

ROLAND SCHEIFF

UNE MUSIQUE AUX CARACTERISTIQUES FLAMANDES :
RÉCEPTION PAR LA PRESSE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE
BELGE FRANCOPHONE DU MOUVEMENT MUSICAL
FLAMAND

INTRODUCTION

Dans la Belgique francophone de l'après révolution de 1830, diverses voix se font entendre en Flandre en faveur d'une reconnaissance de leur idiome comme langue nationale au sein du pays (Polasky 44). Ce mouvement flamand prend graduellement de l'ampleur et prône à la fin du XIX^e siècle l'existence d'une culture flamande particulière au sein de cette Belgique francophone (Vos 13). C'est dans ce contexte que le compositeur belge Peter Benoit (1834-1901) milite pour la création d'une musique flamande. Pour mener à bien son projet, Benoit utilise toutes les voies possibles : il rédige de nombreux articles en français et en flamand pour y défendre ses idées esthétiques et musicales ; il réorganise la vie musicale d'Anvers par le biais de son école de musique – où l'enseignement s'effectue en flamand – des concerts de la ville ainsi que par la réforme de la musique d'Église et de la musique lyrique chantées en flamand. Il compose enfin des œuvres selon le modèle prescrit par lui-même.

La musique voulue par Benoit doit remplir la double fonction de donner une image sonore de la Flandre 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

Docteur ROLAND SCHEIFF, professeur associé de l'Université des langues étrangères de Beijing (BFSU/Beijing Foreign Studies University), courriel : rolandscheiff@hotmail.com ; ORCID : <https://orcid.org/0009-0000-9646-3242>.

Dr ROLAND SCHEIFF, profesor nadzwyczajny na Pekinśkim Uniwersytecie Studiów Zagranicznych (BFSU), e-mail: rolandscheiff@hotmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-9646-3242>.

ROLAND SCHEIFF, PhD, associate professor at Beijing Foreign Studies University (BFSU), email: rolandscheiff@hotmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-9646-3242>.

valeurs de leur nation considérées comme menacées, si ce n'est perdues. Musique et peuple sont intrinsèquement liés et « auteurs, exécutants, auditeurs, doivent recevoir la même éducation » (Benoit 8) pour que le peuple flamand puisse prendre conscience de lui-même.

Benoit et ses partisans vont tout mettre en œuvre pour faire reconnaître, au sein de la Belgique, une musique censée être flamande. Il s'agit pour eux, en reprenant les idées développées par Benoit, de créer une musique propre aux Flamands en utilisant des codes communs devant à la fois permettre de se distinguer des autres groupes et d'offrir un ensemble cohérent dans lequel la Flandre pourrait se reconnaître¹. La langue, les identifications historique et géographique, le folklore, les formes musicales utilisées, les effectifs musicaux ainsi que leur gestion et l'instrumentation sont autant d'éléments utilisés en ce sens. Leur utilisation est observable entre la deuxième moitié du XIX^e siècle et le tournant du XX^e siècle dans la presse artistique belge francophone qui s'en fait largement l'écho².

LANGUE

La langue est perçue comme une des composantes les plus particulières à quasi chaque nation où ses caractéristiques principales seraient observables (Mayers 72). Dans un contexte de prépondérance du français dans la Belgique du XIX^e siècle, musique et langue flamandes sont étroitement connectées au réveil d'une conscience flamande (Willaert et Dewilde 17). Les partisans du mouvement flamand vont, dans cette optique, manifester leur volonté de composer une musique sur des paroles flamandes.

L'exemple le plus notable est sans doute le *Vlaamsche Leeuw* (1847) du compositeur gantois Karel Miry (1823-1889). Le *Guide musical* met en évidence la popularité de ce chant en Flandre et l'esprit flamand qu'il révélerait :

¹ Il convient de préciser que toutes les préconisations de Benoit sont également valables pour la partie wallonne du pays qu'il considère également soumise au dictat de la langue française. Loin de nier la Belgique, il propose la constitution de deux entités culturelles autonomes dont la réunion offrirait l'identité culturelle de la Belgique (Benoit 173).

² L'intégralité de la presse utilisée dans cet article est de langue française. Ce choix s'explique par la situation linguistique de la Belgique de cette époque dans laquelle le français reste encore la langue véhiculaire dominante, en particulier au niveau culturel (Meylaerts 37). Ceci n'empêche pas les intervenants néerlandophones de s'exprimer via ces canaux même s'ils sont contraints d'utiliser le français pour le faire. Peter Benoit, par exemple, interviendra à plusieurs reprises dans des revues comme le *Guide musical* ou *L'Art universel* pour faire passer ses idées (Van Hulst 13).

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. (*Guide musical*, vol. 18 318)

En 1873, lors du concours préparatoire au Prix de Rome belge, le *Guide musical* rapporte, non sans une certaine moquerie, la demande non retenue d'orchestrer le « chœur indiqué par un jury » sur un texte flamand (*Guide musical*, vol. 26-27 4).

Sept ans plus tard, en vue de la célébration du jubilé belge, une polémique naît de la volonté de Peter Benoit d'utiliser le flamand comme langue de base pour la composition de sa cantate, *De Genius des Vaderland*, prévue pour l'ouverture des festivités (Vander Linden 112). Benoit, dans une lettre publiée dans l'*Indépendance belge* et reproduite dans le *Guide musical*, justifie son choix linguistique par le développement d'un sentiment flamand d'un point de vue musical et insiste pour composer en flamand 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. (*Guide musical*, vol. 24-25 4-5)

À cette lettre, succède un commentaire de l'*Indépendance belge* à propos de l'argumentation du maître. Si le rédacteur accepte l'usage de cet idiome par des compositeurs flamands, il émet cependant une réserve, dans le cas présent, au motif que la cantate de Benoit doit servir d'ouverture aux fêtes nationales de 1880. Selon l'auteur, « ces fêtes sont destinées à célébrer non le pays flamand, mais le pays tout entier, la Belgique », raison pour laquelle il insiste sur l'usage du français qui demeure « la langue de la Belgique officielle et dans tous les cas, la langue la plus généralement comprise en Belgique » (Vander Linden 113). Cette réponse 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.

IDENTIFICATION HISTORIQUE

Les partisans d'un mouvement flamand vont également chercher dans le passé une justification de leur existence. Les grands héros, tout comme les grands moments de l'histoire, sont récupérés pour devenir autant de preuves de la réalité de l'existence de la Flandre dans l'histoire. Les grandes batailles et luttes considérées comme ayant participé à la fondation de la nation sont régulièrement rappelées musicalement à la mémoire du peuple flamand (Francfort 138).

Le 575^e anniversaire de la bataille des Éperons d'or – le 15 juillet 1877 – est l'occasion pour la ville de Bruges d'élever un nouveau monument en l'honneur de Jan Breydel (XIII^e siècle) et Pieter de Coninck (1250/1260-1331), considérés comme les deux grands vainqueurs de ladite bataille, et d'y proposer un grand concert. 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 (*Guide musical*, vol. 30-31 7).

Lors du 300^e anniversaire de la « Pacification de Gand », la ville de Gand organise des fêtes commémoratives pour lesquelles Peter Benoit compose le drame *De Pacificatie van Gent*. Dans un compte rendu publié dans l'*Artiste*, le contexte historique du livret est évoqué, le rédacteur 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 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 persécuté 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. (R. 293)

L'œuvre – tout du moins certaines de ses parties – est rejouée à plusieurs reprises et fait l'objet de commentaires dans la presse. L'ouverture est notamment exécutée en décembre 1908 à Bruges. Un compte rendu du *Guide musical* met en avant « la lutte des Pays-Bas contre la tyrannie espagnole » comme idée dominante de la pièce (Lescrauwaet, « Correspondance. Bruges » 819). L'idée du drame est une nouvelle fois considérée comme secondaire par rapport au contexte historique devant sous-tendre l'action.

En 1893, Benoit compose *Meilief* dont l'intrigue est également assujettie au contexte historique puisque l'action « se passe à l'époque de la domination française » (Kufferath 366).

Six ans plus tard, la ville d'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 musicales » et à cette occasion, sont jouées « diverses œuvres, connues déjà, de nos principaux compositeurs flamands, MM. Benoit, Jan Blockx, Wambach, etc. » (Lescrauwaet, « Correspondance. Anvers » 635).

Le drame lyrique *Thyl Uylenspiegel*³ de Jan Blockx (1851-1912) est 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 (1827-1879) et situe l'action « à l'époque où celles-ci [les Flandres – R.Sch.] luttèrent désespérément contre le despotisme de l'Espagne » (Maus 19). Une nouvelle fois, le côté patriotique du récit est accentué pour occuper une place prépondérante dans la composition de Blockx. 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, Uylenspiegel jure de « réveiller le courage endormi des habitants de la terre de Flandre, jusqu'au jour où sa patrie aura trouvé la liberté » (Brunet 52). La fin même du drame lyrique a ceci d'intéressant qu'elle diffère quelque peu de la conclusion du roman pour se terminer par un hymne à la liberté (Maus 19).

Les œuvres citées en exemple ont en commun la lutte de la Flandre contre toute domination étrangère, sa volonté de liberté ainsi que son passé glorieux. Ce dernier est mis en exergue et est opposé à un présent jugé en déclin et corrompu par l'esprit français (Couttenier 56), thématique défendue par Benoit au sujet de la nécessité de la création d'une musique flamande (Benoit, « Réflexions sur l'art national » [1873] 110). L'histoire permet de légitimer la Flandre, d'un point de vue identitaire, comme entité viable (Bujic 176) et son passé est utilisé autant comme un moyen de glorification que comme une critique de son présent (Bayart 86).

³ L'œuvre fut composée d'après un livret proposé par Henri Heugel (1844-1916), éditeur français. Blockx compose en même temps sur un texte français et une adaptation flamande qui seront créées quasi simultanément avec une préséance de la version française à Bruxelles sur la version flamande à Anvers. Cette préséance francophone fera d'ailleurs l'objet d'une polémique de la part de cercles extrémistes flamands (Levaux 24).

IDENTIFICATION GEOGRAPHIQUE

Le territoire de la Flandre est une autre caractéristique utilisée dans la création d'une musique flamande. Il peut être introduit de deux manières différentes : explicitement – au moyen du titre ou par des référents textuels – et/ou au moyen de la musique elle-même (Francfort 235).

Le paysage peut être directement invoqué comme référent symbolique rassembleur. *De Bruid der Zee* 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'autant plus forte qu'elle est censée renvoyer à des codes connus et compris par l'auditoire visé :

L'action 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 familier ; 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... (Lesbroussart, « La fiancée de la mer » 354)

L'importance du fleuve, ou plus généralement du cours d'eau n'est plus à démontrer. Que ce soit le Rhin en Allemagne ou la Moldau en Bohême, il véhicule l'idée de l'origine d'un monde (Samson 585) tout en étant 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* de Peter Benoit. Le fleuve est prétexte au compositeur à offrir un regard sur le passé national en créant une épopée flamande (Van den Borren 56 et 58). 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 lieverd 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. (Hiel 5)⁴

Autre lieu, la ville peut prendre un rôle symbolique de capitale de la nation (Francfort 267). Au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, Anvers se positionne comme un centre artistique et musical flamand incontournable (Pil 44).

⁴ « Oh, Escaut, j'ai entendu ta voix ; / Elle chante une douce parole joyeuse, / Une parole de joie et d'amour ! / Elle chante également un profond accord, / Qui apporte la grandeur d'un endroit à l'autre, / Et pénètre le cœur et les sens. »

Ce prestige culturel se retrouve dans la *Rubens-Cantate* de Peter Benoit. Les premières paroles de la cantate sont prononcées par les « Villes-sœurs » de Belgique et de Hollande en hommage à Anvers et sont représentatives du statut qui leur est accordé 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 :
 Moeder van Rubens, op zijn wij fier ! (De Geyter, 4 et 5)⁵

L'hommage à la ville d'Anvers ne se limite pas au cadre flamand et toutes les parties du monde, depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'époque moderne, vont tour à tour saluer la ville flamande (Eekhoud 247). Enfin, la ville elle-même est directement mise en scène lors des réjouissances autour du tricentenaire de la naissance de Rubens puisqu'elle est personnifiée musicalement durant un concert, notamment au moyen de trompettes thébaines placées en haut de la tour de sa cathédrale (A. C. J. 402-403).

FOLKLORE

Le folklore peut également être bien utile lorsqu'il s'agit de revêtir une musique d'un cachet identitaire. Le compositeur, dans son processus d'habiller la musique d'un marqueur identitaire, ne peut cependant se contenter de la seule citation d'un matériau folklorique, mais doit lui donner une plus grande ampleur et lui octroyer un rôle prépondérant au sein de la composition (Francfort 213).

La tâche du compositeur est fondamentale, car de telles œuvres, lorsqu'elles contiennent des éléments extramusicaux attribuant un cachet de terroir, suscitent des attentes de la part du public qui espère y percevoir et y retrouver les éléments promis au risque, dans le cas contraire, d'être déçu comme ce que rapporte l'*Art moderne* à propos du *Kermisdag* de Jan Blockx :

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. 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. (« Concerts populaires. Deuxième et troisième matinées » 99)

⁵ « Plus chère des sœurs, qui trône au bord de l'Escaut, / Reine des arts, nous sommes toutes présentes ! / Reçois nos baisers, nos couronnes et nos palmes : / Mère de Rubens, nous sommes fières de toi ! »

En outre, le matériau folklorique doit, pour que l'identification soit optimale, être perçu comme pur et authentique (Francfort 198 et 200). Le chant folklorique, pour ne pas verser dans le pittoresque, doit être traité comme un « trésor national » dont le rôle est de créer des liens entre la Flandre présente et son passé éloigné tout en traduisant ses caractéristiques supposées (Bujic 176). Jan Blockx, par exemple, utilise, dans sa *De Bruid der Zee*, deux chansons populaires comme liant musical : la ballade flamande *De twee Conincs Kinderern* et *Het meisje van Scheveningen*, une chanson néerlandaise de marins. Le *Guide musical* évoque leur intégration en ces termes :

Il 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'habiletés que d'à-propos, à une série de thèmes mélodiques, de dessins rythmiques appropriés à chacun des personnages. (« La Fiancée de la Mer » 744)

L'utilisation d'un ou de plusieurs airs folkloriques dans une composition n'est pas une garantie suffisante pour l'identifier comme un marquage identitaire (Samson 589). Pour que l'œuvre soit renforcée dans son cachet identitaire, l'intention de l'acte doit *a minima* être acceptée comme telle par le public (Diamantopoulou-Cornejo 32).

La mort de Karel Miry est l'occasion d'un article dans lequel l'*Art moderne* revient sur les préoccupations folklorisantes 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 toute sa naïve et souriante spontanéité » (« Charles Miry » 326). Le qualificatif « naïf » est ici révélateur de l'authenticité du travail de 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 décidée, qui date de longtemps, et qui ne le cède en rien aux chants que le peuple se crée lui-même » (« Charles Miry. » 326).

La mort de Jan Blockx est également l'occasion d'un article, rédigé dans la revue *Durandal*, qui situe le compositeur dans le sillage de Benoit au sein de l'école anversoise de musique. Cette école est décrite par Closson comme relevant des écoles dites « nationales » et à propos de la musique de Blockx, il confie :

Les lieder de Blockx, 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 fraîches sont directement empruntées au merveilleux trésor de la chanson populaire ou si elles sont simplement adaptées : or, sauf de rares exceptions, elles sont originales. (Closson 471)

FORMES, GESTION DES EFFECTIFS, INSTRUMENTATION

Le compositeur souhaitant s'affirmer dans la veine des écoles nationales de musique peut enfin 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 pourtant possible d'observer certaines des préférences des compositeurs flamands lorsqu'il s'agit d'exprimer leur identité flamande. La musique vocale occupe une place prééminente, même si la musique instrumentale ne doit pas être écartée totalement pour son utilité dans un cadre descriptif ou lorsqu'il s'agit de relever l'expression de sentiments ressentis par le compositeur face à un paysage ou un moment historique propre à la Flandre.

Les grands ensembles mêlant orchestre et chœurs tels que le drame lyrique, l'oratorio et la cantate sont privilégiés pour l'établissement et la propagation du culte de la Flandre (Van Den Borren 41), car ils sont perçus comme les formes parmi les plus efficaces dans l'éducation des foules (Ceulemans 129-130). Même si cette pratique n'est pas spécifiquement flamande, elle est reprise par les principaux compositeurs se revendiquant de l'école flamande de musique et est justifiée parce qu'elle parfait « l'éducation musicale de ceux qui l'écoutent » (Lefèvre 28).

Ces oratorios, cantates et autres drames lyriques doivent être compris comme des performances dans lesquelles les mises en scène sont élaborées et visent à renforcer les effets et les discours qu'elles sont censées véhiculer (Hoegaerts 20). La *Rubens-Cantate* de Benoit est assez représentative de cet état de fait puisque le compositeur, non seulement exploite les possibilités que lui offrent l'orchestre et les chœurs à sa disposition, mais utilise le lieu même du concert – la place Verte d'Anvers – et ses environs, par le placement de trompettes thébaines dans la tour de la cathédrale et l'utilisation de son carillon, tout en favorisant une participation active du public pendant le concert (Lesbroussart, « Benoit et Tinel » 206).

Dans cette optique, la taille de l'orchestre et des chœurs peut être utilisée pour « donner une image sonore de la nation » (Francfort 288). Les effectifs sont multipliés et il n'est pas rare de dénombrer plusieurs centaines, si ce n'est plusieurs milliers, d'interprètes sur scène. Le chœur lui-même est compris comme un microcosme de la Flandre dans lequel chaque voix se voit assigner une tâche ou un rôle particulier, les discours identitaires étant par exemple généralement entonnés par les voix masculines afin de leur donner une compréhension virile assumée (Hoegaerts 28).

L'instrumentation peut être un moyen de revêtir la musique d'un caractère flamand par l'emploi d'instruments ou de sonorités locales ou pouvant être interprétées comme telles (Francfort 290). La recreation du son du carillon au moyen de l'orchestre en est un bon exemple :

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 ! (Joly 286)

Enfin, l'utilisation du leitmotiv peut faciliter la perception d'une œuvre par le public en lui conférant une structure plus organique, plus homogène tout en renforçant sa compréhension :

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. (Wilford 265)

Il est possible à cet effet de retrouver certaines similitudes dans le traitement de la structure mélodique de plusieurs partitions, voire d'être en présence de rappels de motifs musicaux dans plusieurs compositions d'un même auteur afin d'apporter une plus grande cohésion à son œuvre. Ceci est particulièrement observable dans l'œuvre de Peter Benoit :

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. (« Lucifer au Trocadéro » 150)

CONCLUSION

Peter Benoit, lorsqu'il prétend fonder une école flamande de musique, fonde la totalité de son argumentaire sur le peuple flamand qui doit être, selon lui, éduqué par une musique pensée, composée et jouée pour lui.

S'il n'existe pas à proprement parler de traits musicaux flamands, certaines caractéristiques reviennent régulièrement au fil des œuvres présentées par les compositeurs se revendiquant de l'école de musique flamande. L'usage de la langue flamande, de référents historiques et géographiques familiers, du folklore ainsi que le travail fourni autour de l'orchestration et de l'instrumentation de l'or-

chestre sont autant d'éléments devant concourir à renforcer cette familiarité entre l'œuvre composée et son public. Les différents éléments sont pensés afin de les fondre dans un tout cohérent et homogène pour que le message transmis soit compris des masses.

La presse spécialisée francophone se fait l'écho de ces pratiques de composition. S'il arrive qu'elle discute, voire conteste, certaines prises de position, elle atteste tout du moins de la matérialisation, par un collège de compositeurs flamands favorables aux idées relatives à la conception d'une école flamande de musique, des idées théorisées par Benoit. De même, une certaine ambiguïté se dégage autour de l'élaboration de cette identité flamande au sein d'une Belgique encore majoritairement francophone. En effet, les questions linguistiques mises à part, l'enthousiasme suscité par les différents compositeurs flamands se vérifie largement aussi bien dans le temps que dans l'éventail des journaux consultés. Les compositeurs autour de Benoit sont régulièrement reconnus et montrés comme flamands tout comme les œuvres qu'ils font jouer et seront au fur et à mesure présentés comme appartenant à cette école de musique flamande prônée par Peter Benoit.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

- A. C. J. « Les fêtes Rubens. Correspondance particulière de l'Actualité. I. La Rubens Cantate. » *L'Actualité à travers le monde et l'art*, vol. 50, 29 juillet 1877, pp. 402-403.
- « Artistes belges. Charles Miry. » *Le Guide Musical*, vol. 18, 4 mai 1871, pp. 318-319.
- « Belgique. Bruges. » *Le Guide musical*, vol. 30-31, 26 et 2 août 1877, [pp. 7-8].
- « Belgique. Causerie. » *Le Guide Musical*, vol. 26-27, 26 juin et 3 juillet 1873, [p. 4].
- « Belgique. Causerie. » *Le Guide Musical*, vol. 24-25, 10 et 17 juin 1880, [pp. 4-5].
- Benoit, Peter. « Réflexions sur l'art national. » *L'Art universel*, vol. 12, 1^{er} août 1873, pp. 109-110.
- Benoit, Peter. « Réflexions sur l'art national. » *L'Art universel*, vol. 20, 1^{er} décembre 1873, pp. 173-174.
- Benoit, Pierre. « Réflexions sur l'art national. » *L'Art universel*, vol. 1, 15 février 1873, pp. 7-8.
- Brunet, Jules. « Théâtre royal de la Monnaie. Thyl Uylenspiegel. » *Le Guide Musical*, vol. 3, 21 janvier 1900, pp. 50-54.
- « Charles Miry. » *L'Art moderne*, vol. 41, 13 octobre 1889, pp. 325-326.
- Closson, Ernest. « Jan Blockx. » *Durandal*, vol. 7, juillet 1912, pp. 469-473.
- « Concerts populaires. Deuxième et troisième matinées. » *L'Art moderne*, vol. 12, 23 mars 1884, pp. 99-100.
- De Geyter, Julius. *Rubens-Cantate*. Peter Benoit-Fons, 1932.

- Eekhoud, Georges. « Peter Benoit. » *La Belgique artistique et littéraire*, vol. 106, 15 août 1913, pp. 245-261.
- Hiel Emmanuel. *De Schelde (L'Escaut). Oratorio historique de Em. Hiel. Musique de Peter Benoit.* Imp.-Litho. de la Cour L. VAN DER AA, s. d.
- Joly, Auguste. « Les Concerts. » *La Belgique artistique et littéraire*, vol. 2, novembre 1905, pp. 285-288.
- Kufferath, Maurice. « Meilief. » *L'Art moderne*, vol. 46, 12 novembre 1893, p. 366.
- « La Fiancée de la Mer. » *Le Guide musical*, vol. 42, 19 octobre 1902, pp. 743-745.
- Lefèvre, Émile. *Pourquoi un conservatoire flamand ? À propos des fêtes de 1880.* Imprimerie Mees & C^{ie}, 1880.
- Lesbroussart, Henry. « Benoit et Tinel. », *L'Art moderne*, vol. 21, 16 juin 1901, p. 206.
- Lesbroussart, Henry. « La fiancée de la mer. » *L'Art moderne*, vol. 43, 26 octobre 1902, pp. 354-355.
- Lescrauwaet, L. « Correspondance. Anvers. » *Le Guide Musical*, vol. 35-36, 3 et 10 septembre 1899, p. 635.
- Lescrauwaet, L. « Correspondance. Bruges. » *Le Guide Musical*, vol. 50, 13 décembre 1908, p. 819.
- « Lucifer au Trocadéro. » *L'Art moderne*, vol. 19, 13 mai 1883, pp. 149-150.
- Maus, Octave. « Thyl Ulenspiegel. » *L'Art moderne*, vol. 3, 21 janvier 1900, pp. 19-20.
- R., V. « La Pacification de Gand (Correspondance particulière de l'Artiste). » *L'Artiste*, vol. 36, 10 septembre 1876, pp. 293-295.
- Wilford, A. « Karel van Gelder. » *Le Guide Musical*, vol. 40, 2 octobre 1892, pp. 265-266.

SOURCES SECONDAIRES

- Bayart, Jean-François. *L'illusion identitaire.* Fayard, 1996.
- Bujic, Bojan. « Nationalismes et traditions nationales. » *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 1. Musiques du XX^e siècle*, dir. Jean-Jacques Nattiez, Acte Sud / Cité de la musique, 2003, pp. 175-194.
- Ceulemans, Adelheid. *Verklankt verleden. Vlaamse muziektheaterwerken uit de negentiende eeuw (1830-1914) : tekst en representatie.* University Press Antwerp, 2010.
- Couttenier, Piet. « National Imagery in 19th Century Flemish Literatur. » *Nationalism in Belgium. Shifting Identities, 1780-1995*, edited by Kas Deprez and Louis Vos, Palsgrave, 1998, pp. 51-60.
- Diamantopoulou-Cornejo, Dimitra. « Les Écoles nationales et le matériau populaire. » *Musurgia*, vol. 9, no.1, 2002, pp. 31-45.
- Francfort, Didier. *Le Chant des Nations. Musiques et cultures en Europe. 1870-1914.* Hachette, 2004.
- Hoegaerts, Josephine. « Little Citizens and Petites Patries : Learning Patriotism through Choral Singing in Antwerp in the Late Nineteenth Century. » *Choral Singing : Histories and Practices*, edited by Ursula Heisler and Karim Johansson, Cambridge scholars publishing, 2014, pp. 14-32.
- Levaux, Thierry. « Blockx, Jan. » *Nouvelle Biographie nationale. 12*, Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, 2014, pp. 22-25.
- Mayers, Catherine. « Eastern European National Music as Concept and Commodity at the turn of the Nineteenth Century. » *Music & Letters*, vol. 95, no. 1, février 2014, pp. 70-91.

- Meylaerts, Reine. *L'aventure flamande de la Revue belge. Langues, littératures et cultures dans l'entre-deux-guerres*. Archives & Musées de la littérature, 2004.
- Pil, Lut. « Painting at the service of the New Nation State. » Kas Deprez et Louis Vos (éd.), *Nationalism in Belgium. Shifting Identities, 1780-1995*, edited by Kas Deprez and Louis Vos, Palsgrave, 1998, pp. 42-50.
- Polasky, Janet. « Liberalism and biculturalism », *Conflict and Coexistence in Belgium. The Dynamics of a Culturally Divided Society*, edited by Arend Lijphart, University of California, 1981, pp. 34-45.
- Samson, Jim. « Nations and nationalism. » *The Cambridge history of nineteenth-century music*, edited by Jim Samson, Cambridge University Press, 2002, pp. 568-600.
- Van Den Borren, Charles. *Peter Benoit*. J. Lebègue & C^{ie} Éditeurs, 1942.
- Vander Linden, Albert. « Sur une lettre de Benoit. » *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 22, no. 1, 1968, pp. 111-113.
- Vanhulst, Henri. « La critique musicale francophone en Belgique au XIX^e siècle. » *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 66, 2012, pp. 11-20.
- Vos, Louis. « Van Belgische naar Vlaamse identiteit. Een historisch overzicht. » *Vlaamse identiteit : mythe én werkelijkheid*, edited by Hilde van Belle and Leo Ravier, Acco, 2002, pp. 11-21.
- Willaert, Hendrik, Dewilde, Jan. *150 jaar muziekleven en Vlaamse Beweging « Het Lied in ziel en mond. »* Lannoo, 1987.

UNE MUSIQUE AUX CARACTÉRISTIQUES FLAMANDES :
RÉCEPTION PAR LA PRESSE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE BELGE
FRANCOPHONE DU MOUVEMENT MUSICAL FLAMAND

R e s u m é

Au XIX^e siècle, dans le cadre d'un mouvement identitaire flamand naissant dans une Belgique encore majoritairement francophone, le compositeur belge Peter Benoit milite pour la création d'une musique flamande. L'usage de codes communs doit permettre de spécifier cette nouvelle musique afin que le peuple flamand prenne conscience de lui-même. La langue, les identifications historique et géographique, le folklore, la gestion des effectifs et l'instrumentation sont autant d'éléments employés en ce sens. Le présent article rend compte de cet état de fait au moyen de la presse spécialisée francophone de l'époque concernée qui se fait le témoin de ces usages musicaux flamands.

Mots clés : XIX^e siècle ; Belgique ; musique flamande ; Peter Benoit

MUZYKA O CHARAKTERYSTYCE FLAMANDZKIEJ:
RECEPCJA FLAMANDZKIEGO RUCHU MUZYCZNEGO
PRZEZ BELGIJSKĄ FRANKOFOŃSKĄ PRASĘ
ARTYSTYCZNĄ I LITERACKĄ

S t r e s z c z e n i e

W XIX wieku, w ramach flamandzkiego ruchu tożsamościowego rodzącego się w Belgii, która w przeważającej mierze nadal była francuskojęzyczna, belgijski kompozytor Peter Benoit prowadził

kampanię na rzecz tworzenia muzyki flamandzkiej. Zastosowanie wspólnych kodów powinno umożliwić określenie tej nowej muzyki tak, aby Flamandowie mogli się więcej dowiedzieć o sobie samych. Język, identyfikacje historyczne i geograficzne, folklor, zarządzanie personelem i instrumentacja to elementy używane w tym właśnie celu. Artykuł opisuje ten stan rzeczy, korzystając ze specjalistycznej prasy francuskojęzycznej omawianego okresu, która jest świadectwem tych flamandzkich praktyk muzycznych.

Słowa kluczowe: XIX wiek; Belgia; muzyka flamandzka; Piotr Benoit

MUSIC WITH FLEMISH CHARACTERISTICS:
RECEPTION OF THE FLEMISH MUSICAL MOVEMENT
BY THE BELGIAN ARTISTIC AND LITERARY
FRANCOPHONE PRESS

S u m m a r y

In 19th century, as a part of nascent Flemish identity movement in a still predominantly French-speaking Belgium, the Belgian composer Peter Benoit is campaigning for the creation of a Flemish music. The use of common codes should make it possible to specify this new music with a view to raising the self-awareness of the Flemish people. Language, historical and geographical identification, folklore, personnel management and instrumentation are all used to this end. This article reports on this state of affairs by means of the specialist French-language press of the period in question, which bears witness to these Flemish musical practices.

Keywords : 19th century; Belgium; Flemish Music; Peter Benoit