

L'oeuvre de musique de chambre de

Georges ANTOINE

(1892 - 1918)

La fin du 19^e siècle et le début du 20^e est une période faste pour le Conservatoire royal de Musique de Liège et, partant, pour la musique liégeoise tout entière. Elle correspond à la fin du long "règne directorial" de Jean-Théodore Radoux (1835-1911), qui a conduit l'école de 1872 à sa mort. C'est l'époque des grands violonistes: Thomson, Ysaÿe, Musin, Marsick. C'est aussi, par voie de conséquence, une époque de grande émulation entre les professeurs et les étudiants. Pas seulement dans la classe de violon, mais dans tous les cours, y compris ceux d'harmonie et de fugue. C'est ainsi que l'on voit plusieurs jeunes gens inscrire au programme de leur concours supérieur une oeuvre de leur composition, parfois même leur concerto au choix comme l'ont fait, par exemple, Carl Smulders et Désiré Pâque.

L'examen des programmes de concerts pour cette période montre Jean-Théodore Radoux évoluant avec son temps. Beaucoup de Berlioz d'abord, puis du Wagner, du César Franck, dont il crée presque toutes les grandes oeuvres. Quand Radoux meurt après trente-neuf années de directorat, il laisse à son successeur une école en plein essor, installée depuis 1887 dans les locaux du Boulevard Piercot. Ecole qui, sous son impulsion, est devenue l'institution musicale fondamentale non seulement pour la ville de Liège, mais pour toute la province, les deux Limbourg - le hollandais et le belge - et la majeure partie du Luxembourg. En outre, le palmarès des concours, surtout ceux de violon, montre de nombreux noms de jeunes virtuoses étrangers, signe certain de la renommée internationale de l'établissement.

Signalons encore, à l'actif de Radoux, l'organisation du Musée Grétry, les biographies de Daussoigne-Méhul - son maître - et de Vieuxtemps - son ami -, la fondation des "auditions" du Conservatoire et la mutation de l'orchestre des concerts en "Société des Concerts du Conservatoire".

En 1911, la succession de Jean-Théodore Radoux échoit à son ancien élève, Sylvain Dupuis. Né en 1856, ce qui fait de lui le contemporain exact de Debussy et de Richard Strauss, Sylvain Dupuis s'est taillé une solide réputation de chef d'orchestre : directeur de la Société royale La Légia (1887), chef d'orchestre du Théâtre royal de La Monnaie et des Concerts populaires à Bruxelles (1900), directeur-fondateur des "Nouveaux Concerts" à Liège, Sylvain Dupuis défend partout la musique moderne de son époque : César Franck, Vincent d'Indy, Chausson, Mahler, Bruckner, Strauss, Borodine et Rimsky-Korsakoff, Massenet et Claude Debussy, sans oublier les jeunes compositeurs belges, par exemple Paul Gilson et Guillaume Lekeu, Carl Smulders, Joseph Jongen et Désiré Pâque.

Depuis 1886, Sylvain Dupuis est professeur d'harmonie au Conservatoire royal de Musique de Liège et, malgré une activité "pratique" très intense, trouve encore le temps de composer. Sa promotion comme directeur du Conservatoire va permettre à cet

homme infatigable de déployer des talents d'organisateur qu'une longue pratique du métier de musicien a fait mûrir et qui s'épanouissent immédiatement.

L'activité déployée par les directeurs et les professeurs du Conservatoire a fait progresser le niveau des concours, amélioré les prestations des musiciens professionnels et stimulé les amateurs. Je n'en veux pour preuve que la création, vers 1907, de l'Ecole libre de Musique - avec Eugène Henrotte, Ernest Fassin et Nicolas Fauconnier - et de l'Académie de Musique de Liège - ouverte en 1909 par Ernest Forgeur, Maurice Dambois et Jean Quitin, celui-ci restant seul directeur pendant et après la première guerre mondiale. Fondée par des musiciens professionnels de haute qualité, tous issus du Conservatoire, ces écoles sont des institutions privées, destinées, en principe, à former de bons amateurs, rôle qu'elles assumeront avec succès et avec une rigueur de principes telle que de nombreux élèves deviendront eux-aussi des professionnels.

Ce tableau sommaire de la situation musicale à Liège entre 1880 et 1914 montre que le métier de musicien est, à cette époque, "un bon métier", sérieux, rentable et respecté.

Nous ne serions pas complet si nous ne signalions, à côté du rôle fondamental joué par le Conservatoire et les écoles de musique, les conséquences heureuses du renouveau de la musique religieuse. Ce mouvement, déclenché aux Congrès de Musique religieuse de Paris (1860) et de Malines (1863 et 1864), a non seulement rendu au plain-chant "retrouvé" une place prépondérante dans les offices, mais il a incité les jeunes compositeurs à réaliser des messes et des motets polyphoniques dans le respect de ces données musicales traditionnelles. A Liège, c'est le chanoine Devroye (1804-1873) qui s'était fait le champion de la résurrection du plain-chant - et ce bien avant la fondation, en 1879, de l'Institut interdiocésain de Musique religieuse de Malines, par l'organiste Jacques Lemmens - tandis que la maison d'édition Muraille, en plus d'oeuvres profanes de toutes sortes, publiait les oeuvres nouvelles de musique d'église dues à des compositeurs liégeois.

Parmi ces derniers, le maître de chapelle de la cathédrale Saint-Paul, Eugène Antoine (1850-1907), organiste et compositeur de talent, ancien élève d'Etienne Soubre au Conservatoire de Liège. Eugène Antoine a été, en quelque sorte, le compositeur "officiel" de l'église de Liège à la fin du 19e siècle et, à ce titre, a laissé des oeuvres intéressantes.

Père de quatre enfants, Eugène Antoine inscrit son fils aîné, Georges, né en 1892 à l'Institut Saint-Paul. En même temps, il lui enseigne lui-même le solfège et le piano. Soyons assuré que le gamin chantait l'office et la musique à la grand'messe du dimanche sous la direction de son père, comme l'ont fait quantité d'enfants musiciens de Liège à cette époque, à commencer par Eugène Ysaÿe et Joseph Jongen.

Bon élève, le petit Georges entre au Conservatoire à dix ans et, peu après, au Collège Saint-Servais. Le premier prix de solfège qu'il remporte en 1906 sera certainement une grande joie pour son père qui, hélas! meurt prématurément l'année suivante. Penant conscience de ses responsabilités d'aîné - il a quinze ans! - Georges Antoine abandonne ses études générales à la fin de la 4e et se tourne entièrement vers la musique.

En ce temps-là, une 4e gréco-latine donnait une base de connaissances sérieuses, sur laquelle on pouvait raisonner et construire. C'était une classe où l'on avait appris à s'exprimer avec clarté et même avec élégance. Nous retrouverons la trace de cet acquis littéraire dans les lettres de Georges Antoine à sa famille et à ses amis, dans les articles qu'il a écrit pour Les cahiers du Front et dans le choix éclectique des poètes qu'il mettra en musique : Paul Verlaine, Albert Samain, Tristan Klingsor, Charles Baudelaire, Charles d'Orléans, sans oublier Paul Fort et son ami Marcel Paquot.

Nous retrouverons encore la marque de cette éducation humaniste dans sa tournure d'esprit, dans la rigueur qu'il met à scruter son travail, à vouloir en déceler la moindre faiblesse, dans son ardeur à en corriger les imperfections, à maîtriser le style et surtout, à contrôler l'équilibre des proportions de l'oeuvre. De là cette persistance à élaguer, à simplifier jusqu'à ce que l'idée musicale, le premier élan poétique soient coulés dans une forme adéquate; de là aussi le renoncement au joli, à la solution ingénieuse mais sans véritable raison d'être, afin de mieux atteindre la véritable beauté.

A ce point de vue, la conclusion de l'article Des formes musicales paru dans les Cahiers du Front d'août 1918 apparaît comme un Credo pour notre artiste. Georges Antoine vient de critiquer sévèrement l'inconsistance des structures de la sonate pour violon et piano de Debussy, composée en 1917, et il conclut : " Et voici que nous comprenons clairement qu'il y a des principes éternels dont il faut respecter l'esprit, sinon la lettre. Il est bien difficile d'écrire des vers libres qui ne ressemblent pas à des vers classiques manqués, plus difficile encore, peut-être, de renier absolument les formes traditionnelles de la musique pure. Qu'on ne nous accuse pas de formalisme; nous croyons, au contraire, que toute idée musicale de génie apporte en elle le germe de sa marche à travers le temps et doit déterminer la forme du vase d'élection qui la contiendra. Un grand créateur nous montrera cela quelque jour, espérons-le. Et il sera redevable à Debussy de l'atmosphère musicale fluide et légère où sa pensée évoluera grâce à lui".

Mais revenons à l'adolescent, élève appliqué du Conservatoire de Liège, chez qui ses professeurs reconnaissent à l'envi "des dons exceptionnels", un "véritable nature musicale", un enthousiasme et une sensibilité frémissante qui désignent les véritables artistes.

Après les 1er prix de solfège de 1906, les succès scolaires se succèdent, ponctués par les 1ers prix d'harmonie (1910), classe de Carl Smulders, de piano (1912), classe de Marcel Jaspar, de musique de chambre (1913), classe de Jules Robert - où il joue une sonate pour piano et violon de sa composition - et, la même année, 1er prix de fugue, classe de Sylvain Dupuis.

Pendant ces quelques années d'études conduites avec sérieux et réflexion, avec la ferme volonté d'acquérir le plus rapidement possible tout ce qui est nécessaire pour bien connaître le difficile métier de musicien, Georges Antoine compose, et assez abondamment semble-t-il. Mais la rigueur impitoyable de son auto-critique

lui fera détruire la plupart de ces essais pour ne conserver, de cette production d'avant-guerre, qu'un choeur à huit voix mixtes, Les sirènes, op.1 (1910), Deux mélodies de Paul Verlaine ("Un grand sommeil noir" et "Chanson d'automne"), op.2 (1912), édition Muraille, à Liège, Deux pastiches de Charles d'Orléans, pour chant et piano, op.4 (1912), Trois mélodies, op.5, dédiées à son professeur Carl Smulders (Clair de lune, P. Verlaine (1913), La mort des amants, Ch. Baudelaire (1914), avec alto obligé, Nuit blanche, A. Samain (1915)). Comme musique instrumentale, un Concerto pour piano et orchestre, op.6 (1914), resté inédit. Georges Antoine l'avait composé en vue de son concours supérieur de piano qui devait avoir lieu normalement en 1914 ou 1915. Enfin, la Sonate pour violonnet piano op.3 déjà signalée.

Dans le discours qu'il prononce à la séance du 1er juillet 1920 à l'Académie royale de Belgique, Sylvain Dupuis révèle que Georges Antoine se préparait "avec une ardeur fiévreuse à affronter l'épreuve du grand concours de composition (Prix de Rome) lorsqu'éclata la tourmente". Il venait tout juste de célébrer son 22e anniversaire ! Sylvain Dupuis évoque aussi l'"étudiant" : "Son enthousiasme au travail était soutenu, exalté par la foi qu'il avait en son art, auquel il s'était donné comme on se donne à un grand amour. Rien ne le détournait du but qu'il s'était assigné. Il s'y acharnait dans un effort incessant, élargissant à mesure son horizon par l'analyse des grandes oeuvres musicales et par la lecture des ouvrages de littérature qui lui paraissaient les plus propres à enrichir ses sentiments."

En 1913, étant soutien de veuve, Georges Antoine avait été remplacé au service militaire obligatoire "d'un fils par famille" par son frère Julien. En 1914, malgré une santé délicate, il reprend sa place et s'engage comme volontaire au 14e Régiment de Ligne. Il se bat devant Malines, à Duffel en septembre 1914, effectue la pénible retraite d'Anvers vers l'Yser. Là, il participe à la bataille meurtrière où l'élan jusqu'alors victorieux des armées allemandes est enfin brisé.

Ce que les épreuves terribles de ces premiers mois de guerre laissent comme traces dans son âme nous est révélé dans les lettres écrites à sa mère, à des amis, notamment Georges Cahnter, avocat hollandais qui avait fait ses études à Liège où il avait connu Georges Antoine. A cette époque, Cahnter était réfugié à Amsterdam d'où il entretiendra une active correspondance avec son ami. Ces émouvants témoignages, ainsi que les manuscrits musicaux, se trouvent aujourd'hui à la Bibliothèque du Conservatoire de Liège. Mais, dès 1926, un Comité animé par son frère Julien s'activait à publier et à faire connaître son oeuvre et, en 1930, l'Académie royale de Belgique approuvait l'impression d'un mémoire de Marcel Paquot, ami et frère d'armes de Georges Antoine et du poète Louis Boumal, qu'il avait connus tous deux dans les tranchées, à l'hôpital et comme collaborateurs aux Cahiers du Front, revue où les intellectuels et les artistes en uniforme trouvaient l'occasion d'oublier, en revenant à leur vraie mission sur terre, la sanglante monotonie des interminables journées passées dans la boue ou sur un lit d'hôpital.

En janvier 1915, Georges Antoine échoue à l'hôpital militaire, secoué par de violentes crises d'asthme qui lui déchirent la poitrine. La rude existence des premiers mois de la guerre ont

épuisé les forces du jeunes volontaire, lancé dans la lutte sans aucun entraînement préalable. Les froids humides de l'hiver, qu'il subit accroupi dans la paille infecte des "cagnas" achèvent de briser sa résistance physique, mais non celle de son esprit car, dès ce moment là, une idée l'obsède : remanier la sonate qu'il a composée en 1913.

Mis en congé en juin 1915 - mais non démobilisé - affaibli, sans ressources, Georges Antoine se fixe en Bretagne, à Saint-Malo, où l'air iodé lui fait du bien. Il donne des leçons, gagne son pain comme il peut, organise des concerts au profit des pauvres, lui qui ne possède pas un sou vaillant, au profit des blessés, des réfugiés belges. Il se remet à composer et, paradoxe! est récomensé par l'Armée belge comme cantinier, au camp de Parigni-l'Evêque, en 1917. Il écrit, pour Les Cahiers du Front, plusieurs chroniques d'une pénétration extraordinaire, par exemple Debussy et l'avenir de la musique française (juin 1918) et Des formes musicales (août 1918).

Parfois en butte à des jalousies mesquines que sa sensibilité lui font douloureusement ressentir, Georges Antoine se révolte par moments, contre la vie imbécile qu'il mène derrière son comptoir. Heureusement, il trouve en la comtesse Rouillé d'Orfeuil une amie des arts et des artistes. "En essayant de la mettre avec quelques artistes dans une ambiance de calme propre à leurs hautes tendances, écrit-elle après la guerre à M^r Paquot, j'ai cherché la satisfaction de l'écartier des luttes qui ne peuvent qu'écourter le souffle. D'habitude, Georges Antoine travaillait au piano dans une villa située sur la digue que j'avais convertie en atelier pour que ces artistes convalescents puissent y trouver un abri où exercer leur art. Le travail l'apaisait... J'ai assisté à l'éclosion de plusieurs de ses oeuvres... Son idéalisme surexcité par les événements provoquait des élans qu'il exprimait dans la langue musicale avec un sens du lyrisme que le caractère tragique des circonstances avait dû développer". De fait, le 2 février 1915, il écrivait : "Six mois comme ceux que je viens de passer valent soixante ans. Quel art sortirait de ces impressions graves et fortes, déchirantes et radieuses d'espérance si j'avais du génie ! Sait-on jamais ? "

Vers Pâques 1917, le poème symphonique Veillée d'armes évoque ces heures du début de la guerre. Après avoir décrit avec enthousiasme les péripéties de son oeuvre dans une lettre à son ami Georges Cahnter, le compositeur termine en s'écriant: "Voilà le schémade l'oeuvre. Son sens humain ne se borne pas à une peinture des sentiments qui me possédaient à la veille de mon départ. La vie est aux forts, le triomphe à ceux qui savent souffrir, à ceux qui osent, aux ardants: tel en est le sens général... (Mais) peut-être les premiers mois pendant lesquels j'étais confondu avec la plèbe souffrante et saignante de Wallonie et de Flandre jusqu'à ne plus posséder que le coeur du pays dans ma poitrine, ont-ils laissé en moi des traces sidurables et si émouvantes qu'elles ont déterminé l'éclosion des éléments musicaux de mon oeuvre récente. A ce titre, elle me restera chère, car l'art vient de la vie. Et la vie n'est jamais plus belle que lorsqu'elle est confrontée avec la mort".

C'est dans ce climat spirituel que Georges Antoine compose la deuxième partie de son oeuvre. De la musique vocale : Cinq

petits poèmes de Tristan Klingsor, op.7 (1916) - Vendanges de 1914, pour soprano et orchestre, de Paul Fort, op.8 - Wallonie, pour chant et piano, de Marcel Paquot, op.10 - Poèmes de la joie d'aimer, suivis d'un Noël, de Marcel Paquot, op.12 - Berceuse pour après, de Tristan Borbière (op. posthume, édité en 1931). Deux oeuvres symphoniques : Veillée d'armes, op.9 et Swanda, fantaisie pour orchestre, op.13. Enfin Danses, suite pour piano op.11 (inédiée) que nous ne sommes pas parvenu à retrouver enfin, les deux oeuvres de musique de chambre qui nous occupent aujourd'hui : la Sonate en la bémol pour piano et violon, op.3 - conçue avant la guerre, complètement remaniée en 1916, retrouvée une dernière fois en février 1918 - et le Quatuor en ré mineur pour piano, violon, alto et violoncelle, op.6, achevé en 1916, mis au point en 1918.

Avant d'examiner ces deux dernières oeuvres, je voudrais souligner le caractère profondément wallon de Georges Antoine. Il répétait souvent, paraît-il, ces phrases écrites par Michélet dans son Histoire de France : "Liège et Dinant, notre brave petite France de Meuse, aventurée si loin de nous dans ces rudes marches d'Allemagne, serrée et étouffée dans un cercle ennemi de princes d'Empire, regardait toujours vers la France. On avait beau dire à Liège qu'elle était allemande et du Cercle de Westphalie, elle n'en voulait rien croire. Elle laissait la Meuse descendre aux Pays-Bas : elle, sa tendance était de remonter..."

Ceci nous conduit à parler des influences reçues et acceptées par Georges Antoine. Pourrait-on être plus clair et plus concis qu'il ne l'est lui-même quand il s'explique à ce sujet ? "Les tendances ? les influences ? Franck et Lekeu. Les admirations ? Bach et Beethoven." Quelques années plus tard, la façon dont il parle de l'oeuvre de Claude Debussy montre combien il est sensible au charme du maître français, sans partager pour autant ses principes esthétiques. Quant aux procédés et tournures wagnériennes que l'on décèle dans son oeuvre, convient-il d'y attacher une grande importance ? Dans le domaine de l'harmonie, c'est l'appogiature prolongée à plaisir ; dans celui de la mélodie, une préférence sensible pour les sauts de quinte ou de septième diminuées. Mais cela ne fait-il pas partie d'une grammaire définitivement acquise par tous à la fin du 19^e siècle ? Et d'ailleurs, en art, l'essentiel n'est-il pas dans les idées exprimées ?

Les convergences entre Georges Antoine et son aîné, Guillaume Lekeu, sont étroites. Elles vont jusqu'à l'emprunt direct de procédés chers à Lekeu comme, par exemple, l'accompagnement en tremolo, en accords arpégés sur une octave, aux deux mains (cf. Sonate, p.8) (1), en arpèges sous le chant du violon (sonate, p.12), l'emploi du canon (Quatuor, fin du 2^e mouvement, p.36), du fugato (Quatuor, 3^e mouvement, p.55) - mais celui-ci toujours avec une intention expressive - , l'emploi de la pseudo chanson populaire (Quatuor, 2^e mouvement, p.30). Mais notons aussi la différence fondamentale qui sépare les deux compositeurs. Pour Antoine, les chants désespérés ne sont pas les plus beaux.

(1) Cette pagination que nous employons renvoie à l'édition de la Sonate et du Quatuor par la Maison Sénard, à Paris.

Au pessimisme quasi morbide de Lekeu - si sensible dans le mouvement lent de sa Sonate pour violon et piano et dans son Trio pour piano, violon et violoncelle, trop peu connu - Antoine oppose une farouche volonté de vivre, de respirer, de s'épanouir, d'être heureux! Certes, il connaît des moments sombres (Quatuor, début du 1er et début du 2e mouvement, p.28). Combien n'en a-t-il pas vécus, lui? Il connaît la douleur de perdre un être cher ou de savoir que sa mère souffre loin de lui (Sonata, 2e mouvement). Mais on ne trouve jamais dans ses oeuvres le découragement, le poids accablant du Destin, le "à quoi bon lutter?" qui, parfois, s'empare de l'imagination de son aîné (Cf. le Trio de Lekeu). Profondément croyant, Georges Antoine partage la certitude de César Franck dans la victoire finale du Bien sur le Mal, victoire qu'il saura célébrer avec une ardeur toute juvénile. "Nous que le romantisme fumeux et boursoufflé a dégoûté, écrit-il, que le symbolisme et l'impressionnisme a vite lassé, nous ne croyons, avec Franck et son école, qu'à une beauté logique et parfaite, où les émois de notre cœur barbare se précisent et se rythment souverainement d'après des "Instructions supérieures" - dont Louis Boumal nous a dit le sens et la valeur - en dehors desquelles il n'est qu'erreur ou trouble."

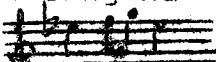

* * *

Georges Antoine a dédié sa Sonate en la bémol, pour piano et violon, op.3 à son maître Sylvain Dupuis.

Conçue avant la guerre, elle est remaniée de fond en comble en 1916 : les 3e et 4e mouvements, notamment, sont remplacés par un seul Final (Résolu et Animé) dont les thèmes tour à tour éclatants et tendres ont été conçus dans les tranchées. Retouchée une dernière fois en 1918, elle comporte trois mouvements dans sa version définitive :

- 1- Modéré - Animé, modéré, animé en la bémol majeur
- 2- Assez lent, en fa mineur.
- 3- Résolu et animé, en la bémol majeur

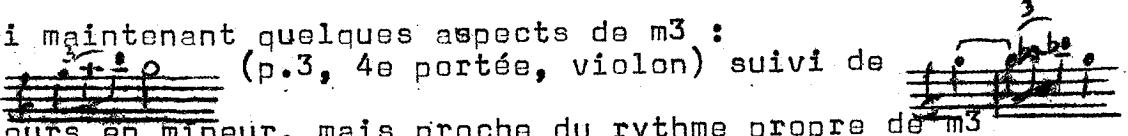
Chaque mouvement a sa propre thématique, mais, comme il convient quand on se proclame disciple spirituel de César Franck, le final voit revenir des thèmes du 1er mouvement, notamment la 1e idée A (page 2), tendre et souple, qui sera confrontée avec la 1e idée C, mes.14 (pp.18/19) du final, glorieuse et fière. Toutefois, Georges Antoine ne limite pas l'association des différents mouvements à ces rappels de thèmes "classiques" dans l'école franckiste. D'une façon beaucoup plus subtile, il use de petits motifs qui traversent toute l'oeuvre, intégrés aux différents thèmes sous les aspects divers que leur donne un jeu extrêmement souple de mutations. Ainsi, le compositeur obtient une grande variété dans la ligne mélodique tout en conservant à son oeuvre une forte homogénéité. Prenons comme exemple les cellules que j'ai appelées m3-m4 (voir ci-après un aperçu noté du matériel thématique de la Sonate . Ex.2.).

Dans sa forme originale, M3 apparaît au piano (p.2, 3e portée) comme suit : Modéré  et m4 

Notons que m4 est le renversement mélodique de m3, mais qu'il se présente avec un rythme très caractéristique de triolet.

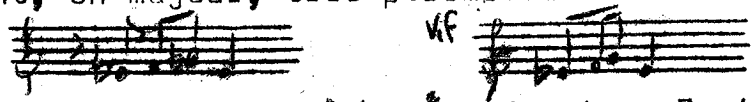
Voici maintenant quelques aspects de m3 :

Vif (p.3, 4e portée, violon) suivi de

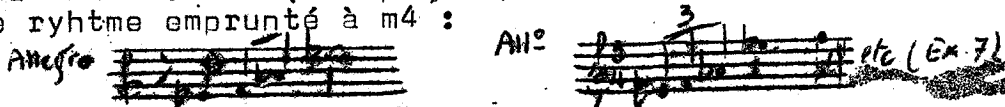


Toujours en mineur, mais proche du rythme propre de m3

qui devient, en majeur, très péremptoire sous la forme (p.10)



Considérons-nous qu'il y a parenté entre m3 et le motif initial du Final : m14 (Exemple 7) dont la forme se fixe aussitôt sur le rythme emprunté à m4 :



pour devenir, dans la coda (p.27, bas) un joyeux carillon combiné avec le deuxième aspect de m3 (triolet + noire)



Il serait oiseux de relever tous les artifices d'écriture réunis par Georges Antoine dans cette sonate que, visiblement, il a voulue parfaite dans sa composition : strictement franckiste, dans la facture, cherchant par dessus tout l'équilibre des formes et l'unité de l'ensemble, confiant aux mutations thématiques la mission d'apporter la variété nécessaire. Une analyse minutieuse de l'oeuvre n'apporte, à ce point de vue, que d'heureuses surprises devant tant d'ingéniosité inventive. Il nous paraît plus intéressant de nous arrêter quelques instants à la qualité de la mélodie, des harmonies et des rythmes

L'harmonie est robuste : accords parfaits, accords de septièmes de dominante ou diminuées. Mais ces accords sont farcis d'éléments chromatiques qui permettent des glissements très rapides vers des tonalités éloignées. On rencontre fréquemment des modulations intro-tonales par enharmonie (1er mouvement : p.2, 1e portée, piano - p.3, 4e portée- etc)

Comme chez Franck, la mélodie est issue de l'harmonie, mais une ornementation souple et subtile, souvent chromatique, en adoucit les contours. La liberté rythmique de cette ornementation, très caractéristique du faire du compositeur, contribue à masquer la robustesse des piliers harmoniques. La mélodie est parsemée de groupes binaires et ternaires (2 croches et triolets de croches), mêlés à des syncopes de toutes espèces. Elles engendrent d'innombrables retards ou anticipations harmoniques, combinés avec des appoggiatures et un chromatisme permanent. Le thème A du 1er mouvement est un exemple typique de cette façon de procéder (Ex. 1)

Le 1er mouvement de la Sonate op.3, avec son alternance de Modéré et d'Animé est une forme sonate classique où la première idée A (le Modéré) (Ex.1) s'étale avec une certaine complaisance, tandis que B (Ex. 3,4 et 5), en trois phrases, Animé s'affirme avec beaucoup plus de corps. Le compositeur prend ici la position inverse des rapports qui régissent habituellement les "caractères" des thèmes A et B de la sonate.

N.B. Lors de la communication du 27 octobre 1977, les exemples sonores ont été donnés au piano et avec l'aide de l'enregistrement de ces oeuvres par Musique en Wallonie (MW.19)

Le mouvement lent est construit dans la forme du lied simple A B A. C'est une merveilleuse phrase mélodique, toute de méditation douloureuse, mais non angoissée et encore moins désespérée. (Ex.6)

Le 3^e mouvement est aussi de forme sonate. Commencé en fanfare (Ex.7)(idée C), il s'apaise dans la partie centrale où les thèmes du 1^{er} mouvement réapparaissent dans une polyphonie très chantante et d'une allure si aisée que l'artifice disparaît au bénéfice de la Musique. Nous saisissons ce mouvement peu avant la réexposition, dans un moment de calme, où les thèmes sont réunis non pas dans un affrontement, mais dans l'intention de s'unir dans une sorte d'hymne d'amour qui conduit à la Joie enfin retrouvée (p.21, bas) .

En 1916, Georges Antoine avait envoyé sa Sonate et son Quatuor à Vincent d'Indy en le priant de lui donner son avis, ce que d'Indy avait fait avec beaucoup de franchise. "Vincent d'Indy aime beaucoup la plupart des idées musicales, écrit-il à son frère. Quant à l'écriture, il n'en critique absolument rien. La forme des morceaux est discutée; sur les six dont se composent le Quatuor et la Sonate, il me conseille d'en raccourcir trois. Il aime particulièrement la première partie de la Sonate (comme élément) et la deuxième partie du Quatuor. Il juge la fin de cette dernière "émouvante". Je suis donc presque arrivé à avoir un métier parfait et l'essence de ma musique est de bonne venue."

Comprenons cette fierté d'un jeune artiste qui reçoit l'approbation d'un Maître - qui ne le connaissait pas et qui ne l'a jamais rencontré! - et comprenons aussi combien ces encouragements et ces critiques pouvaient lever de doutes, d'incertitudes chez un jeune compositeur livré à lui-même, sans guide, sans amis "techniciens", isolé dans un milieu rébarbatif à l'art.

Nous possédons une analyse du Quatuor écrite par le compositeur lui-même, à l'intention de son ami Georges Cahnter, le 12 mars 1918. Il s'agissait probablement de préparer la première audition publique de cette oeuvre qui eut lieu, grâce à Cahnter, à Amsterdam, le 19 novembre 1918. C'était un concert de musique belge; il eut lieu dans l'allégresse de l'Armistice qui venait d'être signé. On y jouait aussi un Trio pour piano, violon et alto de Joseph Jongen et une oeuvre de Léon Delcroix. C'est le Quatuor de Georges Antoine qui fit la plus forte impression. Les artistes qui l'exécutèrent - Fanny Gelbart, pianiste, Ferdinand C. Helmann, violon, Alex A. Polak, alto et Marix Loevensohn, violoncelle, ont signé le programme-qu'ils envoyaient au jeune compositeur : "Cher Monsieur. Bravo ! votre belle oeuvre qui promet une belle et riche moisson nous a fait à tous grand plaisir. Nous sommes fiers d'en être les parrains!"

A ce moment, Georges Antoine reposait depuis deux jours au cimetière militaire de Bruges. Remonté volontairement au front pour l'offensive libératrice, il est mort épuisé, les poumons déchirés par un effort démesuré pour une santé aussi profondément ébranlée.

* * *

Georges Antoinne 1892-1918

Sonata en la bémol pour piano et violon, op. 3

Aperçu de la thématisation

1^{er} mouvement: Modéré - Animé - Modéré - Animé

Ex. 1. 1^{re} idée = thème A, motifs m₁ et m₂

Modéré

m₁ m₂

Ex. 2. Suite de la 1^{re} idée, motifs m₃ et m₄

Plus animé

m₃ m₃ m₄

Ex. 3. 2^{de} idée = thème B₁, motif m₅

Agité

m₅

Ex. 4. Agité Thème B₂, motif m₆

m₆

Ex. 5. Thème B₃, m₆ → m₇ → B₃, motif m₈

m₆ m₇ m₈ (cp. m₆)

2^e mouvement: Assez lent

Ex. 6. Assez lent

m₁₀ m₁₁

f avec émotion et recueillement

3^e mouvement (final): Résolu et animé

Ex. 7. 1^{re} idée = thème C, motif m₁₄

m₁₄

Ex. 8. mutation de m₁₄

m₁₄

Ex. 9. 2^{de} idée = thème D, motif m₁₇

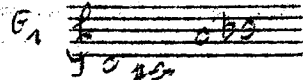
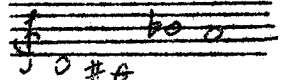
m₁₇

Rythme de m₅

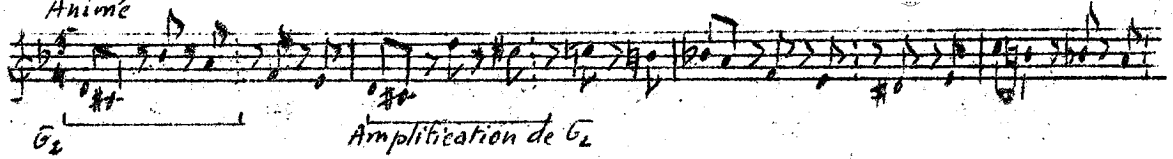
Georges Antoine 1892-1918

Quatuor en ré mineur, op 7, pour piano, violon, alto et violoncelle.

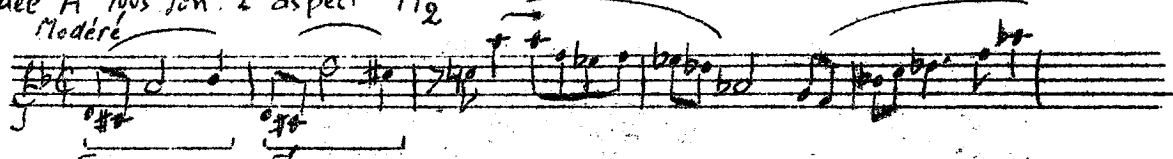
Thématique du 1^{er} mouvement = *Allez lent* *Animé*

La double cellule génératrice G_1  et G_2 

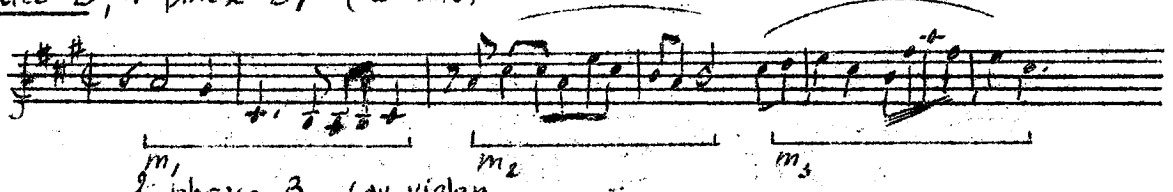
Ex.1 - 1^{er} idée A sous son 1^{er} aspect A₁
Animé



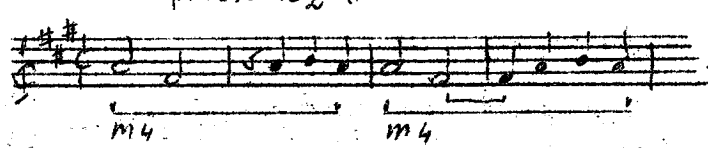
Ex.2 - 1^{er} idée A sous son 2^e aspect A₂
Moderé



Ex.3 - 2^e idée B, 1^{re} phrase B₁ (à l'alto)



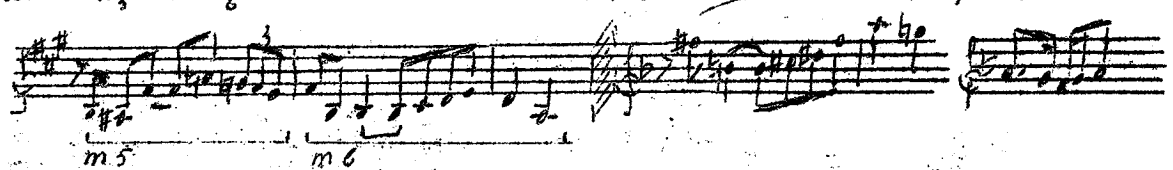
Ex.4 - 2^e phrase B₂ (au violon)



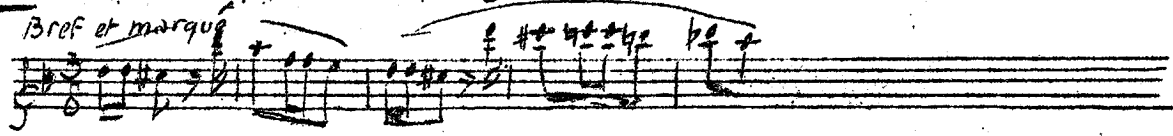
Ex.5 - les motifs m₅ et m₆

Ex.6 = m₆

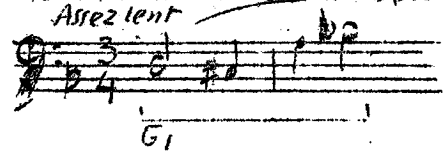
Ex.7 = m₇



Ex.8 - Coda sur un 3^e aspect de A = A₃

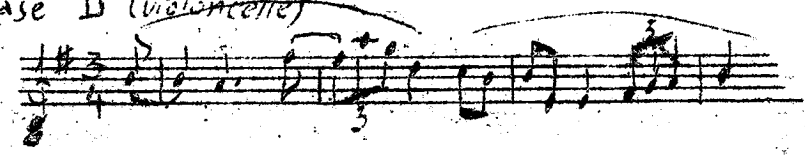


Ex.9 - Suite de la Coda sur un 4^e aspect de A = A₄
Assez lent



Thématique du 2^e mouvement. Lent

Ex.10 - Phrase D (violoncelle)



Ex. 11. Phrase E.

Ex. 12. Phrase F.

Thématique du 3^e mouvement (final) = Animé

Ex. 13 - Introduction sur G₁ et m₁
Animé

Ex. 14 - 5^e aspect de A = A₅
Léger

Ex. 15 - Phrase H -

Ex. 16 - (cp à m₅)

Ex. 17 - m₈ (mutation de B₂ . cf. ex. 4)

Ex. 18 - m₉ (mutation de G₁) - Fugato
Franc et Joyeux

Ex. 19 - m₁₀ (mutation de G₂ rétrogradé)

Le Quatuor en ré mineur pour piano, violon, alto et violoncelle repose sur une double cellule mélodique : G1.G2. G1 en forme d'interrogation; G2, conclusive (voir exemples ci-après). Notons aussi l'amplification G'2 (Ex.1) qui jouera un rôle considérable dans le déroulement de l'oeuvre. Il est évidemment impossible de ne pas penser ici au "Muss es sein? Es muss sein!" de Beethoven.

Alors que les différentes sections de la forme sonate sont bien repérables dans la Sonate pour violon et piano, les subdivisions du 1er mouvement du Quatuor ne se laissent pas cerner aussi facilement. Le compositeur en avait bien conscience puisque, dans la description de son oeuvre que nous avons évoquée plus haut, il écrit : "Je conseille - l'ouvrage n'étant pas commode à jouer - aux artistes qui voudront bien le travailler, de commencer leur étude par la 3e partie. Cela les guidera pour l'interprétation de la 1e. La 2e partie est plus commode..."

De fait, alors que dans les oeuvres de construction franckiste le final est l'endroit du rappel des thèmes et, par conséquent, de la plus grande complexité, Antoine semble s'être ingénié à inverser ces positions classiques.

A mon avis, il s'agit pas du tout d'une fantaisie gratuite, mais de la réalisation d'un programme dont la dédicace nous livre le secret. La version définitive - couronnée par l'Académie de Belgique en 1919 et publiée par les éditions Maurice Sénart, à Paris, en 1926 - porte en exergue : "A ceux de Liège qui ont voulu défendre notre vieille cité wallonne, j'offre ces pages où j'ai tâché de chanter un peu de notre tôte, de notre enthousiasme et de nos tristesses."

Mais la dédicace qui figure sur la page de titre du manuscrit, écrite "A Saint-Malo, mars 1916 (enconvalescence)" est un peu plus explicite: "C'est en songeant à ceux de Liège qui n'ont craint ni la mort ni la souffrance et ont voulu défendre notre vieille cité wallonne que j'ai écrit ces pages. J'ai voulu y chanter nos tristesses, nos colères, nos lointaines tendresses et nos espoirs."

Ainsi donc, cette oeuvre de construction abstraite recèle un programme sentimental. Si nous voulons bien y penser, la démarche suivie par l'auteur dans la disposition de son oeuvre nous paraîtra non seulement claire, mais logique, organisée selon ces "instructions supérieures" auxquelles il a déjà été fait allusion.

Le 1er mouvement commence par une Introduction. Assez lent où la phrase se cherche, dans le ton général de ré mineur, troublé par de nombreuses modulations "sur place" ou "intro-tonales" caractéristiques des oeuvres de César Franck. La cellule génératrice G ne prend réellement corps qu'au massage Animé, en 5/4 qui marque le début de la forme sonate (Ex.1). C'est aussi le commencement de la 1e idée qui se stabilise dans un épisode Modéré (A2, ex.2) et se termine par une répétition de A1(Ex.1)

Georges Antoine n'établit pas de "pont" entre cette 1e idée A et la 2e idée B qui apparaît après deux accords suspensifs (page 9, mesure 69). La longue phrase B1 (ex.3) chantée par l'alto - qui, par parenthèse, joue un rôle très actif dans toute la partition -

se déroule dans le ton général de fa dièse mineur; elle est prolongée par B2 (ex. 4), dont le motif m4 jouera un rôle très actif dans le final. Sa présence est également très sensible dans le développement du 1er mouvement. Plus modéré, p.11, 91e mesure, - où nous voyons apparaître de nouveaux motifs : m5, m6, m'6, m7 (exemples 5 et 6). Les modulations se font dans les tons de si mineur, ré mineur, exceptionnellement fa majeur.

La réexposition de A1 A2, en ré mineur est très nette. Par contre, l'idée B1 se fait attendre, le compositeur travaillant longuement les motifs m4 (de B2), m'6 (apparenté à m2 par le rythme), m7, et enfin une réapparition de A2 avant de réintroduire B1, suivi assez curieusement d'un rappel de A2 précédant B2.

La coda (en 3/8) sur un nouvel aspect A3 de la cellule génératrice G'2 (ex. 8), suivi d'un énoncé Assez lent de la cellule G1 s'achève par une péroraison à l'emporte-pièce.

En définitive, dans ce 1er mouvement du Quatuor, les thèmes se cherchent, se rencontrent comme par hasard, ne se fixent que momentanément. Hormis quelques mesures en fa majeur, tout se déroule dans des tonalités mineures. Est-ce le chaos que Georges Antoine a voulu évoquer en dissimulant aussi soigneusement les charnières de ce 1er mouvement ? en y introduisant des développements - ou mieux peut-être, des divertissements, dans le sens où les fuguistes emploient ce terme ? Il doit en être ainsi car nous verrons, dans le 2e mouvement, un schéma général plus clairement articulé, encore qu'il présente un équilibre inhabituel.
(Audition du début du Quatuor: introduction, et du début de B (p.9) jusque la lettre D de la partition)

Le 2e mouvement Assez lent. Très expressif présente une introduction - en sol mineur- au début sombre qui s'exalte subitement et retombe sans force. Viennent ensuite trois phrases : D (ex.10; p.28) en sol majeur, E (ex.11; p.29, à l'alto) en mi bémol majeur et F (ex.12; p.30, mesure 70, au piano) en fa mineur antique (Très modéré, simplement). Elles sont comme un apaisement. S'agit-il des lointaines tendresses - la mère et la soeur du compositeur - évoquées dans la dédicace? Je le croirais volontiers, comme je crois voir, dans la phrase F - une mélodie pseudo-folklorique - une évocation de la douce grisaille du pays mosan. La rencontre avec Lekeu est manifeste, tellement évidente qu'elle ne peut qu'être voulue. Au Moyen-Âge, c'eût été une parodie respectueuse sur une chanson d'un confrère, en hommage.

Quelques mesures déclamées librement, avec une croissante intensité d'expression, suivie de toujours plus fort et plus agité, avec liberté et de Augmentez toujours sont comme un sursaut de colère. Puis la phrase D revient (Ex.10), clamée par le violon et l'alto. Le Violoncelle chante E (ex.11) avec tendresse; puis le piano Très doux murmure la phrase F (ex.12) combinée à E (à l'alto), dans le ton de sol mineur ici.

Après un arrêt, la péroraison Très modéré voit F chanté en canon entre le piano et le violon, dans une atmosphère de calme nostalgique, qu'un rappel inattendu de G1, vient rompre en ramenant l'inquiétude. De quoi demain sera-t-il fait ?

C'est sur le thème G1 que le final, Animé démarre sèchement pour se heurter à B1(m¹) (ex.3). Le compositeur nous présente ce final comme un rondo. Une fois dépassée cette introduction abrupte et véhémement en ré mineur, Georges Antoine laisse éclater sa joie, et l'espérance s'épanche dans les tonalités claires de ré, sol, fa, si bémol, mi bémol et même fa dièse majeur avant de conclure dans un fugato très animé et pas du tout scolastique en ré majeur. Que d'élan dans ce final, et combien son discours nous touche ! " Et voilà, mon cher Cahnter, ce que j'ai voulu que soit mon premier Quatuor. Les ombres de Franck et de Lekeu y sont reconnaissables. Peut-être aussi y distinguerez-vous ma voix personnelle surtout dans la 3e partie, qui termine l'oeuvre "à la wallonne".

Je n'écrirais plus cela maintenant; mon art est devenu plus sobre, mon métier plus souple, mais je ne désavouerais jamais ce morceau-là, où j'ai laissé la trace des chagrins, des soucis, des espoirs et du réconfortant labeur de près d'une année d'exil.

Je viens de me rejouer ces pages et je reste étonné du souffle qui les anime. La langue n'est pas encore bien originale, le métier est encore jeune, mais c'est précisément la rayonnante jeunesse qui donne à mes yeux son prix à cet ouvrage. Il y a deux ans qu'il est terminé : comme on change, à nos âges, en deux ans ! "

(Audition à partir de la p.47)

* * *

Le 30 décembre 1924, Vincent d'Indy répondait à une lettre de Georges Cahnter : " A mon grand regret, je n'ai pas connu personnellement le regretté Georges Antoine... Il m'avait envoyé plusieurs de ses oeuvres, notamment un remarquable Quatuor, en me priant de lui donner mon avis. Je lui ai donc écrit, comme je le fais pour mes élèves directs, les observations que j'ai cru devoir lui faire.

Mais les quelques oeuvres de lui dont j'ai eu connaissance m'ont prouvé que Georges Antoine était merveilleusement doué et qu'au milieu de ses qualités d'artiste, il possédait la plus précieuse de toutes : l'émotion, sans laquelle les plus savantes combinaisons ne sont rien...

Antoine était un expressif, et les individus de cette espèce sont trop rares pour que l'on ne se réjouisse pas d'en voir surgir quelques-uns dans notre art.

Malheureusement, la mort est venue... détruisant trop tôt cette carrière si bien commencée.

Et tous les musiciens ne peuvent que le regretter amèrement!

Pour la musique wallonne, après la disparition prématurée de Guillaume Lekeu, la mort du Liégeois Georges Antoine, quelques années plus tard celle du Dinantais Albert Huybrechts, plus près de nous celle de Pierre Froidebise ont été infiniment lourdes, irréparables même.

José QUITIN

L'Association Musique en Wallonie a fait graver la Sonate et le Quatuor de Georges Antoine en 1975 (MW 17) par le Trio à cordes français: Gérard Jarry, violon, Serge Collo, alto, Michel Tournus, violoncelle et le pianiste Georges Pludermacher. Le disque est accompagné d'une monographie due à Marcel Paquot et José Quitin.

* * *