

aurons maintenant sur la vie et les œuvres de Laurent Delvaux des renseignements parfaits. Et l'œuvre d'érudition étant accomplie, celle du critique pourra commencer.

M. Willame, avec une rare modestie, s'est résolument abstenu de toute exégèse esthétique. Il ne prétend point formuler et défendre une opinion. Il raconte, dénombre et expose, et cela lui suffit. Peut-être craint-il que les appréciations élogieuses ne paraissent suspectes sous sa plume et inspirées trop directement par un mesquin esprit de clocher. L'ouvrage même atteste son culte; il entend laisser au lecteur le soin de dire s'il est justifié.

Essayons donc d'indiquer, en traits sommaires, l'impression de la lecture.

Tout d'abord, une première réflexion s'impose: c'est l'importance, au point de vue de la quantité, des œuvres laissées par Laurent Delvaux. Même parmi les connaisseurs les plus avertis, on n'en a retenu, le plus souvent, que les *Chaires de Vérité* de Nivelles et de Gand, et l'*Hercule* de l'escalier du Musée de Bruxelles. Il en est bien d'autres, à travers la Belgique, l'Angleterre et l'Italie. L'artiste parvint à un âge avancé et travailla avec zèle et fécondité toute sa vie. On reste surpris, après l'inventaire de M. Willame, de l'abondance de son œuvre.

Après cette première constatation, il faut, si l'on veut formuler une appréciation sur le mérite de cette œuvre, en faire une seconde, dans laquelle tout jugement manquerait d'équité: c'est que Laurent Delvaux vécut au XVIII^e siècle et qu'il n'échappe pas à son temps.

Or, de toutes les époques passées, il n'en est point de plus triste, au point de vue de l'art, en notre pays. Il semble que la source des énergies esthétiques soit épuisée. Elle a donné, aux siècles précédents, aux XV^e, XVI^e et XVII^e, les attestations magnifiques et nombreuses du double génie de nos races. Mais le XVIII^e siècle est d'une stérilité navrante. Il n'est plus de figures de premier plan et s'il est encore quelques artistes, rares, ils restent, comme Laurent Delvaux, impuissants à se dégager de la mode étouffante et du mauvais goût de l'époque pour l'emflure et l'emphase. On a peu remarqué l'influence déplorable qu'eut Rubens sur les générations qui lui succédèrent. Et pourtant, il fut funeste autant que Michel-Ange en Italie. Tous deux exprimèrent si haut les passions humaines à force de grandeur et de lyrisme que leurs continuateurs essoufflés crurent

pouvoir les égaler en employant leurs procédés d'expression. Ainsi, au XVIII^e siècle, plus un artiste ne connaît la simplicité ingénue et prenante; Rubens a triomphé par le mouvement, la violence, les draperies envolées, le goût de ce temps exige le mouvement, la violence, les draperies envolées, mais l'âme de Rubens n'est point si aisément transposée, et il ne reste que des gesticulations vides, des contorsions grimaçantes, des enroulements et des ornements dont la richesse déguise mal la lourdeur.

Pour Laurent Delvaux, sculpteur et wallon, les extravagances imposées par la peinture flamande, ont dû être particulièrement obstatives à l'éclosion de sa personnalité. Que l'on examine ses œuvres les plus réputées, ses *Chaires de Vérité*, par exemple, on sera tout d'abord choqué par cet étalage illogique d'ornements sans raison: les arbres poussés dans une église, auxquels s'accrochent les plus invraisemblables draperies, cette profusion de motifs décoratifs, et toute cette pompe et ce théâtre grandiloquent, cette mise en scène sans émotion et sans foi. Comme tout ce faste dramatique et emphatique détonne étrangement dans l'austérité d'une église romane ou l'élan d'une église gothique!

Il serait sans équité pourtant de condamner Delvaux sur cette impression première. Tout son temps subit la même déchéance. Les chapitres et les seigneurs se plaisent sans lassitude à décorer partout les édifices du culte sous cet amoncellement de volutes, de rocailles et de festons, de lignes et de saillies contournées et tarabiscotées. Le mauvais goût du XVIII^e siècle, avec ses restaurations, perfectionnements et améliorations, a fait plus de tort aux trésors légués par les âges antérieurs que les pires désordres révolutionnaires.

Il faut faire pour Delvaux l'effort que nous faisons si volontiers pour les primitifs: il faut lui pardonner tout ce qui tient à son siècle.

En art, il y a des qualités qu'on acquiert et celles qu'on n'acquiert pas. Pendant longtemps, et encore maintenant dans les écoles et les académies, on a préféré les premières aux secondes. Aujourd'hui, par réaction, on a une tendance à exalter celles-ci et à dénigrer celles-là. L'originalité, l'émotion, le sentiment, même exprimés par des moyens barbares et balbutiants, apparaissent comme les dons souverains. L'habileté, le métier, la perfection technique, semblent presque des défauts. Ceux

qui jugeraient Laurent Delvaux dans de pareilles dispositions d'esprit ne pourront admettre qu'il est pourtant, de tous les artistes du siècle, le plus éminent. Il ne faut pas oublier, en effet, que Jacques Dubrœucq appartient au XVI^e siècle, que le Malinois Faidherbe et le Liégeois Del Cour sont du XVII^e siècle, et qu'au temps de Delvaux, il n'y a plus un nom, dans la sculpture de nos provinces, et même dans la peinture (si j'en excepte Antoine Watteau, bien entendu, qu'il faut laisser à part)⁽¹⁾, qui soit plus justement glorieux que le sien.

Son adresse à modeler la terre et à tailler le marbre est exceptionnelle; et souvent, à travers la mode du temps, il atteint au style et à une certaine grandeur. Ses statues et ses groupes inspirés de l'antique annoncent, par leur perfection un peu froide, la renaissance classique qui marquera la fin de ce siècle frivole. Ses bas-reliefs, ses médaillons, ses amours potelés, ses motifs décoratifs s'adaptent à merveille au cadre en vue duquel ils ont été conçus. Et par son probe exemple, son labeur constant, ses nombreux élèves directs ou indirects, Laurent Delvaux rattache les gloires du siècle disparu à celles du siècle à venir. Il est, comme le fut plus tard J.-F. Navez pour la peinture, celui qui ramasse le flambeau sacré tombé des mains épuisées des Flamands et en entretient la flamme.

A ce titre surtout, sa mémoire est digne des soins pieux dont l'entoura M. Willame. Par lui, Nivelles, déjà justement fière de la châsse de Ste Gertrude et de son église, compte dans l'histoire de notre art et a bien mérité de la patrie wallonne.

Je confesserai volontiers, toutefois, que l'art de Laurent Delvaux serait une assez mauvaise occasion d'argumenter en faveur de l'originalité d'un art wallon. Ce n'est guère qu'avec les personnalités particulièrement représentatives, comme Roger de le Pasture, Jacques Dubrœucq ou Watteau qu'on peut discuter, avec quelques chances de convaincre, ces thèses encore aujourd'hui si peu comprises et si controversées.

Ce que j'ai dit plus haut, qui paraîtra peut-être sévère à ses admirateurs enthousiastes, explique suffisamment pourquoi l'originalité de l'artiste n'a pu s'exprimer entière, mais justifie aussi d'autre part, la sympathie et la reconnaissance que lui doivent garder les *Amis de l'Art wallon*.

Toutefois, il convient de retenir le fait Laurent Delvaux comme argument contre l'erreur courante que nos artistes sont uniquement des peintres. Il peut être à peu près vrai, si l'on

ne considère que les Flamands, mais cela ne l'est plus pour les Wallons. Notre race fut sensible à la beauté des formes et, des tombiers de Tournay à Jacques Dubrœucq, de Jacques Dubrœucq à Victor Rousseau, elle a produit maints sculpteurs éminents.

Laurent Delvaux fut de ceux-là.

JULES DESTREE.





Un Décorateur Liégeois : Joseph Carpey

Communication faite aux *Amis de l'Art wallon*,
en leur Assemblée générale de Tournai, 19 juillet 1913

par Charles Delchevalerie

La ferveur des *Amis de l'Art wallon* entend notamment mettre ses initiatives au service de la justice. Je n'apprendrai, en effet, rien de neuf à personne, en cette assemblée, en disant qu'une réparation s'impose en l'honneur de maints artistes de chez nous, soit parce que leur gloire a été dénaturée dans l'attribution erronée de leurs origines, soit parce que les générations distraites les ont laissé entrer dans un injuste oubli.

A cet égard, les Liégeois se doivent d'attirer l'attention sur un artiste disparu, dont la Section locale se propose de mettre en lumière, l'an prochain, l'œuvre considérable, par une exposition rétrospective. Il s'agit du maître décorateur Joseph Carpey, mort à Liège en 1892, après une vie d'intense production, dans laquelle se dépensa la fécondité vraiment prestigieuse d'un talent harmonieusement original. De cette exposition, on peut attendre beaucoup, parce qu'elle contribuera à assurer la place qui lui revient dans nos annales esthétiques à un créateur sincère et personnel, dont l'art est en communion constante avec le sentiment de sa race, parce que cet art est remarquablement significatif, notamment en ce qu'il contribue à prouver l'inanité de la convention arbitrairement exclusiviste qui dénie aux Wallons le sens de la couleur, parce que cet art, enfin, est de nature à faire comprendre tout ce qu'il y a de noble et de généreux dans un genre trop souvent méconnu, depuis les grandes époques esthétiques, la peinture décorative.

L'ancêtre Carpey, qui s'éteignit plein de jours après avoir accompli avec simplicité un labeur formidable, n'avait point d'ambition. Ce qu'il voulait être, il le fut: il fut un maître décorateur, un « patron » décorateur qui composa et brossa des plafonds et des panneaux, pour des édifices publics et des habi-

tations privées. Mais le métier fut chez lui le serviteur fidèlement expressif d'une âme d'artiste, personnelle, ingénieuse et sensible. Pour le faire connaître tout de suite de ceux qui l'ignorent, disons que ses compositions sont simples, claires, harmonieuses, qu'elles se distinguent par le charme opulent et joyeux du coloris, et par une grâce exquise de la forme. Un sens élégant de la ligne, un sentiment finement panthéiste, un optimisme délicat et pur animent ces pages auxquelles l'enchantement des tons si gaîment fleuris confère cette poésie fabuleuse, qui rend attachante la peinture décorative. A voir les œuvres de Carpey, on pense à la grâce des vierges de Delcour, des silhouettes finement voluptueuses de Prudhon et de Carpeaux. Si elles trahissent la façon d'évoquer la beauté du temps où elles furent composées, leur sincère juvénilité d'inspiration, leur séduisante et fraîche originalité leur assurent le pouvoir de survivre dans l'estime des artistes.

Rien de froid, rien de solennel dans ces panneaux où de souples mythologies, où des allégories nées sans effort de son imagination éternisent des gestes charmants en des atmosphères exquisement irréelles. Il a, ce Wallon ingénu, dont la verve fait penser parfois à Rubens, et dont la distinction évoque tels panneaux de Fragonard, il a l'aisance de celui qui porte en lui un rêve si clair qu'il semble n'avoir nulle peine à l'objectiver.

Dans une revue depuis longtemps disparue, M. Aug. Donnay, en février 1892, au lendemain de la mort de Carpey, lui consacra ces lignes émues:

« Le doux peintre à barbe blanche, si accueillant et si courtois, et qui eut son heure de gloire, Carpey est mort l'autre jour.

» Il est mort, le décorateur si personnel, au talent souple, tout entier de qualités rares et de défauts superbes, chez qui la relative insuffisance d'un dessin romantique fut si bien sauvée par la belle audace d'une couleur de féerie.... Elle fut toujours de fière venue, sa décoration, d'une grande coulée harmonieuse et fluide, avec toujours cette qualité maîtresse: l'Unité.

» Et il est mort, et ses déesses vertes et ses génies roses, qui se contournent en des cieux d'apothéose.... lentement s'effacent et disparaissent, brûlés par la flamme du gaz, ternis par la fumée.

» Dans les églises aussi, il a laissé une partie de son œuvre.

» Mais, à notre sens, ce n'est pas là qu'il faut l'aller chercher. Son talent, tout de théâtre, de faste et d'aspect, n'avait

point la naïveté candide ou l'austérité nécessaire à ceux qui veulent, en des édifices où l'on prie, écrire les claires légendes de vierges qui enfantent ou l'ascétisme des solitaires qui vivent en l'exil des Thébaides.

« Il fut, par excellence, le décorateur des salles de fêtes et il sut magnifiquement animer les grands plafonds qui s'éclairaient sous le feu des lustres, d'un monde à lui, de personnages à lui, vivant en des milieux que son rêve seul avait créés, et qui meurent avec lui ».

Cet hommage rendu au vieil artiste par M. Aug. Donnay est suffisamment éloquent. Il est garant du grand intérêt que présentera la sélection qu'on veut tenter à Liège en réunissant celles des œuvres et des esquisses de Carpey qu'on peut espérer rassembler. Certes, elles ne formeront qu'une infime part de l'effort du maître disparu, mais de cet effort qui fut énorme, cette infime part suffira à faire sentir la valeur, pour que son nom trop oublié retrouve dans l'histoire de notre art régional la digne place qu'il mérite.

Wallon par la clarté, la finesse et le sentiment, l'art de Carpey, dans le domaine décoratif, montre autant que celui d'un Léon Philippet, qui eut, dans le domaine réaliste, en son beau temps — c'est à dire avant qu'on n'appréciât les impressionnistes — une verve et des hardiesses qui égalent les leurs, l'art de Carpey contribue à démontrer, dis-je, que les Wallons aussi sont sensibles aux fastueuses magies de la couleur, et savent en tirer des effets d'une somptuosité subtile et raffinée. Il y a dans l'œuvre de Carpey un peu de cette allégresse enivrée de la couleur qui fait l'enchantement des panneaux d'un Chéret ou d'un Gaston La Touche et, — pourquoi ne pas citer Watteau? — de *L'Embarquement pour Cythère*.

Décorateur au sens absolu, nous disait un de ses plus compétents admirateurs, Carpey eut, notamment par sa manière si personnelle de distribuer et de grouper les masses, la parfaite intuition d'un art que les pédants du tableautin ont, dans leur impuissance, injustement décrié, d'un art qui fut grand à toutes les grandes époques. Individualiste désintéressé, il fut non moins exemplaire par la dignité d'un labeur qu'il sut poursuivre sans concession au goût vulgaire. Probe et sincère, c'est en dehors de toute coterie, sans souci de l'indifférence et de l'utilitarisme triomphants en un temps où l'on se préoccupait fort peu de rendre justice aux artistes, qu'il égrena sa fière et tendre chanson.

Parmi les œuvres de Carpey qu'on peut admirer à Liège, il faut citer la décoration de la coupole du Séminaire, œuvre superbe, peinte par l'artiste à l'âge de 22 ans, après son retour d'Italie. Citons encore, au Palais Provincial, diverses décorations, parmi lesquelles l'admirable plafond de la salle des Gobelins, et à l'église St-Antoine, le chœur et le pourtour de l'autel, ensemble dans lequel Carpey, artiste à la fois savant et ingénu, appliqua le principe mural dont on fit gloire, plus tard, en France, au maître Puvis de Chavannes.

Au Casino du Beau-Mur à Liège, Carpey exécuta toute la décoration de la salle des Fêtes. Les congréganistes qui occupent l'immeuble ont respecté cet ensemble où l'artiste allégorise les rivières du pays mosan. On peut encore voir des travaux de Carpey dans les salons de la Société Littéraire; il a peint un vaste plafond pour l'église Ste-Catherine et, dans son éclectisme, il a également brossé pour le Théâtre Royal des décors qui sont des modèles du genre. D'autre part, à la mort de l'artiste, sa famille a légué à la Ville le plafond qui décorait le salon de son habitation et qu'il considérait lui-même comme son œuvre la plus réussie.

Hors Liège, Carpey a collaboré à la décoration du Palais du comte de Flandre; il a exécuté à Anvers une suite intéressante de décorations, il a brossé des décors pour l'Opéra de Paris, pour des théâtres de Marseille et de Saint-Pétersbourg. A Paris, les décorateurs en renom possèdent le recueil de ses œuvres, et partout, au dehors, ses études sont recherchées par les spécialistes comme des documents d'un extrême intérêt.

Sans pousser plus loin la nomenclature, soulignons la richesse du recueil en deux volumes qui réunit les photographies de quelques-unes des principales compositions de Carpey, et qu'édita jadis, à Liège, la maison Claesen. Hélas, nombre d'œuvres de Carpey sont aujourd'hui anéanties, nombre d'autres sont, — et pour cause — intransportables, mais on pourra néanmoins grouper assez de panneaux originaux, d'ébauches, de dessins et de reproductions pour donner une haute idée de la personnalité de l'artiste et de l'importance de son effort.

Faut-il dire un mot de l'homme? Il fut le laborieux, tranquille, joyeux et digne ouvrier de son art, dont il avait la religion. Il aima son terroir auquel il resta fidèle, et qu'il se plut à évoquer en de tendres et charmantes allégories. Fumant ses petites pipes en terre, il gagna la vieillesse dans le contente-

ment d'une âme équilibrée et confiante, dans la santé morale d'une vie paisible et féconde, ennoblie par un clair idéal.

Par exemple, il eut la fierté d'un travail dont il tirait sa noblesse intime, sa fine bonne humeur et sa philosophie. Mains traits le prouvent, et je n'en citerai qu'un. Certain jour, il avait, pour les salons d'un banquier liégeois, achevé la commande d'une série de panneaux au prix convenu de 500 frs. par panneau. Or l'acheteur voulut user de malice et, le placement effectué, réclama un rabais. Carpey, blessé, ne dit mot, mais il envoya ses aides détacher, dans les salons déserts, les toiles qu'ils venaient de fixer, et qu'il se fit passer par la fenêtre. Quand le banquier s'aperçut de leur disparition, il courut chez l'artiste. Mais il eut beau s'excuser, faire amende honorable, revenir, non seulement au prix convenu, mais en proposer un notablement supérieur, et surenchérir encore, ce fut peine perdue. Carpey ne voulut rien entendre, et il conserva, pour orner sa propre maison, les panneaux que le financier n'avait pas estimés à leur valeur.

Tel est l'artiste auquel nous voulons essayer de rendre justice. Et la Section liégeoise se propose d'accroître encore l'intérêt de l'exposition Carpey en la peuplant de sculptures dues à divers statuaires liégeois de la seconde moitié du XIX^e siècle. Il en est plusieurs, en effet, envers lesquels nous avons une dette analogue de piété réparatrice à acquitter. Les Halleux — dont un expressif *Caïn* figure au Musée de Liège et qui décora les salles du château de Modave, — les Sopers, les Simonis, d'autres encore, nous offrent un contingent d'œuvres plastiques dont la valeur n'a pas été suffisamment soulignée. Nous leur devons, à eux aussi, les éléments d'une manifestation instructive et attrayante, susceptible de contribuer à documenter ceux des nôtres qui cherchent à formuler les tendances esthétiques de notre race complexe et inquiète, susceptible aussi de plaire à la foule et de la faire penser.

Et nous serons heureux de recevoir dans la réalisation de ce projet l'encouragement de nos amis du Hainaut, de Namur et du Brabant, et de les voir s'associer à cet acte de piété avec le même plaisir que nous éprouvons à applaudir à leurs excellentes initiatives.

CHARLES DELCHEVALERIE.

UN MONUMENT A CÉSAR FRANCK

Rapport présenté à l'Assemblée générale des AMIS DE L'ART WALLON,
Tournai, 24 Juillet 1913

par Ernest Closson

A Eugène YSAÏE,
le génial propagandiste de la *Sonate*
et de la *Symphonie* de Franck.

Chargé d'examiner ici, au nom des *Amis de l'Art wallon*, l'opportunité du projet d'érection, à Liège, d'un monument à César Franck, j'ai hésité un moment, je l'avoue, à accepter cette tâche. Comment ne pas redouter, en effet, l'insipidité des démonstrations inutiles et des plaidoiries trop faciles? Est-il vraiment nécessaire de démontrer à des Belges, à des Wallons, l'obligation qu'ils ont de consacrer dans le marbre ou dans le métal l'une des gloires les plus pures du pays, celle d'un artiste dont le nom est familier à tout homme cultivé de la société moderne? — Il le faut, puisque, vingt-trois années après la mort du maître, rien ne semble annoncer la réparation prochaine d'un oubli où l'ingratitude tient plus de place encore que l'indifférence, puisque les Wallons oublient ce qu'ils doivent à César Franck, comme les Flamands ce qu'ils doivent à Peter Benoit.

Cependant, le projet d'un monument à César Franck n'est pas nouveau. En 1894, diverses personnalités liégeoises furent sollicitées de patronner le projet d'ériger en la ville natale du maître un monument à sa mémoire. Ce mouvement n'eut pas de suite. Malgré l'initiative de feu Duguet, et d'autres musiciens liégeois⁽¹⁾ qui avaient exécuté en cette ville diverses œuvres de César Franck, l'art de celui-ci n'était admiré que d'une élite et son nom n'était pas populaire. Lorsque, le 30 mars 1905,

(1) Le 8 avril 1874, Duguet fit exécuter à l'Emulation, sous la direction de l'Auteur, « Ruth, épilogue biblique ». Puis ce furent M. Sylvain Dupuis (1888, Franck et son école), Th. Radoux (1894, les Béatitudes), M. Maurice Jaspard (1898, festival de 4 concerts Franck). Telles sont les grandes dates, à Liège.

le cercle l'*Avant-Garde* organisa en cette ville une commémoration César Franck, avec le concours de M. Vincent d'Indy comme conférencier, de MM. Maurice Jaspard, pianiste, et Albert Zimmer comme exécutants de la célèbre *Sonate*, on put constater combien le temps avait fait son œuvre: la salle était bondée d'un public attentif et respectueux. Depuis, la popularité de Franck n'a fait que croître, à Liège comme ailleurs. Néanmoins, le projet de monument ne fut pas repris; le silence se fit autour de cette affaire et il aura fallu l'intervention d'un organisme créé spécialement dans le but de magnifier le génie wallon, pour ramener l'attention sur un projet digne d'intéresser, je ne dirai pas les Wallons seulement, mais les intellectuels de tous pays.

• • •

Le présent rapport se divisera tout naturellement en deux parties. Il s'agit, d'une part, de déterminer la place occupée par César Franck dans l'histoire générale de l'art musical; de l'autre, de montrer en quoi il nous intéresse particulièrement et nous appartient, à nous Wallons.

L'importance de César Franck dans l'histoire de la musique se résume dans ce seul fait qu'il fut un *innovateur de génie*. On se contente souvent, en matière d'esthétique musicale, de classer approximativement les maîtres d'après le mérite absolu de leurs ouvrages, souvent indépendant de leur mission historique. Personne ne songerait à contester la valeur de maîtres tels que Brahms, Saint-Saëns ou Richard Strauss, mais leur non-existence, tout en nous privant de très beaux ouvrages, de chefs-d'œuvre même, n'aurait causé aucune lacune dans le développement de l'art musical, — parce que les maîtres de l'école viennoise, parce que les romantiques classiques, parce que Liszt et Wagner sont là. D'autres, tels que Philippe-Emmanuel Bach et Liszt, innovèrent réellement, créèrent des expressions d'art inédites, mais, moins doués que les précédents, ils ne surent pas donner eux-mêmes la vie aux formes sorties de leur imagination créatrice, et qu'utilisèrent surtout leurs successeurs. Les premiers sont des épigones, les seconds des précurseurs. En somme, les maîtres qui créèrent de toutes pièces à la fois un genre et un style, et qui leur donnèrent eux-mêmes la vie, sont assez rares. Ils ont nom à ne considérer que la musique moderne) Beethoven, Richard Wagner, César Franck.

Tout a été dit sur Wagner — tout, et bien d'autres choses. L'activité de la critique s'est beaucoup moins exercée sur Franck, ce qui s'explique à la fois par le nombre relativement beaucoup plus restreint de ses ouvrages et par le caractère plus discret, plus aristocratique pour ainsi dire, et d'une force d'expansion plus limitée, des formes de la musique absolue, comparativement à celles de la musique dramatique. Et pourtant, à tout prendre, on se demande si, dans l'histoire de la musique, l'apparition de César Franck constitue un phénomène beaucoup moins important que celle du maître de Bayreuth. Celui-ci innove dans la forme comme dans le style. Il crée le drame musical et, pour lui donner la vie, lui prête un langage musical nouveau, qui se justifie par la logique indestructible des principes esthétiques et s'impose par la splendeur souveraine de l'inspiration. Du coup, la musique dramatique (relative) dépasse de cent coudées la musique pure (absolue), dont Wagner va jusqu'à contester la légitimité. Déjà, avec Berlioz et Liszt, la symphonie, forme fixe, se résorbait dans le poème symphonique; la symphonie classique et la musique de chambre, bien déchues, depuis Beethoven, entre les mains des romantiques classiques, ne comptaient plus guère, comme représentant notoire, que le génie austère et fumeux de Brahms. Le genre semblait voué à une déchéance irrémédiable, l'influence wagnérienne se prolongeait en s'étendant aux genres les plus éloignés du théâtre, en dehors duquel elle devient destructive de toute forme. — César Franck parut.

L'importance du maître liégeois ressort de deux circonstances frappantes. Il est, après Wagner, le premier musicien qui résista victorieusement (mieux même que ses disciples les plus qualifiés) à l'influence tyrannique du maître saxon; il fonde la jeune école française, aujourd'hui dépassée par de plus hardis, mais qui fut et restera probablement la plus féconde des écoles contemporaines.

Le wagnérisme, en effet, ne constitue pas, à proprement parler, une école; il se résume dans son fondateur lui-même, qui absorbe impitoyablement la personnalité de ses adeptes. D'autre part, il n'est pas démontré que l'art debussyste, si intéressant, soit susceptible d'engendrer beaucoup d'ouvrages qui ne seraient pas de simples répliques l'un de l'autre. Franck, lui, est un vrai fondateur d'école. Quant à son langage musical, il est absolument personnel et d'une transcendante nouveauté,

résultant notamment de sa modulation incessante, mouvementée comme les horizons de Wallonie et pourtant toujours plausible, de procédés harmoniques qui dépassent de loin, en audace, ceux de Wagner, sans cependant renoncer aux lois immuables de la psycho-physiologie acoustique.

« Wagner, me disait Gevaert un jour, est pour moi le dernier des musiciens ». Je voudrais appliquer cette expression à Franck, qui étend jusqu'à leurs dernières limites les possibilités de l'harmonie classique. Les combinaisons sonores imaginées depuis relèvent d'une esthétique toute nouvelle, dont je ne songe point à contester l'intérêt ni le mérite (ce n'est pas le lieu de les discuter), mais qui ne répond plus au concept de *musique* dans le sens habituellement convenu de succession coordonnée d'agréments harmoniques et de *mélôs* organisé. Et cependant, Franck est si neuf que Wagner, à côté, paraît presque classique. Ni Debussy, ni Ravel n'ont pu nous blaser sur l'art du maître liégeois, qui jette dans la circulation un monde d'éléments musicaux inédits, dont une exploitation intensive n'a pas encore épuisé la richesse. Il est une étape décisive dans l'évolution incessante de la musique et l'art de ceux qui l'ont dépassé sur ce chemin n'est pas concevable sans lui.

Le classicisme robuste dans l'extrême modernité, marque spécifique de l'art de Franck, s'exprime dans la technique qu'il s'est choisie. Celle-ci tient du prodige ; elle se résume tout entière dans le canon de la Sonate de violon, dont la simplicité et le naturel n'appartiennent qu'aux forts. Elle a sa source dans le style polyphonique des classiques anciens, que les maîtres de l'école viennoise (sauf Beethoven dans ses derniers quatuors) avaient laissé déchoir, que Wagner avait restauré dans l'art lyrique, mais qui demeurait absent de la symphonie et de la musique de chambre. Et ainsi, notre musicien opère dans ce domaine une rénovation parallèle à celle que le grand dramaturge réalise dans l'autre. Pour la seconde fois, en cent ans, un musicien liégeois vivifie la musique française.

Même en faisant abstraction des caractères stylistiques que je viens de rappeler, Franck reste le régénérateur de la symphonie et de la musique de chambre au point de vue de la forme elle-même. Il galvanise la vieille forme par un lyrisme et une intensité pathétique oubliés dans ce domaine depuis Beethoven. Il la renouvelle par l'application consciente et systématique des procédés de développement qui furent l'apport personnel de Bee-

thoven dans l'édification de la forme sonate, mais que ses successeurs avaient négligés, soit qu'ils en eussent méconnu la valeur, soit qu'ils ne parvinssent pas à les maîtriser (1).

J'ai dit que César Franck était un innovateur *de génie*. Mais, s'il peut avoir été intéressant de résumer les principaux traits par lesquels il occupe, dans le développement de l'art musical, une *fonction* si importante, comment, d'autre part, évoquer la splendeur intrinsèque de ses ouvrages ? Qu'importe si son inspiration n'a pas la prodigieuse égalité de celle de Wagner, si, chez lui, comme chez Beethoven lui-même, « l'inspiration chôme parfois dans l'atelier du génie » ; si son expression musicale n'eut pas l'universalité de celle du maître de Bayreuth, s'il ne sut pas, dans sa candeur d'âme, trouver l'expression sonore du mal, de la perversité, de la violence et si pour cette raison il échoua au théâtre ? Telles parties des *Béatitudes*, la *Symphonie*, toute la musique de chambre, certains *lieds*, telles compositions pianistiques peuvent figurer sans pâlir à côté des plus illustres ouvrages des mêmes genres et suffisent à classer leur auteur au nombre des maîtres.

* * *

Emigré dès son jeune âge à Paris, suivant l'orientation traditionnelle des artistes liégeois qui s'expatrient, fondateur de la jeune école française, César Franck est assez fréquemment considéré comme un artiste français. Toutefois, les musicologues étrangers soucieux de précision le signalent comme... flamand (2) : nous n'avons pas de chance.

A tout prendre, c'est la première attribution qui est la moins erronée. Si la Wallonie vit naître César Franck, c'est la France qui le forma et qui mûrit son génie ; on peut même se demander si, demeuré dans sa ville natale, l'artiste se fût développé de

(1) Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Chopin, comme effrayés de la complication des formes beethoveniennes, renoncent au morcellement thématique, à l'extension d'une même figure aux diverses parties de la sonate, à tout ce qui fait la force et l'unité de l'art beethovenien, et retournent aux procédés plus simplistes des fondateurs de l'école viennoise ; Brahms, lui, était trop foncièrement conservateur pour se charger d'une rénovation de la forme qui, pour sa maîtrise supérieure, n'eût été qu'un jeu.

(2) « Ernest Chausson, sur lequel a lourdement pesé l'influence flamande de César Franck... » (DEBUSSY, dans la revue S. I. M., 1913, p. 50). — « César Franck était flamand ; de là... » (W. NIEMANN, *Das Klavierbuch*, Leipzig, 1912, p. 154). Il ne serait pas difficile de multiplier ces citations.

telle manière que nous ayons lieu de le revendiquer aujourd'hui, comme un des nôtres, avec tant de légitime orgueil.

Et pourtant, oui, il est nôtre, il appartient au terroir liégeois par toutes les fibres de son cœur, par tous les accents de son art.

Les renseignements publiés dès 1894, dans *Flamberge*, par M. Charles Delchevalerie, sur l'origine de César Franck, et si opportunément réimprimés ici même ⁽¹⁾, me permettent d'aborder sans arrière-pensée cette partie de mon exposé, où je risquais, me semblait-il, de heurter les dilections du grand nombre de nos amis. Il faut cependant bien envisager tous les éléments de la question si on veut l'apprécier d'une manière équitable. Déjà comme liégeois, le maître des *Béatitudes* nous appartient dans la mesure où les Latins du pays de Liège diffèrent de la majorité du peuple français, par la consanguinité germanique qui signale notre race et qui n'est pas négligeable si l'on veut comprendre la psychologie de la Wallonie liégeoise, les tableaux pensifs de ses peintres, les harmonies de ses musiciens. Mais le cas de César Franck est encore beaucoup plus particulier. Je savais déjà personnellement que sa mère était une Allemande d'Aix-la-Chapelle. M. Delchevalerie confirme le fait et nous apprend en outre que le père et le grand-père de l'artiste étaient respectivement originaires de Volkerich et de Gemmenich, deux localités limbourgeoises, de langue basse-allemande. Dans son livre sur César Franck, que j'ai naguère analysé ici même ⁽²⁾, M. Vincent d'Indy, pour des motifs trop clairs, néglige ces détails, qu'il n'a pu ignorer; et son livre en demeure incomplet au point de vue de l'exégèse de l'art franckiste.

Les conséquences artistiques de ces faits sont, en effet, décisives ⁽³⁾. Franck est, certes, très éloigné de l'école allemande. Aucun maître allemand qui exhibe ce goût des sonorités rares et délicates (le mot de sonorité étant pris ici dans le sens de *disposition* de l'harmonie), en même temps que cette discrétion attique dans la nouveauté et cette économie sévère dans

(1) Ci-dessus, t. XXI, p. 123.

(2) Ci-dessus, t. XIV, p. 275.

(3) Nous avons traité le même sujet dans notre article *Les Origines germaniques de César Franck et les accointances germaniques de la jeune école française* (S. I. M., t. IX, n° 4, p. 24).

l'expression ⁽¹⁾. Par là, Franck appartient incontestablement à l'école française, dans laquelle il est plausible de le ranger, faute de mieux, puisqu'une école « belge » n'existe pas. Et pourtant, compositeur français, chef de la brillante pléiade d'artistes français qui ont nom Vincent d'Indy, Duparc, Chausson, de Bréville, Guy Ropartz, Bordes, César Franck demeure isolé d'eux, les domine par l'essence même de son art. Un seul parmi ses disciples se rapproche réellement du maître (qu'il eût peut-être dépassé), c'est un Wallon encore, Guillaume Lekeu. Les deux sonates pour violon que, successivement, le maître et l'élève destinèrent à l'archet magique d'Eugène Ysaye, le *Quintett* du premier, le *Quatuor* inachevé du second, ont servi de modèle, en France, à toute une série d'ouvrages du même genre. Mais si la technique et l'esthétique sont les mêmes, ces analogies ne font que mettre en plus vive lumière des contrastes plus importants entre ces ouvrages et l'art de Franck et de Lekeu (que je nomme ici ensemble parce que leur identité sentimentale vient à l'appui de ces remarques). Certes, l'influence du maître sur ses disciples français fut profonde, *même comme wallon*. On pourrait dire qu'à ce titre, en arrachant la jeune France musicale à l'influence wagnérienne, le musicien liégeois l'a « germanisée » d'autre sorte, dans la mesure de ses propres affinités avec le génie germanique; c'est d'ailleurs en quoi de nouveaux venus n'ont point tout à fait tort de prétendre restaurer, eux, la tradition française *pure*, oubliée depuis Rameau. Il donna l'essor, dans son école, à toute une littérature de musique de chambre, genre essentiellement germanique qui n'avait jamais fait que végéter parmi les musiciens français, orientés de préférence vers les genres plus objectifs de l'art lyrique et du pittoresque musical. On voit même ses disciples français s'inspirer de *Wallenstein* de Schiller, de *l'Apprenti sorcier* de Goethe, de *Lenore* de Bürger, comme lui-même avait évoqué dans les timbres orchestraux la Chasse infernale du vieux romantique.

Mais c'est par les profondeurs du sentiment qu'il diffère d'eux, comme il diffère des Allemands par ses affinités latines. L'art français pur, quelles que soient ses formes, ses tendances mo-

(1) Il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer l'art de César Franck avec les brutalités harmoniques, les sonorités opaques et les orgies orchestrales de Richard Strauss.

mentanées et nonobstant les nuances du tempérament individuel, conserve toujours sa clarté essentielle, sa propension à l'objectivité; même dans la musique absolue, l'expression se dégage d'elle-même de la note écrite, qui traduit sans effort des idées positives et nettement définies, évoque un paysage sentimental qui, même douloureux et tourmenté, n'en reste pas moins précis. Franck au contraire a quelque chose de vague, de trouble et d'ardent à la fois, le paysage s'embrume, la précision latine se mitige de mysticisme germanique, la pensée confine au rêve, se perd dans l'irréel, nous entraîne avec elle vers on ne sait quel au-delà, qu'elle pressent sans pouvoir l'étreindre. L'art allemand, d'autre part, n'est pas moins différent, non seulement dans ses formes extérieures, mais dans son essence même. La pensée y est plus brumeuse encore, mais l'épaisseur même des voiles dont elle s'enveloppe la libère de l'obsession décevante des réalités, lui permet de s'élancer en plein rêve avec cette sorte d'assurance robuste et imperturbable qui nous écrase dans l'art d'un Richard Wagner. Or, ce qu'il y a de spécifiquement liégeois, et de si émouvant dans l'art de César Franck, c'est précisément ce conflit, dont son art nous confie le secret, entre les éléments latins et germaniques qui composent son entité racique: le sens aigu des réalités extérieures, la séduction exercée par le monde des apparences, le goût des belles sonorités, des lignes et des formes, retenant l'âme de l'artiste, du poète, au seuil de l'infini où l'attire le rêve.

Je ne puis m'attarder à noter ici, dans l'œuvre du maître, des phrases mélodiques, des harmonies et des rythmes où ce sentiment s'exprime. Toute oreille musicienne en subira la lancinante poésie, tout Wallon musicien surtout est apte à vibrer, à ces accents, des mêmes émotions, s'il ne songe à en définir le sens.

• • •

Faut-il conclure ?

César Franck est une des grandes figures de l'art moderne. Il est Wallon par le milieu dont il a reçu les premières impressions, il est Wallon par son art. La Wallonie a pour devoir impérieux de commémorer le fait, par un durable et digne monument. Ce sera le mérite des *Amis de l'Art wallon* de le lui avoir rappelé.

ERNEST CLOSSON.



L'IDÉE DE L'ART WALLON ET SES RÉCENTS PROGRÈS

par Richard Dupierreux

On me permettra de rappeler l'article que je publiais dans *Wallonia*, en mars dernier, sous ce titre. Je m'y réjouissais de voir la critique la plus autorisée adhérer à l'idée d'un art wallon, et je saluais les efforts qui tendaient à dégager du concept « art belge », partout identifié avec le concept « art flamand », les apports originaux de la sensibilité wallonne.

Cependant, de la critique à l'opinion publique existe un abîme que je n'essayais pas de dissimuler; le même abîme la sépare de l'opinion officielle; la science, à coup sûr, est dominée par un certain automatisme; mais elle est capable de révolutions brusques et de retours spontanés.

La foule et les gouvernants sont mus par une routine bien plus tenace; que d'opinions affirmées d'irréfutable façon par la recherche des savants, n'ont-elles pas attendu vingt ans ou un siècle aux portes des Ministères ou à l'entrée de la place publique!

Ce ne fut pas le cas pour l'idée de l'art wallon; d'heureuses circonstances m'autorisent à ajouter aux pages de mars dernier, quelques pages attestant que cette idée, admise par l'opinion scientifique l'est en même temps par l'opinion vulgaire et par l'opinion officielle.

Je veux parler de l'ouverture du Salon d'art de la Fédération des Artistes wallons, à Mons et de la visite royale du 7 septembre. Cette seconde journée wallonne fut féconde pour nous. A Liège, ce fut, en quelque façon, la conscience politique de la race qui s'exprima autour du drapeau au Coq hardy. A Mons, la conscience esthétique se révéla; l'une et l'autre le firent avec fran-

chise, bonne humeur et courtoisie, à la wallonne. Soulignons, dans les discours prononcés à Mons, les passages caractéristiques.

M. le bourgmestre LESCART tint à mettre en lumière l'histoire artistique de nos provinces :

Un vide pourtant subsistait; il semblait qu'au milieu de cette lutte ardente qui se livrait pour les biens matériels, l'art fût oublié. Non point pourtant que notre passé fût vide à ce point de vue, car il montrait d'illustres noms, et nous tirons gloire de compter parmi nos ancêtres le grand sculpteur Jacques Dubrœucq, si longtemps méconnu, dont le talent égale celui des plus illustres artistes de la Renaissance et qui a laissé des monuments impérissables dans le superbe écrin que constitue notre Eglise de Sainte-Waudru.

Dans la peinture, nous comptons Neuchatel ou Lucidel et Prévost. Tournai avait précédemment donné le jour au glorieux Roger de le Pasture, l'émule des Van Eyck et des Memling. Enfin, Mons est également fière de ses musiciens Roland de Lassus et Philippe de Mons. Et combien d'autres encore, au cours des âges, qui soutiennent la renommée de notre ville et de notre race!

Mais il paraissait que la Wallonie eût cessé d'enfanter des artistes.

La Fédération des Artistes wallons s'est fondée; elle a fait appel aux siens, elle va montrer tout à l'heure à Votre Majesté le résultat de son premier effort, l'ensemble remarquable d'œuvres qu'en peu de temps et avec peu de ressources, elle a pu réunir dans les locaux de notre futur Musée communal. Le nouveau né se fortifiera et deviendra rapidement le robuste champion de nos Arts wallons!

Le Roi, répondant à ce passage du discours de M. Lescart, applaudit aux efforts tendant « à rendre hommage aux œuvres qui exaltent l'âme de la Wallonie et enrichissent le patrimoine indestructible de la Nation et à conserver au génie d'une race la continuité de ses traditions et de son idéal... »

Un peu plus tard, M. MAURICE DES OMBIAUX fit part au souverain de griefs qu'il n'avait, à coup sûr, entendus jusqu'ici dans aucune réunion officielle :

Mais on a méconnu les Wallons et c'est pour cela qu'ils se sont réunis.

Oui, on les a méconnus et cependant les critiques ne cessaient de constater l'apport considérable des Wallons dans l'art belge. Le grand critique Waagen n'avait pas hésité à affirmer que le réalisme flamand était venu du Hainaut, et Jean Rousseau que le pays wallon peut s'enorgueillir d'avoir été le berceau du grand art des Pays-Bas.

A l'aube du dix-neuvième siècle, c'était encore un Wallon élevé à l'école française, François Navez, qui avait donné l'impulsion à l'école belge, dite flamande, du siècle dernier.

Contre cette dénomination de « flamande », les Wallons n'eussent pas protesté si on ne lui avait donné une signification anti-wallonne. On en arrivait à refuser aux Wallons toute faculté picturale. Un peintre n'osait guère avouer à Bruxelles son origine wallonne sans risquer de se voir fermer beaucoup de portes. Oui, malgré les Boulanger, les Dubois, les Artan, les Baron, les Meunier, les Mellery, les Philippet et tant d'autres, les Wallons étaient pour ainsi dire exclus de la phalange artistique du pays.

Le bref discours de M. FRANÇOIS ANDRÉ mérite d'être cité tout entier :

SIRE,

Au nom du Comité Hennuyer de la Fédération des Artistes wallons, permettez-moi de saluer en Vous le chef de l'Etat s'intéressant à une manifestation d'art wallon en Hainaut.

Vous savez, Sire, de quelle ardeur la Wallonie s'est prise pour le renouveau de sa race.

Les Wallons sont peut-être par leur endurance au travail, leur esprit d'entreprise, les premiers ouvriers et les premiers industriels du monde; on le savait bien, on le disait trop, mais on méconnaissait les qualités artistes de leur race. C'était profondément injuste; nos artistes dans le passé furent parmi les plus hauts, nous l'avions longtemps ignoré; nous le savons aujourd'hui, grâce aux héros de la première heure, et tout particulièrement à Jules Destrée.

Certes, l'élite de chez nous a pris conscience d'elle-même, mais ç'eût été bien près d'être inutile et vain si le peuple tout entier n'était pas appelé à venir se rafraîchir le sang aux sources limpides de l'Art wallon.

L'art patrial, mais c'est la fleur, la sève et la chanson d'un pays.

L'Art qui donne la sensation d'une vie individuelle accrue par la relation sympathique où elle est entrée avec la vie d'autrui, avec la vie universelle; l'Art qui relie l'individu à la société, l'Art qui est l'exaltation de la sociabilité!

Eh bien, la conscience wallonne serait longtemps encore restée endormie si l'Art ne s'était penché vers la dormeuse pour lui crier d'une voix fraternelle:

« Lazare! Lazare! lève-toi! lève-toi! »

Grâce à la science, et malgré les abus de la force, l'Art réalisera la cohabitation paisible des hommes par l'action libre et joyeuse de tous.

Quand s'opérera le miracle? Un jour...

Mais la présence du chef de l'Etat à une manifestation comme celle-ci est de nature à hâter l'œuvre si ardemment attendue.

Et c'est pourquoi je Vous prie, Sire, de croire à la reconnaissance de l'Art wallon.