il ne se trouve pas quelque Jean de Huy, quelque Delcour ignoré.

Depuis trois quarts de siècle l'industrie wallonne a pris un essor merveilleux, grâce à l'art de nos ingénieurs comme à l'intelligence et au courage de nos ouvriers et de nos artisans ; cependant, feignant d'ignorer notre effort, la Flandre nous oppose fièrement ses intellectuels.

Que notre fièvre de machinisme ne nous égare pas, réfléchissons. Que l'artiste ne soit plus chez nous un être bâtard, sachons nous dire qu'il est indispensable dans l'effort humain ; qu'il est un rude travailleur et que plus d'une œuvre qui nous procure des joies sereines a été pétrie avec des larmes. Qu'il sait enfin rendre au centuple en santé morale le peu de bien matériel qui lui est cédé.



X.

Le Sentiment wallon en musique

PAR

Ernest CLOSSON

Conservateur-adjoint du Musée instrumental au Conservatoire royal de musique de Bruxelles.

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 et d'instrumentistes, dont quelques-uns illustres. Ce sont deux Hennuyers, Gilles Binchois, de Binche, et Guillaume Dufay, de Chimay (xv^{me} siècle), que l'on considère comme les fondateurs de cette merveilleuse école néerlandaise qui, durant près de deux siècles, devait révolutionner et dominer le monde musical, enseigner l'Italie et installer ses représentants dans toutes les cours et toutes les maîtrises du monde civilisé. C'est un Hennuyer encore, Josquin Després, « le prince des musiciens », comme le dénommèrent ses contemporains, qui marque l'apogée de la même école. Et un peu plus tard, le premier représentant dans les pays septentrionaux de la réaction contre le contrepoint vocal poussé à l'extrême, l'émule de Palestrina, c'est le Montois Lassus (Roland de Lattre), dont le génie fécond s'affirme dans plus de 2,000 compositions de tous genres.

Cela sans parler des théoriciens, Hucbald de Saint-Amand, le réglemmentateur de l'organum (ix^{me} siècle), Francon de Cologne, qui passe presque toute sa vie à Liège, et Tinctoris, de Poperinghe, ni des autres grands maîtres présumés de même race que Lassus et Després, comme Busnois et Pierre de la Rue ; tandis que quantité de chantres, d'instrumentistes et de facteurs wallons vont au loin

exercer leur art, que les maîtrises de Tournai et de Soignies fournissent de *ninos* et de voix d'hommes la chapelle des rois d'Espagne (1).

Plus tard, ce sont les Liégeois Renaud del Melle, que son talent de madrigaliste entraîne en Italie et au Portugal, et H. Dumont, maître de musique de la chapelle de 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 Decoble, 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 Voyage di Tchaudfontinne, li Lidjwès égadji, li Fiesse di Houste-s'i-Plout, les Hypocotes* (1757-1758), constituent les premières œuvres lyriques patoises, lesquelles, nonobstant leur grand intérêt, ne sont pas encore toutes éditées (2). 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.

Voilà pour le classicisme. Il est superflu de citer, au XIX^m siècle, parmi les musiciens wallons les plus remarquables, Fr. Fétis (historien et théoricien), Ad. Samuel, Th. Radoux, Em. Mathieu, Erasme Raway. Si quelques-uns des musiciens de ce groupe ne signalent pas l'extrême abondance productive que manifeste l'école flamande du même temps, avec Grisar, Gevaert, Benoît, Blockx, Tinel et d'autres, nous y rencontrons de bonne heure une personnalité exceptionnellement importante par son génie, sa forte caractéristique nationale et son influence rénovatrice, la plus féconde depuis Wagner : César Franck.

Cette énumération rapide, pour banale et oiseuse qu'elle paraisse, était nécessaire pour nous permettre de formuler quelques

(1) La prédominance incontestable, dans les cours et les chapelles étrangères, de l'élément flamand, est la raison pour laquelle les Wallons qui s'y trouvent 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).

(2) Deux le sont : *Li Voyage di Tchaudfontinne*, par Léonard TERRY, en 1867. 2^e édition, et *Li Lidjwès égadji*, par M. J.-Th. RADOUX, en 1898. Muraille, éditeur, Liège.

remarques. Elle justifie notamment 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 (1), de la « jeune école » française. De Lassus et Després à César Franck, leur influence s'exerce d'une façon presque indistincte 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.

Mais considérons à présent la répartition des maîtres dont les noms précèdent entre les diverses régions de la Wallonie.

Celles du Sud, le Luxembourg et le pays de Namur, n'y sont citées à aucune période; l'activité se partage entre le pays de Liège et le Hainaut. Fait plus digne de remarque: ce dernier l'emporte pendant toute la période classique, à laquelle il fournit une pléiade de maîtres illustres. De nos jours, le centre paraît déplacé, Fétis (auquel le don de création fut d'ailleurs refusé) et Em. Mathieu (2) 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 faire jaillir aujourd'hui une merveilleuse et luxuriante floraison de talents.

Pour estimer la valeur de l'école musicale wallonne comme expression nationale, il importe de préciser tout d'abord par quels moyens l'âme d'une race peut s'exprimer musicalement.

Ces moyens sont au nombre de deux, l'un extérieur et conscient, l'autre tout intérieur et inconscient. 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 parti-

(1) Si Grétry eut le chagrin de se voir éclipsé sur le tard par Chérubini et Méhul, qui se trouvaient en possession d'une technique plus appropriée au goût du jour et au progrès de l'art, le succès ne devait pas tarder à revenir aux qualités plus substantielles du génie de Grétry; en fait, c'est le genre créé par lui qu'on retrouve, rajeuni, dans l'opéra-comique français du XIX^m siècle.

(2) Né à Lille, d'origine montoise.

cularités 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 sa race.

Ceci dit, l'élément folklorique, auquel on doit la naissance des écoles nationales, si intéressantes et si vigoureusement tranchées, scandinave, russe, tchèque, espagnole, est-il susceptible de rendre aux artistes wallons un service analogue? On peut le nier hardiment, pour cette raison péremptoire que la chanson populaire wallonne, outre qu'elle ne comporte aucune des caractéristiques musicales saillantes qui signalent sans erreur possible celle des races susdites (1), n'est pas même particulière à notre race, puisqu'elle se confond entièrement (sauf de minimes détails d'expression) avec la chanson provinciale française (2). Hâtons-nous d'ajouter que, dans notre esprit, l'identité du folklore musical wallon et français n'implique aucunement une origine exclusivement française des mêmes traditions. A vrai dire, il n'est possible de situer le point de départ d'aucune des chansons dont l'origine artistique n'a pu être déterminée (3). Jusqu'à plus ample information, il paraît présumable que la Wallonie a eu sa part proportionnellement égale dans la constitution du riche patrimoine de la tradition musicale gauloise.

Toujours est-il qu'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, jusqu'au Canada.

Ceci n'exclut certes aucunement la possibilité d'une expression de l'âme wallonne dans la paraphrase folklorique (qui inspira à quelques-uns de nos compositeurs leurs pages les plus émues), mais,

(1) Rappelons notamment : certaines modulations, d'une 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, caractéristiques de la chanson scandinave. Nous avons pratiqué et nous aimons autant que personne les chansons populaires wallonnes de provenance diverse, mais nous ne pensons pas qu'il soit possible d'y discerner quelque caractéristique musicale spéciale.

(2) La chanson flamande, qui possède sur le folklore musical wallon cette supériorité d'être *originale* (dans le sens étymologique du mot), étant absolument propre à la race, se trouve cependant dans le même cas que la chanson wallonne, quant à l'incapacité de fournir une base d'expression musicale nationale. Comme celle-ci, elle manque de caractéristiques spéciales, et son expression lyrique se confond avec celle des races congéniales, hollandaise et allemande, dans le vaste ensemble du folklore musical germanique.

(3) Certaines chansons sont communes à la Wallonie, la Flandre, la France et l'Allemagne. Tel est le cas du crémignon *Soldat qui revient de la guerre*, auquel le grand nombre des variantes flamandes a seul permis d'assigner une origine néerlandaise.

dans ce cas, elle 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.

• • •

La manifestation musicale de cette entité psychologique collective justement désignée sous le nom d'« âme nationale » se conditionne naturellement tout d'abord de l'existence de cette âme, avec l'ensemble de caractéristiques déterminées qu'elle comporte. En ce qui nous concerne, il est inutile de nous appesantir sur une question que l'histoire de la Wallonie, comme son passé littéraire et artistique, s'accordent à résoudre affirmativement. Ce sera donc ici que nous trouverons la solution de notre problème. Mais auparavant il nous faut encore faire des réserves et opérer des distinctions.

On a vu que l'histoire musicale de nos provinces patoises, considérée par les sommets, se concentre dans le pays de Liège et le Hainaut, ce dernier (grâce peut-être à sa situation mitoyenne entre la Flandre et la France, peut-être aussi à une culture plus orientée vers les choses de l'art musical) gardant pendant toute la période classique une supériorité marquée. Or, il est inutile d'insister sur les disparates profonds entre le tempérament liégeois, ardent et passionné (nous aurons à l'envisager tout à l'heure) et celui des Wallons du Sud-Ouest, que l'on s'accorde à rapprocher du caractère picard, avec son positivisme lucide, son esprit pratique et son humour à froid. Ceux-ci demeurèrent indemnes de l'élément germanique, dont s'imprégna de bonne heure le génie de ceux-là.

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 Després 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. Pour Grétry encore, son origine wallonne doit suffire à notre orgueil, car,

bien qu'il attribue lui-même à cette origine sa « sensibilité domestique, si naturelle à l'homme né dans le pays des *bonnes gens* », il paraîtrait difficile de déterminer dans son art quelque chose de bien spécifiquement wallon.

L'expatriation, naguère traditionnelle chez nos meilleurs musiciens (1), dispersant les impressions du terreau natal susceptibles d'expression musicale; le défaut d'un état social où se condensât l'âme éparse de la race et où celle-ci prit conscience d'elle-même; les conditions mêmes du style musical d'avant Beethoven, avec ses formules conventionnelles limitant la confiance du sentiment intime: autant de causes, générales ou particulières, qui ont différé jusqu'à notre époque la fondation de toutes les écoles « nationales » aujourd'hui classées et qui rendent notamment oiseuse toute recherche rétrospective d'une « expression musicale wallonne ».

L'avons-nous aujourd'hui? Oui — et d'une merveilleuse et profonde poésie, et d'une fécondité pleine de promesses.

* * *

L'avènement de l'école franckiste, comme de chacune des écoles proprement dites, comme de toutes les manifestations en général de l'art et de la littérature modernes, restait subordonné à l'avènement du romantisme, qui sonna le réveil de l'individualité, aiguïsa la sensibilité en exaltant les âmes et, dans notre art plus que partout ailleurs, fit prédominer l'expression sur la forme. Car l'ambiance qu'il créa s'étend et dure bien au-delà de la *Symphonie fantastique*, d'*Hernani* et du *Massacre de Scio*. Au fond, romantiques nous sommes restés: romantiques, Wagner, Richard Strauss et même Hugo Wolf; romantique, César Franck, avec les trésors d'émotion et d'ineffable mysticisme qu'il nous dispense.

Nous touchons au point le plus difficile et le plus délicat de notre essai: l'isolement des éléments nationaux dans cet ensemble harmonieux qu'est l'inspiration artistique. 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.

Il suffira, pour appeler l'attention sur leurs correspondantes sonores, de rappeler ici les caractères saillants de l'âme nationale.

(1) Lassus voyagea à Paris, à Anvers et passa la majeure partie de sa vie en Bavière, comme Grétry vécut la sienne à Paris.

C'est une sensibilité profonde, presque malade; 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.

Tout ce que nous venons de dire, on le trouve, sous des formules et dans des proportions diverses, chez tous les musiciens wallons d'aujourd'hui; — mais le dernier trait surtout est caractéristique. C'est lui qui, dans la musique de chambre de Franck et de Lekeu, donne à tels allegros leur essor vertigineux; c'est lui qui sanglote dans les élans éperdus de tels adagios et met une inquiétude latente jusque dans la contemplation. 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. Le lyrisme germanique lui-même trouve dans son idéalisme robuste et conscient cette sorte d'assurance imperturbable qui marque ses plus vifs élans (1). Mais cette poésie trouble et par là si profondément émouvante qui émane des pages les plus caractéristiques de nos musiciens liégeois contemporains est unique dans ce langage universel des sons, seul apte à traduire l'inexprimable. Et cette manière de sentir n'aurait-elle pas sa source dans le douloureux et permanent conflit intérieur d'éléments psychologiques latins et germaniques qui signale la race: 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?

(1) Peut-être est-ce pour cela que le violon, le plus pathétique, le plus nostalgique des instruments et qui exige une sensibilité exacerbée, ne trouve pas de virtuoses transcendants dans cette Allemagne à laquelle la musique doit ses maîtres les plus glorieux: le seul violoniste allemand renommé est Auguste Wilhelmy (Joachim étant hongrois, non allemand). On ne connaît pas non plus de grand violoniste flamand et, d'une manière générale, on ne trouve parmi tous les peuples germaniques, outre Wilhelmy, que le norvégien Ole Bull. Tous les maîtres du violon (et ils sont nombreux) sont de race latine ou slave. Il est à peine nécessaire de rappeler que, dès le XVIII^e siècle, avec Kennis, Liège constitue une véritable pépinière de violonistes éminents et que les représentants aujourd'hui les plus autorisés de cette branche de la virtuosité instrumentale sont, avec Joachim, deux Liégeois, Eugène Ysaye et César Thomson. Enfin, 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. — Faut-il envisager tout ceci comme des indices de plus à l'appui de nos observations?

Il nous paraît inutile d'insister sur une conception que les mots n'expriment qu'avec peine, comme toutes les abstractions du sentiment. Pour toute oreille compréhensive, l'existence objective d'une « expression musicale wallonne » ne saurait faire de doute. Ceci devrait certes, pour bien faire, être appuyé du témoignage précis de l'analyse musicale. Nous n'aimons guère nous-même le vague des appréciations plutôt littéraires trop souvent admises, chez nous, comme de la « critique » musicale. Mais nous nous trouvons ici sur un territoire à peine exploré encore du vaste domaine de l'esthétique musicale (1) et où, en dehors des risques d'erreurs personnelles d'interprétation, on encourt celui de n'être pas compris de la généralité et, partant, ridicule : nous voulons dire la portée expressive, la correspondante sentimentale des divers éléments de l'expression musicale, intervalles, ligne mélodique, rythmes, harmonie, sonorités.

Qu'il nous suffise donc d'avoir suggéré ce qui, suivant nous, constitue les principaux aspects de la question. Nous avons essayé de démontrer que la paraphrase d'éléments folkloriques insuffisamment caractéristiques et non uniquement propres à la Wallonie ne suffisait pas, comme dans d'autres écoles nationales, à marquer de l'étampe wallonne une composition musicale. Cette caractéristique résulte bien plutôt de la communication sonore d'une psychologie vraiment wallonne concrétée dans l'inspiration créatrice. Il y a là une originalité autrement essentielle, à laquelle les rappels folkloriques sont impuissants à se substituer, mais dont ils favorisent l'expression.

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.

(1) A Hausegger appartient l'honneur d'avoir étudié, le premier, ces manifestations troublantes de la psychologie auditive, dans son ouvrage *Musik als Ausdruck* (La musique comme expression, 1885).



XI.

QUELQUES IDÉES

SUR

Le Sentiment wallon en peinture

PAR

Auguste DONNAY

Artiste peintre,

Professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège.

Il est de mode actuellement d'attacher quelque mépris à l'intellectualité en manière de peinture, le peintre devient, grâce à l'influence dominante de la critique flamande, *uniquement un œil sensible* aux manifestations de la couleur, et rien de plus.

De la couleur, de la couleur et rien de plus.

Est-il besoin de prouver l'inanité charmante d'une affirmation dont l'envers serait plus amusante à démontrer : la couleur est absolument négligeable en peinture.

On pourrait peut-être interroger Rembrandt ?

La couleur et la ligne — deux routes parallèles, selon les uns — mais si pavées de mauvaises intentions qu'elles fléchissent toujours vers les carrefours de l'inutile discussion.

Est-il un artiste wallon qui peignit jamais pour le plaisir de juxtaposer des taches de couleurs ?

Tous ces vieux peintres ignorèrent la nature morte qui est bien de la peinture pour de la peinture — uniquement. Une tomate, un pot vert, un chaudron de cuivre ; ou bien un sucrier et une entrecôte constituent pour beaucoup de peintres flamands les matériaux suffisant à un tableau.

Chez les Wallons trouvez-moi l'artiste que des accessoires culinaires intéressent ?

Les premiers, ils regardent sous le ciel, la grande nature ; ils deviennent paysagistes pour le plaisir de rendre le paysage.

Ils ont inventé le paysage en art.

Un pays bleu où s'aperçoit apaisée la manifestation des forces du commencement — où apparaît visible la structure de la Terre — où la stratification des roches perpendiculaires, horizontales ou tourmentées raconte les merveilles de la transformation lente.

La créature humaine est perdue dans ces paysages, elle n'y est point nécessaire ; complément infime aux lignes sinuenses des sommets, elle disparaît dans la vallée.

PATENIER et BLÈS, les premiers, comprirent cela. Ils inventèrent l'aspect de la Terre, et leur géologie légendaire n'est que l'admirable synthèse d'une vision pensive et réfléchie.

Ils entendirent parler la grande âme de la Terre qui retient la vie éparse des hommes.

— « Lorsque je peins, je ne pense pas, » fait dire à un peintre flamand certain critique flamand.

— « Lorsque je veux peindre, je pense trop, » dirait un artiste wallon

Les aspects de la terre wallonne, si rapidement différents et changeant vite selon la lumière, ne sont point pour la tranquillité et la régularité d'une seule idée.

L'artiste wallon DOIT penser.

La vision du paysage chez LÉONARD DE VINCI est parallèle ou plutôt identique à celle de PATENIER et de BLÈS.

Y aurait-il là, simplement, un hasard quelconque ?

ALBERT DURER a dessiné l'intelligente figure de PATENIER, il le nomme « le bon peintre de paysage ».

Cela a bien quelque valeur.

Le superbe portrait de Lambert Lombard.

Dans la force de l'âge ; une tête qui est plus d'un savant, d'un médecin, d'un rhéteur que d'un peintre.

Une bonté bourrue, le geste parleur avec, au bout des doigts, négligemment... une loupe.

Oui, la lentille à enveloppe de corne, familière encore aux botanistes, aux numismates — aux graveurs aussi, pour relever la valeur d'une taille.

Et ce scientifique cristal a bien ici de certifier un besoin de recherche, de netteté, de précision — l'esprit d'analyse qui inquiète l'âme wallonne... ?

Des tableaux qui sont des accords de tons rares et fins, des nuances et non de la couleur, avec, très souvent, comme dominante, une note bleue, — d'un bleu superbe et très particulier et qui joue le rôle de la tache de vermillon qui éclabousse presque toujours les tableaux flamands — il me semble que beaucoup d'anciens tableaux wallons laissent cette impression. Ou bien serait-ce simplement particulier à Douffet ?

Pas un seul rouge, pas une couleur, mais les tons les plus distingués, les plus variés, les mieux opposés les uns aux autres — un dessin d'un merveilleux savoir, une composition qui musèle la critique — un art pondéré, raisonné, mathématique — l'émotion habillée d'une hautaine science — un tableau peint aussi bien que l'on peut peindre — c'est : *la Calomnie*, de ce savant peintre Gérard de LAIRESSE ; au musée de Liège.

La douce, un peu triste et rêveuse et sceptique légèrement, figure de CARLIER — peintre qui peignit bien robustement de robustes et admirables tableaux. Il semble que toute la sentimentalité d'une race compliquée par trop de fortunes diverses revit dans cette pensive effigie.

Dans la principauté de Liège, les maganimes conquérants, les doux guerriers et les meneurs de peuples agirent tant à leur aise et avec un soucis perpétuel des formes d'art !

— « Dansons la gigue, mes bons Mages... j'ai brûlé mille tableaux aujourd'hui !!! »

Un pays à l'envers de la terre des Flandres, et qui est tout en bosse et en ronde-bosse ferait, chose étrange, uniquement des artistes jongleurs de lignes ! — Cependant que la plaine plane produirait plutôt des peintres en haute couleur, ou haut en couleur.

— Pourquoi ?

Cependant il faut admettre que nos vieux artistes sont tous mordus au talon d'une étrange tarentule littéraire.

Une idée d'abord, le tableau ensuite.

Copier la Nature ? — On copie l'écriture d'un manuscrit, oui. L'artiste interprète et plus son interprétation s'éloigne logiquement d'une impossible copie, plus certainement il est artiste.

Le *Filoquet*, de LAMBERT LOMBARD — une tête misérable d'idiot haussée par le peintre à la grandeur d'une très hautaine et admirable œuvre d'art.

Des écoles ? une école ?

Tenez-vous tant que cela à faire partie d'une école ?

Ecole suppose actuellement une réunion d'individus qui admettent et suivent les mêmes règles.

Notre éducation nous a fait estimer ce phénomène : des gens qui se plient à la même discipline d'une façon candide et moutonnaire.

Ne serait-il pas meilleur d'admirer des artistes vivants sur un même territoire, mais libérés les uns des autres ?

La Terre wallonne qui varie infiniment d'aspect, qui est d'aspects *indépendants les uns des autres*, devait uniquement produire des artistes indépendants.

Actuellement au reste, le Wallon encore déteste la scholastique, la règle, la formule.

Mais il ne déteste pas — et c'est son faible — de formuler des idées scholastiques.

Des idées, mais non des dogmes.

Pour être quelque peu affirmatif, pour pouvoir déterminer à peu près exactement la valeur de ces curieux artistes légendaires et si vrais, — la légende n'étant que la vérité habillée, il faudrait avoir vu *tous* ces tableaux éparpillés en Europe et autre part.

A cette presque impossibilité, s'oppose cette possibilité de réunir une complète collection de bonnes photographies de *tous* ces tableaux. La photographie a toute les qualités d'exactitude désirable.

Et ces fac-similé scientifiques et rigoureux des œuvres dispersées et DIFFÉRENTES des artistes wallons, mieux que toute littérature, dévoilerait la beauté *originale* et *personnelle* d'un art longtemps méconnu.

Notre congrès devrait demander cela.

