
Tekst en Muziek / Texte et
Musique / Text and Music

JLIC – Issue 1 (2017)



Journal for Literary &
Intermedial Crossings

Special issue edited by:
David Gullentops and Thomas Thoelen
Vrije Universiteit Brussel

JLIC is the journal of the Centre for Literary and Intermedial Crossings (CLIC)
Vrije Universiteit Brussel



Journal for Literary and Intermedial Crossings

ISSN: 2506-8709

Journal homepage: <https://clic.research.vub.be/journal>

 Submit your article to JLIC

Réflexions 1950 de Joseph Jongen, journal d'une crise: Analyse et édition du texte

Sarah Defrise – Vrije Universiteit Brussel / Koninklijk Conservatorium Brussel

Issue: 1

Published: Autumn 2017

To link this article: <https://clic.research.vub.be/volume-1-herfst-automne-fall-2017-tekst-en-muziek-texte-et-musique-text-and-music-0>

To cite this article: Defrise, Sarah. "Réflexions 1950 de Joseph Jongen, journal d'une crise: Analyse et édition du texte." *Tekst en Muziek/Texte et Musique/Text and Music*, special issue of *Journal for Literary and Intermedial Crossings*, vol., 1, 2017, pp. f1-38.



BY-NC 4.0 DEED: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license.

***Réflexions 1950* de Joseph Jongen, journal d'une crise.**

Analyse et édition du texte

Sarah DEFRISE

Vrije Universiteit Brussel / Koninklijk Conservatorium Brussel

En 1950, Joseph Jongen qui occupait alors une place prestigieuse dans le paysage musical belge entreprit de consigner ce qu'il intitula *Réflexions 1950* au sujet de la révolution que connut la musique classique au tournant du siècle. Vienne l'impériale, capitale de la valse, cité des sécessionnistes et du *Jugendstil* avait été le berceau de cette révolution. Les dernières symphonies de Mahler et le *Salomé* de Richard Strauss y avaient pavé la route à une génération de compositeurs plus radicaux : Arnold Schoenberg et ses élèves Alban Berg et Anton Webern. En dix ans, la Seconde École Viennoise porta un coup sans précédent au langage musical en reniant le système tonal au profit du jeune dodécaphonisme, mis au point par Schoenberg.

Le texte de Jongen, dont nous proposons ici la lecture, fut rédigé par le compositeur entre 1950 et deux mois avant sa mort en 1953. Composé d'une quarantaine de feuillets manuscrits consignés dans un petit carnet, il est conservé à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles et n'a encore jamais été publié ni fait l'objet d'aucune étude. Jongen écrit-il pour la postérité, pour ses pairs ou sa famille, comme il semble l'avoir fait dans ses *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* quelques années auparavant ? La forme hybride de ces pages, à cheval entre journal intime, mémoires et essai musicologique, ne permet pas de s'en assurer. Et bien qu'il y interpelle à une occasion un lecteur fictif, les *Réflexions 1950* nous semblent davantage le lieu d'une confession intime qu'il n'adresse à personne en particulier sinon à lui-même. Ces réflexions nous livrent un témoignage unique sur l'évolution psychologique de Jongen face au bouleversement concomitant du langage musical européen. Le compositeur y fait l'aveu de sa

récente incapacité à composer de nouvelles pièces. Il tente de s'en expliquer, d'en analyser les raisons, et sans doute d'apaiser son tourment par une sorte d'auto-épanchement littéraire.

Le texte est construit, d'une part, autour des souvenirs de Jongen, d'événements musicaux marquants, de références à des œuvres représentatives de la nouvelle musique depuis les années 1910, et d'autre part, autour du quotidien de l'homme, de ses réflexions, de ses doutes et de ses projets. Ainsi, l'aspect historique et descriptif implique naturellement un pendant autobiographique et philosophique. Dans la lecture qui suit, nous nous pencherons tout d'abord sur les faits historiques relatés par Jongen. Celui-ci mentionne en effet à plusieurs reprises des noms, des institutions, des événements importants dans l'histoire de la musique bruxelloise auxquels il nous a paru bon d'apporter quelque explication supplémentaire pour la bonne compréhension du texte. Nous nous intéresserons ensuite aux jugements explicites émis par Jongen sur la musique de ses contemporains. En relevant ce qu'il condamne et ce qu'il plébiscite, nous esquisserons un portrait du compositeur et de sa position comme créateur dans un siècle en crise.

1. La culture en Belgique décrite par Jongen

Dans la première moitié du texte, Jongen se tourne vers le passé. Il relate les événements marquants de la scène musicale bruxelloise depuis son retour de Londres, où il vécut durant la Première Guerre. Quand il rentra à Bruxelles en 1919, l'offre culturelle s'était largement appauvrie dans la capitale, tant en terme de quantité des représentations qu'en terme de diversité. Les principales institutions musicales avaient en effet fermé leurs portes sous l'occupation allemande. En outre, les rares concerts subsistants ne donnaient à entendre que les œuvres de compositeurs établis. Le pays vécut ainsi quatre années d'isolement culturel, ne sachant peu ou rien des productions étrangères, encore moins de la naissance du dodécaphonisme viennois ou de la nouvelle génération de compositeurs français. Jongen se

souvent qu' « après la guerre, rentré en Belgique en 1919, [il n'entendit] que très peu de musique. Les concerts étaient très rares encore et ne donnaient que des œuvres bien sages et bien classiques » (Jongen 1950, 3¹). Dans les *Annales des Concerts Populaires*, Ernest Closson confirme la situation culturelle pénible de « ce pays libre transformé en une sorte de cave obscure au-dessus de laquelle les bruits du dehors venaient mourir, privé de toute communication avec le monde extérieur », tout en spécifiant les circonstances d'un tel revirement :

Brutalement, la guerre mit fin à toute activité intellectuelle et artistique en Belgique. Des préoccupations autrement graves et profondes remplissaient les esprits et les cœurs. Pendant de longs mois, la musique se tut à Bruxelles, un silence consterné régna. » (Closson 1927, 14-15)

1.1. Les Concerts Pro Arte

Dès la fin de la guerre cependant, en quelques mois Bruxelles connaît un renouveau musical fulgurant. Les œuvres du Groupe des Six, puis celles de la Seconde École Viennoise et d'autres novateurs comme Béla Bartók ou Paul Hindemith sont présentées à Bruxelles, alors que la capitale peine encore, depuis la fin de la guerre, à rattraper quatre années de retard sur le plan de la création contemporaine². L'initiative de cette renaissance culturelle revient au chimiste et mélomane Paul Collaer, qui créa en 1921 ce qui deviendrait rapidement une institution nationale : les Concerts Pro Arte. Durant leur courte existence, ces concerts non seulement rattrapèrent le retard de la Belgique en matière de musique nouvelle mais propulsèrent le pays au devant de la scène internationale en matière d'avant-garde musicale.

¹ Le sigle Jongen renvoie au manuscrit du compositeur intitulé *Réflexions 1950* et conservé à la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles, fonds Jongen, CR-03312. Nous en donnons une transcription partielle en annexe de notre article.

² Le clivage perçu par Jongen et tant d'autres entre la musique qu'ils avaient l'habitude d'entendre avant la guerre et ce qu'ils découvrent à l'aube des années vingt est d'autant plus grand sans doute que la *Libre Esthétique*, principale organisation de concerts et de conférences consacrée à la musique dite moderne avant la guerre, avait cessé d'être à la pointe de l'avant-garde depuis quelques années et s'était pour ainsi dire arrêtée aux œuvres, encore perçues comme modernes en 1900, de Debussy, Ravel, Dukas et autres franckistes.

Les Concerts Pro Arte furent le fruit d'une rencontre entre le quatuor éponyme et Paul Collaer. Robert Wangermée relate les détails de cette rencontre dans un livre consacré à la correspondance de Paul Collaer avec ses amis musiciens :

Collaer connaissait déjà certains (des musiciens de Pro Arte) dès avant la guerre, mais il a rencontré le Quatuor pour la première fois en avril 1919, chez le pianiste Émile Bosquet qui, dans sa maison de Tervuren, organisait des séances intimes de musique de chambre avec des amis ; en accompagnant Brélia qui chantait les *Trois poésies de la lyrique japonaise* de Stravinski et en jouant à quatre mains avec Bosquet le *Sacre du Printemps*, Paul Collaer avait fort impressionné les quartettistes. C'est alors qu'est née entre eux l'idée de donner ensemble des concerts publics de musique contemporaine. (Wangermée dans Collaer 1996, 18)

Ces « concerts publics de musique de contemporaine » virent d'abord le jour sous forme de séances semi-privées. Ces séances furent le premier contact de Joseph Jongen avec la musique née pendant la guerre :

Ce ne fut que vers le fin de 1919 pendant l'hiver, que l'on commença à entendre parler d'un Quatuor *Pro Arte* qui était très bon, disait-on, et qui avait Onnou comme premier violon³. Ce quatuor commence à donner des séances organisées par un certain Paul Collaer, un amateur engagé de musique mais qui était surtout professeur de chimie dans un Athénée à Malines, je crois. (Jongen 1950, 3)

Paul Collaer est l'une des figures les plus intéressantes de l'histoire de la musique belge au 20^e siècle. Né dans une famille de mélomanes flamands, il pratiqua la musique en amateur depuis un très jeune âge. Dès les années 1910, il fit preuve d'une grande curiosité à l'égard de la musique contemporaine. Mais ce n'est qu'en 1919 que cette curiosité se changea en passion, puis en activité professionnelle. Outre sa rencontre avec les musiciens de l'ensemble Pro Arte, Collaer fit cette même année une découverte qui influença toute sa vision de la musique par la suite.

Le 19 décembre 1919, Jean Cocteau, qui avait fait scandale à Paris en 1917 avec la création du ballet *Parade* dont il avait écrit le livret, donna une conférence à Bruxelles intitulée

³ Le Quatuor Pro Arte était à sa création composé d'Alphonse Onnou (premier violon), de Laurent Halleux (second violon), de Germain Prévost (alto) et Fernand Quinet (violoncelle).

« Présentation d'œuvres de musiciens nouveaux » (Cocteau 2016, 170-177). Accompagnant la conférence, on put entendre des œuvres de Satie, Milhaud, Auric, Tailleferre, Honegger ou encore Poulenc. Les nouveaux musiciens qui s'inscrivaient dans la filiation de Satie et que l'on surnomma bientôt les Six, étaient très proches de Cocteau qui devint en quelque sorte leur porte-parole, voire le théoricien de leur esthétique.

Cocteau et ses amis livraient une bataille farouche contre le wagnérisme et l'impressionnisme, de mise dans le milieu mélomane parisien, et plus largement contre toute forme d'influence étrangère à l'esprit français. Dans son pamphlet *Le Coq et l'Arlequin*, qui doit certainement être considéré comme le manifeste du Groupe des Six, on peut lire quelques lignes virulentes à ce sujet :

Debussy a dévié, parce que de l'embûche allemande, il est tombé dans le piège russe. De nouveau, la pédale fond le rythme, crée une sorte de climat flou, propice aux *oreilles myopes*. Satie reste intact. Écoutez les *Gymnopédies*, d'une ligne et d'une mélancolie si nettes. Debussy les orchestre, les brouille, enveloppe d'un nuage l'architecture exquise. De plus en plus, Debussy s'écarte du point de départ posé par Satie et entraîne tout le monde à sa suite. La grosse brume trouée d'éclairs de Bayreuth devient le léger brouillard neigeux taché du soleil impressionniste. Satie parle d'Ingres ; Debussy transpose Claude Monet à la russe. [...] Quand je dis « le piège russe », « l'influence russe », je ne veux pas dire par là que je méprise la musique russe. La musique russe est admirable parce qu'elle est la musique russe. La musique française russe ou la musique française allemande est forcément bâtarde, même si elle s'inspire d'un Moussorgski, d'un Stravinski, d'un Wagner, d'un Schoenberg. Je demande une musique française de France. (Cocteau 1918, *Le Coq et l'Arlequin* dans Cocteau 2016, 108-109)

Paul Collaer était présent lors de ce concert-conférence. Il écrivit toute son admiration pour cette musique inédite et différente dans un article paru dans l'hebdomadaire *La Flamme* où il prédit que ces jeunes musiciens français – que le critique français Henri Collet baptiserait le *Groupe des Six*⁴ – seraient les pionniers d'un renouvellement nécessaire de la musique. Il intégra immédiatement ce nouveau répertoire aux toutes nouvelles séances de musique de chambre avec le Quatuor Pro Arte. Jongen témoigne qu'« on fit un grand battage au sujet d'un

⁴ Henri Collet a lancé l'expression du Groupe des Six dans deux articles de *Comœdia* parus les 16 et 23 janvier 1920 pour désigner les musiciens réunis en sa présence chez Darius Milhaud le 8 janvier 1920 (Cocteau 2016, 187, note 13).

certain *Groupe des Six* qui s'était constitué à Paris pendant la guerre et dont on allait faire entendre les œuvres ainsi que celles d'autres étrangers » (Jongen 1950, 4).

Fort de ces rencontres stimulantes, Collaer fonda les Concerts Pro Arte dont le premier eut lieu le 24 janvier 1921 dans la salle du Conservatoire de Bruxelles. Ces concerts devinrent rapidement une institution incontournable pour les différents acteurs de la musique contemporaine en Belgique et à l'étranger. Les compositeurs avaient l'assurance que d'être joués à Bruxelles susciterait l'intérêt de programmeurs européens qui y voyaient un gage de qualité.

Sans jamais se positionner en révolutionnaire ou en véritable militant de la musique nouvelle, Collaer programma pourtant ce qu'on n'osait pas programmer ailleurs. Son audace, doublée d'une grande intégrité (on sait qu'il lui tenait à cœur d'inclure à ses concerts de la musique qui ne correspondait pas à ses goûts personnels), lui permit de se lier d'amitié avec quelques uns des plus grands compositeurs du 20^e siècle. Il décela souvent chez eux le talent avant que ceux-ci ne rencontrent le succès unanime qui leur était dû. Les Concerts Pro Arte organisèrent une centaine de concerts de 1922 à 1934, date de la fusion de l'association avec la Société Philharmonique. Lors de ces concerts, le quatuor Pro Arte était accompagné par les vents de l'orchestre des Guides, qui s'y adjoignaient quand la partition le demandait. Suivant l'esprit d'ouverture de Collaer, mais aussi par sa volonté de montrer au public belge une sélection représentative des différents langages et mouvances musicales européennes, les concerts programmaient les œuvres de très nombreux compositeurs parmi lesquels figuraient certains grands noms, tels que Milhaud, Satie, Stravinski, Schoenberg, Berg, Webern ou encore De Falla, Bartók et Hindemith, pour n'en citer qu'une partie. Les Concerts ne bénéficiaient d'aucune subvention publique. Ils dépendaient de la générosité d'un petit nombre de mécènes, dont Henri Le Bœuf et ne survécurent malheureusement pas à la fusion avec la jeune et ambitieuse Société Philharmonique, dont nous parlons plus loin.

1.2 Les Concerts Populaires de Musique Classique

La figure d'Henri Le Bœuf nous amène à la deuxième institution musicale d'envergure mentionnée par Jongen dans ses *Réflexions* : les Concerts Populaires. Après la Guerre, le célèbre mécène et mélomane Henri Le Bœuf reprit la direction des Concerts Populaires de Musique Classique, succédant aux trois grands noms d'Adolphe Samuel, Joseph Dupont et Sylvain Dupuis, qui avait été le professeur de Jongen au Conservatoire de Liège.

Créée en 1865 sous la direction d'Adolphe Samuel, la Société des Concerts Populaires se destinait à éduquer les oreilles du peuple par des œuvres de qualité. Sous l'impulsion d'Henri Le Bœuf, qui relança la Société en 1920 après six ans de silence dus à l'occupation allemande, les Concerts Populaires se tournèrent vers une programmation résolument plus contemporaine. Jongen assista au renouveau des concerts depuis les premières loges :

Vers 1920, Henri Le Bœuf rétablit les Concerts Populaires (au Théâtre de la Monnaie) [...] Le Bœuf, très épris de musique moderne commença lui aussi à moderniser les programmes. Rühlmann fut nommé chef d'orchestre et comme il habitait Paris, ne pouvait faire toutes les répétitions. Le Bœuf me demanda de faire les premiers travaux, ce que j'acceptai de faire. (J'ai même dirigé tout le premier concert de la saison 1920-21, avec un programme de mon choix qui plut à Le Bœuf. À ce concert, j'ai notamment dirigé en première exécution à Bruxelles la *Tragédie de Salomé* de Schmitt). (Jongen 1950, 4)

Le choix de Le Bœuf de confier le poste de répétiteur de l'orchestre à Joseph Jongen prouve bien la position qu'occupait ce dernier dans le monde musical belge. En effet, à quarante-cinq ans, le compositeur wallon avait acquis une renommée qui dépassait les frontières de son pays. Comme il le dit lui-même, « [il avait] derrière [lui] un long passé déjà de compositeur et [avait] eu assez bien de succès même à l'étranger » (*Ibid.*, 1). Nous verrons plus loin comment Jongen accueillit cette musique qu'il découvrait en même temps qu'il la dirigeait.

1.3. Les Concerts Spirituels

Pour brosser le tableau complet du monde musical bruxellois auquel s'intègre Jongen dans les années vingt, il convient d'évoquer la troisième grande Société musicale née après la Guerre :

les Concerts Spirituels. Jongen en est nommé directeur artistique, poste qu'il conserve jusqu'en 1925 lorsqu'il devint directeur du Conservatoire de Bruxelles :

J'ai omis de dire que dès 1920 on me demanda de diriger les Concerts fondés en 1919 par un nommé Bouderenghien, mais dont on ne fut jamais satisfait. Cette Société – avec chœurs – ne devait donner que des œuvres religieuses. Le ministre Michel Levie en était le Président. J'ai dirigé cette Société (trois concerts par an) jusqu'à ma nomination de Directeur du Conservatoire en 1925. (*Ibid.*, 4-5)

Jongen en détaille également le programme et livre son sentiment sur le résultat somme toute satisfaisant au vu des conditions de création :

Bien qu'avec un chœur d'amateurs et un orchestre encore à cette époque *très médiocre*, nous avons fait de la bonne besogne. Parmi les œuvres exécutées je cite : plusieurs cantates de Bach, le *Magnificat*, *l'Oratorio de Noël*, la *Passion selon St-Jean*, la *Messe en ré et ut* de Beethoven, le *Requiem* de Mozart, le *Psaume* de Fl. Schmitt, le *Saint-François* de Malipiero*, le *Cantique des Créatures de St-François* d'Ingelbrecht*, le *Roi David* d'Honegger*, *l'Enfance du Christ* de Berlioz, le *Cantique des Cantiques* de Bossi*, un Concert C. Franck avec un acte de *Ghiselle*, un Concert Wagner avec des fragments de *Parsifal* etc. etc.

Ce programme exécuté par des chœurs d'amateurs, avec un orchestre médiocre, sans aide pécuniaire aucune, puisque je ne pouvais avoir que deux répétitions avec l'orchestre et tout mon effectif, n'est pas mal n'est-il pas vrai ? Et je puis affirmer que jamais nous n'avons eu d'exécution médiocre tant nous avons eu d'enthousiasmes autour de nous.

* Première exécution en Belgique. (*Ibid.*, 5)

Voici donc les trois principales institutions que Jongen fréquenta à son retour d'Angleterre, autant comme acteur – comme cela fut le cas pour les Concerts Spirituels ou dans une moindre mesure pour les Concerts Populaires – que comme spectateur en ce qui concerne les Concerts Pro Arte.

1.4. La Société Philharmonique

En 1928, le tout nouveau Palais des Beaux-Arts ouvrit ses portes. Henri Le Bœuf qui fut à l'origine de cette entreprise et suivit la construction du Palais depuis ses débuts en fut nommé administrateur général. Dans un esprit de collaboration et de rapprochement avec les Concerts Pro Arte, Le Bœuf proposa d'abord une programmation tournée vers les compositeurs du présent. Mais très vite, les réalités financières obligèrent la Société Philharmonique à faire de grosses concessions par rapport à leur projet initial. Une nouvelle direction fut imposée à la

jeune Société. Il s'agissait de rassembler les petites structures indépendantes naissantes ou renaissantes après l'occupation, chacune possédant sa propre conception de la programmation musicale, en poursuivant une politique culturelle de centralisation d'abord – fin des années 1920 – et de vulgarisation ensuite – dans le courant des années 1930 :

Les manifestations musicales se multipliaient de plus en plus au Conservatoire, à la Société Philharmonique (et les Concerts Defauw⁵) qui venait d'être créée avec le nouveau Palais des Beaux-Arts. Il y avait chaque dimanche (ainsi que les samedis et les lundis) un grand concert d'orchestre et un nombre énorme de récitals, de séances de musique de chambre, où les compositeurs les plus modernes étaient joués, de nouveau vinrent s'adjoindre à ceux déjà connus tels Bartók, Hindemith, etc. (Jongen 1950, 11)

Bien que privé de date, ce paragraphe de Jongen fait sans doute référence à la période d'or de Bruxelles comme centre de l'avant-garde musicale européenne. En 1934, la fusion des Concerts Pro Arte et des concerts populaires avec la Société Philharmonique au sein du tout jeune Palais des Beaux-Arts sonna toutefois le glas de l'audace en matière de programmation. Le Palais des Beaux-Arts devait répondre à des exigences économiques. Le mot d'ordre était d'attirer un grand nombre de spectateurs, de les éduquer et surtout de les fidéliser en les rassurant quant au contenu des programmes. L'heure était à la mixité et à la modération.

Que l'on mesure bien les conséquences d'une telle politique pour un compositeur comme Jongen. Henri Le Bœuf, administrateur général et mécène de la Société Philharmonique, était féru de musique moderne. Bien qu'il comprenne la nécessité de rendement financier de la salle, il n'abandonna pas la jeune génération de compositeurs. Certains d'entre eux avaient par ailleurs déjà acquis une réputation internationale. Cependant, malgré la reconnaissance dans les milieux artistiques et intellectuels, la musique de Schoenberg sonnait encore bien âprement aux oreilles des néophytes d'alors. Pour compléter la programmation, dans un esprit fédérateur, nécessaire semble-t-il à la survie d'une structure géante comme le Palais des Beaux-Arts, la Philharmonique décida de faire entendre les grands maîtres des siècles passés. Les œuvres de

⁵ Le violoniste et chef d'orchestre belge Désiré Defauw créa la Société des Concerts Defauw en 1922 et fut nommé directeur artistique des Concerts du Conservatoire par Joseph Jongen en 1925.

Schumann, Schubert, Mozart, Beethoven, qui recueillaient l'aval du public, aidaient l'auditeur à accepter les œuvres modernes que l'on distillait parmi elles comme on sucrerait pour un enfant le médicament trop amer.

On pourrait croire qu'un compositeur comme Jongen, dont la musique avait été boudée par les Concerts Pro Arte, eût vu le vent tourner lorsque les Palais des Beaux-Arts entreprit sa nouvelle politique de vulgarisation. En effet, le public avait toujours réservé un accueil plus chaleureux à la musique postromantique et impressionniste de Jongen, qu'à toute forme de dodécaphonisme. Malheureusement, il n'en fut rien. Ce furent les compositeurs des 18^e et 19^e siècles que l'on choisit pour porter les couleurs de la tonalité. Terrible ironie, la musique de Jongen était, selon le point de vue, trop moderne ou pas assez, comme le compositeur s'en plaint lui-même :

Je pourrais encore citer bien des noms de nouveaux venus aux œuvres très à la page. On jouait encore de temps en temps du Franck (la *Symphonie* et les *Variations*) jamais plus de V. D'Indy ni de l'école de Franck, à part Lekeu. Inutile de dire qu'on ne jouait jamais rien d'auteurs belge, ou si rarement que c'était tout comme. (*Ibid.*, 9)

2. Joseph Jongen et le jugement sur ses contemporains

La rapidité avec laquelle les changements fondamentaux du langage musical et de la politique de programmation eurent lieu marqua profondément l'esprit de Joseph Jongen. Il est précieux de recueillir, grâce à son manuscrit, les propos d'un homme qui n'appartint pas au mouvement dodécaphoniste, mais qui en fut le contemporain.

Tout témoignage de l'époque permet de mieux appréhender ce phénomène inédit dans l'histoire de la musique qu'est l'atonalité. Nous évitons ainsi l'écueil d'une rationalisation *a posteriori* qui tendrait à apprécier les événements passés selon des critères actuels. Par exemple, si nous connaissons aujourd'hui l'issue de la révolution dodécaphoniste, songeons que les compositeurs et autres acteurs du monde musical d'alors n'avaient pas ce recul. On peut dès lors aisément imaginer ce que l'incertitude de certains compositeurs doublée

d'incompréhension a pu engendrer chez eux comme questionnement, voire comme révolte, qui n'aurait aujourd'hui plus lieu d'être. Cette vingtaine de pages de Jongen nous le rappelle.

Contrairement à nombre de ses contemporains compositeurs, Jongen ne prit jamais le parti d'une lutte ouverte. Il ne participa pas à la croisade que d'aucuns engagèrent contre la musique germanique atonale. Ces pages sont celles d'un homme pondéré qui, avec l'intégrité qu'on lui a toujours connue, tente de pénétrer les arcanes d'un art qui lui est en tout point étranger. Grâce à ce manuscrit, nous disposons d'un aperçu précieux de la perception qu'avait Jongen – et que partageaient vraisemblablement nombre de ses contemporains – de ces œuvres qu'il qualifie de « modernes ».

Certaines lignes pourraient paraître virulentes pour le lecteur actuel. Cependant, il est bon de rappeler que les critiques incendiaires étaient monnaie courante au début du siècle passé. Certains mots restés célèbres de compositeurs, d'écrivains ou de penseurs d'alors nous sembleraient aujourd'hui d'une cruauté exagérée. Ainsi Claude Debussy, dans une lettre à Stravinski du 24 octobre 1915, fait-il allusion à la musique dodécaphonique en ces termes : « Il faudra nettoyer le monde de cette mauvaise semence. Il faudra tuer ce microbe de la fausse grandeur, de la laideur organisée, dont nous ne nous sommes pas toujours aperçus qu'elle était simplement de la faiblesse. » (Debussy 2005, 1952-1953). Jongen ne fait jamais usage d'un ton si vindicatif. Si aujourd'hui le temps est à la modération en toute chose et si la passion et l'extrémisme ont mauvaise presse, ce qui pourrait paraître péremptoire à première vue dans le texte de Jongen doit être interprété comme une position particulièrement modérée pour l'époque.

L'expression de ses propres goûts en matière de musique, associée aux jugements positifs et négatifs que Jongen porte sur les compositeurs de la nouvelle génération et sur l'évolution de l'art en général, permet en outre de dessiner sa pensée, d'en préciser des contours

maintenus flous jusqu'ici par certains musicologues qui ne voient en lui guère plus qu'un successeur de Franck.

2.1. Une pensée manichéenne

Ce qui frappe à la première lecture du texte est l'opposition rhétorique qu'établit Jongen entre les compositeurs dont il se sent le successeur et ceux de la nouvelle génération ou « du dernier bateau », comme il les appelle non sans mépris. Une phrase du texte en particulier semble résumer toute sa pensée esthétique :

[...] comprendra-t-on que la polytonalité, la dodécaphonie et le reste, c'est la négation de la musique qui est avant tout expression et charme et non pas seulement bruit et dissonance, calcul et théorie. (Jongen 1950, 10)

On ne pourrait être plus clair. À chaque terme de la formule est adjoint un oxymore. La polytonalité, la dodécaphonie sont à la musique ce que le bruit et la dissonance sont au charme, ce que le calcul et la théorie sont à l'expression: leur négation. Le terme de négation est lourd de sens du point de vue philosophique. Voilà qui serait un moyen expéditif mais efficace d'appréhender le phénomène de l'atonalité : qualifier ce « style nouveau » de non-musique, ou d'anti-musique, l'exclure tout bonnement du domaine des arts, évitant ainsi de se pencher sur sa véritable nature. Est-ce bien la conclusion à laquelle Jongen arrive ? La question de l'acception de l'écriture atonale comme forme artistique revient tout au long du texte et est souvent étendue aux arts picturaux qui, selon Jongen, connurent une révolution similaire avec le cubisme ou l'abstraction. Il s'interroge par exemple sur le *Pierrot lunaire* de Schoenberg : « Est-ce une œuvre ? Oui. Est-ce un chef-d'œuvre ? Moi je trouve que c'est un art bien hermétique. Je ne considère même pas cela comme de l'Art. » (*Ibid.*, 12)

On notera le désarroi de Jongen qui, après avoir défini le *Pierrot* comme « une œuvre », le qualifie d' « art hermétique », avant de conclure qu'il ne s'agit pas pour lui d' « Art ». On peut supposer que Jongen fait sciemment la distinction entre *art* et *Art*. Une telle distinction n'est pas anodine puisqu'elle semble décider de façon arbitraire et discriminatoire si telle ou telle

œuvre mérite ou non l'emploi de la majuscule. On perçoit bien tout ce qu'il y a de tradition platonicienne derrière l'opposition entre les graphies *Art* et *art*, qui n'est pas sans rappeler l'opposition ancestrale des figures d'Apollon et de Dionysos, mais aussi la tristement célèbre expression d'*Entartete Kunst*. Sur ce point, Jongen condamne de façon nette :

Qui sera jamais capable d'endiguer le flot et de faire comprendre à MM. Schoenberg, Alban Berg, Jolivet, Rosenthal et tant d'autres que vraiment leur musique n'est pas bien belle et qu'elle relève plutôt du cabanon que du temple d'Apollon ? (*Ibid.*, 10-11)

Plus loin, il surenchérit :

Qu'on se rende compte au reste de l'état de la peinture et de la sculpture en cette année 1950. Est-ce encore de l'Art ? Je ne le pense pas et il faudra trouver autre chose. On ne le trouvera que dans la saine raison et le bon sens car il est impossible d'aller plus loin dans la laideur et me semble-t-il dans l'incohérence. Que sortira-t-il de ce chaos ? (*Ibid.*, 15)

Apparaît ici clairement la vision platonicienne de Jongen. Il oppose à nouveau les notions de bon sens, de saine raison, de beauté à celles de laideur, d'incohérence et de chaos. Les critiques plus spécifiques qu'il émet au sujet de ses contemporains reprennent ce champ lexical et entérinent notre analyse. Ainsi qualifie-t-il la *Suite scythe* de Prokofiev d'« œuvre violente, dure, puissamment orchestrée (8 cors), d'une harmonisation souvent très agressive et des rythmes très particuliers ». Il dit « [toujours se souvenir] de l'impression de malaise qu'[il éprouvait] en entendant cette musique sauvage et [se demander] comment on pouvait imaginer et écrire des harmonies si laides et si anti-musicales » (*Ibid.*, 6). Et il range sur le même plan la musique du Groupe des Six qu'il qualifie « des plus ridicules », *Pierrot lunaire* qu'il estime représenter « une gageure de laideur », ou encore le dodécaphonisme qui « n'est plus de la musique » mais une « théorie organisée par des gens qui n'ont plus rien à dire » (*Ibid.*, 6 et 20).

À l'opposé de ces derniers, il cite en exemple Debussy et Ravel qu'il qualifie de « novateurs », quoique tributaires d'un « solide fond de tradition », dont il admire les « trouvailles » et la « richesse de vocabulaire et de palette », mais dont les « audaces harmoniques sont si bien venues, sont si personnelles, si riches et jamais choquantes. » (*Ibid.*,

20 et 8). Il tient aussi en haute estime et se dit l'héritier de Bach, Wagner, Franck, Strauss, Fauré ou encore d'Indy.

Bien que ce texte soit davantage le lieu d'une réflexion sur les compositeurs qui l'entourent, Jongen y distille quelques lignes à son propre sujet. Le maître liégeois fait preuve d'une grande humilité à l'égard de son œuvre. Il ne parle jamais de talent ou de génie, mais d'un sincère amour et respect pour son art, et d'une discipline de travail stricte :

[J]'ai toujours été hanté par le beau et le bon, [moi] qui n'ai jamais voulu m'inféoder à aucune école, bien qu'en admirant les maîtres de toute ma ferveur ? N'ayant jamais espéré faire figure de révolutionnaire. J'ai tâché dans chaque œuvre nouvelle, non seulement de perfectionner ma technique mais de m'y renouveler autant que possible par la pensée et l'esprit. (*Ibid.*, 18)

Une nouvelle valeur est ici introduite à côté de celles de la beauté et de la raison : celle du travail. La qualité d'une œuvre serait, selon Jongen, proportionnelle à l'effort fourni. Rappelons que le jeune homme a appris de son père ébéniste la nécessité d'une technique irréprochable et d'un travail assidu dans le processus de création. Il semble se considérer comme un artisan de la musique, un humble serviteur de son art. Il s'insurge d'ailleurs contre ces « nouveaux procédés » en matière de composition qui, d'après lui, servent davantage leur auteur que la musique.

Il ne faut pas non plus dédaigner l'influence de l'éducation chrétienne de Jongen sur sa pensée. Même si ce dernier reste discret au sujet de sa foi, c'est à l'église qu'il s'initia à la musique comme enfant de chœur, puis comme organiste. Il respectera toute sa vie les valeurs chrétiennes d'humilité, de ferveur et de travail en les reportant sur la musique :

Je travaillais avec foi et amour de mon art. Jamais entièrement satisfait peut-être, mais aspirant ardemment à m'élever de plus en plus dans la composition de mes œuvres à un idéal qu'on n'atteint jamais que si l'on est Bach, Beethoven ou Mozart. (*Ibid.*, 1)

2.2. L'ambivalence et la révision du jugement

L'image d'un homme à la pensée binaire et simpliste ne résiste pourtant pas à une deuxième lecture de ces pages. Jongen ne peut dissimuler une trouble ambivalence à l'égard de certains

compositeurs. Malgré la violence de certaines expressions, l'auteur n'impose jamais ses goûts et ses propos ne portent aucune trace de prosélytisme, d'injonction, ni même de certitude.

L'incipit du texte est à cet égard révélateur et très touchant :

Ces réflexions auraient pu être écrites depuis longtemps, depuis plusieurs années déjà, puisqu'elles me sont entrées en tête depuis plus de vingt ans. Si je ne les ai pas consignées plus tôt c'est peut-être que, pris par des travaux importants, je n'ai pas eu le temps de les mettre sur papier, c'est certainement aussi par hésitation, par scrupule de me tromper, car qui ne se trompe pas et ne change d'idée ? Il faut être rudement fort pour cela, et.... je ne suis pas fort. (Jongen 1950, 1)

Jongen avait plus de soixante-cinq ans lorsqu'il écrivit ces lignes et une brillante carrière de plus de quarante ans derrière lui. Malgré cela, il n'exclut pas la possibilité, à son âge, de changer d'avis. D'entrée de jeu, il admet qu'il peut se tromper et annonce ainsi au lecteur le caractère éminemment subjectif du texte qui suivra. Cette largesse d'esprit explique d'ailleurs qu'il ne se soit « jamais inféodé à aucune école » et qu'il ait suivi une voie solitaire, certes éclairée par l'admiration des grands maîtres du passé, mais à l'écart de toute pensée sectaire.

Sa grande indépendance d'esprit et sa grande capacité de discernement l'ont en effet toujours maintenu à l'écart des mouvements de la mode qu'il abhorre et méprise. Dans son texte, il évoque d'ailleurs avec amertume ces « autres compositeurs » qui « avaient changé leur fusil d'épaule » (*Ibid.*, 12). Jongen est incapable d'opportunisme. Mais s'il ne rejoignit pas les rangs des modernes, il ne les condamna pas d'emblée pour autant. Une telle position est rare à une époque où le paysage musical semblait divisé entre les combattants de l'atonalité d'un côté, et les farouches défenseurs de la tradition de l'autre. Dans un esprit d'ouverture, la première réaction de Jongen fut de tenter de comprendre ce bouleversement musical :

J'ai assisté à un grand nombre de ces auditions sans jamais pouvoir m'assimiler complètement cette musique d'un nouveau genre. Cependant, j'y assistais toujours dans le plus large esprit de compréhension possible [...]. (*Ibid.*, 11)

Il ne cache pas par exemple l'horreur qu'il éprouva dans un premier temps à l'audition de la musique d'Alban Berg qu'il qualifie de « déliquescence », de « malade » et de laide, mais il « [avoue néanmoins] que c'est de la musique singulière et bien bizarre dont [il voudrait] pouvoir

pénétrer le sens » (*Ibid.*). Il entretient une ambivalence certaine à l'égard de Stravinski qu'il prend tantôt comme exemple ou qu'il fustige tantôt sans détour. En témoignent ses propos au sujet de *Petrouchka* qu'il découvre en 1917 à Londres :

Que l'on bousculait de cette façon la belle musique, celle qui représentait pour moi les sentiments les plus élevés, oser comme cela délibérément la faire servir à des jeux presque grotesques, imiter un orgue de barbarie, en faire de la musique de foire ? Je ne concevais cela que dans l'opérette, la grosse farce populaire. Et cette musique se présentait avec un tel art, une telle maîtrise d'orchestre que j'en étais ahuri. (*Ibid.*, 2)

Cette ambivalence l'amène, dans le cas de Stravinski, à revoir son jugement au fil du temps. Plus loin dans le texte, il dit même s'être « passionnément initié » au stravinskisme « dans ses premières œuvres, le *Sacre* compris ». (*Ibid.*, 14)

Ses goûts évoluèrent vers une plus grande tolérance pour le répertoire contemporain. Il finit même par « [tâcher] de mettre à profit certains effets, certaines trouvailles qui [l]'avaient frappé, mais sans vouloir les imiter. [Il tâcha] en somme de pétrir [s]on art de le modeler, de le transformer quelque peu à une conception plus moderne » (*Ibid.*, 12). Il apparaît clairement que cette musique « née pendant la guerre » (*Ibid.*, 6) qui le bouleversa tant à son retour en Belgique, comme il s'en souvient au début du texte, n'a plus le même impact sur lui en 1950 lorsqu'il rédige ses *Réflexions*.

Ainsi, nous avons vu plus haut en quels termes Jongen se souvient de la *Suite scythe* de Prokofiev dont il dirigea les répétitions pour les Concerts Populaires de la Monnaie. De même, il évoque avec une crainte mêlée de dédain l'arrivée de Bartók sur les scènes belges. Pourtant, plus tard, voici ce qu'il écrit au sujet de ces deux musiciens :

[De nouveaux musiciens arrivèrent dont] Bartók - dans les quatuors que je ne comprends pas... encore, car son concerto pour orchestre malgré ses outrances est une belle et intéressante œuvre. Prokofiev aussi est un musicien intéressant (il y en a encore d'autres). (*Ibid.*, 14)

Jongen avoue qu'il ne comprend « pas encore » les quatuors de Bartók. Cette formule sous-entend d'une part qu'il ait déjà fait l'effort de les comprendre et d'autre part que, malgré qu'il ne

les ait pas compris, il ne désespère pas d'y parvenir. Ses révélations font écho à ce qu'écrit Mahler dans une lettre qu'il destine à Schönberg en 1909 :

J'ai votre quatuor avec moi et l'étudie de temps à autre. Mais cela est difficile pour moi. Je suis tellement navré de ne pouvoir mieux vous suivre. J'attends avec impatience le jour où je me retrouverai moi-même (et ainsi vous retrouverai également). (Mahler 1987, 175)

Les deux dernières citations n'ont de lien historique que par le fait d'illustrer tout un conflit générationnel. Les Mahler et les Jongen, bien que s'appliquant, peinaient à aborder la musique de leurs cadets.

D'autres passages des *Réflexions* témoignent de l'effort de compréhension dont fait preuve Jongen :

[...] dans la période chaotique que nous vivons, période de l'atome, rien d'étonnant qu'il y ait aussi des inventeurs musicalement atomiques qui rêvent de tout détruire ou tout au moins d'établir de nouveaux statuts esthétiques, basés principalement sur de nouveaux fondements. Dès lors, la porte est ouverte aux pires extravagances. Qu'il y ait parmi ces chercheurs des hommes de bonne foi encore. Il serait bête de le nier. Il y a encore des musiciens, de très bons musiciens même, mais emballés par la nouveauté, par les facilités qu'elle leur apporte, ils perdent leur contrôle du beau et se contentent de leur religion nouvelle. (Jongen 1950, 13)

Dans cet extrait, Jongen semble accepter que l'époque de chaos que traverse l'Europe génère une réaction artistique forte. Bien qu'il le déplore, il comprend que certains musiciens de « bonne foi » ressentent un besoin de révolte, voire de destruction.

En définitive, Jongen ne réproouve catégoriquement que deux types de compositeurs. D'une part, ceux qu'il méprise parce qu'il ne décèle en eux aucun talent. À ce groupe appartiennent Milhaud, Honegger, mais aussi, sans qu'il ne cite de nom particulier, un grand nombre des musiciens « plus jeunes, ceux de 1940 ou 1950 ». D'autre part, ceux à qui il reconnaît au contraire de grandes capacités musicales mais qui, d'après lui, par opportunisme ou facilité, se mettent au service d'une modernité qu'il réproouve.

La réaction de Jongen vis-à-vis de ces derniers est encore plus violente. Le cas le plus frappant est celui de Schoenberg dont il reconnaît qu'il « a écrit dans sa jeunesse de la musique

admirable » et qui « pourtant par après [...], [a écrit] des œuvres comme le *Pierrot lunaire* » (*Ibid.*, 12). On perçoit presque du ressentiment envers Schoenberg qui renonça à la recherche du beau et qui contribua avec le dodécaphonisme à ouvrir « la porte aux pires extravagances » pour reprendre une expression de l'auteur (*Ibid.*, 13).

S'il est compréhensible qu'un compositeur comme Jongen n'ait pu s'accoutumer aux hardiesses de l'écriture dodécaphonique, il semble plus surprenant, par exemple, que le langage néoclassique du Stravinski d'après le *Sacre* ou encore les influences du jazz et de la musique folklorique chez Milhaud n'aient pas trouvé plus de grâce à ses yeux, d'autant qu'il partageait avec ces compositeurs une aversion affichée pour la Seconde École de Vienne. Mais l'usage que Stravinski ou Milhaud font de la tonalité est référentiel. *Pulcinella* n'emploie le système tonal que pour citer la musique de cour du 18^e siècle ; le thème résolument populaire du *Bœuf sur le toit*, entonné en do majeur par les trompettes, est aussitôt ponctué par un discret contrechant polytonal aux flûtes et aux clarinettes. La néotonalité a conscience de ces mécanismes, en joue, les expose et, par là même, s'en distancie. Dans ce sens, on pourrait parler de *métatonalité*. Cette conception est diamétralement opposée à celle de Jongen qui ne peut, ni ne veut, envisager une telle distanciation.

Or l'utilisation du métadiscours en musique pourrait être rapproché d'autres procédés d'écriture du 20^e siècle, aussi disparates que le bruitisme ou le dodécaphonisme, qui seraient tous l'expression d'un phénomène musical plus large : celui de l'avènement du concept en matière de composition. Ce point de vue nous intéresse particulièrement puisqu'il induit une classification inhabituelle des courants musicaux du 20^e siècle qui met en rapport des compositeurs aussi différents que Schoenberg ou Stravinski et les oppose à Debussy et à Ravel, décrivant ainsi parfaitement les aversions de Jongen, qui pouvaient sembler incohérentes de prime abord. Cette répartition trouve son origine dans la traditionnelle distinction entre la musique abstraite et la musique dite à programme. Au 20^e siècle, les héritiers de la musique

abstraite développèrent un langage de plus en plus conceptuel, tandis que l'ancienne musique à programme, dépassant son aspect strictement narratif, fut la mère d'une écriture qui resta dans les sphères de l'allusif, de l'évocation et de l'image. Célestin Deliège décrit ainsi le conflit naissant entre musique conceptuelle et musique imagée dans son ouvrage *Invention musicale et Idéologies* 2⁶ :

Depuis la naissance de l'opéra, la fonction représentative de la musique s'était de plus en plus imposée et, dans le cadre d'un romantisme de pointe dominé par Berlioz, Liszt et Wagner, Hanslick réintroduisait les vertus d'une *musique absolue* fondée sur la logique du discours que Brahms, il est vrai, réintroduisait avec une pertinence exemplaire, mais que l'on jugeait bien exagérément [...] néoclassique. Cependant, un coup de barre était donné auquel la musique du XX^e siècle fera écho, mais sans unanimité.

Debussy [...] et Schoenberg, musiciens incompatibles, quoique Schoenberg parut partiellement comprendre son aîné, ne peuvent être cités ensemble que parce qu'ils sont les deux vrais conducteurs de l'orientation de toute la musique de leur siècle. [...] Ce qui donne à ces musiciens une telle fonction historique, c'est le fait d'avoir entraîné à leur suite tout le devenir musical jusqu'à présent vécu. S'étant moins exprimé sur son art que Schoenberg, [...] Debussy a cependant été plus clair dans sa démarche. La tâche lui fut peut-être facilitée en ce que, bien qu'intervenant puissamment sur le langage et provoquant une mutation l'ayant amené à voiler la tonalité par la modalité, il agit à l'intérieur de l'esthétique symboliste, ne se détournant jamais des pouvoirs allusifs qu'il reconnaissait à la musique. (Deliège 2007, 228)

Plus loin, Deliège rapproche les parcours stylistiques pourtant si différents de Schoenberg et de Stravinski en les opposant à la vision debussyste :

Schoenberg synthétisera les tendances imagistes et abstraites en pesant sur l'une et sur l'autre successivement selon les phases de son style et l'évolution de son langage. Après avoir cultivé le fruit du wagnérisme, [...] il rejoindra, dès le lendemain de la Première Guerre Mondiale, le courant brahmien qu'il ne quittera plus. Stravinski, en dépit de tout ce qui l'oppose à Schoenberg, a suivi, du point de vue de ce qui nous occupe, une évolution parallèle : vivant dans la perspective imagiste pendant sa période russe, il y renonce dès le lendemain de la guerre de 1914. [...] Quoi qu'il en soit, une prédominance du concept s'impose tant chez l'un que chez l'autre au temps de leur maturité. [...] À partir du sérialisme, le concept prend le dessus sous la forme d'une recherche dirigée vers une nouvelle logique du langage, et souvent vers l'expérimentation, donnant à la notion de plaisir un contenu intellectuel, qu'il ne pouvait avoir chez Kant et tel qu'il s'était maintenu depuis le XVIII^e siècle. (*Ibid.*)

⁶ Cet ouvrage de Célestin Deliège nous a servi de référence principale en matière de théorie de l'esthétique. Nous le citerons donc à plusieurs reprises tout au long de notre article.

2.3. *À observation juste, conclusion erronée*

Toute critique intégrale est fondée sur une observation préalable. Nous nous sommes donc penchée sur les passages des *Réflexions 1950* qui nous paraissent les plus virulents, en relevant les termes que Jongen emploie pour qualifier la nouvelle musique. Tentons désormais de mettre de côté l'aspect péjoratif dont Jongen dote ces qualificatifs et de nous concentrer sur leur sens objectif. Il qualifie par exemple le *Petrouchka* de musique « de Barbare », la *Suite scythe*, d'« œuvre violente et dure », le *Pacific 231* de « foutaise imitative ». Puisque l'on sait le sens péjoratif dont sont chargés ces termes sous la plume de Jongen, ceux-ci nous paraissent acerbes. Mais les musicologues ne désignent-ils pas cette période de Stravinski comme du primitivisme barbare ? La suite de Prokofiev n'est-elle pas une œuvre agressive à l'image du peuple scythe ? Et Honegger n'a-t-il pas tenté d'imiter le bruit d'une locomotive dans *Pacific 231* ?

En d'autres termes, Jongen voit ou plutôt, entend juste. Malgré ce qu'il exprime, il comprend les œuvres auxquelles il est confronté : ce qu'il perçoit est bien ce que les compositeurs ont voulu, ont recherché. Son incompréhension se situe ailleurs, non pas tant sur le plan musical, mais sur le plan philosophique ou idéologique. Ce qui lui échappe sont les raisons d'écrire une telle musique. Il ne peut comprendre ce qui anime ces compositeurs, ce qui les pousse à s'écarter de la tradition.

Ainsi ne voit-il pas que ce qu'il connote péjorativement quand il décrit ces œuvres « ultra modernes » est précisément ce qui est revendiqué par ces nouveaux venus : le ridicule ou l'humour chez Satie, la violence chez Prokofiev, le primitivisme chez Bartók, le scientisme chez Schoenberg, l'objectivisme chez le Stravinski d'après le *Rossignol*. Ceci nous ramène à la citation que nous avons isolée comme résumant sa pensée esthétique (voir 2.1.). Son incompréhension vient de ce que Jongen définit la musique comme un art de charme et d'expression. Dans un courant de pensée platonicienne, la musique est belle, bonne et raisonnable. Dès lors que l'on définit la musique comme telle, comment expliquer le

dodécaphonisme ? En guise de réponse, Jongen s'écrie : « Que devient la musique là dedans ? Où se trouve le plaisir de la musique ? » (Jongen 1950, 19)

Bien qu'il admette qu'à une époque chaotique réponde une génération d'artistes chaotiques, Jongen ne peut se résoudre à absoudre ces jeunes qui coupent tous les ponts avec une tradition séculaire. Pour lui, être musicien nécessite de perpétuer et de développer ce que les maîtres du passé ont construit. Toute innovation doit être bâtie sur un fond de tradition. Depuis Monteverdi, les compositeurs ont perpétué la quête platonicienne du beau et de l'harmonie, dont s'éloignait déjà le *Salomé* et l'*Elektra* de Strauss. En se libérant du dictat de la Beauté, les dodécaphonistes rompent définitivement avec toute l'histoire de la musique. Ainsi, à travers la nouvelle esthétique, c'est d'abord l'esprit révolutionnaire que Jongen condamne. Cette distinction explique entre autres que, malgré ses réticences, il accepte la musique de Stravinski ou de Bartók, qui puisent leur inspiration dans un folklore, mais exclue absolument celle de Schoenberg ou de Webern :

Et j'admets quand même que les harmonies de Monteverdi, de Rameau, de Haydn, de Beethoven même ne nous suffisent plus guère, et que la musique a pu s'enrichir depuis : c'est précisément ce qu'ont fait les Maîtres du XIX^e siècle. Depuis Wagner et Franck jusqu'à Debussy, Ravel, Strauss, Schmitt et tant d'autres. De là à admettre les théories de plus en plus *novatrices* qui se font jour, celles de Schoenberg ou celles des dodécaphonistes, je ne puis m'y résigner. Ce n'est plus de la musique, c'est de la théorie organisée par des gens qui n'ont plus rien à dire. Car je ne peux me résigner à croire qu'il n'y a plus rien à tirer de la musique au moyen des éléments que nous avons connus et qui furent employés même par des novateurs comme Debussy, Ravel et d'autres dont la musique reposait quand même sur un solide fond de tradition. (*Ibid.*, 19-20)

3. La crise esthétique du 20^e siècle

En écrivant ces lignes sur sa propre crise existentielle, Jongen nous livre à son insu un fascinant témoignage sur la crise musicale que connaît le 20^e siècle. À travers l'exemple du compositeur, nous avons pu appréhender la nature de ce bouleversement musical et les divers conflits qu'il a engendrés. Toutefois, ce qui se trame dans le domaine de la musique n'est que le reflet d'une

crise bien plus large et sans précédent dans l'histoire de la culture occidentale que nous pourrions qualifier de *crise esthétique*.

3.1. Le sentiment de rupture

Nous trouvons interpellant que les artistes de tous bords, aussi bien traditionnalistes que modernistes, semblent s'accorder sur un point : le 20^e siècle rompt avec les siècles passés. Les premiers regrettent cette rupture, tandis que les seconds la revendiquent, mais aucun ne semble remettre en cause son existence. Le sentiment de rupture est évidemment subjectif puisque le cours du temps est continu. Historiquement, il n'existe pas à proprement parler de rupture, les événements historiques s'organisant en une chaîne complexe et infinie de causes et d'effets. De la même façon, chaque courant esthétique est l'héritier de courants esthétiques antérieurs. Cette filiation qui lie les différentes mouvances de l'esthétique a été exposée par Hegel dans sa *Phénoménologie de l'Esprit*. Célestin Deliège la décrit ainsi dans son livre *Invention musicale et Idéologies 2* :

Objectivement parlant, les esthétiques des deux époques [fin du XIX^e siècle et XX^e siècle] sont opposables, mais les meilleures activités créatrices de notre temps n'ont pas cessé de reconnaître la consistance historique de la chaîne qui a produit toute l'évolution parcourue, ni à travers cette chaîne, la filiation des événements qui dénote cette évolution. (Deliège 2007, 206)

Dans son *Harmonielehre*, Schoenberg insiste d'ailleurs lui aussi sur l'importance de comprendre les maîtres du passé pour composer de la musique actuelle. Voici ce qu'il recommande en matière d'apprentissage musical :

Il n'en demeure pas moins indispensable que l'élève, ainsi qu'il a déjà été dit, s'initie à la manière dont s'élabore la tonalité. [...] Une des plus nobles tâches de l'enseignement est d'éveiller le sens du passé tout en ouvrant du même coup les yeux sur l'avenir. Il peut ainsi être historique : en établissant les relations entre ce qui fut, ce qui est et ce qui vraisemblablement sera. (Schoenberg 1983, 52)

Puisque le maître viennois reconnaît lui-même cette filiation historique, il convient de se demander ce qui a pu causer cette impression générale de rupture pendant la période de l'entre-deux guerres.

3.2. Le remplacement du sacré par le concept

Dans sa *Phénoménologie de l'Esprit*, Hegel observe que l'évolution de l'art est conditionnée par le rapport que celui-ci entretient avec le sacré. Chaque grande période de l'histoire de l'esthétique est définie par une nouvelle relation entre le divin et l'objet d'art. Or Hegel prévoit que l'évolution de ce rapport ne se fait pas de manière arbitraire mais en suivant une direction unique et continue. Au cours du temps, l'art va prendre la fonction qu'occupait précédemment le divin. Hegel parle d'un mouvement d'intériorisation du sacré. En effet, dans sa proto-histoire, l'art est entièrement soumis au divin qui lui est extérieur ; il lui est assujéti et n'a d'autre fonction que de le servir. Petit à petit, selon ce que prévoit Hegel, le sacré va se déplacer de l'extérieur vers l'intérieur de l'objet d'art, jusqu'à y être assimilé. C'est l'art lui-même que l'homme vénère, comme il vénérâit Dieu. L'objet d'art devient le siège du sacré. Or la vision hégélienne trouve une résonance particulière une fois appliquée à l'évolution de la musique aux temps modernes.

Dans son article « Duel de l'image et du concept », Célestin Deliège propose une lecture hégélienne de l'histoire de la musique, au sein de laquelle il distingue cinq phases, depuis le Moyen Age jusqu'au 20^e siècle, toutes définies par leur rapport au sacré (Deliège 1994, 7-35). Les phases qui nous intéressent dans le cadre de cet article, parce qu'elles illustrent les positions de Jongen et de la nouvelle génération de compositeurs, sont la quatrième, que Deliège appelle « période de l'art pour l'art », et la cinquième, dite d'« institutionnalisation de l'art ». Voici en quelques mots comment Deliège définit ces deux périodes :

- La période de l'art pour l'art est initiée par Wagner et sa conception de l'art total. La notion de sacré est projetée sur l'objet d'art lui-même. Le culte de l'art se substitue au culte religieux.
- La période de l'institutionnalisation de l'art débute dans les années 1920. On observe un dépassement du sacré par la connaissance de la vérité. L'art est transcendé pour n'en garder que le concept créateur. Cette vénération du concept trouve son aboutissement dans la mouvance du second sérialisme.

Ainsi, même si l'on est bien éloigné de l'art religieux du Moyen Age, le rapport qu'entretient l'homme avec son art est toujours d'ordre spirituel au 19^e siècle, lors de la quatrième phase. Le 20^e siècle semble mener cette évolution de la notion de sacré à son terme, c'est-à-dire à sa disparition. C'est à présent le concept qui engendre l'objet d'art. L'intellect humain remplace le verbe divin. Ceci contribue à isoler le 20^e siècle de tous les siècles précédents qui avaient comme dénominateur commun, bien que dans des mesures différentes, la conservation d'un rapport au sacré. Bien que cette phase finale ne soit que l'aboutissement logique d'une longue évolution phénoménologique, on peut affirmer du 20^e siècle qu'il franchit une barrière taboue qui rompt avec l'histoire de l'art des siècles antérieurs.

De plus, la rapidité avec laquelle le basculement vers la cinquième phase eut lieu empêcha un grand nombre d'artistes de suivre ce mouvement et d'embrasser la vision moderne de la musique. Songeons qu'en l'espace de cinquante ans, à l'échelle d'une seule vie humaine, le faîte de la modernité passa du debussysme au second sérialisme. Le survol de quelques dates clés de l'histoire de la musique au 20^e siècle est éloquent. En 1905, *La Mer* de Debussy et le *Salomé* de Strauss jouaient avec les limites du système tonal sans toutefois y renoncer. Trois ans plus tard, Schönberg composa la première œuvre atonale (le *Quatuor no2*). En 1913, La polytonalité et la polyrythmie du *Sacre du Printemps* firent scandale lors de la première parisienne tandis qu'en Italie, le futuriste Luigi Russolo terminait de mettre au point son « intonarumori », un générateur de bruits. Quelques années plus tard, Satie (1917), puis Varèse (1921) introduisirent les premiers bruitages dans une partition (machine à écrire, coup de revolver, sirène). Schönberg posa les jalons du dodécaphonisme avec ses *Pièces pour piano op. 23* publiées en 1923. En 1924, Charles Ives composa les premières pièces en quart de ton. Apparurent ensuite les premières pièces avec appareils électroniques (1933), les premières œuvres ouvertes (1935), les instruments préparés (1938), puis les œuvres concrètes de Pierre

Schaeffer (1948) et la radicalisation du sérialisme par Boulez avec ses *Structures pour deux pianos* (1951).

Dans un article qu'il consacre à l'esthétique de César Franck, Célestin Deliège se penche sur la problématique d'une telle transformation de l'expression musicale. Il relate cette anecdote :

J'ai le souvenir d'une visite que fit à Bruxelles Boris de Schloezer, vers 1955, pendant laquelle je lui faisais entendre des musiques récentes parmi lesquelles un enregistrement du premier Livre des *Structures pour deux pianos* de Boulez, une œuvre qui le surprit particulièrement ; il me dit : « Mesurez-vous ce qu'ont été progressivement mes besoins d'adaptation ; au temps de ma jeunesse, ce que l'on entendait de neuf au concert c'était du Franck. » (Deliège 2007, 205)

Et Deliège de poursuivre :

Que cette réaction d'un très fin observateur de la vie musicale et de son évolution m'ait frappé [...] n'est pas un hasard : que ce fût le nom de Franck qui vint à l'esprit de Schloezer au moment où il entendait l'œuvre de Boulez, la plus aventureuse qui ait été maintenue à son catalogue, traduisait bien l'exclusion réciproque de deux pôles extrêmes du discours, l'un et l'autre exprimés dans la dynamique propre de leur époque avec un caractère d'ostentation. (*Ibid.*)

Un tel changement en une si courte période de temps est un phénomène sans précédent dans l'histoire de la musique moderne. Deliège constate que la rapidité de l'évolution musicale a contribué à polariser les compositeurs et les auditeurs de l'époque. Or la cohabitation de ces deux « pôles extrêmes du discours » serait, d'après lui, à l'origine d'un sentiment de rupture unanimement partagé :

Mais quoi que l'on puisse en penser, c'est bien la tension contenue dans ce dynamisme historique qui est responsable de cette transformation du regard qu'en moins d'une centaine d'années un témoin de la marche des événements peut porter sur le temps antérieur au point qu'il peut le croire éventuellement révolu. (*Ibid.*)

La violence de cette rupture a pu conduire certains compositeurs comme Jongen vers une position de repli sur l'esthétique du 19^e siècle qui « reste [pour eux une] référence et, plus encore, une sorte de sécurité qu'avec la collectivité il[s] partage[nt]. » (*Ibid.*, 206)

Ainsi, en plus de révéler un pan important de la vie musicale de Joseph Jongen, les *Réflexions 1950* laissent entrevoir un point de vue, partagé par beaucoup d'autres musiciens

d'alors, sur le trouble que traverse la musique dite classique. Le compositeur qui occupait pourtant une place de premier ordre dans le monde musical belge vit sa carrière perturbée par l'arrivée de la nouvelle génération de compositeurs d'après-guerre qui ne lui laissèrent, à lui et aux autres traditionnalistes, que peu de visibilité sur les grandes scènes bruxelloises. La musique d'un genre nouveau qui fleurit dans les années 1920 à Bruxelles, sous l'impulsion de Paul Collaer, lui était en tout point étrangère. Malgré ses efforts répétés, il échoua à comprendre non tant le nouveau langage musical en lui-même que les raisons qui poussèrent les jeunes compositeurs à l'adopter. Cette incompréhension fut à l'origine d'une profonde crise existentielle qui l'empêcha progressivement de composer.

Mais le doute qui envahit Jongen était le symptôme d'un bouleversement bien plus profond. La culture occidentale traversait elle aussi une crise inédite : celle de l'abolition du sacré et, avec elle, le basculement dans une nouvelle ère esthétique. Il est donc probable que Jongen n'était pas un cas isolé, puisqu'il ne pouvait être le seul à avoir été affecté par cette crise. Il serait intéressant de lire les témoignages d'autres compositeurs traditionnalistes de la même époque afin de déterminer si eux aussi traversèrent une période de doute et interrompirent leur activité musicale.

Bibliographie

- Ernest Closson, 1927, « Les Concerts Populaire de Musique Classique », *Les Concerts Populaires de Bruxelles : Soixantième Anniversaire*, Bruxelles, impr. Veuve Monnom.
- Jean Cocteau, 2016, *Écrits sur la musique*, textes rassemblés, présentés et annotés par Malou Haine et David Gullentops, Paris, Vrin.
- Paul Collaer, 1996, *Correspondance avec des amis musiciens*, présentée et commentée par Robert Wangermée, Sprimont, Mardaga.
- Claude Debussy, 2005, *Correspondance*, Paris, Gallimard.
- Célestin Deliège, 1994, « Duel de l'image et du concept », dans *Les Cahiers du Cirem*, 30/31, Mont-St-Aignan, 7-35.
- Célestin Deliège, 2007, *Invention musicale et Idéologies 2 : mutations historiques et lectures critiques de la modernité*, textes édités par Irène Deliège-Smismans, Wavre, Mardaga.
- Joseph Jongen, *Réflexions 1950*, manuscrit conservé à la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles, fonds Jongen, CR-03312.
- Gustav Mahler, 1987, *Mahler's unknown letters*, edited by Herta Blaukopf, University of Michigan, Northeastern University Press.
- Arnold Schoenberg, 1983, *Traité d'Harmonie*, traduit et présenté par Gérard Gubisch Malesherbes, Paris, Jean-Claude Lattès.

Annexe

Joseph Jongen, *Réflexions 1950*⁷

Ces réflexions auraient pu être écrites depuis longtemps, depuis plusieurs années déjà, puisqu'elles me sont entrées en tête depuis plus de vingt ans. Si je ne les ai pas consignées plus tôt c'est peut-être que, pris par des travaux importants, je n'ai pas eu le temps de les mettre sur papier, c'est certainement aussi par hésitation, par scrupule de me tromper, car qui ne se trompe pas et ne change d'idée ? Il faut être rudement fort pour cela, et... je ne suis pas fort.

Dans d'autres cahiers, j'ai déjà parlé de ma toute petite jeunesse, des souvenirs les plus éloignés, la période passée avec mon frère Alphonse jusque l'âge de 13 ans environ. J'ai dit *comment* notre Père nous avait enseigné la musique et le développement que le Conservatoire y avait apporté. Puis mes voyages à l'étranger, mon retour en Belgique, mon installation à Bruxelles etc. etc. Voilà que 40 ans plus tard je me suis demandé un jour: *pourquoi* suis-je devenu musicien ?

Pourquoi une question aussi saugrenue à l'âge de 45 ans, alors que j'avais derrière moi un long passé déjà de compositeur et que j'avais eu assez bien de succès même à l'étranger ?

Jusqu'à cette époque je vivais dans un certain état de contentement spirituel. Je travaillais avec foi et amour de mon art. Jamais entièrement satisfait peut-être, mais aspirant ardemment à m'élever de plus en plus dans la composition de mes œuvres à un idéal qu'on n'atteint jamais que si l'on est Bach, Beethoven ou Mozart.

J'avais de la musique une conception si élevée et si sérieuse que jamais je n'aurais pu imaginer qu'elle put se transformer comme elle le fera au cours des années qui vont suivre.

À Londres vers la fin de la 1^{ère} guerre mondiale, j'entendis le *Petrouchka* de Stravinski. Je ne pouvais en croire mes oreilles. Que l'on bousculait de cette façon la belle musique, celle qui représentait pour moi les sentiments les plus élevés, oser comme cela délibérément la faire servir à des jeux presque grotesques, imiter un orgue de barbarie, en faire de la musique de foire? Je ne concevais cela que dans l'opérette, la grosse farce populaire.

Et cette musique se présentait avec un tel art, une telle maîtrise d'orchestre que j'en étais ahuri. J'étais à une place de 1^{ère} ou de 2^{ème} loge et j'avais aperçu aux fauteuils mon ami Arthur Rubinstein qui me faisait des signes de rigolade aux passages les plus caractéristiques de cette musique bizarre et baroque.

C'était en effet une musique bizarre et baroque écrite par un maître. Je ne savais trop que penser de ces procédés nouveaux d'écriture et je me disais : c'est une véritable prostitution. D'un autre côté je me disais : Stravinski est Russe (il était encore Russe à cette époque et je ne connaissais rien de lui, ni de sa vie et études musicales) alors je me disais : c'est de la musique d'un Asiatique, de la musique de Barbare. De plus, je ne connaissais que très peu le texte de cette œuvre et ignorais sa partie philosophique.

Bref j'y pensai pendant bien des jours et essayais de m'expliquer l'impression reçue de cette œuvre curieuse qui sortait tellement de l'ordinaire de tant d'œuvres entendues jusqu'alors. Après la guerre, rentré en Belgique en 1919, je n'entendis que très peu de musique. Les concerts étaient très rares encore et ne donnaient que des œuvres bien sages et bien classiques.

⁷ Dans son manuscrit, Joseph Jongen s'étend également sur son existence quotidienne et sur ses proches. Dans notre transcription, nous avons opté de ne livrer que les parties qu'il consacre à part entière à la musique et de résumer les faits intimes ou liés à la famille.

Ce ne fut que vers la fin de 1919 pendant l'hiver que l'on commença à entendre parler d'un Quatuor *Pro Arte* qui était très bon disait-on et qui avait Onnou comme 1^{er} violon. Ce quatuor commença à donner des séances organisées par un certain Paul Collaer, un amateur enragé de musique mais qui était surtout professeur de chimie dans une Athénée à Malines je crois. On fit un grand battage au sujet d'un certain *Groupe des Six* qui s'était constitué à Paris pendant la guerre et dont on allait faire entendre les œuvres ainsi que celles d'autres étrangers.

Ce fut alors le déballage en masse d'œuvres de Darius Milhaud, Honegger, Poulenc etc. etc. Je sentis dès ce moment que je n'y étais plus. Je perdais pied, je ne comprenais plus cette esthétique bizarre, saugrenue, agressive.

Vers 1920 H. Le Bœuf rétablit les Concerts Populaires (au théâtre de la Monnaie) avec Brahy comme chef d'orchestre qui ne dirigea qu'un seul concert car il se suicida 2 ou 3 jours après. Pour terminer la saison on fit appel à Messager, d'Indy, à Ruhlmann etc.

Le Bœuf très épris de musique moderne commença lui aussi à moderniser les programmes. Ruhlmann fut nommé chef d'orchestre et comme il habitait Paris, ne pouvait faire toutes les répétitions. Le Bœuf me demanda de faire les premiers travaux, ce que j'acceptai de faire. (J'ai même dirigé tout le premier concert de la saison 1920-21, avec un programme de mon choix qui plut à Le Bœuf). À ce concert j'ai notamment dirigé en 1^{ère} exécution à Bruxelles la *Tragédie de Salomé* de Schmitt. J'ai omis de dire que dès 1920 on me demanda de diriger les Concerts Spirituels fondés en 1919 par un nommé Bouderenghien, mais dont on ne fut jamais satisfait. Cette Société – avec chœurs – ne devait donner que des œuvres religieuses. Le ministre Michel Levie en était le Président. J'ai dirigé cette Société (3 concerts par an) jusqu'à ma nomination de Directeur du Conservatoire en 1925. Bien qu'avec un chœur d'amateur et un orchestre encore à cette époque *très médiocre*, nous avons fait de la bonne besogne. Parmi les œuvres exécutées je cite: plusieurs cantates de Bach, le *Magnificat*, *l'Oratorio de Noël*, la *Passion selon St-Jean*, la *Messe en ré et ut* de Beethoven, le *Requiem* de Mozart, le *Psaume* de Fl. Schmitt⁸, le *St-François* de Malipiero¹, le *Cantique des Créatures de St-François* d'Inghelbrecht¹, le *Roi David* d'Honegger¹, *l'Enfance du Christ* de Berlioz, le *Cantique des Cantiques* de Bossi¹, un concert C. Franck avec un acte de *Ghiselle*, un concert Wagner avec des fragments de *Parsifal* etc. etc.

Ce programme exécuté par des chœurs d'amateurs, avec un orchestre médiocre, sans aide pécuniaire aucune, puisque je ne pouvais avoir que 2 répétitions avec l'orchestre et tout mon effectif n'est pas mal n'est-il pas vrai. Et je puis affirmer que jamais nous n'avons eu d'exécution médiocre tant nous avons eu d'enthousiasmes autour de nous.

*

Mais j'en reviens aux Concerts profanes. Les concerts Populaires à la Monnaie prenaient de suite de l'importance après la guerre 14-18 et on commença à entendre des œuvres nouvelles nées pendant la guerre.

Une des premières, et dont je dirigeai les 1^{ères} répétitions fut la *Suite scythe* de Prokofiev. C'était vers 1920-21. Œuvre violente, dure, puissamment orchestrée (8 cors) d'une harmonisation souvent très agressive et des rythmes très particuliers. Je me souviens toujours de l'impression de malaise que j'éprouvais en entendant cette musique sauvage et je me demandais comment on pouvait imaginer et écrire des harmonies si laides et si anti-musicales. Mme Le Bœuf trouvait cela très émouvant !! Évidemment cela vous faisait grincer les nerfs, racler l'âme disait Le Bœuf.

Puis on donna une certaine suite de Milhaud *Protée* dont je fis également les répétitions. Milhaud devait venir lui-même diriger son œuvre. Au même Concert, je ne sais pourquoi Le

⁸ *Adjonction de Jongen* : Première exécution en Belgique.

Bœuf avait voulu inscrire ma *Fantaisie sur 2 Noël[s wallons]* que je devais également diriger. *Protée* obtint un succès d'estime. À la seconde partie, lorsque j'arrive en scène pour diriger ma *Fantaisie*, un tonnerre d'applaudissements m'accueille et ne cesse pas pendant plusieurs minutes. Pas de doute que ce n'était qu'une manifestation du public pour protester contre l'œuvre de Milhaud qui était comme on pense passablement dissonante et agressive. On ne l'a plus rejouée du reste, bien qu'on ait repris la *Suite scythe* de Prokofiev.

Le Quatuor Pro Arte né pendant la guerre commençait à faire parler de lui grâce aux programmes ultra-modernes qu'il faisait entendre, sous la direction du fameux Collaer. Rien que de l'ultra moderne et surtout des Six. Cette musique était des plus ridicules, les moindres essais de ces jeunes gens y étaient donnés, avec force commentaires ! C'est à l'une de ces séances que j'entendis pour la 1^{ère} fois *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. Ce jour-là, on siffla (ce qui est le comble du succès). Je n'ai jamais pu ni comprendre ni aimer cette musique-là, qui est une véritable gageure de laideur. Je commençais à m'enfoncer dans le doute que je n'étais pas musicien. J'étais dégoûté et furieux qu'on puisse employer des procédés pareils pour servir la musique. Et cependant, il y avait encore des critiques qui louaient cette esthétique à laquelle du reste ils ne comprenaient sans doute rien eux-mêmes. Mais, la peur de passer pour des attardés !

Je continuais à écrire, car il me semblait que je n'avais pas encore tout dit. Je ne pouvais m'imaginer que la belle musique était épuisée et tout en constatant l'habileté de certains et le talent dépensé pour mettre sur pied des œuvres qui me décevaient tellement et qui souvent me rendaient furieux [*sic*]. J'étais si éloigné de ces conceptions de fausses notes et je ne pouvais pas admettre ces procédés pas plus que je n'admets chez un peintre sous prétexte de stylisation ou de je ne sais quelle conception de l'esprit qu'il fasse d'un portrait une véritable caricature.

Debussy, Ravel, quelles trouvailles ils ont faites quelle richesse de vocabulaire et de palette, et cependant toutes ces audaces harmoniques sont si bien venues, sont si personnelles, si riches et jamais choquantes. On a joué et rejoué à profusion ces 2 maîtres entre les deux guerres. Je dois dire que je les aimais de plus en plus, ils me consolait de tant d'œuvres fastidieuses. Et j'ajoute pour être sincère qu'ils étaient mes deux phares, ceux vers lesquels j'aspirais le plus à me rapprocher.

Et pourtant je ne crois pas que je me suis laissé inféoder à aucune école. Né en plein Wagnérisme et même Franckisme, j'ai évidemment été influencé beaucoup par ce dernier, et il m'a fallu longtemps pour me séparer de lui, sans toutefois je pense être tombé en d'autres griffes. Jusqu'à l'arrivée de Stravinski, c'est-à-dire, pour moi vers 1917-18 (j'avais alors 44-45 ans) j'étais heureux. Je travaillais avec l'espoir d'arriver un jour à écrire une œuvre digne des maîtres que je m'étais choisis. Après la guerre peu à peu, en entendant toute cette musique bouleversante, nouvelle peut-être, mais si rarement belle, je commençai à perdre pied et à me demander ce qu'était véritablement la musique. Tout ce qu'on nous avait appris d'elle depuis notre jeunesse, tous les maîtres que nous connaissions et aimions, tout cela était-il appelé à disparaître sous la vague grandissante qui commençait à nous submerger ?

On nous abreuvait copieusement de Milhaud, Honegger (sa fameuse locomotive qui fit le tour du monde, musique de foutaise imitative) de Stravinski (le *Sacre*, l'*Histoire du soldat*, et le reste) de tant d'autres encore. Et pour un certain nombre toutes ces œuvres étaient déjà des chefs-d'œuvre. On en parlait dans le monde entier. Puis encore de Roussel, le musicien sérieux, homme sympathique – mais un malin, comme me dit un jour Pierné – dont les œuvres portées très haut par toute une camarilla, sont cependant bien indigestes et embêtantes.

Je pourrais encore citer bien des noms de nouveaux venus aux œuvres très à la page. On jouait encore de temps en temps du Franck (la *Symphonie* et les *Variations*) jamais plus de V. d'Indy ni de l'école de Franck, à part Lekeu. Inutile de dire qu'on ne jouait jamais rien d'auteur belge, ou si rarement que c'était tout comme.

Sans doute, il est nécessaire que l'art se transforme. Mais où va-t-il ? Peut-on dire qu'il est en progrès ? A-t-il dépassé en beauté les Mozart, les Beethoven, les Wagner, les Debussy ?

Il est évident que la musique de 1950 représente bien l'époque trouble à laquelle nous vivons et que la tourmente passée – si jamais elle se termine – on aura besoin de se ressaisir et de revenir à des conceptions plus saines. Mais voilà précisément ce que je crains et ce que je ne peux guère espérer : pourra-t-on jamais revenir en arrière et comprendra-t-on que la polytonalité, la dodécaphonie et le reste, c'est la négation de la musique qui est avant tout expression et charme et non pas seulement bruit et dissonance, calcul et théorie.

À la fin du 17^e siècle Rameau a, dans un remarquable traité, établi le fondement de l'Harmonie rationnelle, alors qu'il existait déjà un nombre considérable de chefs-d'œuvre dans tous les genres. De nos jours, de trop savants musicographes ont fait des traités à l'usage des compositeurs désirant d'assimiler les meilleures recettes dodécaphonistes. On peut prévoir ce que cela donnera. Toutes les barrières et les vannes sont ouvertes. L'apprenti sorcier est maître. Qui sera jamais capable d'endiguer le flot et de faire comprendre à MM. Schoenberg, Alban Berg, Jolivet, Rosenthal et tant d'autres que vraiment leur musique n'est pas bien belle et qu'elle relève plutôt du cabanon que du temple d'Apollon ?

*

Les manifestations musicales se multipliaient de plus en plus. Au Conservatoire, à la Société Philharmonique⁹ qui venait d'être créée avec le nouveau Palais des Beaux-Arts, il y avait chaque dimanche (ainsi que les samedis et lundis) un grand concert d'orchestre et un nombre énorme de récitals, de séances de musique de chambre, où les compositeurs les plus modernes étaient joués, de nouveaux vinrent s'adjoindre à ceux déjà connus tels Bartók, Hindemith etc.

J'ai assisté à un grand nombre de ces auditions sans jamais pouvoir n'assimiler complètement cette musique nouveau genre. Cependant, j'y assistais toujours dans le plus large esprit de compréhension possible, et comme j'aurais été heureux de retrouver là mes belles sensations de jeunesse – mais c'était toujours le découragement, la tristesse, la colère même qui l'emportaient et je sentais bien que je ne pourrais jamais écrire : *comme cela*.

Je continuais néanmoins à écrire en suivant ma voie et tâchant de mettre à profit certains effets, certaines trouvailles qui m'avaient frappé, mais sans vouloir les imiter. Je tâchais en somme de pétrir mon art de le modeler, de le transformer quelque peu à une conception plus moderne.

Je me suis ouvert parfois de ces scrupules à l'un ou l'autre de mes amis intelligents, ils me répondaient toujours : continue à écrire du Jongen cela suffit. Mais ces réponses ne me satisfaisaient pas et je sentais bien de plus en plus que j'étais bien dépassé par d'autres qui avaient changé leur fusil d'épaule pour entrer en plein dans l'école plus avancée. Ce procédé n'est admissible que pour ceux qui n'ont rien à dire ou tout au moins pas grand chose.

Schoenberg né en 1874 a écrit dans sa jeunesse de la musique admirable, notamment une musique pour *Pelléas et Mélisande*, très belle¹⁰. Et pourtant par après il a écrit des œuvres comme le *Pierrot Lunaire*, musique incompréhensible pour les oreilles de 1900. Est-ce une œuvre ? Oui. Est-ce un chef-d'œuvre ? Moi je trouve que c'est un art bien hermétique. Je ne considère même pas cela comme de l'Art. Je l'ai réentendu en cette année 1950, j'y éprouve une impression de malaise physique et surtout moral.

Alban Berg, c'est encore pis. Ici alors c'est complètement délirant, maladif, de la gageure. Il y a *Wozzeck* ! Je ne l'ai entendu qu'une seule fois. Mais ça, c'est du théâtre, alors

⁹ Adjonction de Jongen : Et les concerts Defauw.

¹⁰ Adjonction de Jongen : Ainsi que des *Gurre-lieder* que je ne connais pas.

beaucoup de choses s'expliquent. Néanmoins il faut avouer que c'est de la musique singulière et bien bizarre dont je voudrais pouvoir pénétrer le sens.

*

Pour tout esprit qui réfléchit tant soit peu, il est facile de comprendre qu'au rythme où se forment ou se fabriquent les idées de nos jours, on ne puisse les admettre *ipso facto* parce qu'elles sont neuves et créent autour d'elles des remous et des discussions souvent passionnées. C'est bien pour les jeunes qui prennent cela pour argent comptant. L'homme arrivé à un certain âge est plus réfractaire aux idées modernes. Que dire alors du bouleversement de l'esthétique dans les Arts de la musique, de la peinture, de la sculpture au cours de ces 20 dernières années. Des chercheurs, des inventeurs, il y en a toujours eu. Et dans la période chaotique que nous vivons, période de l'atome, rien d'étonnant qu'il y ait aussi des inventeurs musicalement atomiques qui rêvent de tout détruire ou tout au moins d'établir de nouveaux statuts esthétiques, basés principalement sur de nouveaux fondements. Dès lors, la porte est ouverte aux pires extravagances.

Qu'il y ait parmi ces chercheurs des hommes de bonne foi encore. Il serait bête de le nier. Il y a encore des musiciens, de très bons musiciens même, mais emballés par la nouveauté, par les facilités qu'elle leur apporte, ils perdent leur contrôle du beau et se contentent de leur religion nouvelle.

Depuis mes plus jeunes années, je me suis passionnément initié au Wagnérisme d'abord, puis ce fut le Franckisme, le Debussyisme, le Ravelisme, à Richard Strauss, à Moussorgski, à Stravinski même dans ses premières œuvres le *Sacre* compris.

Mais alors arrivèrent les derniers venus d'après la 1^{ère} guerre. Darius Milhaud surtout dont les œuvres me choquaient, Honegger avec son stupide *Rugby*, et sa locomotive. Schoenberg, Bartók – dans les quatuors que je ne comprends pas... encore, car son *Concerto pour orchestre* malgré ses outrances est une belle et intéressante œuvre. Prokofiev aussi est un musicien intéressant (il y en a encore d'autres) mais dans les plus jeunes, ceux de ces 15 ou 20 dernières années, ceux de 1940 ou 1950 que d'œuvres qui sont des gageures et des défis au bon sens et à la beauté.

Alors ici, si je m'intéresse à ces œuvres et les entends afin de pouvoir au moins en parler je n'y éprouve plus ni intérêt ni complaisance. J'en ai du regret, de la colère même pour ces procédés faciles et de mauvais goût, moyens grossiers... quand on n'a plus rien à dire !

Qu'on se rende compte au reste de l'état de la peinture et de la sculpture en cette année 1950. Est-ce encore de l'Art ? Je ne le pense pas et il faudra trouver autre chose. On ne le trouvera que dans la saine raison et le bon sens car il est impossible d'aller plus loin dans la laideur et me semble-t-il dans l'incohérence.

Que sortira-t-il de ce chaos ? Je ne sais ! Les écoles s'affrontent, se disputent pour leur vérité. Schoenberg, Alban Berg, Webern semblent déjà vieillies. De plus jeunes : Messiaen, D. Milhaud, Jean Rivier enseignent la composition au Conservatoire de Paris !! Que peuvent-ils bien enseigner à leurs jeunes gens ? Sans doute à se débarrasser le plus tôt possible de leurs études classiques, et à *se libérer*... comme on dit.

En Belgique il n'existe pas de cours de composition. Les élèves se croient capables de composer sans conseils ni avis de maîtres, d'après les échantillons qu'on leur sert dans les concerts. C'est l'anarchie ! Et grâce aux *échanges culturels* parviennent à se faire jouer à l'étranger, tout comme les étrangers inondent notre *marché musical*. Plus que jamais à aucune époque, les *hardis novateurs* ont l'occasion de se faire entendre et... encombrant la carrière !

Il faut trouver du nouveau à tout prix ! C'est entendu. C'est parfait pour celui qui a quelque chose à dire, quelque chose de beau. Mais ceci est plus rare et c'est alors que l'imagination va à la débandade sans plus de mesure ni limite.

Je ne puis acquiescer ni m'intéresser à ces fantaisies extravagantes, pur jeu de l'imagination, besoin effréné d'attirer sur soi l'attention par des moyens extra-musicaux (ce qui en somme est autrement facile que de trouver un beau thème, de l'habiller richement de le développer harmoniquement).

Dans les concours nationaux ou internationaux de composition musicale, les jurys décernent les prix à des œuvres presque toujours effarantes par leur excentricité et souvent leur laideur (sans compter encore leur difficulté d'exécution, mais il paraît que de ceci on ne doit plus s'occuper; l'instrumentiste n'a qu'à tirer son plan et on exige de lui de véritables tours de force de technique).

Admettons que de la technique on ne doive plus se préoccuper. Au reste, depuis Wagner principalement on a fait dans la technique de formidables progrès – et c'est tant mieux – et des traits jadis considérés comme injouables, tels par exemple ceux de l'ouverture du *Tannhäuser*, ceux du final de la Walkyrie et encore combien d'autres, chez R. Strauss par exemple s'exécutent à présent très clairement, mais il faut¹¹ reconnaître que chez ces auteurs de grande classe la virtuosité ne représente pas l'élément principal, elle n'est que le corollaire du fond musical indispensable à toute œuvre digne de ce nom. Mais dans les œuvres de cette dernière époque, combien il en va autrement et combien le côté essentiellement musical a disparu au profit de l'autre. Ceci est particulièrement remarquable dans les concertos pour instruments – piano, violon, alto, ou violoncelle, dans lesquels tout l'intérêt – lorsqu'il y en a encore – se trouve à l'orchestre, les instruments solistes se contentant d'une partie accompagnante ou de quelque virtuosité.

On m'objectera : l'époque des solistes est périmée !

Je ne suis pas du tout d'accord, car à mon avis, on peut encore écrire de très belles œuvres modernes pour instruments soli, et surtout pour les instruments mélodiques, voire même le piano qui n'est cependant pas par essence un instrument mélodique par excellence (Ravel, Fauré l'ont encore assez bien prouvé) mais il faut à présent dans les concertos une virtuosité ébouriffante sinon on ne les jouera pas, et on s'en tiendra aux Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms etc.

Ceux-ci comprenaient encore le sentiment mélodique capable d'être exprimé par le piano. À présent on en est loin. Et que dire des concertos de Stravinski, Milhaud, Honegger et chez nous les fameux concertos d'Absil, Moulaert, primés au Concours Ysaye qu'on ne rejoue jamais, tant ils sont anti-pianistiques ! Et d'une musicalité... bien douteuse.

J'ai dit plus haut que l'audition de beaucoup de ces œuvres dites de dernier bateau, me mettait souvent en colère, à cause des procédés employés par ces compositeurs, avides de succès. Fût-il même de mauvais aloi (les outranciers adorent qu'on les siffle ou qu'on les chahute, n'est-ce pas une preuve qu'ils ont apporté du neuf, de l'inattendu ?)

Cette colère ou cette indignation chez moi n'est-elle pas cependant bien légitime, moi qui ai toujours été hanté par le beau et le bon, qui n'ai jamais voulu m'inféoder à aucune école, bien qu'en admirant les maîtres de toute ma ferveur ? N'ayant jamais espéré faire figure de révolutionnaire, j'ai tâché dans chaque œuvre nouvelle, non seulement de perfectionner ma technique mais de m'y renouveler autant que possible par la pensée et l'esprit ; car voilà bien ce qui compte, *avec les moyens dont on dispose* et non en employant des procédés que la saine raison réprouve.

Septembre

Ayant été occupé pendant de nombreuses semaines à la confection de ce fameux discours que je dois prononcer à l'Académie en novembre prochain, j'ai abandonné beaucoup

¹¹ *Adjonction de Jongen* : Et chez Stravinski.

ces réflexions. Cependant elles ont été tout le temps en moi puisque ce discours roule principalement sur ce thème : la musique de nos jours et son futur avenir.

En compulsant des travaux écrits par des maîtres en la matière j'ai pu encore mieux me rendre compte combien la musique actuelle suit des voies étranges et que j'ai difficile à admettre, à comprendre et surtout à admirer.

Il faut vraiment des oreilles très spéciales pour comprendre ces harmonies superdissonantes, ces calculs savants auxquels se livrent ces compositeurs du dernier bateau. Que devient la musique là dedans ? Où se trouve le plaisir de la musique ? Évidemment il ne se trouve que dans le plaisir d'avoir échafaudé l'un sur l'autre des accords disparates, étrangers l'un à l'autre, ce qui est incompatible avec le bon sens même. Koechlin dit quelque part : ... mais on s'habitue aux dissonances ! Voire ! Jusqu'à un certain point sans doute. Et j'admets quand même que les harmonies de Monteverdi, de Rameau, de Haydn, de Beethoven même ne nous suffisent plus guère, et que la musique a pu s'enrichir depuis : c'est précisément ce qu'ont fait les Maîtres du 19^e siècle. Depuis Wagner et Franck jusqu'à Debussy, Ravel, Strauss, Schmitt et tant d'autres.

De là à admettre les théories de plus en plus *novatrices* qui se font jour, celles de Schoenberg ou celles des dodécaphonistes, je ne puis m'y résigner. Ce n'est plus de la musique, c'est de la théorie organisée par des gens qui n'ont plus rien à dire. Car je ne peux me résigner à croire qu'il n'y a plus rien à tirer de la musique au moyen des éléments que nous avons connus et qui furent employés même par des novateurs comme Debussy, Ravel et d'autres dont la musique reposait quand même sur un solide fond de tradition. Bach, le plus grand des musiciens n'a jamais voulu faire œuvre de novateur. Il s'est contenté de se servir des procédés de ses prédécesseurs mais avec quel génie et quelle technique. Quelle grandeur aussi et souvent quelle émotion (je pense ici à tels airs ou récits de ses *Passions*).

*

D'accord ! Il faut encore trouver du nouveau mais les novateurs les plus hardis de nos jours n'ont pu jusqu'à présent inventer de notes nouvelles dans les gammes diatoniques ou chromatiques. Ils doivent bien se servir de celles-là. Alors... ils ont trouvé le moyen héroïque il faut l'avouer, mais comme résultat ? Une belle cacophonie ! Cette *nouveauté* sera vite périmée et il faudra trouver... du nouveau encore. Quoi ? Attendons.

Quant à moi, j'ai décidé de continuer à chercher dans les champs déjà défrichés. Jamais je ne pourrais m'engager dans des voies suivies par tant de modernes, jeunes ou moins jeunes même à qui on attribue du génie ou même du talent parce qu'ils ont répudié tous les procédés d'écriture traditionnels et qu'ils écrivent... n'importe quoi, dans n'importe quel ton, ou dans plusieurs tons à la fois... ce qui est le fin du fin !

Novembre 1950

Nous venons Ninine et moi de faire un voyage d'un mois pendant lequel je n'ai pas du tout pensé à la musique (ce qui m'a délivré pour autant du cauchemar dans lequel je vivais depuis tant de mois). Nous avons visité quelques sites de la Provence et de la Côte d'azur que nous ne connaissions pas, ou presque pas.

Sans voiture il est difficile de voir tout ce qu'on pourrait – ou devrait voir. Il y a tant de coins à visiter. Avec les cars dont on dispose on voit des choses bien intéressantes, en passant, rapidement sur des routes toujours fort belles et parcourant des pays souvent d'un pittoresque intense, où on voudrait pouvoir s'arrêter.

Nous avons cependant bien vu et admiré Arles, Avignon, Nîmes, St-Rémy, les Baux, pays extraordinaire ou vivent encore une soixantaine d'habitants. Nous avons vécu sept jours

tout près de St-Paul de Vence, charmant pays calme, à mi-côte avec une vue sur une campagne sympathique de champs cultivés, d'oliviers, d'orangers, de fleurs, de légumes. Très peu ou pas de troupeaux, au loin, très loin la mer. Le soir la lumière de phares.

Avril 1951

Que dire ? J'aurais tant à dire, mais ne sais comment commencer. Voilà des semaines, des mois, de longs mois que je ne me reconnais plus. Je vis mécaniquement, sans enthousiasme, sans goût, sans volonté. Et pourtant la musique m'obsède, la musique que je ne peux plus écrire et qui a été toute ma vie ! Depuis surtout 2 ou 3 ans je suis complètement désemparé et n'ose plus me mettre devant mon papier à musique ne sachant vraiment qu'écrire. La musique de ce jour a-t-elle tué en moi toute possibilité d'écrire, car – il faut bien l'avouer – je me sens tout à fait incapable d'emboîter le pas et d'écrire dans le style *nouveau*, cela ne s'apprend plus à mon âge et je ne pourrais y rien faire de bon.

Que de projets j'ai remués et ruminés, même la nuit. J'ai eu mille, cent mille velléités de recommencer à écrire. Chaque matin, tout s'envole et... c'est le vide et le découragement. Je me sens de plus en plus m'enfonçant dans une inactivité et une paresse insurmontable. Que sortira-t-il de cet état des choses ?

Cependant je ne me sens nullement malade, seulement une très grande fatigue qui me prend et m'empêche de me mettre au travail. J'ai fait les plus grands efforts pour sortir de cet état de marasme incompréhensible, car au fond j'ai toujours aimé beaucoup le travail et même après des périodes de calme et d'arrêt, je reprenais mon travail avec ardeur et confiance et ne le lâchant jamais avant de l'avoir complètement terminé, très heureux de l'effort accompli mais cependant jamais entièrement satisfait. Mais au moins, j'avais travaillé, j'avais vécu !

À présent ! Voilà des mois et des mois que je n'ai plus rien fait. Le travail me dégoûte. Je ne peux plus rien commencer.

Il y a cette œuvre qu'on me demande d'écrire pour le 25^e anniversaire de la Société Philharmonique en 1952, qui me hante, comme un cauchemar. Figurer dans un programme avec Poot et Chevreuille ! Brrr... j'en ai le frisson ! Que vais-je aller faire dans cette galère ? Et, si je refuse, n'est-ce pas me déclarer incapable ou avouer une frousse !

J'ai encore le temps d'y penser.

Fin Août

Un événement important s'est passé ! Vers la fin mai, dégoûté de mon inactivité j'ai décidé de recommencer le travail. Mais lequel ? On m'a demandé d'écrire une œuvre pour le 25^e anniversaire de la Société Philharmonique en 1952. Après avoir hésité pendant des mois, harcelé par les miens, pour quelles raisons que sais-je ? J'ai résolu de m'y mettre et de voir si après un silence si long, tant de musique moderne entendue, je serai encore capable d'écrire quelque chose. Oh, ça été dur de se décider. Et puis écrire quoi ? Un seul morceau d'une seule venue ? J'étais tellement indécis. Pas une symphonie sûrement ! Enfin après une lutte sérieuse, un beau matin j'ai attaqué un morceau à dénomination assez vague : Nocturne, prévoyant que j'écrirais ensuite un morceau de caractère différent. De plus en plus s'est ancrée en moi l'idée d'écrire 3 morceaux, une suite en somme et c'est ce que j'ai réalisé. Après le Nocturne il y a Danses ! puis comme 3^{ème} Toccata.

J'ai peiné dur là-dessus, sans relâche, avec des alternatives de joie, d'enthousiasme et de... dépression profonde, ayant eu mille fois l'intention de jeter tout cela au panier. Je sens bien que je suis tout à fait étranger à la musique de nos jours et qu'il me serait impossible de marcher dans ces voies. J'ai essayé sans y parvenir le moins du monde. Alors l'œuvre est là. Qu'en penser ? Parfois j'en pense du bien, souvent du mal et suis souvent décidé à ne pas la produire ! J'ai terminé mon esquisse (à peu près) vers le 16 juillet. J'étais cependant heureux de l'effort que j'avais fait. Pour le reste, on verra.

J'ai arrangé cette œuvre pour deux pianos et en septembre à notre rentrée à Bruxelles, je vais l'essayer avec Léon. Nous sommes venus à Sart le 24 juillet et j'ai commencé mon orchestration quelques jours plus tard. J'ai essayé de figoler celle-ci autant que possible afin qu'il y ait au moins de la sauce à mon rôti, mais décidément je ne suis pas fait pour l'orchestre comme tous ceux-là qui ne sont faits que pour l'orchestre. De nos jours ce ne sont le plus souvent que des effets d'orchestre, une virtuosité effrénée, une sauce qui fait bien souvent passer l'indigence du principal. Mais je ne veux plus recommencer à ergoter ici sur la musique dite : contemporaine !

*

Nous voici à la fin de notre séjour à Sart. [*Évocation des problèmes, mais aussi des joies de la vie quotidienne à Sart, puis à Bruxelles.*]

*

30 septembre

Que d'événements et d'agitation depuis une vingtaine de jours. Rentrés à Bruxelles, on a repris un train-train de vie très quelconque. J'ai commencé la recopie de ma grande partition – pas ordinaire ce travail, et... ce sera long – Ninine s'occupe activement de notre départ, s'informe, téléphone partout. Et tout à coup voilà qu'on partira – en avion – pour Nice et d'ici... on verra. C'est décidé pour le 20 septembre. On a les billets. Les colis sont faits on va venir nous chercher ! Mais le matin du départ Ninine hélas attrape une angine. Tout est à recommencer. Heureusement ce n'est pas grave. En 2 jours cela va mieux et après nouveaux téléphonages, nous sommes autorisés à partir le 25. [*Évocation du séjour sur la Côte d'Azur.*]

Dimanche dernier, 30 septembre, grâce à l'obligeance de deux Belges de la pension – un ménage de cossus – nous avons fait une magnifique ballade en auto à [*illisible*] et à Cabris en passant par la célèbre région des mimosas malheureusement pas encore en fleurs. Pays admirable aux larges horizons. Je n'ai pas le talent de décrire ces panoramas mais on ne se lasse pas de les regarder.

Tout ceci me fait bien oublier ma musique, cette fameuse partition qui repose là à Bruxelles dans une armoire. J'ai parfois un remord de l'avoir ainsi abandonnée, la pauvre qui m'a donné tant de peine.

*

[*Poursuite de l'évocation du séjour sur la Côte d'Azur et du retour à Bruxelles.*]

Février 1952

Voilà déjà plusieurs mois que je n'ai plus rien noté. Page vingt-sept, j'ai noté que je m'étais décidé enfin à écrire une œuvre pour la Philharmonique. L'esquisse était faite avant de partir pour Sart. C'est à Sart que je me suis amusé à l'orchestrer.

Ai-je bien fait d'oser encore écrire une œuvre conséquente, c'est-à-dire assez développée et pour grand orchestre encore ? L'avenir nous l'apprendra ! J'ai évidemment fait de mon mieux comme toujours, mais le résultat sera-t-il favorable ou bien sera-ce ma... condamnation ? Parfois je trouve que c'est bien, Je suis content de moi, il me semble qu'il y a cette fois quelque chose de plus, mais combien souvent je voudrais avoir fait autre chose, autre chose de meilleur. Et j'en détaille tous les défauts, comme j'en détaille d'autres fois les qualités que je crois y voir. Quel supplice et quelle inquiétude !

Rentré à Bruxelles, je me suis remis à recopier ma partition, à l'achever (il y avait encore les finales des 2^{ème} et 3^{ème} mouvements que je n'avais pas trouvées). J'ai aussi arrangé l'œuvre

pour 2 pianos et je l'ai jouée avec Léon. On ne sait jamais bien ce qu'il pense ce sacré Léon, il dit si peu de choses. Il dit que c'est bien et puis... c'est tout. Moi je voudrais qu'il tape un peu plus dedans, faire des critiques même sérieuses ! Nous avons joué ces trois morceaux tant bien que mal sans les travailler, surtout le troisième difficile. Il m'a dit : c'est le premier morceau qui est le plus dans ta manière d'écrire. Le second est plus original, le final est bien aussi. Ce n'était pas grand chose mais je me suis contenté de ce peu en me disant qu'il ne voulait sans doute pas me faire de la peine en m'en disant davantage. Au fond, c'est toujours ennuyeux de donner un avis surtout d'après une lecture aussi insuffisante.

Juillet 1952

Plusieurs mois ont passé. J'ai un peu oublié tout cela. J'ai perdu de vue mon œuvre, plus ou moins, du moins. J'y pensais parfois avec espoir d'avoir écrit quelque chose de convenable, mais le plus souvent avec appréhension !

Nous avons préparé notre voyage – trop rapidement et sans trop savoir où nous irions. De toute façon nous sommes partis en avion le vingt mai pour Nice. Après trois jours de recherche on a décidé d'aller à St-Martin de Vésubie, puis de l'Italie dans le nord où nous sommes restés sept jours, puis de là de nouveau à St-Paul-de-Vence (8 jours) puis enfin à St-Tropez. Je reparlerai de ce voyage plus tard.

Rentrés le quinze juin. Les répétitions du fameux concert du 25 ne commençaient que le 23 au soir. On en fit 4 dont la plus grande partie alla à la symphonie de Chevreuille, horrible de difficultés de mise au point. Également celle de Poot un peu moins difficile. Des huit heures de répétition, j'en ai eu à peu près 1^{1/2}, le temps de lire l'œuvre deux ou trois fois ! Ce qui est vraiment peu.

Le soir du concert le 25 juin, les exécutions furent néanmoins assez propres, chacun y mit tout ce qu'il pouvait et même André sortit un peu de sa mollesse ordinaire. En première partie, les deux œuvres de Chevreuille et de Poot furent bien reçues, mais je ne m'attendais guère à ce qui arriva après mes trois morceaux. Le public était comme réveillé d'une certaine torpeur et acclama mon œuvre à grands cris. Cela dépassait vraiment toutes mes espérances. Ce fut un des plus grands succès de ma carrière, je dois l'avouer.

Nous étant rendus tous trois chez la Reine immédiatement après la dernière note, je n'ai plus revu personne, excepté la famille qui m'attendait ainsi que quelques rares amis, tous très emballés !

J'attribue ce succès anormal moins à la valeur intrinsèque de l'œuvre, qu'à une réaction du public vis-à-vis d'une musique non agressive comme les deux précédentes qui étaient vraiment ahurissantes et agressives, surtout celle de Chevreuille. Ce succès m'a rendu vraiment heureux car il m'a rendu la foi en mon art que j'avais presque complètement perdue.

J'ai respiré les jours suivants plus vivement. J'avais un poids de moins sur l'estomac, j'ai pu récolter deux ou trois articles de journaux qui étaient favorables, surtout un. Puis tout est renté dans le silence.

Au début de juillet, ce fut l'exode à Sart avec tous les jours de préparations. Partis avec Christine et le petit, par une chaleur de 38°. Cher Sart ! Qui sait si ce n'est pas la dernière fois que j'y vais. J'ai déjà septante-huit ans et demi !

[Évocation de leur séjour à Sart, Hamoir et Namur sous de bons auspices, puis de leur retour à Bruxelles fin août, ensuite description du début de la maladie de son épouse.]

Quant à moi, je ne peux rien faire de sérieux dans une atmosphère pareille. J'aide comme je peux, je fais des courses, je vais dîner ou souper de temps en temps chez Christiane ou chez Mizelle pour ne pas être tout le temps seul. Je suis allé sans enthousiasme à deux ou trois concerts. Je dors excessivement mal, et je suis crevé pendant la journée.

20 mai 1953

Je n'ai plus rien écrit depuis plusieurs mois au sujet de la situation. C'est qu'il n'y avait que du mauvais à dire. La maladie a continué à se développer au milieu de drames journaliers. [*Évocation de la situation familiale très pénible, puis du déplacement de la malade dans un centre de revalidation sur la Côte d'Azur, ensuite du retour du compositeur à Bruxelles.*]

Mon état ne s'améliore guère. J'ai très souvent encore des douleurs intestinales, ventre très ballonné, et surtout je passe des nuits exécrables. Je dors à peine quatre à cinq heures, souvent moins encore. Il en résulte une fatigue effrayante pendant la journée, m'empêchant de faire aucun travail, aucun effort. Je me sens vraiment un homme perdu, un automate sans réactions. Qu'est-ce que cela signifie ? Je mange parce qu'il faut bien, avec répulsion souvent. Je prends des remèdes bizarres, des cachets de je ne sais quoi à prendre même *au milieu* du repas et encore après le repas.

On ne saura jamais tout ce que j'ai ressenti depuis tous ces mois au point de vue moral. Se sentir ainsi annihilé, devenir une loque incapable de rien, n'ayant plus de goût à rien. Avoir le vide devant soi, sans pouvoir réagir ! C'est horrible, et si ça devait continuer ?...

21 mai

Nous attendons le retour de Ninine tout à l'heure. Ne pouvant encore revenir à la maison, on lui a trouvé un home avenue Churchill (ancienne maison Pelseneer) home très peu gai, écrasé dans les arbres, le lierre, un énorme jardin qui est une vraie forêt !

Elle est arrivée. L'impression, heureusement, n'a pas été dramatique, et l'installation s'est faite assez bien. Son état de santé s'est évidemment amélioré. Elle est beaucoup plus calme, mais quelle tristesse pour moi de la voir encore si loin de la guérison, dans une maison étrangère à quelques pas de moi qui continue de vivre seul rue Marienne.

Quand pourra-t-elle rentrer, quand la vie pourra-t-elle reprendre un peu son ancienne allure ? Pourra-t-elle même reprendre jamais ce qu'elle fut il y a un an ? Je crains bien que non, à la voir encore si faible et si peu apte à agir par elle-même. Je n'ose y penser. Car moi-même, depuis tant de mois, je suis terriblement handicapé par ma maladie intestinale et suis obligé de me soigner sans y voir de l'amélioration. J'ai des nuits exécrables, une fatigue perpétuelle et des douleurs qui m'empêchent de faire un travail quelconque ! J'ai bien l'impression d'être un homme fini. Je vais du reste avoir quatre-vingts ans dans quelques mois ! Ce n'est pas ainsi que j'espérais terminer ma vie. J'aurais voulu travailler jusqu'à la fin !