

SOMMAIRE

VOLUME 1

INTRODUCTION	9
PREMIÈRES ANNÉES. L'ÉMERGENCE D'UN PHÉNOMÈNE	15
Formation	15
Premiers concerts	16
Premières compositions	17
« The Triple Threat »	18
LES FEMMES ET LA MUSIQUE AU XIX^e SIÈCLE	21
Un siècle de polarisation	22
Conditionnement du répertoire	23
La difficulté de se faire interpréter	23
Hostilité des institutions musicales.	
L'affaire du prix de Rome	25
Réception et perception des compositrices	27
Des féministes qui s'ignorent ?	28
LOUISA DE MERCY-ARGENTEAU ET LES LIENS AVEC LA RUSSIE	33
Rencontre avec la comtesse Louisa de Mercy-Argenteau (1837-1890)	33
Les Cinq à Argenteau. Constitution d'un réseau	34

Juliette Folville en Russie.	
La Société musicale de Saint-Pétersbourg	36
L'après Argenteau. Le rôle de César Cui (1835-1918)	38
Une influence russe ?	40
LA SCÈNE MUSICALE FRANÇAISE	45
Premières rencontres. Paul Collin et Jules Massenet	45
Présentation parisienne.	
Le rôle d'Oscar Comettant et Benjamin Godard	47
Un succès de courte durée	51
JULIETTE FOLVILLE ET LE GENRE LYRIQUE	53
<i>Atala</i> , drame lyrique en deux actes.	
Première expérience de la scène	53
Genèse d'un opéra	54
L'exotisme d' <i>Atala</i> . Livret, musique et mise en scène	55
Création et reprise. L'Opéra de Lille et le Théâtre des Arts de Rouen	56
Réception critique	59
La question de l'édition	60
<i>Jean de Chimay</i> . Opéra historique inachevé	62
VERS UNE CARRIÈRE LIÉGEOISE	
LE CONSERVATOIRE ROYAL DE LIÈGE	69
Jean-Théodore Radoux et	
le Conservatoire royal de Liège	69
Une femme qui dirige	70
Regard sur la musique ancienne.	
L'émergence des interprétations historiques	72
Léopold Charlier (1867-1936), violoniste.	
Un amitié musicale durable	73
Une certaine reconnaissance nationale.	
Les Expositions universelles	75
Cumuler composition et enseignement	76

PÉRIODE BRITANNIQUE. LONDRES ET BOURNEMOUTH	83
« A London Season »	83
Première Guerre Mondiale. Fuite en Angleterre et concerts de charité	84
L'après-guerre. Bournemouth et les Winter Gardens	85
 RETOUR EN BELGIQUE. LES CHANOINESSES DE JUPILLE	 89
Le retour de l'enfant prodige. Une fierté liégeoise	89
« Juliette Marie Folville ». La musique à Jupille	90
Dourgne. Le dernier voyage	91
 CONCLUSION	 93
 BIBLIOGRAPHIE	 97
a) Sources primaires	97
b) Sources secondaires	100

VOLUME 2

CATALOGUE THÉMATIQUE	105
-----------------------------	------------

ANNEXES disponibles sur le site de l'Université des Femmes
www.universitedesfemmes.be

ABREVIATIONS

AML	Belgique, Bruxelles, Archives du Musée de la Littérature
B-Lc	Belgique, Liège, Bibliothèque du Conservatoire
B-Lg-FF	Belgique, Liège, Fonds Firket-Focroulle

INTRODUCTION

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'ouverture progressive des conservatoires belges aux jeunes filles fait émerger une nouvelle génération de compositrices qui quittent le milieu strictement domestique pour revendiquer une place aux côtés de leurs collègues masculins : Juliette Folville (1870-1946), Henriette Van den Boorn-Coclet (1866-1945), Berthe Busine (1879-1963), Jenny Cogen-Van Rysselberghe (1879-1966), Maria Matthijssens (1861-1916), Poldowski (1879-1932)¹, etc. Souvent oubliées aujourd'hui, ces femmes ont réussi à se faire un nom, aussi petit soit-il, dans une société alors caractérisée par la polarisation extrême des genres.

Parmi elles, Juliette Folville occupe une place particulière. Pianiste, violoniste, claveciniste, compositrice, cheffe d'orchestre, pédagogue et conférencière, Folville fait figure de précurseur dans plusieurs domaines en ignorant les restrictions imposées aux femmes par un milieu musical professionnel essentiellement masculin.

Dans ce travail, nous nous efforcerons de rendre à Juliette Folville sa place dans l'histoire de la musique liégeoise et belge, tant comme musicienne que compositrice. En reconstituant son parcours musical et personnel, nous tâcherons de mettre en évidence les difficultés qu'elle a pu rencontrer en tant que femme et artiste, mais aussi les événements marquants qui font d'elle une initiatrice de la reconnaissance des compositrices en Belgique. Enfin, cet ouvrage espère pouvoir démontrer l'intérêt de redécouvrir la production de Juliette Folville et la nécessité d'une étude approfondie sur l'émergence des compositrices en Belgique.

Les sources qui rendent compte de cette carrière singulière sont très nombreuses. La majorité de ces documents furent conservés par Juliette Folville elle-même au cours de sa carrière et parfois légués par elle de son vivant. Ils sont aujourd'hui conservés dans trois collections principales : les Archives du Musée de la Littérature, la Bibliothèque du Conservatoire royal de Liège et le Fonds Firket-Focroulle détenu par Brigitte Focroulle, professeur au Conservatoire royal de Liège. D'autres institutions conservent quelques fonds de moindre importance : le dossier de professeur de Juliette Folville au Conservatoire de Liège est conservé aux Archives générales du Royaume parmi les

nombreux dossiers de l'école; les documents concernant le prix de Rome sont entreposés dans les archives de l'Académie royale de Belgique; et les partitions éditées de la compositrice se trouvent dans les différents conservatoires du pays. De façon inattendue, la Bibliothèque nationale de France a acquis une série de partitions de la compositrice, dont plusieurs manuscrits et un cahier de fugue. D'autres encore ont été égarés après le décès de Folville, notamment dans l'incendie qui a ravagé le couvent de Jupille ou plus simplement lors du déménagement d'une de ses anciennes élèves. Peut-être d'autres familles d'anciennes élèves gardent-elles encore des documents inédits.

Signalons finalement que pour des raisons techniques et financières, nous n'avons pu étudier en profondeur la période britannique de Juliette Folville qui s'étend de décembre 1914 à 1932. Nous avons pu déterminer que certaines sources primaires concernant la compositrice étaient conservées en Grande-Bretagne, notamment dans les archives du comté de Surrey, mais le manque de temps ne nous a pas permis de développer la recherche dans cette direction. De plus, il nous était financièrement impossible d'aller consulter personnellement ces documents non disponibles en ligne. De même, nous n'avons pas pu accéder à plusieurs lettres de Folville à Borodine qui sont actuellement conservées dans les archives du Musée Glinka de Moscou.

Le fonds le plus important dans l'étude de la vie et de la carrière de Juliette Folville est très certainement celui rassemblé par son élève Monique Firket-Focroulle (1922-1993), qui contient à la fois des documents personnels de Juliette Folville et des envois (lettres et partitions) à la famille Firket. Il est difficile de déterminer si cette collection a été léguée à Monique Firket-Focroulle du vivant de la compositrice ou si elle a récupéré les affaires de son professeur après son décès. Quelques lettres indiquent néanmoins la volonté de Folville de léguer ses biens à son élève². Après le décès de son professeur, M^{me} Firket s'est également chargée de conserver la mémoire de Folville et de rassembler les documents qui s'étaient éparpillés au gré des voyages. En 1979, Monique Firket contacte notamment Marguerite Montagné, une proche de la compositrice durant son séjour à Dourgne, afin de récupérer les documents qu'elle pourrait encore conserver.

Folville ayant manifestement l'habitude de garder précieusement ses papiers, ces archives contiennent une quantité importante de documents extrêmement variés qui balayent toute la carrière de la compositrice. Relevant toujours du domaine privé – il est conservé par Brigitte Focroulle depuis le décès de sa mère – ce fonds inédit n'avait jamais été étudié. Grâce à l'inventaire établi dans le cadre de ce travail, et que vous trouverez en annexe (Annexe I)*, nous avons pu déterminer que le fonds contenait :

- divers documents personnels concernant sa biographie, ses œuvres et ses écrits, dont un journal tenu à l'été 1890;
- la correspondance de Juliette Folville avec sa mère Émilie lors des étés 1889 et 1890;
- un ensemble de lettres personnelles de et à Juliette Folville ou sa famille, de la part de nombreux correspondants dont Alexandre Borodine, Oscar Comettant, César Cui, Benjamin Godard, Jules Massenet, Louisa de Mercy-Argenteau, etc.;
- des lettres professionnelles adressées à différents éditeurs et luthiers;
- quelques lettres « patrimoniales » d'Hector Berlioz, Charles Gounod, Pauline Viardot et Henri Vieuxtemps;
- des manuscrits musicaux de Juliette Folville, sous forme autographe, copiée ou photocopiée,

- des partitions imprimées de Juliette Folville, avec et sans dédicace ;
- quelques partitions d’autres compositeurs ;
- des photographies de la famille Folville et des proches de Juliette, dont certaines dédicacées ;
- des documents variés : programmes et affiches de concerts, coupures de presse et autres.

Le Conservatoire royal de Liège conserve, assez logiquement, de nombreux documents relatifs à la vie de Folville dans l’établissement, répartis dans différentes sections de la bibliothèque. La boîte 11 de la section Varia rassemble la correspondance de Juliette Folville avec son maître Jean-Théodore Radoux (1835-1911) et sa famille, constituée de 65 lettres personnelles et notes de travail envoyées entre le 20 août 1887 et le 28 mars 1911. Une vingtaine de ces documents, majoritairement des notes, reste cependant impossible à dater à cause du peu d’informations factuelles qu’ils contiennent. Une seconde correspondance, entre Juliette Folville et le violoniste Léopold Charlier (1867-1936), est conservée dans le dossier MS II du fonds de lettres autographes. Les 14 lettres conservées s’étalent sur une période allant du 31 janvier 1897 au 12 juillet 1932. Leurs échanges à la fois amicaux et professionnels s’articulent principalement autour de leurs projets de collaboration au sein du Conservatoire, avant de prendre un tour plus personnel à la suite du départ de Juliette en Angleterre en 1914. Particulièrement utile, le fonds Quitin contient plusieurs copies de documents extraits du Fonds Firket-Focroulle qui nous ont mis sur la piste de ces archives privées. Professeur au Conservatoire, José Quitin a voué une partie de sa carrière à constituer des dossiers d’archives concernant ses prédécesseurs dans l’institution. C’est vraisemblablement sous son impulsion que la Bibliothèque du Conservatoire s’est enrichie d’une série de photocopies de partitions manuscrites de Folville conservées par Monique Firket-Focroulle. Notons que la bibliothèque conserve également dans ses collections plusieurs partitions imprimées.

Les sources conservées aux Archives du Musée de la Littérature proviennent de la collection du magistrat et historien Carlo Bronne (1901-1987), léguée à l’institution en 1969. L’historien était entré en contact avec Juliette Folville au milieu des années 1930 dans le cadre de ses recherches sur la comtesse Louisa de Mercy-Argenteau (1837-1890), mécène et amie de la compositrice. C’est donc essentiellement cet épisode de la vie de Juliette Folville qui est documenté dans quatre dossiers du fonds. Les dossiers ML 4413 et ML 2219 rassemblent des documents secondaires de natures diverses : coupures de presse sur la comtesse, photographies, listes d’œuvres et biographie tapuscrites établies par Folville³, invitations à des concerts, etc. Mais l’intérêt du fonds Bronne se trouve surtout dans les dossiers de correspondance ML 2217 et 2218. Le premier rassemble une collection de 144 lettres envoyées à Juliette Folville par le compositeur russe César Cui (1835-1918) entre le 19 août 1888 et le départ de Folville en Angleterre à l’automne 1914. Si cette correspondance unidirectionnelle nous informe surtout sur la carrière de Cui, l’intérêt du compositeur pour la vie et la carrière de sa correspondante nous permet de façonner un portrait en creux de la musicienne. Le second dossier est constitué d’un ensemble de 139 lettres envoyées par Louisa de Mercy-Argenteau à la famille Folville, sur une période s’étendant du 18 janvier 1885 au 8 novembre 1890. Le dossier ayant malheureusement été égaré, nous n’avons pu consulter que les photocopies effectuées il y a quelques années par Valérie Dufour (F.N.R.S.-U.L.B.), et qui ne reprennent que 68 lettres et fragments de l’ensemble originel (Annexe II). Celles-ci étant en grande

partie non datées ou partiellement datées, nous avons dû avant tout reconstituer leur chronologie d'après leur contenu. Cependant, le manque d'indications temporelles claires rend près de la moitié de ces lettres impossibles à dater. Correspondance véritablement amicale, celle-ci est sans doute moins utile à la reconstitution factuelle de la carrière de Folville, mise à part le récit de quelques tentatives de promotion musicale en Russie. Néanmoins, elle rend compte de la relation chaleureuse de ces deux femmes, réunies par l'amour et la pratique de la musique dans le milieu mélomane liégeois.

L'importance de la presse écrite – tant généraliste que spécialiste – aux XIX^e et XX^e siècles et la facilité d'accès que permettent les ressources numériques actuelles, nous ont poussées à exploiter pleinement ce médium majeur à l'époque. Nous avons partiellement été précédée dans cette démarche par la publication en 1881 du recueil *Souvenirs d'enfance. 1878-1881* qui fait la somme des concerts auxquels Juliette Folville a participé durant cette période et rassemble les articles publiés à ce sujet. Cet ouvrage fut extrêmement utile puisque le nom de famille de Juliette n'est pas révélé dans la presse avant le 18 janvier 1880. Voulant étendre cette démarche à l'entièreté de la carrière de Folville, nous avons établi un recueil des articles mentionnant la musicienne dans la presse disponible en ligne, à partir des trois bases de données : BelgicaPress, Gallica (ou Retronews) et The British Newspaper Archive pour la période britannique. Malgré l'aspect chronophage de cette démarche, le résultat fut particulièrement utile puisqu'il documente à la fois les concerts, la création de certaines œuvres, leur réception et la perception contemporaine de Folville comme musicienne et compositrice.

Face au nombre impressionnant de sources conservées, notre première démarche fut de lire et d'identifier – dans la mesure du possible – l'ensemble des documents ; de les répertorier selon plusieurs grandes catégories – correspondance, documents personnels divers, partitions, programmes de concerts, photographies, etc. – ; puis progressivement de subdiviser ces catégories par thèmes ou réseaux d'influences – formation musicale, le milieu d'Argenteau, la France, l'opéra, le Conservatoire royal de Liège, l'Angleterre, Jupille, Dourgne. Cette démarche s'accompagna d'un important processus de transcription et surtout de datation, qui fut complété tout au long de nos recherches. La question de la datation demeura assez problématique pour certains ensembles et nombre de documents restent non datés ou situés au sein d'une période assez large. Pareillement, l'identification des noms propres reste approximative pour de nombreuses lettres dont l'auteur et parfois le destinataire restent inconnus.

La constitution du catalogue thématique des œuvres de Folville fut un autre travail d'importance qui traversa toute la période de recherche. Si rassembler les partitions existantes, conservées principalement au Conservatoire de Liège ou dans le Fonds Firket-Focroulle, ne fut pas bien long, les démarches d'identification, reproduction, datation et classification furent plus complexes. À nouveau, la datation des œuvres fut la principale difficulté puisque nombre de partitions ne portent pas de date. La presse et la correspondance permirent souvent d'établir une date approximative de composition, tandis que les dates de création restaient souvent inconnues. Ces deux sources firent également émerger une série de compositions dont les partitions ne sont pas parvenues jusqu'à nous. Malgré ses lacunes, ce catalogue offre pour la première fois un aperçu complet de la production de Juliette Folville durant près de septante ans de carrière. La classification des œuvres par genres et ensembles permet de remarquer rapidement la prédominance des œuvres pour piano, petit ensemble (voix-piano, violon-piano) ou orchestre, ainsi que l'importance des pièces à caractère religieux. Parallèlement, la liste

chronologique des œuvres placée en début de catalogue met en évidence le lien entre genre et période, et fait contraster périodes d'activité et d'inactivité.

Enfin, à partir de toutes ces informations préalables, nous avons établi un plan biographique extrêmement complet reprenant tous les documents répertoriés (lettres, documents administratifs, divers), certains articles de presse majeurs, les événements importants tels le décès de son père ou sa nomination au Conservatoire, les dates de composition des œuvres, les concerts avec leur programme et la liste de musiciens quand l'information est disponible. Grâce à cet aperçu général de sources par date et par thème, nous avons pu inclure aisément l'ensemble des informations dans notre travail de réflexion et de rédaction.

Ce travail sur les sources primaires ne put évidemment se dispenser de la consultation des quelques publications mentionnant Juliette Folville, dont la lecture n'apporte que très peu d'information supplémentaires⁴. Les différents thèmes et personnages abordés nécessiteront par contre la consultation d'une quantité non négligeable d'ouvrages spécialisés traitant de thèmes aussi divers que la scène lyrique française ou la question du genre en musique, en passant par l'histoire du Bournemouth Symphony Orchestra.

Dans ce travail, nous avons voulu établir un portrait cohérent de la compositrice Juliette Folville en dressant une biographie critique structurée selon une approche à la fois chronologique et thématique. Les huit chapitres qui composent cet ouvrage développent chacun un aspect particulier de la carrière de Folville et s'articulent de manière chronologique.

* L'entièreté des annexes de cet ouvrage est consultable sur le site de l'Université des Femmes www.universitedesfemmes.be/se-documenter/collections

Notes

1. Concernant Poldowski, voir Manuel Couvreur, « Poldowski (Régine Wieniawski) », livret accompagnant le disque Poldowski, Régine, *Méodies*, enregistré en 2006, Elise Gäbele (soprano), Philippe Riga (piano), Sylvain Cremers (hautbois d'amour), Musique en Wallonie.
2. Correspondance de Juliette Folville et Monique Firket, 1938-1946, B-Lg-FF, sans cote.
3. Celles-ci sont des copies des exemplaires manuscrits et tapuscrits conservés dans le Fond Firket-Focroulle.
4. Ces publications se contentent souvent de reprendre les notices de dictionnaires du XIX^e siècle comme les ouvrages de Theodor Baker (*Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 1900) et Édouard G. J. Gregoir (*Les artistes-musiciens belges au XVIII^e et XIX^e siècle*, 1885). Mentionnons tout de même l'ouvrage de Jan Van den Berghe, *Vergeten vrouwen: een tegendraadse kroniek van België* (Antwerpen, Polis, 2016) qui consacre un chapitre assez fouillé à la compositrice. La bibliographie de ce chapitre n'ayant malheureusement pas été imprimée, je n'ai pu consulter que les références dont M. Van den Berghe se souvenait et dont il m'a fait part par mail.

PREMIÈRES ANNÉES L'ÉMERGENCE D'UN PHÉNOMÈNE

Formation

Eugénie Émilie Juliette Folville naît à Liège le 5 janvier 1870⁵. Elle est la fille unique de Jules Folville (1827-1890), avocat respecté, et d'Émilie Ansiaux (1835-1929), fille de l'ancien bourgmestre Émile Ansiaux⁶, mariés depuis deux ans⁷. Issue d'un milieu bourgeois mélomane, Juliette grandit dans un environnement musical amateur : son père est pianiste amateur lauréat du Conservatoire⁸ et sa mère chanteuse⁹. Elle est initiée à la pratique musicale dès l'âge de quatre ans grâce aux cours de piano et de solfège que lui prodigue son père¹⁰. Contrairement aux habitudes sociales de l'époque selon lesquelles l'éducation musicale privée est généralement confiée aux femmes, particulièrement pour les jeunes filles¹¹, son éducation musicale est essentiellement assurée par son père, qui se chargera également du lancement de sa carrière d'interprète et de compositrice. Cette configuration plutôt étonnante ne pouvant s'expliquer par une absence de connaissance musicale chez sa mère, elle pourrait découler de la proximité affective entre Jules Folville et son unique enfant, visible dans la correspondance de Juliette. Il se pourrait également que l'ouverture d'esprit de M. Folville l'ait poussé à partager sa passion pour la musique indépendamment du genre de son enfant et des conventions sociales.

À l'âge de sept ans, Juliette intègre la classe de violon de Charles Malherbe (1853-1911)¹² au Conservatoire royal de Liège¹³. Plus tard, elle se perfectionne avec le violoniste Ovide Musin (1854-1929) et intègre le cours d'écriture de Jean-Théodore Radoux¹⁴, directeur de l'établissement et ami de longue date de sa mère, interprète appréciée des œuvres du compositeur¹⁵. Elle poursuit parallèlement l'étude du piano avec son père qui lui impose un strict « Règlement d'Étude¹⁶ » approuvé par la jeune fille, précisant que « chaque retard de l'heure fixée, entraînera un supplément d'études du double du temps du retard » :

7h-8h¼	Piano
8h¼-9h	Déjeuner et repos
9h-10h	Violon
10h-11h	Études littéraires
11h-12h	Piano
12h-2h	Récréation
2h-3h	Violon
3h-4h	Piano
4h-6h	Dîner et récréation
6h½-7h½	Devoirs, ou musique

Ne voulant pas négliger l'aspect littéraire des études de sa fille, Jules Folville insère entre les heures de musique une heure d'études littéraires que Juliette prendra à cœur puisqu'elle développera un talent pour la poésie et les langues : elle parle et écrit l'allemand et l'anglais, probablement l'italien.

À nouveau, l'éducation musicale de Juliette se démarque de celle de ses contemporaines. En effet, les étudiantes ne s'imposent dans les classes de violon qu'à partir des années 1870 en France tandis que les cours d'écriture restent souvent hostiles à l'intégration d'élèves féminines¹⁷. Le privilège que Radoux lui octroie en lui ouvrant sa classe, dont elle sort avec un 1^{er} prix de fugue en 1887¹⁸, est vraisemblablement dû à ses relations privilégiées avec les Folville ainsi qu'au talent précoce de Juliette.

Premiers concerts

Dotée d'une facilité d'assimilation manifeste, Juliette Folville donne un premier concert à la Société d'Émulation de Liège le 1^{er} décembre 1878, alors qu'elle a à peine huit ans. Le programme très court se compose d'une *Fantasie pastorale* pour violon de Singelee¹⁹ et du *Trio en ré mineur* de Mendelssohn pour lequel elle tient la partie de piano, accompagnée de Charles Malherbes au violon et de François Dressen²⁰ au violoncelle.

Annoncé comme « une chose fort extraordinaire²¹ » par le journaliste G. M. [pseudonyme non identifié] qui introduit la jeune artiste dans le milieu musical liégeois, ce concert marque le début du « phénomène Folville » qui va passionner la province de Liège pendant une dizaine d'années. Jusqu'au milieu des années 1880, la remarquable musicienne enchaîne les concerts de charité en Belgique – Liège, Verviers, Spa, Bruxelles, etc. – et dans les pays limitrophes. En 1880 elle joue au Kurhaus d'Aix-la-Chapelle, puis à Lille en 1885 et à Paris en 1886. Objet de curiosité avant tout, Juliette se produit dans ces concerts grâce à ses deux et bientôt trois talents de violoniste, pianiste et compositrice. Son répertoire de prédilection se compose alors principalement de pièces solistes démonstratives écrites par les compositeurs à la mode : les fantaisies d'Alard²² ou de Bériot, les polonaises de Chopin et les concertos de Mendelssohn, Chopin et Bériot (Annexe III).

La presse locale se plaît à construire autour de la jeune musicienne une image d'enfant prodige qui attise la fierté et la curiosité, jamais déçues, des dilettantes liégeois. Se refusant à la qualifier de phénomène, mot vulgaire qui dénigre son talent, les journaux encensent le « talent très-sérieux²³ » de cette « musicienne de race²⁴ » dont le penchant musical tout

naturel la distingue des autres enfants prodiges mécaniques qualifiés de « fruits de serre chaude²⁵ ». Sa jeunesse et ses multiples talents la font comparer plus d'une fois au jeune Mozart dont elle suit les pas médiatiques, devenant la « *great attraction*²⁶ » de la région. Pour augmenter la singularité de la pourtant jeune musicienne, la presse n'hésite pas à la rajeunir – *L'Écho musical* lui donne neuf ans et demi en 1881²⁷, *Le Siècle* seize en 1887²⁸ –, exagérer sa fragilité physique et insister sur les multiples difficultés qu'elle surmonte, de la petitesse de ses mains à la piètre qualité des violons pour enfant. Ne voulant pas pour autant faire de Juliette une simple curiosité, les articles rappellent sans cesse la simplicité toute naturelle de l'interprète et la qualité musicale de son jeu, dont l'appréciation par des musiciens reconnus devient le gage de qualité.

Premières compositions

Si les premières références à Juliette Folville comme compositrice, et en l'occurrence « compositeur », apparaissent dès 1879, ce n'est qu'en septembre 1880 que le public entend pour la première fois une de ses œuvres. Il s'agit de deux fragments d'un concerto pour violon²⁹ interprétés par son professeur Charles Malherbe lors d'un concert de charité à Esneux, près de Liège. *La Meuse* déclare à cette occasion : « Il y a déjà dans cette œuvre hâtive une idée et du développement. Et c'est quelque chose, cela !³⁰ ».

Pendant les quatre années qui suivent, Juliette publie une œuvre par an chez la Veuve Muraille à Liège. En 1881, elle publie *Souvenir de Mozart. 1^{re} sonatine pour piano* qui porte le numéro d'opus 7 sans qu'on conserve la moindre trace de ses essais précédents. Cette 1^{re} sonatine est complétée dès l'année suivante par une 2^{de} sonatine, publiée sous le numéro d'opus 11. Comme leur titre l'indique, ces deux pièces sont composées dans un style des plus classiques, rappelant ce jeune Mozart auquel on la compare régulièrement. La composition des deux sonatines se rapproche d'ailleurs plus de l'exercice de style que d'une véritable œuvre personnelle. Les années 1883 et 1884 voient la publication d'une nouvelle paire d'œuvres : les *Chants printaniers*, premier et second recueil. Cette fois Folville met en musique des vers de Paul Collin (1843-1915), collaborateur rencontré en 1881, ainsi que quelques-uns de ses propres textes. Les deux recueils contiennent onze brèves pièces pour voix moyenne et piano, dans un style simple et syllabique influencé par la musique de Massenet auquel elle dédie le second recueil. Ce dernier avait déclaré à propos du premier recueil : « quel printemps ! et quel été cela nous promet !³¹ ».

Durant cette première période, les activités de compositrice de Folville restent largement étouffées par sa carrière d'interprète à succès, bien que le nouveau qualificatif de « compositeur » soit souvent accolé à ceux, plus anciens, de pianiste et violoniste. Il faudra attendre mai 1885 pour voir l'œuvre de Folville jouée et commentée significativement dans la presse.

« The Triple Threat »

Le triple talent qui caractérise la carrière de Juliette dès ses premières années ne sera pas toujours également apprécié. Sujet d'émerveillement dans sa jeunesse, il devient au début des années 1890 sujet à caution pour les critiques et organisateurs de concerts qui envisagent sa performance comme une curiosité plutôt qu'un réel talent musical. Dès 1887, cette multiplicité de compétences artistiques pose problème. En septembre, César Cui rapporte à la comtesse de Mercy-Argenteau que « [Anton] Rubinstein a jeté des cris de paon en disant qu'un artiste sérieux ne joue que d'un seul instrument³² ». En mars 1890, après un concert donné au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, Maurice Kufferath se montre également critique envers les mêmes talents qui ont émerveillé la province de Liège, bien qu'il lui reconnaisse des qualités de musicalité : « Comme pianiste et violoniste, je ne crois pas que M^{lle} Folville songe à se poser en virtuose. Sur l'un et l'autre instrument son jeu manque précisément de virtuosité ; mais je me hâte d'ajouter qu'il est tout à fait remarquable par la justesse du sentiment, par le naturel, la simplicité, la finesse ; cela est tout à fait musical³³ ». En novembre 1891, une lettre de César Cui confirme cette tendance :

Je viens de causer longuement de Vous avec Colonne. Vous n'êtes pas une inconnue pour lui, il se souvient de Vous avoir vue et entendue il y a quelque cinq ans de cela. – Il ne peut pas Vous produire dans ses concerts sous Vos trois aspects, car ce n'est pas (assez) ... sérieux, cela frise un tour de force (n'oubliez pas que c'est lui qui parle) et le public sera mécontent, se sentant écrasé sous Votre triple supériorité. Il ne demande pas mieux que de Vous produire comme violoniste seulement, ou comme pianiste, mais pour cela il trouve nécessaire de Vous entendre préalablement.

Voilà donc encore une presque déconfiture. Mais, remarquez-Vous que de la part de Colonne, comme de la part de Rubinstein et de la part de Auer, le motif du refus est toujours le même – Vos trois aspects, ce qui n'est pas assez sérieux pour un concert sérieux ? Savez-vous que c'est à méditer. Il est impossible de se contenter toujours de Spa, de Blankenberghe [sic] etc. Ne serait-il pas raisonnable, en vue de Votre carrière de virtuose, de Vous concentrer exclusivement sur le violon, (sans négliger définitivement le piano, qui pourra encore Vous rendre plus d'un service, même en public)³⁴ ?

En août 1892, Kufferath prodigue le même conseil – « Ce qu'il y aurait de mieux à souhaiter maintenant à M^{lle} Folville, c'est de se concentrer. Elle est certes merveilleusement douée, mais, au total, elle n'est ni une pianiste accomplie, ni une violoniste extraordinaire, ni un compositeur bien original » – et achève par cette pique : « En province, ce demi-talent en toutes choses peut suffire ; mais, pour marquer en art, il faut un pouvoir plus accusé³⁵ ». Face à la récurrence de ces remarques, Folville se concentrera sur le piano – et ses dérivés – à partir du milieu de la décennie. Elle n'abandonne pourtant pas le violon puisqu'en 1905 le violoniste Léopold Charlier lui demandera de rejoindre son quatuor comme second violon³⁶ ; poste qu'elle n'acceptera pas, faute de temps.

Notes

5. Acte de naissance d'Eugénie Émilie Juliette Folville, Archives générales du royaume, Liège.
6. R. Demoulin, «Ansiaux, Émile», Biographie nationale de Belgique, tome 29, supplément, tome 1, fascicule 1, Bruxelles, Établissement Émile Bruylant, 1956, p.112-113.
7. Faire-part du mariage de Jules Folville et Émilie Ansiaux, B-Br Imp. G. 1416/XXI/2.
8. *La Gazette de Liège*, 18 février 1879, article non identifié repris dans Souvenirs d'enfance. 1878-1881, Liège, Léon de Thier, 1881, p. 16-18.
9. Dans sa lettre à Juliette du 27 septembre 1909, Jean-Théodore Radoux termine par «je vous charge d'une baise pour votre Chère Maman, qui me chantait si bien dans le temps...».
10. La presse rappelle régulièrement que Juliette Folville doit sa formation musicale à son père. Le 2 décembre 1878, un article paru dans *La Meuse* (H.K., «Matinée musicale»), affirme que Folville pratique le piano depuis quatre ans.
11. Lucy Green, *Music, Gender, Education*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 47-48.
12. Violoniste, compositeur et musicologue français. Il fut notamment archiviste de la bibliothèque de l'Opéra de Paris à laquelle il légua une partie de sa collection de lettres et manuscrits musicaux autographes. [Elisabeth Lebeau, «Malherbe, Charles», *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/>]
13. Cette information est reprise dans plusieurs articles de presse, notamment dans: H. K., «Chronique musicale. Les enfants-prodiges», *La Meuse*, 9 décembre 1878, p. 2.
14. Un recueil des travaux d'écriture (fugues, exercices d'harmonie, contrepoint) de Juliette Folville, effectués pour le cours de Jean-Théodore Radoux entre le 9 novembre 1885 et le 2 octobre 1887, est conservé à la Bibliothèque nationale de France (MS-26486).
15. Voir note 9.
16. «Règlement d'Études pour Juliette», signé par Jules et Juliette Folville, B-Lg-FF, sans date.
17. Nancy B. Reich, «VI. European Composers and Musicians, ca. 1800-1890», in Karin Pendle, *Women and Music. A History*, Bloomington, Indiana University Press, 2001 (2e édition), p. 149-150.
18. Arsène Heuze, *Conservatoire royal de musique de Liège: centième anniversaire de sa fondation, 1826-1926*, Liège, Conservatoire royal de musique, 1926, p. 51.
19. Jean-Baptiste Singelée (1812-1875), violoniste, compositeur et chef d'orchestre belge.
20. Violoncelliste belge, il sera notamment premier violoncelliste des Concerts Lamoureux.
21. G.M., «Chronique des beaux-arts», *La Meuse*, 21 novembre 1878, p. 1-2.
22. Jean-Delphin Alard (1815-1888), violoniste, pédagogue et compositeur français.
23. H. K., «Chronique musicale. Les enfants-prodiges», *La Meuse*, 9 décembre 1878, p. 2.
24. Sans nom, «Chronique de la semaine. Rouen», *Le Guide musical*, vol. 39, n°3, 15 Janvier 1893, p. 29-30.
25. G. M., «Chronique des beaux-arts», *La Meuse*, 21 novembre 1878, p. 1-2.
26. H. K., «Concerts et conférences. Concert de bienfaisance», *La Meuse*, 19 janvier 1880, p. 2.
27. *L'Écho musical*, 7 avril 1881, article non identifié repris dans Souvenirs d'enfance. 1878-1881, Liège, Léon de Thier, 1881, p. 32.
28. Oscar Comettant, «Revue musicale», *Le Siècle*, 9 mai 1887, p. 2.
29. Il est assez peu probable que ce concerto soit le même que celui conservé à la Bibliothèque nationale de France, créé à Aix-la-Chapelle le 13 octobre 1888: la période de composition serait extrêmement longue et les mouvements présentés (*Andante* et *Rondo*) ne correspondent pas aux titres des mouvements du concert de 1888. Cette œuvre est donc vraisemblablement une autre composition, perdue aujourd'hui.
30. XXX. «Chronique locale», *La Meuse*, 22 septembre 1880, p. 2.

31. Lettre de Jules Massenet à Juliette Folville, 15 juillet 1883, B-Lg-FF, sans cote.
32. Lettre de César Cui à Louisa de Mercy-Argenteau, 24 septembre [1887], AML, ML 2217/2.
33. M. K. [Maurice Kufferath], « Lettre de Bruxelles », *Le Guide musical*, vol. 36, n°11, 16 mars 1890, p. 84-85.
34. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 1^{er} novembre 1891, AML, ML 2217/22.
35. M. K. [Maurice Kufferath], « Bruxelles », *Le Guide musical*, vol. 38, n°32, 7 et 14 Août 1892, p. 219.
36. Lettre autographe signée de Juliette Folville à Léopold Charlier, 14 octobre 1905, B-Lc, MS II

LES FEMMES ET LA MUSIQUE AU XIX^E SIÈCLE

En mai 1885, le *Guide musical* déclare : « L'enfant n'est plus, la jeune fille a pris sa place³⁷ ». Cette phrase, qui vise d'abord à saluer l'émergence d'une artiste arrivée à maturité après la curiosité suscitée par l'enfant prodige, illustre parfaitement le changement de paradigme qui s'opère dans la perception de Juliette au milieu des années 1880. Avec la reconnaissance d'une maturité artistique, apparaissent pour la première fois les questions de genre, alors que la jeune musicienne s'éloigne progressivement de son image d'enfant. Pendant quelques années, Folville évolue dans une zone floue entre la neutralité de l'enfance et la dualité genrée de l'âge adulte. Ce flou est entretenu dans la presse par l'utilisation d'un lexique similaire pour qualifier l'enfant et la femme, souvent infantilisée dans la société de l'époque – la femme ne pouvant que passer de l'autorité de son père à celle de son mari.

Cette transition se cristallisera en 1889 lors de ce que nous appellerons « l'affaire du prix de Rome », qui dépouille définitivement Juliette du rôle d'enfant pour endosser celui de femme. Si le genre de Folville perçait déjà dans la critique des années précédentes, il devient à partir de ce moment une composante essentielle de sa carrière musicale et de sa perception par le public et la presse. Pour comprendre l'importance de ce facteur, il est nécessaire de situer le cas de Juliette Folville au sein du paysage musical féminin de la fin du XIX^e siècle.

L'absence d'ouvrages généraux sur la question des musiciennes en Belgique, nous a contraint à baser cet aperçu sur la situation en Europe et plus particulièrement en France, telle qu'étudiée par Florence Launay dans son ouvrage *Les compositrices en France au XIX^e siècle* (Fayard, 2006). Le choix de la France plutôt que d'autres pays limitrophes de la Belgique se justifie par la proximité culturelle qui existe alors entre les deux nations, et par les liens personnels et stylistiques que Juliette Folville entretient avec la scène musicale française.

Un siècle de polarisation

Le XIX^e siècle en Europe constitue une période de polarisation extrême entre hommes et femmes, tant au niveau social qu'artistique. Dans cette société patriarcale, l'homme actif représente l'esprit, la raison, la productivité et la culture, associés à la sphère publique. Alors que la femme passive, confinée à la sphère privée, représente le corps, les sentiments, la reproductivité et la nature. Son rôle est généralement réduit à la procréation et à la gestion de l'espace domestique, les quelques professions féminines acceptées prolongeant simplement ses activités domestiques : soigner, nettoyer, enseigner, etc. La conception de cette « nature féminine », qui aliène les femmes du siècle, conditionne en permanence leur vie et leur rapport à la société³⁸.

Très rapidement, ces normes sociales sont considérées comme incompatibles avec la majorité des activités musicales. La polarisation entre sphère publique et privée tend à détourner les femmes de la scène pour les confiner dans l'espace domestique des salons, généralement considérés comme des lieux d'art mineurs³⁹. Leur association avec la nature et la sensualité détermine également de quels instruments elles peuvent jouer⁴⁰. Le chant, la plus naturelle des pratiques et le piano, qui ne nécessite qu'un minimum de contact, sont largement appréciés et seront les premières classes ouvertes aux jeunes filles dans les conservatoires⁴¹. Cette ouverture des conservatoires aux femmes permet l'émergence de pianistes virtuoses et de pédagogues féminines compétentes dès le début du siècle, ouvrant la voie à une plus grande présence féminine dans le milieu musical. La pratique des cordes et des vents, qui implique un contact direct avec le corps et des positions jugées disgracieuses, ne se répand qu'à la fin du siècle⁴². Enfin, l'effort intellectuel et la technique nécessaires à la composition sont jugés incompatibles avec une « nature féminine » soumise à la tyrannie des émotions⁴³. Folville, qui entame l'étude du violon et de la composition au milieu des années 1870, fait donc figure d'exception dans un milieu musical où la présence féminine se réduit souvent aux chanteuses et pianistes⁴⁴.

En plus de ces discours idéologiques sur l'incapacité des femmes à composer, les compositrices en devenir doivent faire face à la pression morale et sociale qui les oblige souvent à choisir entre « être femme » et donc mère, et « être compositrice ». Éternelles mineures, les femmes de la classe bourgeoise, dont sont issues la majorité des compositrices, ne disposent que de deux ressources pour subvenir à leurs besoins : leur fortune personnelle ou le mariage. En effet, le travail d'une femme bourgeoise n'était envisageable que comme pis-aller lors de périodes difficiles. Certaines ont la chance de trouver un mari accommodant mais doivent faire face à la maternité, tandis que d'autres choisissent de se marier sur le tard, telle Cécile Chaminade qui s'engage à 54 ans dans une union platonique de commodité. Mais le statut le plus libre reste celui de fille majeure célibataire lorsque les ressources financières le permettent. La fortune et le célibat offrent seuls la liberté de s'adonner pleinement à l'activité jugée égocentrique qu'est la composition et celle de produire des œuvres d'envergure⁴⁵. Issue d'une famille bourgeoise, Juliette Folville jouit de tous ces avantages du vivant de son père et compose durant cette période la majorité de ses œuvres orchestrales⁴⁶. Après le décès de ce dernier en 1890, la nécessité de subvenir à ses besoins et à ceux de sa mère la pousse à orienter sa carrière vers l'interprétation et l'enseignement, au détriment de sa production musicale. Toute sa vie, elle restera auprès de sa mère et ne se mariera point⁴⁷, malgré l'insistance des journaux qui annoncent son mariage avec Ovide Musin en 1891⁴⁸.

Conditionnement du répertoire

Si le statut de femme régule fortement l'activité musicale, il n'empêche pourtant pas certaines musiciennes de s'intéresser à la composition et même de se faire un nom dans ce domaine. Les normes sociales viennent cependant contraindre significativement le répertoire jugé acceptable. Au cours du XIX^e siècle, le répertoire « féminin » se concentre principalement sur les pièces pour piano ou avec accompagnement de piano, privilégiant la voix et le violon. Ces œuvres simples et courtes, qu'elles peuvent interpréter elles-mêmes, s'accordent avec l'idéal de sensibilité féminine et s'adaptent parfaitement au contexte amateur des salons⁴⁹. Femme de son temps, Juliette Folville elle-même dédie une large part de sa production à ce type de répertoire qu'elle peut aisément interpréter en concert.

Dans le dernier tiers du siècle, l'approfondissement des études d'écriture et l'ouverture progressive des classes de composition au conservatoire permettent aux compositrices d'aborder des formes musicales et ensembles instrumentaux plus complexes⁵⁰. Le répertoire de chambre se diversifie tandis que la musique symphonique apparaît progressivement sur les scènes dans les années 1860, en restant toutefois minoritaire. Dans leur apport à la musique symphonique, les femmes privilégient les formes libres comme les suites, les poèmes symphoniques et les symphonies dramatiques ou lyriques avec voix, et se dirigent plus rarement vers les œuvres solistes comme le concerto ou le concertstück⁵¹. Florence Launay ne répertorie que huit concertos pour six compositrices sur toute la durée du "long" XIX^e siècle⁵², Marie Jaëll faisant figure d'exception avec trois concertos à son actif. La production symphonique de Folville se situe à la frontière de la normalité et de l'exception puisque son catalogue compte quatre suites pour orchestre, une « symphonie avec chœurs », une cantate, mais aussi un concertstück pour violoncelle et au moins deux concertos pour violon et piano.

À quelques exceptions près, les compositrices s'essayent également peu à l'opéra. Tout comme les formes orchestrales, ce genre est jugé trop complexe pour les femmes. En 1892, alors que Folville présente des fragments de son opéra *Atala*, un journaliste déclare : « Tout un drame lyrique, c'est bien dur et bien vaste, pour une jeune fille. Et M^{lle} Juliette Folville arriverait plus sûrement au succès, en écrivant de petites pièces mélodiques⁵³ ». Comme le démontre cette remarque, les tentatives des compositrices dans ce genre prestigieux par excellence sont souvent perçues comme des essais louables mais voués à l'échec car trop éloignés de leur nature.

La difficulté de se faire interpréter

La floraison d'œuvres orchestrales composées par des femmes qui caractérise la seconde moitié du siècle va de pair avec la création de nombreuses sociétés de concerts qui acceptent d'interpréter leur répertoire⁵⁴. En effet, la restriction du répertoire découle en partie de la difficulté à trouver des interprètes pour leurs œuvres, ce qui pousse souvent les compositrices à créer des pièces qu'elles peuvent interpréter elles-mêmes. De fait, pendant tout le XIX^e siècle la carrière de compositrice reste fortement associée à celle d'interprète qui fait à la fois office de moyen de subsistance et de diffusion⁵⁵. L'interprète

prend d'ailleurs souvent le pas sur la compositrice dans la reconnaissance publique. Si Clara Schumann, Cécile Chaminade ou Clémence de Grandval sont aujourd'hui reconnues pour leur musique, c'est avant tout comme virtuose qu'elles prospèrent de leur vivant, profitant de leurs engagements comme concertiste pour diffuser leurs œuvres. Mais même comme musiciennes, les femmes se voient renvoyées à leur genre et se doivent d'atteindre le plus haut niveau d'excellence pour être jugée sur le même pied que leurs compères masculins⁵⁶.

Quant à l'interprétation d'œuvres d'envergure, qui demande plus de ressources, elle nécessite de s'assurer le soutien d'un réseau d'alliés masculins comprenant professeurs, interprètes, éditeurs et directeurs de théâtre. Florence Launay écrit à juste titre que « sans l'ouverture d'esprit de nombre d'hommes du 19^e siècle, alors même que la majorité d'entre eux restait souvent ambivalente face au talent féminin, le tableau de la composition féminine serait encore plus noir⁵⁷ ». Les interprètes et mélomanes rencontrés dans les concerts et salons viennent grossir les rangs des camarades d'études, réunis par une estime mutuelle, un plaisir musical partagé ou parfois les charmes d'une femme⁵⁸. Dès son enfance, Folville jouit d'un soutien masculin en la personne de son père Jules Folville qui jouera un rôle important dans l'épanouissement de sa carrière jusqu'à son décès. Sa relation avec Jean-Théodore Radoux lui permet également de bénéficier du soutien du Conservatoire royal de Liège dont l'orchestre crée plusieurs de ses œuvres symphoniques. Au cours de sa longue carrière, la compositrice bénéficiera notamment de l'influence de César Cui, Paul Collin, Jules Massenet, Oscar Comettant, Benjamin Godard, Dan Godfrey et d'autres.

Cette difficulté à faire interpréter des œuvres d'envergure explique probablement en grande partie la faible représentation des compositrices dans le domaine du genre lyrique. Les scènes de prestige comme l'Opéra ou l'Opéra-Comique, déjà peu enclines à prendre le risque de lancer un nouveau compositeur, devaient se montrer particulièrement frileuse face à la programmation de jeunes compositrices. Certaines personnalités fortes et solidement ancrées dans le milieu musical par leurs relations, telle Augusta Holmès, parviennent à faire monter leurs œuvres sur la scène nationale mais celles-ci font figure d'exception. L'événement est tellement rare qu'en 1895, lorsque l'Opéra présente *La Montagne noire* d'Holmès, le journal *La Presse* revient sur l'histoire de ces femmes « qui ont forcé les portes de l'Opéra [de Paris]⁵⁹ ». En effet, la plupart des compositrices qui s'aventurent alors dans le domaine de l'opéra doivent se contenter de quelques représentations dans les théâtres de province. Folville parviendra à faire jouer son *Atala* à Lille et à Rouen, et dirigera chaque fois la première, au grand étonnement du public peu habitué à ce genre de spectacle.

De même, les structures d'encadrement extrêmement masculines du milieu religieux réduisent significativement l'apport des compositrices dans le domaine de la musique sacrée. Leur répertoire se limite généralement à des mélodies religieuses pour voix seule qui se prêtent parfaitement aux activités caritatives des femmes bourgeoises et aristocrates. Quelques compositrices se laissent également tenter par l'écriture vocale polyphonique *a cappella*, notamment des religieuses qui produisent des œuvres pour leur propre usage⁶⁰. Certains apports inhabituels sont portés par des raisons plus personnelles, comme la production tardive de Mel Bonis dans les années 1920 et 1930, période durant laquelle la compositrice âgée et très affectée par la mort de son fils se plonge dans la foi catholique⁶¹. Son cas se rapproche de celui de Juliette Folville, dont la production religieuse date principalement de sa période d'habitation au couvent de Jupille dans les années 1930.

Hostilité des institutions musicales L'affaire du prix de Rome

Ce sont donc bien souvent les institutions musicales, créées par et pour les hommes, qui relèguent éternellement les femmes au rang de compositeurs mineurs. Si les conservatoires finissent par ouvrir leurs portes aux aspirantes musiciennes et compositrices, les concours et autres théâtres de prestige restent peu enthousiasmés par cette nouvelle vague d'artistes⁶². Leur intégration progressive au sein des institutions est perçue par de nombreux artistes masculins comme un menace pour leur propre avenir. Ces femmes occupent les places des conservatoires souvent sans pouvoir envisager une carrière professionnelle⁶³ et dans le cas contraire, privent un homme et sa famille de revenus⁶⁴. Certaines figures influentes voient même dans l'émancipation des femmes un danger pour le monde musical et la raison du déclin de la France. Ce sentiment est exprimé dans deux articles célèbres du critique Émile Vuillermoz, *Le Péril rose* et *La Guerre en dentelles*⁶⁵, qui fustigent respectivement la place des femmes au Conservatoire de Paris et l'accession de Lili Boulanger au prix de Rome.

En France comme en Belgique, le prix de Rome va incarner le problème idéologique de l'accessibilité et de l'adaptation des institutions aux femmes. Juliette Folville lance le débat en mai 1889 lorsqu'elle demande l'autorisation de participer au concours de composition musicale à la suggestion de son professeur Radoux⁶⁶. Le 29 mai 1889, sa requête est transmise au Secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Belgique par le Ministre de l'Intérieur et de l'Instruction publique, lui demandant de bien vouloir soumettre le cas de Folville à la classe des Beaux-Arts⁶⁷. Face à cette demande inédite, une copie de la lettre accompagnée de la mention « Urgent » est renvoyée deux jours plus tard⁶⁸. Les académiciens se réunissent finalement le 3 juin pour débattre de la possibilité d'admettre une femme au concours⁶⁹. Dans un article du *Ménestrel*, le critique Lucien Solvay résume avec humour cette situation inhabituelle : « Le règlement permet-il d'admettre une jeune femme à concourir ? Grave question, que les doctes académiciens, consultés par le ministre, ont été plusieurs heures à débattre et qu'ils ont fini par résoudre affirmativement, – faute de textes exprimant... le contraire⁷⁰ ». En effet, le 7 juin le Secrétaire de l'Académie transmet l'avis favorable de l'institution au Ministre, faisant de Juliette Folville la première compositrice autorisée à s'inscrire au concours⁷¹.

Cependant, l'Académie fait part de son inquiétude face à la situation particulière que représenterait la mise en loge d'une femme au sein d'un groupe de jeunes gens : « Elle [l'Académie] croit qu'il serait convenable, dans la circonstance actuelle, de prendre des dispositions spéciales, en ce qui concerne l'emplacement et la surveillance de la loge qui sera assignée à la concurrente pendant la durée du Concours⁷² ». En effet, le règlement qui exige l'enfermement des candidats en un seul lieu et la prise de repas en commun ne peut s'accorder avec les normes de bienséance qui gouvernent l'existence d'une jeune fille de la classe bourgeoise et assurent sa bonne réputation. Face à cette question délicate, Radoux écrit à Juliette qu'il lui suffirait de demander au Ministre la possibilité de se faire accompagner de sa mère ou de la loger dans un local particulier avec une gardienne, M^{me} Folville pouvant dans tous les cas la voir pendant les heures de récréation⁷³. Le 2 juillet, le Ministre transmet à l'Académie la demande d'Émilie Folville d'accompagner sa fille en assurant qu'il se montre « disposé à accueillir une demande que justifient les considérations les plus respectables⁷⁴ ». Afin de maintenir

l'équité de l'épreuve, la missive est accompagnée d'une lettre de Jean-Théodore Radoux attestant de l'incapacité de M^{me} Folville à aider sa fille dans ses compositions⁷⁵. En 1903, Juliette Toutain, une des premières candidates françaises mise face à cette même situation, n'hésitera pas à demander une femme de chambre, un chaperon et des repas et périodes de repos pris à l'écart des candidats masculins⁷⁶.

Le 4 juillet, la classe de Beaux-Arts se réunit à nouveau pour répondre à cette seconde demande. Les minutes du procès-verbal de la réunion, conservées dans les archives de l'Académie⁷⁷, rendent compte de la compréhension des académiciens face à cette situation délicate :

M. Liagre : M^{lle} Folville s'est mise dans le droit commun. Il serait dangereux de l'en écarter

M. Radoux : S'il n'y a pas moyen de lui donner sa mère ; qu'on lui donne une gardienne

M. Samuel : dire au Ministre : incarcération dans un autre quartier avec un gardien

M. Radoux : une mère surveillée serait-elle un danger pour le concours

La demande est acceptée à six voix contre quatre, « avec la réserve que l'intéressée soit placée dans un local séparé des autres lauréats ». Cette décision n'est cependant pas transmise au Ministre et se voit remplacée par un refus, le vote favorable ayant été biffé *a posteriori* sans explication apparente. La décision finale de l'Académie est formulée comme suit :

En vous donnant une première fois, Monsieur le Ministre, un avis favorable au sujet de la requête par laquelle M^{lle} Folville sollicitait l'autorisation de participer au concours, la classe des Beaux-arts a voulu témoigner de son respect pour le texte du règlement, et pour le droit que possède la femme de chercher à se créer, par son travail et son talent, une existence honorable. Mais ce principe d'équité admis, la classe est d'avis, Monsieur le Ministre, que M^{lle} Folville doit se soumettre au strict régime d'isolement imposé par le règlement à tous les concurrents, sans distinction.

Dans l'opinion de la Classe, il n'y a pas lieu de prendre, dans la circonstance actuelle, une mesure exceptionnelle qui pourrait être invoquée [en incise : « plus tard »] à titre de précédent, par un autre concurrent que son état de santé, par exemple, mettrait dans le cas de réclamer la société et les soins d'une personne amie et dévouée. Le cas s'est déjà présenté, où une pareille mesure d'humanité avait/aurait parfaitement pu se justifier.

Par sa première requête, M^{lle} Folville s'est placée dans le droit commun, par sa seconde requête, au contraire, elle demande à en sortir, et la classe ne croit pas qu'il y ait lieu de [barré : « le lui accorder »] [en incise : « donner à cette seconde requête un avis favorable »]⁷⁸.

Le principe de l'égalité des candidats qui avait obligé l'Académie à accepter la première requête de Juliette Folville joue ici en sa défaveur. Sous prétexte de suivre le règlement écrit, l'institution refuse de prendre la responsabilité d'accéder à une demande d'isolement amplement justifiée par les normes sociales implicites de l'époque dont les académiciens ont connaissance mais qu'ils décident finalement d'ignorer délibérément. Comme l'écrit Annegret Fauser dans son article « *La Guerre en dentelles : Women and the Prix de Rome in French Cultural Politics*⁷⁹ » à propos du cas similaire de Juliette Toutain : « ils connaissaient, et auraient pu anticiper, ses scrupules en tant que femme avec des prétentions

sociales⁸⁰». Dans l'organisation profondément inégalitaire qu'était le milieu social et musical du XIX^e siècle, le principe d'égalité ne pouvait jouer en faveur des femmes au sein d'institutions créées par et pour des hommes. Juliette Folville ne se présentera pas au concours mais son exemple permettra néanmoins d'ouvrir la voie aux compositrices et à la participation d'Henriette Van den Boorn-Coclet en 1895⁸¹.

Réception et perception des compositrices

Tout au long du XIX^e siècle, la perception des compositrices par le public est façonnée par la dichotomie entre nature masculine et féminine. Qu'il s'agisse de leurs œuvres ou de leurs prestations, les questions du genre et de la place des femmes dans la société sont omniprésentes au point de donner lieu parfois à des remarques dénuées de toute référence musicale. En 1892, un critique de l'*Indépendance belge* écrit par exemple, à propos d'un concert dirigé par Folville : « Du reste, puisque les hommes sont accoutumés à être conduits par les femmes, pourquoi les musiciens échapperaient-ils à cette universelle docilité ?⁸² » ; et un autre d'ajouter :

Quand M. Léon Dubois lui a cédé son bâton de chef, il y a eu un moment de vive émotion. On eût dit le sexe fort abdiquant sa puissance entre les mains du sexe qui s'était contenté jusqu'à présent de régner par ses charmes. Et quand on a vu cette jeune femme conduire cette phalange d'hommes et les faire marcher... à la baguette, il n'y avait pas à dire, nous nous sommes tous sentis vaincus. [...] Inutile d'ajouter que l'on a fait à M^{lle} Folville un grand succès. On le lui aurait fait par pure galanterie ; mais, en femme bien avisée, elle a eu la coquetterie de savoir encore le mériter⁸³.

L'idée de galanterie que l'on voit apparaître ici pose également un important problème pour l'interprétation des critiques : comment distinguer le degré de galanterie, ou de misogynie, de la véritable critique musicale ? « Charmant », « exquis », « grâce », « sentiment », les critiques usent volontiers de termes connotés qui renvoient en permanence à la conception dix-neuviémiste de la féminité et relèguent souvent le travail des compositrices au rang de « littérature de salon⁸⁴ ». Dans son ouvrage *Music, Gender, Education*, Lucy Green résume parfaitement ce raisonnement qui oppose le charme féminin au talent masculin. Si l'œuvre est mauvaise, on attribuera son échec à un excès de féminité ou d'hystérie. Si elle contient une quelconque valeur, celle-ci découlera de caractéristiques féminines jugées positives comme la douceur ou l'émotion. Si l'œuvre est un succès, ce cas extraordinaire sera le fruit de qualités masculines⁸⁵.

Lasses d'être systématiquement associées à l'infériorité supposée des femmes en art, certaines compositrices vont jusqu'à rejeter en bloc leur identité féminine et ce terme de « femme compositeur » qui implique à la fois une limitation de leurs aptitudes et l'existence de traits spécifiques à ce groupe. Leur volonté de se défaire de leur image de « femme compositeur » transparait également dans le domaine de l'édition où nombre de compositrices utilisent des pseudonymes ou simplement l'initiale de leur prénom afin d'échapper à toute perception genrée⁸⁶. À la demande de son éditeur Alphonse Leduc, Juliette Folville aura recours à ce subterfuge pour ses premières éditions :

[...] je pourrai me charger de publier la Berceuse, dans le courant de l'hiver, mais j'y mets une petite condition : c'est que le morceau sera signé J. Folville quitte, plus tard, à imprimer le prénom en son entier⁸⁷.

On a pratiqué de même pour les œuvres de Mademoiselle A[ugusta] Holmès et d'autres compositeurs féminins, c'est le mieux, je crois, qu'il y ait à faire.⁸⁸

Contraintes d'évoluer dans un monde défini par les hommes où la masculinité est la voie menant au succès, elles veulent faire aussi bien que les hommes et être considérées comme des compositeurs à part entière⁸⁹.

La masculinité garante de la qualité de leurs œuvres, les compositrices ne doivent pourtant pas l'invoquer à l'excès, au risque de s'éloigner de leur nature de femme. Pour honorable que soient leurs efforts de s'élever, elles ne peuvent faire concurrence aux hommes et menacer l'ordre social⁹⁰. Si bien que leur féminité devient parfois un atout : « Les compositions de M^{lle} Folville [...] sont aimables ; elles ont de l'élégance, de la distinction, et cette qualité précieuse qu'elles n'ont pas de grandes prétentions et qu'elles savent rester bien féminines⁹¹ », déclare un critique du *Soir*. En 1893, un correspondant non identifié de Juliette Folville, plus virulent, écrit :

Quelle appréciation émettrais-je sur les compositions que vous me faites l'honneur de me soumettre ? Elles sont ravissantes, pleines de distinction, de poésie et de grâce. Laissez-moi dire : de grâce féminine. C'est là une qualité, une supériorité que vous avez en propre parmi les femmes artistes de votre temps. Parce qu'elles ont refusé, la plupart, le rôle charmant d'anges du foyer, il leur a semblé que la renonciation volontaire à cette prérogative devait aller de pair avec l'acquisition de la virilité. L'art n'y a rien gagné et elles ont tout perdu. Si dans vos compositions je pouvais me permettre de critiquer quelque chose (oh ! si peu !), ce serait la recherche que j'y sens de successions harmoniques nouvelles. Pourquoi n'être pas toujours naturelle, Mademoiselle ? Redoutez-vous d'être trop charmante ?...⁹²

Pour résumer, la réception des compositrices au XIX^e est plus troublée que réellement hostile⁹³. Dans cette société fortement polarisée, le public ne sait pas toujours où placer ces femmes qui s'éloignent du carcan de la « féminité ». La reconnaissance progressive du « droit que possède la femme de chercher à se créer, par son travail et son talent, une existence honorable⁹⁴ » reste ancrée dans une conception rigide de la nature et de la place de la femme qui conditionne l'espace de liberté des compositrices. Si certains critiques plus virulents voient dans cette ouverture une menace pour le milieu musical, la plupart accueillent leurs tentatives avec une bienveillance paternaliste tant qu'elles ne s'écartent pas trop des normes sociales.

Des féministes qui s'ignorent ?

Étonnamment, cette opinion est souvent partagée par les femmes elles-mêmes⁹⁵. Quelques rares compositrices comme Augusta Holmès et Ethel Smyth transgressent sciemment les carcans sociaux⁹⁶, mais la plupart se contentent d'évoluer dans le cadre restreint de l'acceptable⁹⁷. Peu de compositrices ont d'ailleurs exprimé une conscience des entraves liées à leur genre, ou une volonté d'agir en conséquence⁹⁸. Isolées dans un monde masculin et privées de modèles historiques, les compositrices n'agissent pas consciemment

au nom d'une revendication féministe alors inexistante dans le milieu musical. Folville par exemple ne fait que suivre la voie habituelle d'un jeune compositeur, sans imputer à ses actions un quelconque esprit de contestation. Elle ne lie d'ailleurs jamais clairement le refus de l'Académie à son statut de femme et sa correspondance ne laisse transparaître aucune conscience des discriminations liées à ce statut.

Pourtant, ces femmes vont à leur insu être considérées comme féministes avant l'heure et servir de modèle à leurs consœurs. Par leur simple activité, les compositrices empiètent sur un domaine masculin et questionnent l'ordre établi⁹⁹. En 1890, le critique Lucien Solvay rappelle à quel point l'affaire du prix de Rome avait ému « les apôtres de l'émancipation des femmes¹⁰⁰ », malgré l'indifférence apparente de Folville à cet égard. Et deux ans plus tard, *Le Soir* déclare que « depuis lors, elle a fait des progrès, et [qu']elle est en train de rudement prêcher – d'exemple – pour l'émancipation de ses sœurs¹⁰¹ ». En 1893, la compositrice est même choisie pour représenter la Belgique à l'Exposition Universelle de Chicago¹⁰² dans le cadre de l'exposition féminine organisée au Women's Building¹⁰³.

Sans témoigner elles-mêmes d'intentions « féministes », ces artistes reconnues incarnent pour certaines femmes un modèle de réussite et la preuve de la justesse du combat pour leur émancipation. En 1892, la création de son opéra *Atala* fait de Juliette Folville un modèle pour la jeune martiniquaise Alice Titi¹⁰⁴. Enthousiasmée par l'annonce de la création, la jeune fille écrit à la compositrice pour la féliciter et lui demander où elle pourrait se procurer la partition, assurant qu'elle « [serait] heureuse d'avoir en mains un argument de plus pour fermer la bouche à ceux qui osent refuser aux femmes les facultés musicales et poétiques¹⁰⁵ ». Folville lui répond par l'envoi de la partition, probablement manuscrite puisque l'édition ne date que de 1894. Cette attention ravit la jeune femme moderne qui rêve d'étudier la médecine à Paris et se fait avocate de l'émancipation des femmes dans son entourage¹⁰⁶. En mai 1892, elle fait d'ailleurs part de son regret de n'avoir pas eu la partition plus tôt :

Mon frère qui est un fanatique de l'art musical disait en parcourant le poème de M. Collin « Je serais curieux de savoir comment M^{lle} Folville a traité telle situation, tel passage. Meyerbeer dans l'Africaine s'est montré admirable, il eût tiré des effets aussi beaux dans le second acte d'*Atala* à l'arrivée du P[ère] Aubry ».

Je ne pouvais rien répondre, n'est-ce pas. Je n'avais pas l'opéra ; je ne pouvais pas lui dire : Tiens, juge sans parti pris et dis-moi si cette œuvre ne révèle pas un talent bien qu'elle ait été composée par une femme¹⁰⁷.

Probablement touchée par l'intérêt farouche d'Alice Titi, Folville se rappelle à son bon souvenir en mai 1894 en lui envoyant la partition éditée de son opéra, ce dont sa correspondante la remercie chaleureusement¹⁰⁸. Au mois d'août, Titi annonce à Folville qu'elle est à Paris, peut-être pour entamer ses études de médecine, et espère pouvoir rencontrer la compositrice durant son séjour¹⁰⁹. La suite ne nous dit pas si les deux femmes se sont jamais rencontrées.

Grâce aux efforts de femmes comme Alice Titi, l'arrivée du nouveau siècle s'accompagne de l'émergence d'une identité artistique féminine qui passe par la redécouverte d'une histoire artistique au féminin et la création d'un réseau de compositrices inédit¹¹⁰. En 1895 déjà, le journal *La Presse* faisait l'état des « femmes qui ont forcé les portes de l'Opéra¹¹¹ ». Remontant jusqu'au XVII^e siècle, l'article plaçait soudainement les compositrices modernes, dont Juliette Folville, dans la continuité de deux siècles de création musicale féminine. En 1908, un concert consacré entièrement aux « femmes compositrices belges »,

auquel Folville participe avec deux autres compositrices, est organisé dans le cadre de l'Exposition d'art appliqué¹¹². Au cours des années suivantes, des « cercle[s] destiné[s] à fournir un lieu de réunion aux femmes s'occupant de sciences, d'art, de littérature ou d'œuvres sociales » émergent un peu partout en Europe sous le nom de *Lyceum*¹¹³. Plus adaptées que les institutions officielles, ces nouveaux lieux de réunion permettent à la fois aux femmes et aux hommes de prendre conscience de l'ampleur d'un phénomène qui paraissait isolé. En mars 1911, un journaliste de *Comœdia* résume parfaitement la situation en déclarant, après avoir assisté au concert d'ouverture du *Lyceum* bruxellois qui réunissait huit compositrices : « pensiez-vous qu'il y en eût autant ? »¹¹⁴.

Notes

37. Jules Ghymers, « Province. Liège. Correspondance particulière », *Le Guide musical*, vol. 31, n°21, 21 et 28 mai 1885, p. 163-164.
38. Green, *Music, Gender, Education*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 13.
39. Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1993, p. 108.
40. Voir notamment Carl Junker, « Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielen », 1783, cité dans Launay, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, p. 207-207.
41. Les femmes sont admises dans les classes de solfège, clavier, chant et art dramatique dès la création du Conservatoire de Paris en 1795. (Launay, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, p. 208)
42. Le Conservatoire de Paris ne recense qu'une étudiante en violon pour toute la première moitié du XIX^e siècle. (*Ibid.*)
43. Green, *Music, Gender, Education*, p. 87-88.
44. Malgré l'ouverture des classes de violon aux femmes, leur nombre n'augmente significativement qu'à partir des années 1870. (Nancy B. Reich, « VI. European Composers and Musicians, ca. 1800-1890 », in Karin Pendle, *Women and Music. A History*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, 2nd édition, p. 150)
45. Launay, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, p. 71-96.
46. Entre 1885 et 1890, Folville compose six des dix œuvres orchestrales que contient son catalogue – *Scènes champêtres. 1^{re} Suite d'orchestre; Noce au Village; Scènes de la mer. 2^e Suite d'orchestre; Scènes d'hiver. 3^e Suite d'orchestre; Concerto pour violon en sol bémol majeur; Ewa, scène dramatique pour soprano et chœur* – ainsi que le premier acte de son opéra *Atala*.
47. Dans une lettre de septembre 1906, Jean-Théodore Radoux écrit : « Voilà une chaumière qui avec un cœur comme le vôtre pourrait, et devrait faire le bonheur d'un homme capable d'en apprécier toutes les délices ! Cet homme y est, mais dans votre imagination seulement, et m'est avis qu'il vaut mieux que tous ceux qui cheminent autour de vous ! » (Lettre de Jean-Théodore Radoux à Juliette Folville, 5 septembre 1906, B-Lc, Varia, boîte 11).
48. Ce mariage est annoncé deux fois dans le *Guide musical* (vol. 37, n°24, 14 et 21 juin 1891, p. 166 et vol. 37, n°30, 26 Juillet 2 Août 1891, p. 190) et plusieurs fois dans la presse américaine d'après *Le Ménestrel* (vol. 57, n°31, 2 Août 1891, p. 247).
49. Launay, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, p. 14-15.
50. Green, *Music, Gender, Education*, p. 95.
51. Launay, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, p. 316.
52. Ninette Nicolò-Isouard (piano, 1856), Clémence de Grandval (hautbois, 1878), Marie Jaëll (piano, 1877 et 1884; violoncelle, 1882), Marie Renaud-Maury (piano, 1892), Henriette

Renié (harpe, 1901), Marguerite Labori (piano, 1914) (Launay, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, p. 331)

53. S.n., «Bruxelles. Waux-Hall», *L'Indépendance belge*, 30 juillet 1892, p. 2.

54. Launay, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, p. 316.

55. Launay, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, p. 106-109.

56. Green, *Music, Gender, Education*, p. 61.

57. Launay, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, p. 110.

58. *Ibid.*, p. 109-115.

59. S.n., «Féminités. Femmes qui composent», *La Presse*, 10 février 1895, p. 4.

60. Launay, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, p. 200-205.

61. *Ibid.*, p. 203.

62. Le prix de Rome français n'accepte de candidate qu'à partir de 1903 tandis que les grandes maisons comme le Théâtre de l'opéra et l'Opéra-comique n'admettent que très peu de femmes comme créatrices (*Ibid.*, p. 135-140.)

63. La carrière de musicien d'orchestre reste essentiellement inaccessible aux femmes, qui ne peuvent même pas participer à l'orchestre du Conservatoire.

64. Launay, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, p. 154.

65. Émile Vuillermoz, «Le Pêril rose», *Musica*, n°11, 1912 et «La Guerre en dentelles», *Musica*, n°12, 1913.

66. Lettre de Jean-Théodore Radoux à Juliette Folville, 18 avril 1889, B-Lc, Varia, boîte 11.

67. Lettre du Ministre de l'Intérieur et de l'Instruction publique (Joseph Devolder) au Secrétaire perpétuel de l'Académie (Jean-Baptiste Liagre), 29 mai 1889, Archives de l'Académie royale de Belgique, dossier 14067.

68. Lettre du Ministre de l'Intérieur et de l'Instruction publique (Joseph Devolder) au Secrétaire perpétuel de l'Académie (Jean-Baptiste Liagre), 31 mai 1889, Archives de l'Académie royale de Belgique, dossier 14067.

69. Procès-verbal de la séance de la Classe des Beaux-Arts, 3 juin 1889, Archives de l'Académie royale de Belgique, dossier 12415.

70. Lucien Solvay, «Correspondance de Belgique», *Le Ménestrel*, vol. 55, n°29, 21 juillet 1889, p. 229.

71. Lettre du Secrétaire perpétuel de l'Académie (Jean-Baptiste Liagre) au Ministre de l'Intérieur et de l'Instruction publique (Joseph Devolder), 7 juin 1889, Archives de l'Académie royale de Belgique, dossier 14067.

72. *Ibid.*

73. Lettre de Jean-Théodore Radoux à Juliette Folville, [juin 1889], B-Lc, Varia, boîte 11.

74. Lettre du Ministre de l'Intérieur et de l'Instruction publique au Secrétaire perpétuel de l'Académie, 2 juillet 1889, Archives de l'Académie royale de Belgique, dossier 14067.

75. Cette lettre n'a pas été conservée par les Archives de l'Académie.

76. Annegret Fauser, «*La Guerre en dentelles*: Women and the *Prix de Rome* in French Cultural Politics», *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 51, n°1, été 1998, p. 95.

77. Archives de l'Académie royale de Belgique, dossier 12462.

78. Lettre du Secrétaire perpétuel de l'Académie (Jean-Baptiste Liagre) au Ministre de l'Intérieur et de l'Instruction publique (Joseph Devolder), [6 juillet 1889], Archives de l'Académie royale de Belgique, dossier 14067.

79. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 51, n°1, été 1998, p. 83-129.

80. «they knew, and could have anticipated, her scruples as a lady with social pretensions» (Fauser, «*La Guerre en dentelles*», p. 97.)

81. Sur les femmes dans le prix de Rome belge, voir BOUGARD Fauve, « « La question femme » : les compositrices et le prix de Rome de Belgique », *Revue belge de musicologie*, vol. LXXIII, 2019, p. 73-92.
82. S.n., « Bruxelles. Waux-Hall », *L'Indépendance Belge*, 30 juillet 1892, p. 2.
83. S.n., « Bruxelles. Le Waux-Hall », *Le Soir*, 30 juillet 1892, p. 1.
84. M. K. [Maurice Kufferath], « Lettre de Bruxelles », *Le Guide musical*, vol. 36, n°11, 16 mars 1890, p. 84-85.
85. Green, *Music, Gender, Education*, p. 96-101.
86. Launay, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, p. 153.
87. Après le succès de son opéra *Atala*, César Cui écrit à Juliette : « À propos, c'est Leduc maintenant qui doit rager d'avoir mis sur Votre Berceuse un simple J. au lieu de Juliette ». (Lettre de César Cui à Juliette Folville, 21 mars 1892, AML, ML 2217/35)
88. Lettre d'Alphonse Leduc à Louisa de Mercy-Argenteau, 7 octobre 1889, B-Lg-FF, sans cote.
89. Citron, *Gender and the Musical Canon*, p. 86-89.
90. Green, *Music, Gender, Educations*, p. 87-88.
91. S.n., « Petite gazette. Au Cercle artistique », *Le Soir*, 13 mars 1890, p. 1.
92. Lettre d'un expéditeur non identifié à Juliette Folville, 6 juin 1893, B-Lg-FF, sans cote
93. Launay, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, p. 15.
94. Lettre du Secrétaire perpétuel de l'Académie (Jean-Baptiste Liagre) au Ministre de l'Intérieur et de l'Instruction publique (Joseph Devolder), [6 juillet 1889], Archives de l'Académie royale de Belgique, dossier 14067.
95. Launay, p. 21-22.
96. Augusta Holmès ne se marie jamais – elle aura cinq enfants avec le poète Catulle Mendès – et compose nombre d'œuvres orchestrales. Ethel Smyth assume son homosexualité, porte des vêtements d'hommes et compose un hymne pour les suffragettes.
97. Launay, p. 160.
98. Launay, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, p. 145.
99. Green, *Music, Gender, Education*, p. 88.
100. Lucien Solvay, « Nouvelles diverses. Étranger. De notre correspondant de Belgique », *Le Ménestrel*, vol. 56, n°12, 23 mars 1890, p. 93.
101. S.n., « Bruxelles. Le Waux-Hall », *Le Soir*, 30 juillet 1892, p. 1.
102. S.n., « Dernier courrier de Chicago », *Le Soir*, 6 décembre 1893, p. 1.
103. Le Women's Building fut construit par l'architecte Sophia Hayden afin d'accueillir les femmes participant à l'Exposition Universelle de Chicago.
104. Nous ne sommes pas certaine de la transcription de son nom de famille.
105. Lettre d'Alice Titi à Juliette Folville, s.d., B-Lg-FF, sans cote.
106. Lettre d'Alice Titi à Juliette Folville, 11 mai 1892, B-Lg-FF, sans cote.
107. *Ibid.*
108. Lettre d'Alice Titi à Juliette Folville, 29 mai 1894, B-Lg-FF, sans cote.
109. Lettre d'Alice Titi à Juliette Folville, 29 août 1894, B-Lg-FF, sans cote.
110. Launay, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, p. 156-157.
111. S.n., « Féminités. Les femmes qui composent », *La Presse*, 10 février 1895, p. 4.
112. M. B., « La semaine. Bruxelles », *Le Guide musical*, vol. 54, n°1, 5 janvier 1908, p. 13.
113. M de R, « La semaine. Bruxelles », *Le Guide musical*, vol. 57, n°11, 12 mars 1911, p. 210-211.
114. S.n., « Département et étranger. La journée à Bruxelles », *Comœdia*, 14 mars 1911, p. 4.

LOUISA DE MERCY-ARGENTEAU ET LES LIENS AVEC LA RUSSIE

Rencontre avec la comtesse Louisa de Mercy-Argenteau (1837-1890)

C'est probablement vers la fin de l'année 1884 que la famille Folville fait la connaissance de la comtesse Louisa de Mercy-Argenteau (1837-1890), née princesse de Chimay¹¹⁵. Résidant dans son domaine d'Argenteau, à quelques kilomètres de Liège, la comtesse est alors une figure majeure du monde musical liégeois en ses qualités de mélomane et mécène. Elle-même pianiste et compositrice occasionnelle, elle se prend d'affection pour la jeune Juliette, dont elle apprécie l'intelligence musicale.

À la fois mécène et amie de la famille – elle s'institue « marraine » de Juliette – la comtesse se charge dès 1885 de faire la promotion de sa protégée et de parfaire son éducation musicale. Elle invite régulièrement la jeune Juliette à des concerts ou des séances de musique privées où elles jouent ensemble des œuvres pour piano à quatre mains ou piano et violon. Lors de ces occasions, la comtesse fait découvrir de nouvelles œuvres à son amie, notamment la musique du groupe des Cinq qu'elle apprécie particulièrement. Sa position de mécène et mélomane influente lui permet également de fournir des engagements à la musicienne montante – elle fait jouer Juliette à Anvers lors de l'Exposition de 1885 – et de lui présente des compositeurs majeurs amis de longue date, tel Franz Liszt lors de son passage à Argenteau en mars 1886.

Mais la comtesse ne joue pas que le rôle de mécène. Véritable amie maternelle pour sa jeune compagne, elle apprécie particulièrement la compagnie de Juliette et de ses parents. En plus de leurs séances de musique, la comtesse intègre Juliette au cercle familial¹¹⁶ et l'accueille par deux fois en séjour prolongé à Argenteau lors des vacances estivales de la famille Cui en 1889 et 1890. Le domaine d'Argenteau offre à la compositrice un cadre calme et studieux dans lequel les heures se passent en étude, composition, auditions privées, promenades et jeux avec la fille de César Cui, Lydia. Très proche de ses parents, Juliette entretient durant ces deux séjours une correspondance presque quotidienne avec sa mère, lorsque le couple Folville ne fait pas le déplacement à Argenteau. Celle-ci

nous offre un aperçu de cette vie sereine qui sera le berceau de plusieurs œuvres de Cui et Folville. Lors de la maladie de Jules Folville en 1890, la comtesse proposera malgré son absence d'ouvrir son domaine pour le malade: elle est alors à St-Petersbourg. Sentant sa mort approcher, elle demandera à César Cui de faire parvenir à Juliette ses « boutons d'oreille en diamant¹¹⁷ » comme souvenir d'elle.

Les Cinq à Argenteau. Constitution d'un réseau

Très tôt, Louisa de Mercy-Argenteau partage avec sa protégée une musique qui lui tient particulièrement à cœur, celle de ceux qu'on appelle alors « le puissant petit groupe »: César Cui (1835-1918), Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908), Alexandre Borodine (1833-1887), Mili Balakirev (1837-1910), Modeste Moussorgski (1839-1881) mais aussi Alexandre Glazounov (1865-1936). Ces compositeurs, la comtesse les a découverts au début des années 1880 grâce au pianiste et chef d'orchestre Théodore Jadoul (1848-?) avec lequel elle joue régulièrement. Ensemble ils s'enthousiasment pour les œuvres de Cui, Borodine et Rimski-Korsakov, qu'ils décident de faire découvrir aux mélomanes liégeois, puis aux publics belge et français¹¹⁸. Dès 1884, la comtesse entretient une correspondance suivie avec Borodine et Cui, qui donne naissance à une véritable amitié épistolaire jusqu'à leur rencontre en 1885.

Le 20 août de cette même année, la comtesse présente Borodine à la famille Folville et particulièrement à leur jeune prodige. Quelques jours plus tard, la comtesse remercie Mme Folville de son charmant accueil qui a fait si bon effet sur le compositeur :

Chère Madame, j'ai trop tardé à vous dire toute la joie que m'a causé[e] la charmante soirée de samedi dernier! J'en conserve pour tout le meilleur & le plus reconnaissant souvenir! Je suis sûre que Borodine en parlera souvent à Pétersbourg il n'a cessé de me répéter dans les termes les plus chaleureux l'admiration et la sympathie qu'il ressent pour Juliette et l'infini plaisir qu'il a trouvé dans votre accueil si parfaitement aimable & cordial¹¹⁹.

En effet, Borodine se prend d'un réel intérêt pour la musicienne avec laquelle il entretient une correspondance pleine d'affection jusqu'à son décès, événement qui touchera profondément la jeune femme. Seules deux de ces lettres sont conservées en Belgique mais elles laissent entrevoir la force du lien personnel et musical qui unissait Juliette à son aîné :

Ma très chère filleule, recevez mes plus chaleureux remerciements pour le titre honorifique de parrain que vous avez eu la bonté de me décerner. Ne m'en veuillez pas pour ma réponse tardive, j'ai de la peine à répondre à toute ma correspondance, car j'ai beaucoup à faire. Je vous remercie encore une fois pour votre amitié à mon égard. J'ai transmis votre arrangement des Steppes [*Dans les steppes de l'Asie centrale*] à mon éditeur M. Rahter, et il fera graver l'œuvre; cependant, cela ne peut être fait de suite; il faut attendre quelque peu. Mes amis, à qui vous avez envoyé des compositions et des photographies, m'ont chargé de vous transmettre leur admiration et leurs remerciements. Vous êtes un véritable enfant prodige! Et je ne suis pas le seul à vous admirer. Je me réjouis du fond du cœur que mon quartette [sic] vous ait plu. Je profite également de cette lettre pour vous informer que mon quartette

a été joué il y a peu à Dresde et deux fois en Amérique. Ne m'en veuillez pas, si je n'ai pu vous envoyer de photographie de moi pour le moment.

Je n'ai pas encore fait de photographie, je n'y arrive pas, pas le temps. Veuillez transmettre mes respects à vos parents, et dites-leur que je les envie grandement... Vous savez bien pourquoi?

Sincères amitiés, votre dévoué et reconnaissant parrain. A. v. Borodin [sic]¹²⁰

Le compositeur aurait même déclaré à son amie la comtesse que « Si cette petite Juliette avait le malheur, Dieu préserve! de perdre ses parents, je deviendrais son père – je le jure¹²¹ », preuve d'affection s'il en est!

À la même époque, Louisa de Mercy-Argenteau fait part de son enthousiasme pour Juliette à César Cui. Intrigué et impressionné par la description qu'en fait la comtesse, il décide de s'intéresser de plus près aux compositions de cette jeune artiste. En août 1885, après lecture de deux partitions envoyées spécialement à St-Petersbourg, le compositeur déclare:

Chère amie, le talent de la jeune Folville pour la composition est selon moi incontestable. Elle trouve des phrases heureuses; elle possède le sentiment harmonique, elle a d'excellentes intentions. C'est tellement convenable que signé par Gounod, ces deux mélodies pourraient passer parmi les nombreuses mélodies du maître sans soulever des doutes sur leur authenticité.

Je Vous les renvoie avec quelques remarques faites au crayon que Vous montrerez ou effacerez à volonté¹²²!

Soucieux de voir ce talent se développer, il ajoute cependant:

Maintenant comment aider à son développement musical sans trop le forcer? Connaît-elle les opéras les plus remarquables; *Les Huguenots*, *le Prophète*, *Freyschütz*, *Obéron*, *l'Éclair* (Halévy) *Le Barbier*, *les Puritains*, *Rigoletto*, *Carmen*, *Fra Diavolo*, etc. Je lui recommande le plus expressément *Russlane*¹²³ de Glinka. Qu'elle lise tout cela dans les partitions du chant. Il y a une édition de *Russlane* avec le texte Allemand qui peut-être pourrait lui convenir. Pour la déclamation qui chez elle est très négligée, je lui recommande la musique vocale de S. Saëns (*Samson et Dalila*) et de Berlioz (*Les Troyens*) ce sont les deux Français qui ont déclamé le plus correctement. Après cela elle n'aura qu'à attaquer Schubert, Schumann, Liszt, Beethoven, Wagner, Berlioz, Chopin, et les Russes modernes. Ne forcez pas son goût; mais qu'elle ne se décide qu'après une étude également consciencieuse de toutes les écoles. Je ne parle pas de la nouvelle école française, parce que à en juger par sa musique elle doit la connaître passablement¹²⁴!

À travers la correspondance de la comtesse et les envois de partitions, c'est d'abord une relation d'élève-professeur qui se développe entre Juliette et Cui, qu'elle ne rencontre vraisemblablement qu'en 1886 ou 1887. Leur relation prend alors un tour plus affectueux – Cui devient à la fois professeur, ami paternel et mécène – en même temps que leur correspondance personnelle se développe.

Juliette Folville en Russie La Société musicale de Saint-Pétersbourg

De 1887 au décès de la comtesse en novembre 1890, l'engagement de Juliette aux concerts saisonniers de la Société musicale de Saint-Pétersbourg constituera le but principal de Cui et Mercy-Argenteau. Ces impresarios improvisés tenteront durant trois ans d'user de leur influence dans la cité russe sans jamais parvenir à assurer les engagements nécessaires à la musicienne, à leur grand désespoir.

Rapidement arrêté dans ses projets pour la saison 1887-1888 à la suite de démarches trop tardives¹²⁵, Cui reporte ses espoirs sur la saison suivante. Ce n'est donc qu'en août 1888 qu'il reprend ses démarches auprès du violoniste Léopold Auer (1845-1930)¹²⁶. Celui-ci se montre tout prêt à soutenir la musicienne mais ne peut faire aucune promesse pour cette artiste étrangère et inconnue face à la tyrannique organisation d'Anton Rubinstein (1829-1894)¹²⁷:

S'il s'agissait d'une jeune artiste russe, je vous aurais répondu «oui» à mes propres risques et périls, la direction de la société musicale se faisant un devoir de protéger les jeunes talents du pays, comme vous savez; quant [à] une artiste de l'étranger, en attendant sans nom, je crains qu'on ne me réponde qu'il n'est pas dans l'intérêt de la société de les produire avant qu'il[s] n'aient acquis une certaine réputation qui leur donne comme un droit d'être présentés au public de Pétersbourg et aussi comme un exemple à nos jeunes artistes¹²⁸.

Au début du mois de novembre, alors que la comtesse est à Saint-Pétersbourg, Juliette reçoit finalement une invitation à se produire comme violoniste sous la direction d'Auer, le 14 janvier du calendrier julien, soit le 26 janvier 1889 dans le calendrier grégorien¹²⁹. Les choses se compliquent rapidement lorsque les émissaires de Folville à St-Pétersbourg tentent de changer la date du concert pour le combiner avec un autre concert prévu à Berlin en décembre:



Portrait de César Cui dédié à Juliette Folville, B-Lg-FF

Maintenant, il pourrait arriver ceci: que Mr De Swert¹³⁰, engagé pour le concert du 8 Décembre (20 de notre style) ne puisse pas venir pour une raison ou une autre, en ce cas vous pourriez avoir sa place. Ne le connaissez-vous pas? Ne pourriez-vous pas vous arranger personnellement avec lui de manière à changer de places – à faire d'abord le 20 Xbr [décembre] et lui le 26 janvier. Je dis cela uniquement en vue de pouvoir combiner Pétersb[our]g avec Berlin et ne vous faire faire qu'un déplacement car au point de vue de la saison elle est plutôt plus belle en Janvier qu'en Xbr [décembre].

Ne pourriez-vous pas mettre Berlin au mois de Janvier, afin de ne faire qu'un voyage? César a fait tout ce qu'il a pu, je vous assure que je ne l'ai jamais vu s'intéresser autant, et tant insister, pour vous faire jouer ici plus tôt et mieux combiner votre voyage. Il a été charmant pour vous, et il a fallu l'impossibilité matérielle causée par les engagements près pour vous remettre si loin – Mais si vous pouvez vous arranger pour cette date du 14-26 Janvier – cela n'en sera que mieux et il faut absolument débiter là¹³¹.

Une dizaine de jours plus tard, après avoir contacté De Swert, Léopold Auer et ses correspondants réalisent qu'ils ont été victimes d'une confusion bien compréhensible entre calendrier julien et grégorien¹³². Le concert est prévu le 8 décembre grégorien, soit 12 jours plus tôt qu'annoncé, et De Swert se trouve dans l'impossibilité d'arriver à Saint-Petersbourg dans les temps. Bien que Juliette se tienne prête à partir à la première notification, la direction des concerts, informée de cet incident qui les oblige à remanier leur programme, se montre encore moins disposée à engager la jeune musicienne¹³³. Défaits, Cui et la comtesse remettent leurs projets à l'année suivante, assurant à leur amie que ce retournement de situation lui profite, tant cette saison se montre fatale aux artistes¹³⁴.

Cette fois, les deux amis s'y prennent dès le mois d'avril 1889, lors d'un séjour de la comtesse à Saint-Petersbourg. Auer et Rubinstein, consultés séparément, font la même réponse: «Impossible de vous inviter par engagement – parce que vous êtes encore absolument inconnue ici, et qu'on ne peut pas suffire aux candidatures d'artistes qui ont déjà une réputation toute faite – mais, si vous venez à Péttersbourg, on vous fera une place dans un concert¹³⁵ ». D'autre part, le fabricant de piano Peterssen lui assure deux concerts dont le succès pourrait permettre à Juliette de donner un ou deux concerts à son propre compte¹³⁶. Rassurés par ces promesses, les émissaires remettent à septembre la suite de leurs opérations.

Mais ces plans sont contrariés par l'incendie qui ravage la fabrique Peterssen à l'été 1889 et place le propriétaire dans une situation pécuniaire délicate qui ne lui permet plus d'assurer l'organisation des deux concerts promis. Cui se tourne alors vers Léopold Auer et les concerts de Moscou. Le premier lui promet « presque formellement » une place pour Juliette mais ni Rimski-Korsakov, ni Safonov¹³⁷ ne peuvent l'engager à Moscou¹³⁸. En dernier recours, il décide de contacter l'impresario de Tchaïkovski, Julius Zet, mais celui-ci ne parvient pas à plus de résultats, tous les engagements ayant déjà été pris¹³⁹. Il ne peut qu'offrir, dans le cas où Juliette ferait le voyage jusqu'à St-Petersbourg, de lui arranger un concert qui, avec celui d'Auer, permettrait à la musicienne de faire « un début brillant tout à fait sans risque¹⁴⁰ ».

Face à ces échecs successifs, Cui ne peut que dérouler les faits et laisser sa jeune amie prendre la décision :

Ma chère Juliette,

Voici ce que pourrait coûter approximativement à Vous et à Madame Votre mère le voyage et le séjour à Petersb[ourg].

Billet mixte (1-res jusqu'à Cologne, 2-des de Cologne à Petersb[ourg]) - 208 f. 90 c. soit 209 fr. Donc pour deux personnes pour aller et revenir - 836 fr.; en ajoutant le prix des bagages, le manger etc. – mettons 900 fr, cela ne sera que juste, et puis ce n'est qu'un billet mixte sans les prix des sleeping. Je connais l'admirable, l'héroïque dévouement de Votre mère pour Vous, mais tout de même un voyage de 57 heures, avec deux nuits passées en 2-des, serait bien dur pour elle. Et si Vous voulez profiter des sleepings, – qui sont surtout chers en Russie, où il n'y a que des sleepings des [sic] 1-res, qu'il faudra prendre en supplément – il faudrait ajouter plus de 200 fr. et cela ferait 1110 fr. environ. Pour les séjours, j'espère que Vous pourrez avoir du modeste mais du convenable pour 35-40 fr. par jour – logement, nourriture, voiture, petites dépenses, etc. mettons 14 jours de séjour – cela ferait de 490-560 fr. En tout environ 1500 fr. – un peu plus un peu moins.

Maintenant – la société musicale (Auer) ne Vous offrira probablement que la misère de 100 r. = 270 fr. – Le premier concert Zet avec orchestre. Si vous réussissez, si notre public se prend pour vous d'engouement, Vous pourrez bien donner encore 2, ou 3 concerts et gagner peut-être 2 ou 3,000 fr et faire quelques petites [mot illisible] – qui pourtant ne Vous rapporteront pas grand-chose, car en aucun cas il ne faut [sic] compter pour cette fois sur un grand centre comme Moscou. Mais l'aurez-vous cet engouement ? Vous le méritez bien mais n'oubliez pas que le public est un éternel imbécile, comme le disait Flaubert, et qu'il aura les poches joliment vidées par le 50-naire de Rubinstein (2 concerts à prix élevés, la 1-re de son second opéra, décors, souscription) ; n'oubliez pas que Sarasate n'a pas couvert ses frais, que la [nom illisible] charmante violoniste a dû refuser son concert, le premier parce qu'il était trop connu la seconde – trop peu. C'est vrai que Vous Vous avez 3 cordes dans votre arc. Enfin – vous voyez que tout n'est que ténèbres, la raison me dit qu'il serait peut-être plus prudent de remettre encore une fois cette tentative ; mais j'ai toujours été un poltron de la pire espèce quand il s'agissait de prendre une résolution un peu risquée¹⁴¹.

Au vu des sommes demandées et peu encline à se séparer de sa mère, Juliette décide d'abandonner les projets russes pour cette saison, avec la promesse de Zet qu'« en attendant il tâchera de lui organiser une tournée en Allemagne avec le fameux ténor Mierzwinsky¹⁴² ». Celle-ci n'aura apparemment jamais lieu. À nouveau, Cui et la comtesse la consolent en lui rapportant la piètre qualité des concerts : « Salles vides – déficit – départ des artistes dans les plus mauvaises conditions – Le public ne veut pas de bonne musique – Les Tziganes font salle comble avec les guitares et les balalaïka – mais la vraie bonne musique ne tente personne¹⁴³ ».

L'après Argenteau. Le rôle de César Cui (1835-1918)

En mars 1890, Louisa de Mercy-Argenteau, de plus en plus malade, décide de rejoindre son vieil ami à Saint-Petersbourg après avoir appris qu'elle est atteinte d'un cancer. Il ne s'agit plus d'entreprendre les lourdes démarches des années précédentes, d'autant que la famille Folville est toute à l'état de santé inquiétant de Jules Folville. Face à l'incapacité des médecins à soulager leur patient, la famille demande en dernier recours l'ouverture du domaine d'Argenteau malgré l'absence de la comtesse, dans l'espoir que ce séjour sera bénéfique au malade¹⁴⁴. La faveur est aussitôt accordée mais l'état de Jules Folville ne permet finalement pas d'effectuer son transfert¹⁴⁵. En juin 1890, la comtesse est de retour à Argenteau avec la famille Cui et sa jeune compagne vient l'y rejoindre pendant plus d'un mois. À la fin de l'été, le petit groupe retourne à Saint-Petersbourg où Louisa de Mercy-Argenteau décède le 8 novembre 1890. Jules Folville décède quelques jours plus tard, le 27 novembre.

Ce double décès, qui affecte profondément les deux amis, va durablement conditionner la relation de Juliette et Cui. Cruellement touché par la perte de son amie et mécène, « une des plus cruelles épreuves de [sa] vie¹⁴⁶ », Cui sombre dans un état dépressif alternant les hauts et les bas. Pendant trois ans, il se réfugie dans sa carrière militaire et ses souvenirs, ne pouvant ou ne voulant plus composer : « J'ai donné à la comtesse tout ce que j'avais de plus cher et qui m'appartenait – mon talent ; il me semble qu'elle l'a

emporté dans son tombeau et j'en suis content, c'est un sacrifice un peu digne d'elle ; et c'est elle que je regrette et non mon talent¹⁴⁷ ». Durant cette période, la comtesse reste un personnage central de la correspondance entre Juliette et Cui. Le compositeur impose à Juliette le rôle de gardienne de mémoire au point de lui envoyer chaque année 100 roubles pour l'anniversaire de mort de sa chère comtesse, et plus tard de voir en son opéra Jean de Chimay un hommage à la défunte qu'ils ont « déifiée¹⁴⁸ ».

D'autre part, le décès de Jules Folville va pousser Cui à assumer une attitude plus paternelle et affectueuse envers Juliette. Un peu moins d'un an après le décès de la comtesse, il déclare : « Je suis persuadé que nous nous reverrons¹⁴⁹ [...] C'est un peu mon rêve, car ma bonne Juliette Vous me manquez bien plus que Vous ne pensez¹⁵⁰ ». Cette affection se double rapidement d'un intérêt plus concret pour le développement de la carrière de Juliette, le décès de son père l'ayant soudainement forcée à s'occuper de questions d'argent. Très rapidement Cui la rappelle à son devoir d'artiste et l'enjoint à ne pas sombrer dans l'inaction¹⁵¹ car sa jeunesse lui promet encore une longue carrière. Et dès 1891, le compositeur reprend son rôle de conseiller et mécène, faisant jouer ses relations musicales pour offrir engagements fixes ou temporaires à son amie. Il tentera de la placer successivement chez Édouard Colonne, Léon D'Aoust, Joseph Dupont, Jean-Théodore Radoux, Vassili Safonov, Charles Tardieu et François-Auguste Gevaert.

L'année 1893 marque le retour des tentatives russes qui avaient accaparé les dernières années de la comtesse. Perpétuellement inquiet de la situation financière de Juliette, Cui se charge de lui trouver une place chez Safonov au Conservatoire de Moscou¹⁵² – ainsi qu'à Liège¹⁵³ – mais sans succès. Nommé directeur et président de la Société musicale russe en 1896, il reprend espoir et croit pouvoir placer Juliette à Saint-Petersbourg et Moscou pour la saison 1897-1898, s'il est encore directeur à ce moment-là¹⁵⁴. Afin de mettre toutes les chances de leur côté, il demande à Juliette de préparer son programme dès février 1897 :

- 1.) préparez un concerto de violon ; n'importe lequel pourvu que Vous y ayez du succès. Notre public est assez musical, mais il préfère une brillante virtuosité à la musique sérieuse. Il aime aussi une belle cantilène bien chantée. – Préparez aussi 2 bis.
- 2.) préparez deux quatuors, dans lesquels Vous jouerez le 1-er violon, et un morceau de musique de chambre avec piano – sonate, trio, quatuor, dans lequel Vous tiendrez le piano, et puis 2 bis pour piano – Puis je voudrais Vous faire diriger de Vos compositions. Pensez donc au choix à faire¹⁵⁵.

En juin, Cui doit malheureusement essuyer un nouvel échec : la préférence a été donnée aux interprètes russes et aucun violoniste étranger n'a été engagé pour la saison¹⁵⁶. Vraisemblablement ébranlé par cet énième refus, Cui interroge Juliette sur l'intérêt pour elle de se présenter à Saint-Petersbourg et lui laisse le loisir de choisir si elle se présentera encore la saison suivante, sans lui ôter son soutien :

Avez-Vous un intérêt capital de [sic] venir jouer à Pétersbourg ? Sous le rapport matériel cela ne Vous rapportera rien. Pour une séance de musique de chambre, Pugno, Risler et autres ont reçu 500 fr. – c'est le maximum des honoraires de la Société musicale – c'est à peu près suffisant pour le voyage et le séjour de quelques journées, si Vous venez seule, et absolument insuffisant si Vous venez avec Votre mère. – Mais peut-être l'intérêt moral est bien considérable ? Dans ce cas je redoublerai d'efforts pour Vous faire venir¹⁵⁷.

Malgré les revers de fortune, Folville semble décidée à continuer ses tentatives avec désormais une nouvelle corde à son arc :

Vous avez raison, il Vous serait plus facile, plus favorable et plus intéressant de débiter comme claveciniste. La Société musicale ne peut pas payer le prix de voyage et l'entretien de l'instrument et de l'accordeur spécial, il faudrait donc que M. Blondel se décide de l'envoyer gratis. Mais ce qui serait mieux c'est de décider M. Blondel de placer 2, ou 3 de ses instruments dans un de nos dépôts – celui de Hermann et Grassman ou de Limmermann (ce dernier est en relations avec M. Mustel pour les harmoniums, avec l'Eoliaux [?] etc.). Dans ces dépôts le public pourrait voir, apprécier ces clavecins, et les amateurs – les acheter, après en avoir jugé de visu. Ces dépôts mettent toujours leurs instruments à la disposition des artistes gratis. Ce serait (donc) la meilleure solution et alors je ferai mon possible pour que ce soit, (Vous) qui présentiez ces instruments à notre public¹⁵⁸.

Mais cette tentative tourne court face à la difficulté de se procurer ces imitations d'instruments anciens encore peu courantes¹⁵⁹.

À partir de 1898, le nombre de missives conservées diminue drastiquement. Celles-ci ne semblent pourtant pas témoigner d'une baisse dans la fréquence de leurs échanges épistolaires et il est probable qu'un certain nombre de lettres aient été égarées. Hélas, cette perte réduit considérablement notre perception de la suite de leur relation. En 1898, Cui recommande Raoul Pugno (1852-1914) auprès de Juliette mais le pianiste n'ira finalement pas à sa rencontre lors de son passage à Liège¹⁶⁰. En avril 1899, le compositeur perd son épouse. À l'automne 1900, il prépare sa dernière tentative pour placer Juliette en Russie comme violoniste et pianiste lors de la saison 1901-1902. Leur correspondance ne dit pas si ce dernier espoir a rempli ses fruits mais rien n'indique que Juliette ait jamais visité la Russie.

Le dossier ML 2217 ne contient que deux missives pour les années 1902 et 1903, là s'arrêtent nos informations sur la relation entre Juliette Folville et César Cui. Une ultime lettre nous indique que leur correspondance s'est prolongée au moins jusqu'en janvier 1914, soit quatre ans avant le décès de Cui. Le compositeur, qui porte alors vaillamment ses 79 ans, semble toujours aussi proche de son amie et curieux du monde musical contemporain puisqu'il termine par une question d'actualité : « Quel est votre avis sincère sur Parsifal¹⁶¹, si Vous l'avez entendu ?¹⁶² ».

Une influence russe ?

Malgré un véritable intérêt pour la musique russe du groupe des Cinq et la relation que Juliette Folville entretient avec Borodine et Cui, ses compositions ne sont influencées que très superficiellement par leurs idées esthétiques. Ce manque d'influence apparent s'explique en partie par la brièveté des conseils de ses maîtres mais provient plus probablement de la contradiction inhérente au groupe des Cinq dont les œuvres sont peu touchées par leurs principes nationalistes russes et rappellent plus souvent les styles occidentaux. Cui plus particulièrement semble influencé par les compositeurs français, tels Meyerbeer et Auber. De plus, ces compositeurs qui pratiquent pour la plupart leur

art en amateur souffrent d'un manque de formation musicale et d'une connaissance limitée des techniques d'orchestration dont Folville n'a de fait pas pu bénéficier.¹⁶³

Hormis les suggestions de Cui, seules trois indications¹⁶⁴ suggèrent une certaine intégration de la musique russe dans les compositions de Juliette Folville¹⁶⁷ : un très court autographe de Borodine intitulé « commencement d'un thème russe »¹⁶⁵, et deux lettres de César Cui. L'une mentionne la « fin Borodinienne » d'une œuvre de Folville ; l'autre stipule que « [sa] marche ne manque pas de coloris ; [que] le deuxième thème est attrayant ; [et que] le thème de Borodine [est] très heureusement intercalé¹⁶⁸ ». Cette œuvre n'ayant pas été retrouvée il est impossible de déterminer s'il s'agit du thème conservé dans le Fonds Firket-Foccroulle, ni comment Folville se l'est approprié.

Même si certains principes du groupe des Cinq ont pu former l'esthétique de la compositrice, l'aperçu général de son catalogue fait émerger un style fortement influencé par l'école française de Gounod et Massenet, deux compositeurs au sommet de leur gloire et bien plus proches de l'environnement musical de la jeune femme. Cui lui-même le fait remarquer plusieurs fois, notamment dans une lettre datée du 19 octobre 1886 :

Somme toute c'est très bien, mais il est temps que Juliette commence à se débarasser un peu de ses influences françaises. Je n'aime pas la voir si Gounodée, il faut qu'elle change un peu de toilette. Je voudrai voir en elle quelque chose de plus qu'une Massénienne*. [...]

* qu'elle garde la grâce, l'esprit, la vivacité, le brio de l'orchestre, mais qu'elle se garde de larmoirie à l'eau de rose, de la froide chaleur déclamatoire et du pathos des [mot illisible] des modernes français¹⁶⁹.

Notes

115. Les informations concernant Louisa de Mercy-Argenteau et ses relations avec les milieux musicaux liégeois et russe voir Marie Cornaz, « Louisa de Mercy-Argenteau, une comtesse musicienne », *Revue de la société liégeoise de musicologie*, n°20, 2002, p. 123-133.

116. En 1885, Juliette Folville compose même une Berceuse pour le petit-fils de la comtesse, le marquis Antoine de Besiade-Avaray (né le 1^{er} octobre 1885).

117. Lettre de Louisa de Mercy-Argenteau à Juliette Folville, 14 octobre [1889-1890], AML, ML 2218/33.

118. Sur l'émergence de la musique russe en Belgique et le rôle de Louisa de Mercy-Argenteau et Théodore Jadoul, voir Marie Cornaz, « Louisa de Mercy-Argenteau, une comtesse musicienne » et Malou Haine, Hugo Rodriguez et Itzana Dobbelaere, « La Belgique à l'heure russe (1880-1914) », in Malou Haine, Denis Laoureux (dir.), *Bruxelles, convergence des arts (1880-1914)*, Paris, Vrin, 2013, p. 251-270.

119. Lettre de Louisa de Mercy-Argenteau à Émilie Folville, [28 août 1885], AML, ML 2218/7.

120. « Mein liebes, gutes Herzenskind, empfangen Sie meinen wärmsten Dank für den Ehrentitel Pethe den Sie mir so freundlich ertheilen. Nehmen Sie ja nicht übel, dass ich Ihnen so spät antworte; ich werde gar nicht fertig mit meiner Correspondenz, denn ich habe so viel zu thun. Noch dank ich Ihnen für die Freundlichkeit mit der Sie meiner gedenken. Ihr Arrangement meiner Steppenskizze hab'ich meinen Verleger Mr Rahter mitgeteilt, und er wird das Werk stechen lassen; das kann er aber nicht sofort beginnen; man muss etwas warten. Meine Freunde, denen Sie Ihre Compositionen und Photographie zugeschickt haben, gaben mir den Auftrag Ihnen

ihre Bewunderung und ihren Dank auszusprechen. Sie sind doch ein wahres Wunderkind! Und ich bin nicht der einzige der sie bewundert. Es freut mich herzlich, dass Ihnen mein Quartett gefällt. Ich kann Ihnen beiläufig mittheilen, dass mein Quartett vor Kurzen in Dresden und zwei-mal in America aufgeführt worden ist. Sie müssen mich entschuldigen, dass ich Ihnen bis jetzt meine Photographie nicht zugeschickt habe.

Ich habe mich noch nicht photographieren lassen; kann gar nicht dazu kommen; Keine Zeit. Empfehlen Sie mich achtungsvolles bei Ihren geehrten Eltern und sagen Sie Ihnen, dass ich die sehr beneide... Sie wissen doch Warum?

Herzliche Grüsse von Ihrem Ihnen sehr ergebenen und dankenden Pethe. A. v. Borodin » (Lettre d'Alexandre Borodine à Juliette Folville, 9 décembre 1885, B-Lg-FF, sans cote. Traduction de Claire Gramfort)

121. Lettre de Louisa de Mercy-Argenteau à la famille Folville, s.d., AML, ML 2217/sans cote, fragment.

122. Lettre de César Cui à Louisa de Mercy-Argenteau, [juillet 1885], AML, ML 2218/14b.

123. Mikhaïl Glinka, *Ruslan i Lyudmila* (Rouslan et Lumila), opéra en 5 actes, 1837-1842, d'après un poème de Pouchkine.

124. Lettre de César Cui à Louisa de Mercy-Argenteau, [juillet 1885], AML, ML 2218/14b.

125. «Dites à Juliette qu'il me paraît impossible de rien arranger pour cette saison. Tout était déjà fait» (Lettre de César Cui à Louisa de Mercy-Argenteau, [fin 1887], AML, ML 2218/9.

126. Violoniste et pédagogue hongrois, il enseigne au Conservatoire de St-Petersbourg de 1868 à 1917. De 1887 à 1892, il dirige l'orchestre de la Société Musicale Russe.

127. Rubinstein est le fondateur et directeur de la Société musicale russe à partir de 1859.

128. Lettre de Leopold Auer à César Cui, 19 août 1888, AML, ML 2217/1a.

129. Lettre de Louisa de Mercy-Argenteau à Juliette Folville, 9 novembre 1888, AML, ML 2218/71.

130. Vraisemblablement le violoncelliste belge Jules De Swert (1843-1891).

131. Lettre de Louisa de Mercy-Argenteau à Juliette Folville, 9 novembre [1888], AML, ML 2218/71.

132. Lettres de Louisa de Mercy-Argenteau à Juliette Folville, 26 et 29 novembre [1888], AML, ML 2218/72 et 73.

133. Lettre de Leopold Auer à César Cui, 16 novembre 1888, AML, ML 2217/6.

134. Lettres de Louisa de Mercy-Argenteau et César Cui à Juliette Folville, 29 novembre 1888, AML, ML 2218/73 et ML 2217/7.

135. Lettre de Louisa de Mercy-Argenteau à Juliette Folville, 6 avril 1889, AML, ML 2218/67.

136. *Ibid.*

137. Vassili Safonov (1852-1918), pianiste et chef d'orchestre russe. Il enseigne au Conservatoire de Saint-Petersbourg puis à celui de Moscou, dont il est nommé directeur en 1889. De 1889 à 1905, il est le chef d'orchestre principal de la branche moscovite de la Société musicale russe.

138. Lettres de Louisa de Mercy-Argenteau à Juliette Folville, septembre 1889, AML, ML 2218/58, 57, 59, 61.

139. Lettre de Julius Zet à César Cui, 12 octobre 1889, AML, ML 2217/140.

140. Lettre de Julius Zet à César Cui, 17 octobre 1889, AML, ML 2217/141.

141. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 7 octobre 1889, AML, ML 2217/8a.

142. Wladyslaw Mierzwinski (1848-1909), ténor polonais. (Lettre de Louisa de Mercy-Argenteau à Juliette Folville, [octobre 1889], AML, ML 2218/40.)

143. Lettre de Louisa de Mercy-Argenteau, 27 [décembre 1889], AML, ML 2218/68.

144. Lettre de Louisa de Mercy-Argenteau à Juliette Folville, 8 avril 1890, AML, ML 2218, fragment non identifié.

145. Lettre de Louisa de Mercy-Argenteau à Juliette Folville, 21 avril 1890, AML, ML 2218, fragment non identifié.
146. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 18 novembre 1890, AML, ML 2217/12.
147. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 19 mai 1891, AML, ML 2217/15.
148. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 26 octobre 1891, AML, ML 2217/20.
149. Les deux amis se reverront plusieurs fois lors des voyages de Cui en France et en Belgique en mai 1893, janvier 1894 et septembre 1895.
150. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 11 juillet 1891, AML, ML 2217/17.
151. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 28 novembre 1890, AML, ML 2217/13.
152. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 27 juin 1893, AML, ML 2217/60.
153. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 16 décembre 1893, AML, ML 2217/71.
154. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 6 juin 1896, AML, ML 2217/107.
155. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 27 février 1897, AML, ML 2217/111.
156. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 18 juin 1897, AML, ML 2217/112.
157. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 6 novembre 1898, AML, ML 2217/137.
158. *Ibid.*
159. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 8 décembre [1898], AML, ML 2217/121.
160. Lettres de César Cui à Juliette Folville, 27 novembre 1898 et 17 février 1899, AML, ML 2217/120 et 122.
161. En 1914, *Parsifal* est enfin autorisé à sortir de Bayreuth et plusieurs théâtre montent l'opéra dès les premiers jours de janvier.
162. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 7 janvier 1914, AML, ML 2217/134.
163. Leon Plantiga, *La musique romantique. Histoire du style musical au XIXe siècle en Europe*, trad. de Dennis Collins, Paris, C. J. Clattès, 1989, p. 397.
164. Juliette Folville est également l'auteure d'une *Chanson russe*, datée de 1921.
165. B-Lg-FF, sans cote.
166. Lettre de César Cui à Louisa de Mercy-Argenteau, 19 octobre 1886, B-Lg-FF, sans cote.
167. Peut-être les *Scènes de la mer* composées entre septembre et décembre 1886.
168. Lettre de César Cui à Louisa de Mercy-Argenteau, 9 mars 1888, AML, ML 2218/12.
169. Lettre de César Cui à Louisa de Mercy-Argenteau, 19 octobre 1886, B-Lg-FF, sans cote.

LA SCÈNE MUSICALE FRANÇAISE

Premières rencontres. Paul Collin et Jules Massenet

À l'été 1881, Juliette et sa famille font la rencontre du poète et librettiste Paul Collin (1843-1915) à Spa, au cours de la saison de concerts à laquelle participe la jeune musicienne de onze ans. Charmé, ce collaborateur de Massenet et musicien amateur lui dédie un sonnet en alexandrins, achevé le 18 août 1881 :

Qu'est-ce que l'avenir vous garde en son mystère?
C'est le secret de Dieu qui nous garde en sa main.
Marchez sans peur, enfant. Puisse le vent prospère
Souffler pour vous pendant tout le voyage humain.

Sous les yeux maternels, avec l'appui d'un père
Dont l'amour sous vos pas aplanit le chemin,
Marchez sans peur, enfant. Vous aurez, je l'espère,
Aux beaux jours d'aujourd'hui plus d'un beau lendemain.

Et pourtant, comme au ciel toute aurore décline,
Tout bonheur, tôt ou tard, s'écroule et se ruine.
Qu'importe? Je vous dis encor: Marchez sans peur.

L'art, céleste rayon, est en vous. La tempête
Peut troubler notre esprit ou courber notre tête,
Jamais elle n'éteint ce feu divin au cœur!¹⁷⁰

Ce poème donne à voir l'admiration que Collin a pu éprouver pour l'artiste dès leur rencontre, tout en soulignant délicatement le rôle fondamental de ses parents. La foi du poète dans le talent de Juliette traverse l'entièreté du poème et laisse présager leurs collaborations futures.

Cet espoir de voir le talent de Juliette grandir est renouvelé lorsque Juliette reparait à Spa un an plus tard, inspirant au poète un 2^{me} sonnet à Juliette Folville daté du 19 août 1882 :

Comme si vous suiviez une route aplanie,
D'un pas ferme et rapide à la fois, vous montez,
À douze ans, vers l'éclat des sommets habités
Par la gloire des Dieux aimés de l'harmonie.
Et, digne d'aspirer à ces sublinités,
Votre esprit, à douze ans, sait vivre en compagnie
De ceux dont l'univers admire le génie,
Et votre cœur s'embrace à leurs saintes clartés.

Mais, béni soit le ciel ! dans votre âme d'artiste
La grâce de l'enfant tout entière subsiste
Avec tous ces naïfs et doux épanchements ;

Quand vous faites chanter sur vos deux instruments
Les plaintes aux grands cœurs des maîtres échappées
C'est la moitié du temps, pour bercer vos poupées !..¹⁷¹

Si la forme diffère, les idées restent proches du premier sonnet : une route aplanie, un pas sûr, une âme d'artiste, la jeunesse. Les parents ont ici disparu et la musicienne marche seule, mais sa jeunesse est exacerbée (« À douze ans », « La grâce de l'enfance subsiste », « C'est la moitié du temps, pour bercer vos poupées »). Pour Collin, la jeune Juliette portée aux nues égalera bientôt ses collègues plus âgés.

De ces rencontres vont rapidement émerger deux collaborations sous la forme de recueils de mélodies intitulés *Chants printaniers*, publiés chez la Veuve Muraille en 1883 (*Premier recueil*) et 1884 (*Second recueil*). Le *Premier recueil* contient cinq mélodies composées sur des textes de Paul Collin, dont des extraits d'une œuvre non identifiée intitulée *Astyanax, scènes dramatiques*. Le second en contient six dont la moitié seulement utilisent des textes de Collin¹⁷². Le succès de ces premières compositions poussera Folville à poursuivre sa collaboration avec Collin qui sera l'auteur de ses textes pour *Aubade* (1886), *Noce au Village* (1886), *Scènes d'hiver* (1887), *Ewa* (1889) et du livret de son unique opéra *Atala* (1891). De la double dynamique qui a sous-tendu la création de toutes ces œuvres, nous ne savons malheureusement rien, aucun document n'ayant été conservé à ce sujet¹⁷³.

C'est vraisemblablement Paul Collin qui porte l'attention de son collaborateur Jules Massenet sur la jeune compositrice et qui la pousse à envoyer son premier recueil de *Chants printaniers* au maître. Touché par cette marque de respect de la part de cette autre Juliette, qui lui rappelle sans doute sa propre fille¹⁷⁴, le compositeur lui répond le 15 juillet 1883 par une lettre enthousiaste :

Mademoiselle,

J'ai doublement à vous remercier.

d'abord, pour la sympathie que vous témoignez au musicien et ensuite pour l'envoi de vos chants printaniers!...

quel printemps! et quel été cela nous promet!

ce ne sont pas des compliments, Mademoiselle, mais c'est l'expression vraie de mes sentiments.

Je regrette que vous ne m'ayez pas entendu parler de ce recueil, lorsque je l'ai lu pour la première fois et que je l'ai chanté à des amis.

Du reste, notre collaborateur Paul Collin a réussi ces nouvelles poésies... elles conviennent si bien à votre inspiration.

J'espère faire votre connaissance personnelle à Bruxelles, ou à Paris – et je désire que ce jour soit prochain.

Croyez, Mademoiselle, à toute ma vive sympathie.

J. Massenet¹⁷⁵

Forte de ces encouragements, Juliette récidive l'année suivante avec son *Second recueil* qu'elle lui dédie: « Vous avez témoigné à mes premiers essais une bienveillance encourageante: veuillez me permettre de vous dédier ces nouveaux chants comme un hommage de profonde reconnaissance¹⁷⁶ ». Massenet accepte avec plaisir cet hommage d'une compositrice prometteuse et, retour de galanterie, promet de lui rendre la pareille lorsqu'il composera des mélodies séparées, « en dehors de ce théâtre qui prend [sa] vie¹⁷⁷ ».

De cette époque date la correspondance inédite entre Juliette Folville et Massenet conservée dans le Fonds Firket-Focroulle. Leurs échanges sporadiques – douze lettres de Massenet en huit ans – s'étendent du 15 juillet 1883 au 31 janvier 1891. Souvent très courtes, ces missives mêlent brefs commentaires musicaux, billets de rendez-vous – ils se rencontrent pour la première fois en mars 1884 – et simples rappels au bon souvenir de l'un ou l'autre. Toujours charmant, Massenet témoigne envers la jeune fille d'un respect et d'une estime étonnants pour son âge et pour l'époque. Il adresse ses lettres à « Mademoiselle Juliette Folville. Compositeur de musique » et l'appelle son « confrère ». Malgré le peu d'informations que contiennent les lettres, cette correspondance démontre la qualité du travail de Folville par la reconnaissance et le respect qu'ont pu lui témoigner les élites les plus ouvertes du milieu musical tel Massenet, qui déclare en mai 1887: « Vous savez en quelle estime je vous tiens et quels sentiments sincèrement affectionnés j'ai pour vous¹⁷⁸ ».

Présentation parisienne. Le rôle d'Oscar Comettant et Benjamin Godard

En 1886, Juliette Folville s'installe temporairement à Paris avec son père afin de parfaire son éducation musicale¹⁷⁹ auprès du pianiste Eraïm Miriam Delaborde (1839-1913)¹⁸⁰, professeur au Conservatoire de Paris¹⁸¹. Durant ce séjour, Jules Folville entre en rela-

tion avec Gounod¹⁸² et Saint-Saëns¹⁸³, probablement dans l'espoir de lancer la carrière parisienne de sa fille. C'est finalement Oscar Comettant (1819-1898), compositeur et critique, qui se charge de présenter Juliette au public parisien lors d'une soirée musicale privée qu'il organise dans ses salons le 9 décembre 1886. Le programme¹⁸⁴, qui est assuré par Juliette Folville, le ténor Jules Bosquin (1843-1909) de l'Opéra et M^{lle} Sarah Bonheur de l'Opéra-Comique accompagnés par Léonard Broche, se compose comme suit :

1. – Scherzo et 1^{er} Allegro de la Sonate op. 35..... Chopin
2. – *a.* Nouvelle Chanson, poésie de V. Hugo..... Folville
 b. Aubade, poésie de P. Collin..... Folville
3. – Concerto romantique pour violon..... Godard
4. – *a.* Scènes de la Mer, pour piano..... Folville
 b. Cortège nuptial, extrait de *Noce au village*..... Folville
5. – *a.* Rappelle-toi, poésie de A. de Musset..... Folville
 b. Berceuse, poésie de J. F..... Folville
6. – Introduction et Rondo, pour violon..... Saint-Saëns

L'audition est un succès et le public choisi – « où l'on pouvait remarquer MM. Ambroise Thomas, Benjamin Godard, [Antoine-François] Marmontel, G[eorges] Pfeiffer, [Charles-Henri] Maréchal, [Charles-Auguste] de Bériot, R[ené] de Boisdeffre, [Camillo] Sivori, [Arnold] Dolmetsch, Paul Collin, [Jean-Jacques] Masset, [Alphonse] Hasselmans, M. et Mme Viguié, L[éonard] Broche, etc.¹⁸⁶ » – est émerveillé par le talent de cette nouvelle musicienne. Pour remercier Comettant de son implication dans cette entrée réussie, Juliette Folville lui envoie un portrait accompagné d'une épître élogieuse¹⁸⁷ à laquelle Comettant répond de même¹⁸⁸ (Annexe IV).

Lors de ce premier concert, Juliette s'assure le soutien de deux admirateurs parisiens qui assoiront sa réputation dans la capitale française. Ambroise Thomas, alors directeur du Conservatoire de Paris, se montre particulièrement intéressé par les compositions de la jeune musicienne de seize ans. Désirant en examiner les partitions d'orchestre, il l'invite à une séance privée dans ses appartements dont il ressort en lui prédisant une brillante carrière¹⁸⁹. Benjamin Godard, quant à lui, est enthousiasmé par l'interprétation que donne Juliette de son Concerto romantique et arrange dès le lendemain une rencontre avec Édouard Colonne pour laquelle il propose même d'accompagner Juliette au piano¹⁹⁰.

Compositeur et violoniste français, Benjamin Godard (1849-1895) va devenir avec Oscar Comettant un des fers de lance de la carrière de Juliette à Paris. Après avoir débuté dans les années 1860, Benjamin Godard atteint une réputation européenne dès les années 1870 au point d'être considéré comme un des jeunes compositeurs les plus prometteurs de sa génération. Il se fait principalement connaître par ses pièces de salon pour voix et piano qu'il compose selon une large variété de styles, mais dont l'esthétique reste ancrée dans une veine romantique délibérément traditionnelle. Selon certains critiques, il aurait abusé de sa facilité à produire de nouvelles œuvres à des fins commerciales, ce qui aurait compromis sa carrière. Professeur, il aurait notamment enseigné la composition à Cécile Chaminade¹⁹¹. Atteint de tuberculose, il se retire à la Côte d'Azur en 1892, où il décède trois ans plus tard.¹⁹²

Godard entame une correspondance avec la famille Folville dès le mois de décembre 1886. Celle-ci se prolongera jusqu'à sa retraite en 1892, comptabilisant 17 lettres envoyées entre le 10 décembre 1886 et 26 mai 1892 et conservées actuellement dans le Fonds Firket-Focroulle. Le compositeur développe rapidement une véritable affection pour sa cadette dont il apprécie l'intelligence musicale. En janvier 1887, touché par une juste analyse de sa *Symphonie-léendaire*, il lui envoie une longue lettre dans laquelle il détaille quelques-unes des idées qu'il a voulues transcrire dans sa musique¹⁹³. Ce même mois, il lui offre la dédicace de « Pantin » une de ses *Vingt pièces pour piano* op. 58, déclarant qu'« il faut pour interpréter ce morceau un artiste jouant très bien du piano mais sachant donner l'impression de l'orchestre¹⁹⁴ ». La réponse de Juliette ne se fait pas attendre, et en février suivant elle lui dédie ses *Scènes de la mer* que le compositeur avait pu apprécier au concert Comettant et qu'il tentera de faire éditer chez Choudens¹⁹⁵.

Initié par Jules Folville, le soutien de Godard et de Comettant va principalement s'exprimer à travers l'organisation d'un important concert parisien avec orchestre pour promouvoir l'œuvre de Juliette. Les concerts réguliers étant peu accueillants pour les artistes émergents¹⁹⁶, les deux Parisiens usent de leurs contacts et de leur connaissance du monde musical de la capitale française pour mener à bien ce projet dès février 1887. Godard prévient immédiatement Jules Folville de la nécessité de proposer un programme complet et de haut niveau qui mette Juliette en valeur :

Afin de se poser et comme violoniste et comme pianiste et comme compositeur, il faut qu'elle joue un morceau de violon et un morceau de piano, tous deux importants, avec orchestre et pas de sa composition ; puis il faut remplir le reste du programme de ses œuvres seules et d'œuvres qui puissent vraiment frapper un coup.

A-t-elle le bagage nécessaire pour remplir un programme ? Si oui, tentez le concert ; si non, attendez l'hiver prochain¹⁹⁷.

En mars, il lui recommande de s'adresser de sa part à Édouard Colonne pour la direction du concert, ce qui pourrait pousser le chef à engager Juliette pour la saison suivante. Il prévient cependant : « Si vous vous entendez avec Colonne, c'est lui qui conduira le concert en entier : à Paris, les chefs-d'orchestre [sic] ne cèdent pas leur bâton de commandement !¹⁹⁸ ».

Colonne accepte et le concert est fixé au 3 mai à la Salle Pleyel, avec le concours de Jules Bosquin et M^{lle} Duet. Le programme annonce en plus des concertos de Godard et Litolf, plusieurs mélodies de la composition de Folville, les *Scènes champêtres* et *Scènes de la mer*, ainsi que deux numéros extraits de *Noce au village*¹⁹⁹. N'ayant initialement prévu qu'une seule répétition à la fin du mois de mars, Colonne se ravise face à la quantité d'œuvres nouvelles et demande à Comettant et Folville de considérer l'ajout d'une répétition :

Cher Monsieur Comettant

Je viens de recevoir de M. Folville la musique de son concert. – J'ai examiné attentivement les partitions (entre parenthèse M. Folville a ajouté une 3^e suite d'orchestre dont il n'avait pas été question) et je suis malheureusement convaincu après cet examen que notre unique répétition sera insuffisante – la *Noce au Village* a 2 numéros, les *Scènes champêtres* en ont 4 et les *Scènes de la mer* en ont 5. – Total onze morceaux auxquels viennent d'ajouter les 2 concertos de Godard et de Litolf.

Il est important pour cette gentille enfant que l'exécution de ses morceaux soit parfaite ce qui ne peut avoir lieu si nous n'ajoutons pas une 2^e répétition.

Mais il y a là une augmentation de 300 f. que porterait le chiffre total des frais de concert à la somme de 1.500 francs. (Ce sont identiquement les conditions que je fais à la maison Pleyel et à la maison Erard ainsi qu'aux artistes dans la situation de M^{lle} Folville).

Voyez, cher M. Comettant, si M. F. consent à ce sacrifice et donnez-moi votre réponse le plus tôt possible en prenant [?] cependant que je serai absent de Paris lundi et mardi prochains.

Croyez cher monsieur Comettant, à mes meilleurs sentiments

Éd[ouard] Colonne²⁰⁰

Parallèlement, Comettant assure la promotion du concert et de Juliette auprès de ses collègues de la presse :

Cher Monsieur Folville

J'ai vu hier au conservatoire une partie de mes confrères en critique musicale et nous avons parlé de M^{lle} Folville. J'ai la promesse de Réty du Figaro, de Soullig, du National, de Lappemevage de Paris, de Maréchal, du Soleil, de Guillemot du Messager de Paris. Ils s'en rapportent à mon jugement et attendent mes notes au sujet du concert. Je vais me mettre à la besogne²⁰¹.

Le concert est une véritable réussite. L'événement est salué par Oscar Comettant dans sa rubrique du *Siècle*²⁰² et Chales Darcours dans *Le Figaro*²⁰³, bien que celui-ci semble confondre le concert de Colonne avec l'audition Comettant. Le poète Jules Abrassart (1826-1902), présent dans la salle, va même jusqu'à composer un poème en l'honneur de « M^{lle} Juliette Folville, pianiste, violoniste et compositeur de musique, triomphalement acclamée à Paris, en sa seizième année, au mois de Mai 1887²⁰⁴ ». Ce texte en forme de sonnet, daté du 18 mai 1887, rappelle fortement les deux poèmes de Collin par l'accent mis sur la jeunesse et la fragilité de l'interprète qui contrastent avec son talent et son succès déjà grandissants :

Vous êtes une enfant que la gloire réclame ;
Déjà l'Art vous a fait tous ses dons émouvants :
Montez ! la route est belle... Et quand vous serez femme,
Ressuscitez le monde à vos accords vivants.

Peut-être atteindrez-vous ces hauteurs d'où la flamme,
D'où l'harmonie à flots jaillit aux quatre vents ;
Mais riez... Ce sont là des choses dont votre âme
Peut rire – avec Mozart, front sublime à neuf ans !

Quoi ! si jeune, parler une langue sacrée !
Être tout à la fois, ô mignonne inspirée,
Oiseau frêle, et planer d'un vol si triomphant !

Dieu n'a pas doté mieux ses plus puissants poètes :
C'est pourquoi, – les yeux clos, – chacun dit que vous êtes
Ou la Fée, ou la Muse... et non point une enfant !

Un succès de courte durée

Malgré le succès de son entrée dans le monde musical parisien, les concerts de Folville en France restent rares. La musicienne semble se concentrer plutôt sur la région de Liège, la côte et les villes frontalières du nord : Maastricht, Aix-la-Chapelle et Cologne. Il faut attendre la création de son opéra *Atala* à Lille en 1892 et sa reprise à Rouen l'année suivante pour la voir revenir en France. En effet, chaque production est précédée de concerts promotionnels tandis que les créations permettent au nom de Juliette d'apparaître dans la presse nationale sous un jour élogieux. Ce bref regain de popularité lui permet même de faire représenter pour la première fois sa scène dramatique *Ewa* à Lille au début de l'année 1892.

Ce retour sur la scène française sera malheureusement de courte durée. Dès 1894, Juliette se replie sur la Belgique et les espoirs de tournée en Russie. En 1889 déjà César Cui s'était étonné de cette détermination :

Je ne comprends pas pourquoi elle ne fait pas des tentatives [2 mots illisibles] à Paris où on la connaît ou à Bruxelles – à Brux[elles] Tardieu pourrait lui arranger un concert comme il l'a fait pour moi c'est facile, pas de dépenses presque. Juliette seule en ferait les frais, à Paris elle a pour elle Massenet ; qu'elle tâche de jouer chez Colonne ou chez Lamoureux. Paris donne plus de retentissement que Pétersb[our]g ou Moscou. Elle ne risque que q[uel]q[ues] centaines de fr. tandis qu'ici il faut compter par milliers²⁰⁵.

Le compositeur déclare à Juliette qu'« il est impossible de se contenter toujours de Spa, de Blankenberghe etc.²⁰⁶ ». Mais ces remarques ne semblent pas avoir influencé la compositrice dans la géographie de ses concerts qui vont se concentrer de plus en plus sur la région de Liège au fil des années et des décès successifs de ses défenseurs français²⁰⁷.

Notes

170. Paul Collin, *À Mademoiselle Juliette Folville*, Spa, 18 août 1881, B-Lg-FF, sans cote.

171. Paul Collin, *2^e Sonnet à Juliette Folville*, Spa le 19 août 1882, B-Lg-FF, sans cote.

172. Les autres textes sont de Charles d'Orléans, Juliette Folville et Théophile Gautier.

173. Le Fonds Firket-Focroulle ne conserve qu'une lettre de Paul Collin adressée à Juliette Folville suite au décès de son père et de la comtesse de Mercy-Argenteau.

174. Également prénommée Juliette, la fille de Massenet est l'aînée de Folville de deux ans.

175. Lettre de Jules Massenet à Juliette Folville, 15 juillet 1883, B-Lg-FF, sans cote.

176. Juliette Folville, *Chants printaniers. Second recueil*, Liège, Veuve Léopold Muraille, 1884.

177. Lettre de Jules Massenet à Juliette Folville, 4 janvier 1884, B-Lg-FF, sans cote.

178. Lettre de Jules Massenet à Juliette Folville, 3 mai 1887, B-Lg-FF, sans cote.

179. Pour le violon, Juliette Folville se perfectionnera auprès d'Ovide Musin et de César Thomson.

180. Plusieurs lettres de Delaborde sont conservées dans le Fonds Firket-Focroulle.

181. A. H., « Chronique Musicale. Au Conservatoire de Liège. M^{lle} Juliette Folville », *La Meuse*, 20 janvier 1932, p. 3.

182. Lettre de Charles Gounod à Jules Folville, 31 octobre 1886, B-Lg-FF, sans cote.

183. Lettre de Saint-Saëns à « Monsieur » [Jules Folville], s.d., B-Lg-FF, sans cote.

184. O. C. [Oscar Comettant], «Audition de M^{lle} Juliette Folville. Pianiste, violoniste et compositeur de musique», programme de concert, 9 décembre 1886, B-Lg-FF, sans cote.
185. Sans doute Georges Viguier et son épouse Françoise Ruel
186. L. S. [Lucien Solvay], «Nouvelles diverses. Paris et départements», *Le Ménestrel*, vol. 53, n°2, 12 décembre 1886, p. 14.
187. Juliette Folville, *Épître adressée à Monsieur Oscar Comettant à l'occasion de la soirée du 9 décembre 1886*, s.d. [décembre 1886], B-Lg-FF, sans cote.
188. Oscar Comettant, *À M^{lle} Juliette Folville pour répondre à son épître en vers*, 14 décembre 1886, B-Lg-FF, sans cote.
189. Oscar Comettant, «Revue musicale», *Le Siècle*, 10 janvier 1887, p. 2.
190. Lettre de Benjamin Godard à Juliette Folville, 10 décembre 1886, B-Lg-FF, sans cote.
191. Marcia J. Citron, *Cécile Chaminade. A Bio-Bibliography*, New York, Greenwood Press, 1988, p. 4.
192. Richard Langham Smith, «Godard, Benjamin», Grove Music Online, http://www.oxford-musiconline.com.ezproxy.ulb.ac.be/subscriber/article/grove/music/11326?q=benjamin+godard&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, consulté le 8 octobre 2017.
193. Lettre de Benjamin Godard à Juliette Folville, 10 janvier 1887, B-Lg-FF, sans cote.
194. Lettre de Benjamin Godard à Juliette Folville, 31 janvier 1887, B-Lg-FF, sans cote.
195. Lettre de Benjamin Godard à Juliette Folville, 3 février 1887, B-Lg-FF, sans cote.
196. «l'idée d'un concert avec orchestre est bonne, en principe, puisque, ainsi que vous le constatez les concerts réguliers sont presque complètement fermés aux artistes n'ayant pas encore une réputation faite» (Lettre de Benjamin Godard à Jules Folville, 14 février 1887, B-Lg-FF, sans cote)
197. Lettre de Benjamin Godard à Jules Folville, 14 février 1887, B-Lg-FF, sans cote.
198. Lettre de Benjamin Godard à Jules Folville, 8 mars 1887, B-Lg-FF, sans cote.
199. Oscar Comettant, «Revue musicale», *Le Siècle*, 9 mai 1887, p. 2.
200. Lettre d'Edouard Colonne à Oscar Comettant, 23 mars 1887, B-Lg-FF, sans cote.
201. Lettre d'Oscar Comettant à Jules Folville, [29 mars/6 mai 1887], B-Lg-FF, sans cote.
202. Oscar Comettant, «Revue musicale», *Le Siècle*, 9 mai 1887, p. 2
203. Charles Darcours, «Notes de musique», *Le Figaro*, p. 6.
204. Jules Abrassart, *À M^{lle} Juliette Folville*, 18 mai 1887, B-Lg-FF, sans cote.
205. Lettre de Louisa de Mercy-Argenteau à Juliette Folville, [septembre 1889], AML, ML2218/61.
206. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 1^{er} novembre 1891, AML, ML 2217/22.
207. Godard décède en 1895 et Comettant en 1898.

JULIETTE FOLVILLE ET LE GENRE LYRIQUE

Atala, drame lyrique en deux actes. Première expérience de la scène

Durant tout le XIX^e siècle, le genre lyrique est placé en France au sommet de la hiérarchie musicale et devient l'indice de réussite des compositeurs, dont la carrière se doit de passer par la composition et la représentation d'un opéra²⁰⁸. Il n'est donc pas étonnant que Juliette Folville, influencée par des modèles tels que Massenet, Gounod ou encore Godard, se tourne très tôt vers ce genre malgré la faible représentation féminine dans le domaine. Dès 1889 – elle a alors 19 ans –, Folville entame la composition de son drame lyrique en deux actes *Atala*, une adaptation du roman de Chateaubriand *Atala, ou les Amours de deux sauvages* (1801) par Paul Collin²⁰⁹.

Avec Collin, elle s'est assurée la complicité d'un homme de théâtre expérimenté. Aux côtés d'auteurs tels que Louis Gallet ou Édouard Blau, il est l'un des représentants de la nouvelle génération d'auteurs qui va marquer l'art lyrique de Massenet et ses contemporains. À l'intention de la Société chorale, Collin écrit *Narcisse* (1877) pour Massenet, *Rebecca* (1881) pour Franck et *La Naissance de Vénus* (1883) pour Fauré. Dans le domaine de l'opéra, il collabore aux livrets de *Cendrillon* (1899) de Massenet, *La Courtisane* (inachevé) de Tchaïkovski, *Amica* (1905) de Mascagni et quelques opéras de compositeurs moins illustres. Sa poésie même est régulièrement destinée à célébrer un compositeur admiré, notamment Mozart, Auber, Thomas et Massenet qu'il apprécie tout particulièrement. Par ses collaborations et ses propres œuvres, Collin se situe dans un milieu artistique plutôt conservateur, défenseur d'une beauté classique. Jean-Christophe Branger écrit à son propos :

Son écriture poétique, claire, concise mais souvent terne, confirme des tendances esthétiques conservatrices, défendues explicitement dans un poème ironique intitulé « Nouvelle école ». En trois strophes, Collin fustige successivement, mais de façon implicite, l'« orchestre enhardi » et les « notes en accords imprévus assemblées » des

compositeurs wagnériens, « le choc fougueux des couleurs entassées » des peintres impressionnistes puis le refus du « bons sens » des jeunes écrivains, en leur opposant respectivement trois figures tutélaires, Mozart, Raphaël et Racine [...]»²¹⁰

Pour son livret, Collin s'inspire donc du roman à succès de Chateaubriand paru près d'un siècle plus tôt. De l'œuvre originale, le poète ne retient que deux scènes du récit central des amants – le camp des Muscogules et le village du père Aubry – qui forment deux actes de caractère contrasté. Réduit à une partie de l'histoire d'amour entre Atala et Chactas, le récit original, dont Collin reste pourtant très proche, perd de son intérêt. Les personnages ne sont plus qu'ébauchés tandis que le livret manque d'action scénique et frôle parfois la monotonie. La relation des amants elle-même est simplifiée puisque les personnages de Gomez et de la mère d'Atala ont été supprimés, ainsi que le climax de la scène centrale dans la forêt. Pourtant, le poème de Collin est largement salué par la presse pour sa fidélité à l'œuvre originale et la qualité de ses vers.

Genèse d'un opéra

Malgré leur abondance, les archives conservées²¹¹ de Juliette Folville abordent rarement le sujet de la composition d'*Atala* et n'offrent que très peu d'indications sur la durée du travail, les idées qui ont dirigé le projet ou sa collaboration avec Collin²¹². César Cui ne mentionne l'opéra qu'en octobre 1891, alors qu'il est pratiquement achevé, et la correspondance que Juliette entretient avec sa mère durant ses séjours de 1889 et 1890 à Argenteau reste laconique sur le sujet, de même que le journal qu'elle tient à l'été 1890. L'absence de référence au travail sur *Atala* découle probablement de la proximité physique qui existe à cette époque entre Juliette et ses principaux correspondants : elle passe ses deux étés aux côtés de Louisa de Mercy-Argenteau et de César Cui tandis que sa mère, dont elle est très proche, lui rend fréquemment visite. À l'été 1890, leur correspondance est même souvent remplacée par le téléphone, accessible chez un meunier dans les environs d'Argenteau et récemment installé dans la demeure des Folville. Réflexions et discussions pouvaient dès lors se faire de vive voix, ne laissant que peu de traces.

La composition d'*Atala* débute en 1889 et le premier acte est achevé dès le 9 mai²¹³. À la fin du mois de juin, elle le fait entendre à César Cui et à la comtesse. Leur appréciation est unanime :

Après le thé, Cui a demandé à entendre *Atala* : aussitôt dit, aussitôt fait. Il a été très content et a dit que cela dépassait ce qu'il attendait de moi, que j'irais très loin, qu'il y avait de grands progrès à chaque nouvelle composition.

De sa part, ce sont des éloges... effrayants!!!

La Comtesse faisait tout le temps robette di croï [sic], mais, l'audition terminée, elle a couru me rejoindre chez moi, pour m'embrasser et me dire à quel point elle avait été émue. Le succès de l'audition a été principalement pour le chœur des femmes, le chant de mort de Chactas, plusieurs parties du duo, et la Marche sacrée. (Je n'ai pas montré la scène du jugement, sous prétexte qu'elle n'était pas terminée, pour des raisons que je t'expliquerai : j'étais [sic] sûre que Cui trouverait cela mauvais, et par conséquent, inutile de montrer)²¹⁴.

Juliette continue donc son travail sur *Atala* à Argenteau, bien que celui-ci soit entrecoupé de nombreux autres projets, notamment la composition de plusieurs œuvres : la cantate *Ewa* (ou *Eva*), une suite pour violon, une *Berceuse* et le *Salve Regina* qu'elle présente à la comtesse à la fin du mois de juin²¹⁵ ; puis un *Prélude pour piano* au mois de juillet²¹⁶. Parallèlement à ses propres œuvres, elle effectue quelques travaux de transcription pour Cui²¹⁷, tout occupé à la composition de son opéra *Le Flibustier*.

La période de composition du second acte, de mai 1889 à juillet 1890, est traversée par une série de phases de dépression probablement dues entre autres à l'affaire du prix de Rome, un manque de reconnaissance artistique et la maladie de son père. Cet état altère grandement la santé et la productivité de la compositrice, qui ne reprend ses activités qu'à partir du début du mois de juillet 1890²¹⁸. Le travail avance alors rapidement et le 11 juillet, Juliette présente à ses parents la scène finale du deuxième acte. Leur avis favorable pousse la compositrice à continuer son travail « con fuoco²¹⁹ », si bien qu'à l'automne, les journaux annoncent l'achèvement de la partition²²⁰. La partition manuscrite n'est pourtant datée que de novembre 1891, ce qui nous laisse supposer que Juliette sentit le besoin d'apporter quelques modifications à la partition ou que cette annonce était simplement prématurée²²¹.



Portrait de Pierre Cornubert (1863-1922) dans un rôle indéterminé [Chactas?], dédié à Juliette Folville, 1893, B-Lg-FF

L'exotisme d'*Atala*. Livret, musique et mise en scène

Par son inspiration littéraire, l'*Atala* de Collin et Folville se place dans le prolongement de la veine exotique qui sillonne les arts français depuis le début du siècle et dont l'œuvre de Chateaubriand est un bel exemple. Les coupures effectuées par Collin viennent même considérablement renforcer l'esprit exotisant de l'ouvrage original en amoindissant la présence occidentale dans le récit. Ainsi, celui-ci se voit réduit à une histoire d'amour entre deux amants opposés par leur ethnie – qualifiées de « races » dans le livret – et leur religion, dans un lieu éloigné et apparemment vierge de toute présence coloniale. Le livret de Collin s'inscrit donc parfaitement dans les thèmes constitutifs de l'opéra exotique français au XIX^e siècle tels que définis par Valeria Wenderoth dans sa thèse *The Making of the Exoticism in French Operas of the 1890s*²²² : l'amour, la religion et le paysage²²³. Basé sur l'opposition entre le Soi et l'Autre, les principes du livret exotique pourraient se résumer grossièrement comme suit : la romance ne peut durer que si les amants ne sont séparés ni par la « race », ni par la religion – la tentation étant alors vaincue par les principes moraux du personnage –, tandis que le paysage vient émerveiller le public français. *Atala* n'échappe pas à cette norme : l'histoire d'amour d'*Atala* et Chactas, irrémédiablement opposés, ne peut s'achever que dans la mort. En effet, dans le roman, *Atala* apprend qu'elle aurait pu échapper à son vœu et épouser Chactas, mais le livret de Collin laisse les amants dans une situation insoluble.

L'épisode de la tentation lors du périple des amants à travers la forêt louisianaise, présent dans l'ouvrage original, n'a pas été conservé par Collin malgré son potentiel dramatique. Cette suppression, qui rend l'opéra plus chaste en apparence, ne s'explique pas par une question de pudeur ou de convenance publique : les scènes explicites ne

manquent pas à l'opéra, et la popularité du roman de Chateaubriand permettait certainement au public de reconstituer les péripéties des amants entre les deux actes. Le librettiste a peut-être voulu réduire l'opéra en omettant un épisode où interviennent plusieurs personnages supprimés dans l'adaptation (Gomez et la mère d'Atala). Ou peut-être a-t-il été influencé par la pudeur d'une jeune compositrice. En plus de ces thèmes principaux, le livret souligne l'exotisme par une série de termes connotés (noms des peuples, des personnages, des fonctions, etc.), de topoï littéraires (la nuit étoilée, le désert, le soleil dévorant, les bois mystérieux, le songe, etc.)²²⁴ et dramatiques (rituels, danses, etc.).

À l'opéra, l'exotisme ne relève cependant pas que de l'aspect littéraire : livret, musique et mise en scène s'appuient les uns sur les autres pour créer cette sphère exotique²²⁵. Comme souvent à l'époque, l'exotisme musical et scénique d'*Atala* relève d'une conception large, peu informée et surtout extrêmement convenue des cultures extra-européennes. Dans ses notes de mise en scène pour l'Opéra de Lille²²⁶ (Annexe V), Folville décrit un ailleurs fantasmé mêlant des cultures et influences très différentes, comme le montre sa double référence à *Lakmé* et *L'Africaine* pour un opéra situé en Louisiane. Sa musique ne fait pas exception et, comme nombre de ses contemporains, Folville semble principalement introduire quelques codes musicaux orientalisants largement utilisés, tels la seconde augmentée et l'usage appuyé du hautbois, dans une composition pour le reste fort classique. Une note de bas de page de l'édition²²⁷ vient cependant balancer cette perception en indiquant que le thème de la « Marche sacrée » est tiré d'une publication du musicologue indien Sourindro Mohun Tagore (1840-1915)²²⁸. Si cette note confirme le mélange des influences, elle démontre néanmoins une volonté de recherche de la part de Folville qui mériterait d'être approfondie. Malheureusement, l'envergure de ce travail ne nous permet pas d'étudier en profondeur la partition d'*Atala*, dont seule la réduction pour piano est conservée en Belgique²²⁹.

Création et reprise L'Opéra de Lille et le Théâtre des Arts de Rouen

Après quelques exécutions d'extraits symphoniques préalables à la création, notamment au Cercle artistique d'Anvers le 24 avril 1891²³⁰, à l'Association philanthropique de Tournai le 31 mai²³¹ et à Ostende en août²³², Juliette annonce en octobre 1891²³³ la création d'*Atala* à l'Opéra de Lille, prévue en mars 1892. L'information est rapidement diffusée dans la presse belge et française qui voit dans cet événement un retour de faveurs après l'accueil chaleureux des compositeurs français sur les scènes belges.

L'absence de lettres de la plume de Juliette ou d'archives conservées à l'Opéra de Lille²³⁴ réduit significativement la vision que nous pouvons avoir des préparatifs de la première représentation. Et si la correspondance de Cui laisse voir son enthousiasme et son intérêt pour le projet, il n'offre néanmoins aucune information sur le processus de création. Seule une lettre du 21 février²³⁵ laisse entendre que les préparatifs se déroulent bien. Pourtant Cui, toujours inquiet de la réussite de son amie, ne peut apparemment se contenter d'une création locale réussie et demande déjà :

ne pourrait-on pas avoir pour la 1^{ère}, la presse parisienne ? Parlez-en avec le Directeur du théâtre. S'il lançait des invitations en réservant des places, peut-être quelques représentants de la critique parisienne risqueraient ce voyage, du reste ni long, ni difficile, et cela ne pourrait que faire du bien à Vous, comme à lui²³⁶.

La première représentation a lieu au Grand-Théâtre de Lille le 3 mars 1892 sous la direction de l'auteure, dans une salle comble. Les rôles d'Atala, Chactas, Aubry et Simaghan sont tenus respectivement par Henriette Baréty (soprano), Pierre Cornubert (ténor), MM. Degrave (basse) et Borie (baryton) ; tandis que les deux passages dansés sont interprétés par les danseuses du ballet. D'après la lettre d'un expéditeur non identifié au lendemain de la première, la production est bien reçue du public :

Tout d'abord, en tenant compte que la salle était surtout composée de fort beau monde, qui généralement applaudit peu et que les applaudissements de gens bien gantés sont forcément discrets, vous pouvez considérer comme très chaleureuses les ovations qui vous ont saluée ; si les petites places avaient été mieux garnies votre succès eût été certainement plus bruyant mais n'aurait toutefois pas eu plus de valeur. Une autre remarque importante que je tiens à vous signaler c'est que le public lillois, contre toutes les convenances, quitte toujours la salle bruyamment avant la fin du spectacle et se soucie fort peu du rappel final, qui n'aurait jamais lieu sans l'aide des galeries supérieures. D'autres compositeurs portant de grands noms, que le vôtre ne tardera pas à égaler, j'ai la ferme conviction, ont manifesté leur mécontentement et même leur mauvaise humeur dans ces circonstances analogues. Il n'y a donc pas lieu de vous étonner de ce manque d'égards dont vous n'êtes pas la première victime ; c'est même pour cette raison que vos interprètes vous ont remis à la fin du premier acte la couronne qui régulièrement ne devait vous être offerte qu'à la chute du rideau.

Arrivons maintenant au résumé impartial des opinions émises après la soirée ; il en résulte que l'on a beaucoup apprécié et admiré votre musique et que seule vous avez remporté une belle victoire ; on a trouvé le livret très monotone et même ennuyeux et on a facilement constaté que les chœurs d'hommes et surtout l'orchestre n'avaient pas suffisamment répété ; les chœurs de femmes ont fait grand plaisir et quant à la figuration et à la mise en scène tout a paru convenable.

Relativement à l'interprétation on place hors de pair l'excellent Cornubert qui n'a pas eu la moindre défaillance et Mademoiselle Baréty qui a eu de très bons moments ; Degrave souffrant et enrôlé depuis quelques temps n'a pu donner la mesure de ses moyens, Borie et Meynardier ont, comme vous le savez, fait ce qu'ils ont pu.

En somme vous avez affronté la lutte avec des troupes inexpérimentées quoique pleines de bonne volonté et à vous seule, encore une fois, revient tout l'honneur d'une victoire qui eût été certainement plus éclatante sans la précipitation avec laquelle on s'est vu forcé de monter votre œuvre.

Si, comme je le suppose, on donne mardi la seconde d'Atala je vais essayer d'obtenir un ensemble général le même jour à 1 heure ; il serait peut-être bon de vous joindre à moi pour appuyer cette proposition, que me paraît indispensable et qu'on ne vous accordera cependant que difficilement, vu le travail nouveau en perspective²³⁷.

Nous ne savons pas si cette seconde représentation a eu lieu, néanmoins Juliette Folville reste à Lille jusqu'au début du mois d'avril pour y donner, notamment, la première

représentation d'*Ewa, Légende Norvégienne*, le 26 mars²³⁸ et un concert de charité au profit des écoles libres avec la cantatrice Nina Burt²³⁹.

Le succès d'estime de la première représentation²⁴⁰ laisse espérer à Juliette, et à son fidèle ami César Cui, la possibilité d'autres engagements plus glorieux : « ce que je voudrai[s], et ce que je crois possible, c'est que de Lille *Atala* puisse passer à Rouan [sic], à Bordeaux, Marseille, Lion [sic], puis Liège et Bruxelles, et puis, que sait-on, on peut s'attendre à tout en mal comme en bien – à Paris²⁴¹ ». Ce dernier s'inquiète d'ailleurs très tôt de la pérennité de l'œuvre sur scène. Le 21 mars, il écrit à Juliette :

Oui, Vous avez eu une bonne presse, et je ne doute pas du désir de plusieurs autres théâtres de monter votre opéra. Ce qui me désole, c'est qu'on ne peut pas leur servir Atala toute chaude (et) j'ai peur que les vacances d'été ne les refroidissent fort. Mais, vous savez, que je suis toujours préparé au pire pour n'être que plus heureux du mieux²⁴².

Leurs espoirs sont temporairement comblés à la mi-avril, lorsque Juliette annonce la sélection d'*Atala* pour l'inauguration du théâtre de Verviers²⁴³

, bien que l'œuvre ne semble finalement pas avoir été programmée²⁴⁴. Jamais satisfait, Cui presse Juliette vers d'autres engagements en France

Vous ne savez pas si la troupe de Lille se déplace en été ? Si elle fait des pérégrinations, ne pourrait-elle pas colporter un peu avec elle Atala ? La pièce étant connue par la troupe serait très facile à monter, et puis Vous seriez tranquille que l'exécution, au moins par les solistes – serait bonne. – Rouan [sic] est une excellente scène qui va de l'avant. N'oubliez pas aussi Lion [sic], Bordeaux[x] et Marseille²⁴⁵.

La réponse viendra finalement du Grand-Théâtre de Rouen qui, en juillet 1892, inclut *Atala* dans le programme de la nouvelle saison. L'événement est annoncé dans la presse dès le mois de septembre, bien que la date de la première ne semble pas encore fixée²⁴⁶. Cui s'en impatient car l'engagement avec Rouen empêche d'autres salles de monter *Atala*, ce qui risque de briser l'élan de l'œuvre après le beau succès de Lille²⁴⁷. Mais lorsque la troupe du théâtre entame les répétitions au mois de décembre, le compositeur semble rassuré et imagine déjà son amie acclamée sur les scènes parisiennes²⁴⁸.

Avant les représentations, la compositrice est présentée au public rouennais lors d'un concert de promotion organisé le 27 décembre²⁴⁹ par Aloïs Klein (1824-1908), éditeur et organiste local²⁵⁰. Folville s'y produit à la fois comme compositrice et comme double virtuose, en interprétant un *Prélude* et une *Berceuse* de sa composition, ainsi que la *Polonaise* de Chopin, *Au soir* de Schumann et un *Caprice* pour violon d'Ovide Musin. Ces pièces sont entrecoupées d'interventions vocales de Marie Allary et Pierre Cornubert, chanteurs principaux de son opéra, qui interprètent respectivement un air d'*Atala* et un *Chant d'amour* de Juliette Folville. Ils sont accompagnés de la contralto Paula Andral et M^{lle} Baux, chanteuses du Théâtre des Arts, et de son directeur José Bussac (1856-1912).

La première représentation d'*Atala* au Théâtre des Arts a lieu le 11 janvier 1893 sous la direction d'Edouard Barwolff, avec Pierre Cornubert et Marie Allary dans les rôles principaux, et M. Poitevin et Adolphe Corin (1819-1933) dans les rôles du Père Aubry et de Simaghan. L'opéra restera à l'affiche pour cinq représentations²⁵¹.

Réception critique

À Lille comme à Rouen, la presse voit d'un œil favorable la création de ce nouvel opéra apprécié tant pour la partition que pour l'interprétation²⁵². Un article du *Ménestrel* résume : « Le succès du poète et de la musicienne a été complet, et les journaux du Nord constatent avec une unanimité rare la valeur de cet ouvrage²⁵³ ». Collin ne reçoit que des éloges de la presse pour son livret fidèle à l'original, « très littéraire et bien coupé pour la musique²⁵⁴ ». Un seul journaliste fait exception en déplorant, non pas la forme littéraire, mais le contenu du livret :

M. Paul Collin a suivi pas à pas le poème, sans se préoccuper de rien ajouter à l'action qui put faire rentrer ce livret dans le cadre habituel des opéras, ou même en augmenter l'intérêt scénique, qui fait ainsi un peu trop défaut. C'est là un scrupule dont on peut le louer à un certain point de vue, mais ainsi conçu, son scénario paraîtrait devoir plutôt convenir à un oratorio qu'à un drame lyrique.²⁵⁵

Concernant la musique, les critiques s'accordent sur la qualité de la partition « pleine de vie, de couleur et de jeunesse²⁵⁶ », à « la facture habile et discrète, l'orchestration sûre et variée²⁵⁷ ». Malgré le peu d'expérience de la scène qui perce par endroits et un caractère parfois jugé inégal, le talent prometteur de la compositrice est généralement reconnu. En revanche, les qualités d'inventivité et la structure de l'opéra divisent les deux villes. Lille voit en Folville une tenante de la tradition : « M^{lle} Folville n'est pas une novatrice ; elle a conservé et nous devons l'en louer, les airs, les duos, les ensembles. L'orchestre, dont elle a une connaissance approfondie, reste l'accompagnateur, le commentateur, rappelant les principaux motifs très ingénieusement²⁵⁸ ». Cette déclaration se rapproche des critiques émises par la presse bruxelloise lors des quelques représentations symphoniques. Les journalistes perçoivent immédiatement l'influence de l'école lyrique française qui traverse cette œuvre élégante, écrite « dans une note, sinon personnelle, du moins délicate²⁵⁹ ». Maurice Kufferath affirme que « la suite d'*Atala* [...] a du caractère, mais [que] c'est d'un art un peu mièvre, tenant de Massenet et Delibes²⁶⁰ », tandis qu'un autre critique moins appréciateur déclare que « l'invention n'y paraît pas très originale²⁶¹ ».

À Rouen, l'impression est tout autre : la presse range *Atala* parmi les œuvres aux « tendances modernes²⁶² ». À l'opposé de Lille et Bruxelles, les critiques rouennais déclarent que l'opéra est construit selon « les règles de la nouvelle école », se composant « de scènes, s'enchaînant les unes aux autres, sans interruption, mais dans lesquelles les oppositions de situations et de caractère sont souvent traduites avec une rare bonheur par l'orchestre²⁶³ ». De même, ils encensent « l'invention [...] abondante et toujours distinguée²⁶⁴ » de cette partition « point banale²⁶⁵ ». Cette étonnante divergence d'opinion pourrait découler de la relative nouveauté du drame lyrique français car force est de constater que malgré une certaine fluidité dans l'enchaînement des scènes, l'opéra reste fortement conditionné par la logique structurelle de l'opéra à numéro, conservant les ensembles, soli et duos aisément identifiables dans la partition.

Somme toute, la critique reste fort générale et n'observe que très superficiellement la musique de Folville. Seul un article se distingue par l'analyse plus détaillée qu'il propose :

Le premier acte débute par le chœur des Muscogulges vainqueurs, d'un accent sauvage, traversé par des appels de trompette trop souvent répétés dans ce tableau, mais qui forment une heureuse opposition avec l'entrée de Chactas, dont la douleur et la fatigue sont soulignés par une phrase plaintive de violoncelles.

Après les imprécations de Chactas à Symaghan, qui manquent de vigueur, et l'ensemble très brillant des guerriers réclamant sa mort, le réveil de Chactas et son duo avec Atala sont les pages les plus sublimes et les plus inspirées de la partition.

La passion croissante de Chactas et les hésitations d'Atala, ainsi que la belle prière à la Vierge, sont admirablement traitées.

Le second acte est maigre dans son ensemble ; on y remarque, après un chœur de néophytes, d'intonations plutôt étranges qu'heureuses, une prière d'un beau caractère et le récit d'Atala ; puis son duo avec Chactas, pendant lequel gronde l'orage, et le trio, qui rappelle un peu comme coupe celui de *Faust*, mais dont l'inspiration est bien de M^{lle} Folville.²⁶⁶

Il est difficile de juger de la pertinence de telles remarques qui contrastent si fortement avec la réception générale. Cependant, il est fort probable que cette analyse soit simplement le fruit d'un critique réaliste face à une première expérience scénique et nullement aveuglé par un excès d'enthousiasme ou d'indulgence devant la jeunesse de la compositrice. Nous aurions donc tendance à voir dans cet article le compte rendu le plus juste de l'opéra d'autant qu'aucune intention néfaste ne perce entre ses lignes.

La question de l'édition

Dès novembre 1891, moins d'un mois après l'annonce de la création d'*Atala* à Lille, Cui enjoint Juliette de trouver un éditeur pour son opéra, affirmant que « la certitude que [son] opéra va être montré devrait [lui] faciliter beaucoup la recherche d'un éditeur²⁶⁷ ». Dans une longue lettre non datée, le compositeur insiste et développe les conditions qu'il juge satisfaisantes pour cette entreprise :

Trouvez un éditeur ! Savez Vous qu'avec l'encombrement du marché musical, cela devient de plus en plus difficile. Savez-Vous qu'au bout de ma carrière musicale je manque d'éditeur, que mon quatuor reste manuscrit et probablement restera tel jusqu'à ma mort. Évidemment je trouverai encore des amateurs pour des mélodies, des pièces de piano, enfin pour des bagatelles peu volumineuses, mais pour quelque chose de plus sérieux - c'est fini, au moins pour moi.

Tout de même, je vais Vous dire mon avis sur l'édition d'*Atala*. Évidemment le mieux serait de l'éditer à Paris. À ce qu'il paraît les deux éditeurs les plus considérables sont Heugel et Durdilly. C'est donc à eux qu'il faudrait s'adresser. Et c'est Votre collaborateur qui devrait faire ces démarches comme habitant Paris, et connaissant bien ses us et coutumes. Du reste il y est intéressé, puisque, d'après les coutumes françaises, le librettiste a le droit à la même rémunération que le compositeur. C'est à dire – ce que Vous offrira l'éditeur sera divisé entre Vous deux.

Tâchez d'éditer à tout prix ; passez par toutes les conditions, excepté celle de déboursier de l'argent pour l'édition, et tâchez de rendre M. Collin accommodant.

S'il refuse de faire les démarches nécessaires, écrivez Vous-même à ces éditeurs. Mais auparavant demandez l'avis de M. Collin. Il ne pourra pas se dispenser de Vous répondre et Vous verrez si sa réponse correspond à ce que je Vous dis.

Évidemment l'édition ne pourra pas être prête pour la 1-re et d'autant plus pour les études. Tout de même faites Vos démarches auprès des éditeurs dès à présent. S'ils hésitent – ce qui est plus que probable s'ils ne refusent pas net – le succès d'Atala les décidera probablement.

À défaut de Heugel et de Durdilly il y a encore une foule d'autres éditeurs à Paris. Mais à qui s'adresser de préférence, c'est ce que doit Vous indiquer M. Collin, qui connaît son Paris bien mieux que moi.

Si Paris Vous fait défaut, rabattez Vous sur Bruxelles (Schott), sur Lille même s'il y a là un éditeur, mais tâchez d'être éditée²⁶⁸.

Juliette se plie aux injonctions de son ami et en février celui-ci commente les conditions que lui ont fait Collin et un éditeur non identifié : « Le 1/3 des droits d'auteurs dont se contente M. Collin – est très gentil; les conditions que Vous a fait[es] Votre éditeur ne sont pas non plus mauvaises – pour commencer²⁶⁹ ». Les démarches ne semblent pourtant pas aboutir puisque le 21 mars, il déclare : « si Vous remportez avec Atala encore un ou deux succès comme cela et Vous trouverez un éditeur, et non seulement pour Atala mais pour toute Votre musique, ce qui sera un grand pas fait en avant²⁷⁰ ».

Souci récurrent du compositeur, la question revient en avril avec l'espoir de voir Atala repris à la Monnaie – « Si Vous réussissez près de Stoumon²⁷¹ il me semble hors de doute que le Schott de Bruxelles Vous l'éditera. Si Stoumon accepte Atala, priez-le de le dire lui-même à Schott, il me semble que cette communication ne sera pas sans influence sur ce dernier²⁷² » – puis en juillet avec l'accord de Rouen. Juliette espère alors pouvoir compter sur Choudens Fils ou la Veuve Muraille pour faire éditer son opéra et s'informer déjà des possibilités d'imprimer en Allemagne auprès de son ami :

Vous comptez un peu pour son édition sur Choudens (un grand éditeur) – c'est aussi quelque chose. Pour les allemands [sic] ce n'est que Bote et Bock qui me sont connus (de nom, pas personnellement); c'est une excellente maison. Mais pour qu'ils éditent Atala il faut que l'opéra soit traduit en allemand et qu'il ait la chance d'être joué en Allemagne. C'est vrai que les éditeurs Vous y aideront, s'ils se décident de l'éditer. – Si Vous faites l'édition avec Muraille, tâchez que l'édition soit prête pour le commencement d'étude à Rouen, d'abord parce que les études sur de l'imprimé seront plus agréables et plus faciles et puis parce que du premier coup cela vous fera vendre une dizaine d'exemplaires²⁷³.

En octobre, Juliette décide d'attendre la décision de Choudens²⁷⁴, une importante maison d'édition française dont l'influence pourrait lui bénéficier. Dans cette entreprise, elle peut compter sur l'appui de son professeur Jean-Théodore Radoux qui écrit à l'éditeur pour l'engager à aller écouter Atala à Rouen le 4 janvier 1893²⁷⁵. Malheureusement, Radoux se voit d'abord répondre que Choudens est à Cannes puis à Nice et ne pourra probablement pas assister à la première représentation. C'est donc finalement la Veuve Muraille qui se chargera de l'édition d'Atala. La souscription est fixée à 10 francs, prix que Radoux trouve trop élevé pour la liste qu'il compte afficher au Conservatoire :

C'est beaucoup trop.

« Vendez à bon marché pour vendre beaucoup », est un principe du commerce qu'il ne faut pas dédaigner.

À mon avis, pour un ouvrage en 2 actes, le prix de 6 fr[an]cs était tout ce que vous pouviez demander en observant qu'après la souscription il serait de 8.

Voilà ce que je vous propose de faire pour la liste de souscriptions à placer au Conservatoire²⁷⁶.

Il est néanmoins peu probable que Radoux lui-même n'ait pas souscrit à l'édition de son élève, comme Cui le fera en octobre. La crainte de Radoux ne semble d'ailleurs pas s'être justifiée puisque que la version chant et piano d'*Atala* sort de presse en 1894.

Jean de Chimay. Opéra historique inachevé

À la suite du succès d'*Atala* à Lille, Cui encourage rapidement²⁷⁷ Juliette à entreprendre une nouvelle composition d'envergure et, pourquoi pas, un opéra en quatre actes. La jeune femme suit son conseil et le 24 mai, Cui lui suggère une série d'œuvres littéraires qui pourraient fournir un livret intéressant

Un libretto. Le mieux serait selon moi de choisir un drame tout fait, bien dramatique, bien bâti, et de le transformer en libretto. Quel drame ? Lisez *Les Jacobites*, *Severo Torelli* de Coppée ; *La Tosca*, *Teodora* [sic] de Sardou ; relisez *Manon*, *Ruy Blas* de V. Hugo, etc. Pour transformer le drame en libretto évidemment que M^r Collin est trop bénin ; mais probablement M. Billet ne Vous refuserait pas sa collaboration, et son talent est plus vigoureux. Et si Vous Vous arrêtez sur un drame de Coppée, qui sait si lui-même, ne voudrait pas entreprendre ce travail²⁷⁸.

La solution s'impose d'elle-même lorsqu'en juillet, César Cui reçoit le livret de *Jean de Chimay* écrit par Alfred Billet et projeté avec la comtesse de Mercy-Argenteau²⁷⁹. Le livret, édité en 1901²⁸⁰, raconte l'histoire de la rivalité entre Jean de Chimay et Gonzo de Couvin pour la main de Marguerite de Craon et les fausses accusations de trahisons portées contre Jean de Chimay par son rival lors du conflit entre Charles le Téméraire et le futur Louis XI. L'opéra se terminait en apothéose par le mariage de Jean et Marguerite, le pardon du duc Charles et l'élévation du domaine de Chimay en comté. Situé dans un XV^e siècle fantasmé, le récit pseudo-historique fait interagir personnages imaginaires et historiques dont plusieurs ne sont pas contemporains. Billet mêle indistinctement plusieurs générations et amalgame Jean I^{er} de Croÿ (ca. 1356-1415) avec son fils Jean II de Croÿ (ca. 1380-1473), premier comte de Chimay. Si le premier a bien épousé Marguerite de Craon, c'est le second qui fut un proche de Philippe le Bon et son fils Charles, né plus de quinze ans après le décès de Jean I^{er}.

Dans cet opéra, la comtesse de Mercy-Argenteau semble avoir eu pour but de créer un mythe historique et chevaleresque autour du premier comte de Chimay, l'un de ses illustres aïeux. En effet, l'interprétation manichéenne et romantique de Billet est très éloignée des faits politiques qui ont mené à la création du comté de Chimay. Ancien conseiller du duc Philippe le Bon, Jean II de Croÿ fut accusé de trahison lors du conflit qui opposa le nouveau duc de Bourgogne, Charles le Téméraire, au roi Louis XI. Proche du roi de France depuis son exil en Brabant (1457-1461), les positions de Jean de Croÿ furent jugées pro-françaises et l'obligèrent à se retirer dans les domaines royaux. Son retour en grâce n'eut lieu qu'en 1473 et la terre de Chimay fut alors érigée en comté par le duc Charles. Le nouveau comte n'en profita guère puisqu'il mourut peu après.²⁸¹

Compte tenu de ses dispositions à ce moment, Cui ne peut se décider à entreprendre un tel travail de composition et décline l'offre de Billet, qui lui demande alors de

transmettre le livret à Juliette. Le compositeur s'exécute avec plaisir, déclarant dans sa lettre à Juliette : « Puisse t'il Vous inspirer : il y a des scènes vraiment superbes, de la vie, du mouvement, de l'effet de cœur²⁸² ». Juliette se montre satisfaite du livret qu'elle décide de mettre en musique pour son second opéra²⁸³.

Cui est immédiatement emballé par la perspective de voir le projet de sa grande amie la comtesse repris par sa très chère « filleule ». Il se montre intéressé, ému, impatient et parfois pressant dans ses lettres, voulant absolument que l'œuvre fasse honneur tant à la vivante qu'à la défunte. Le 24 octobre 1892, alors que la reprise d'*Atala* à Rouen vient d'être annoncée, il déclare : « Il m'est impossible de Vous dire à quel point je m'intéresse à Jean de Chimay. [...] Rien qu'à la pensée que Vous travaillez à ce sujet, je me sens tout ému. Il faut que cela réussisse, il faut que ce soit un beau [sic] hommage, offert à la grande Morte par ses amis aussi sincères que Vous et Billet²⁸⁴ ». Il annonce par la même occasion son passage par Liège durant l'été, espérant alors pouvoir déjà entendre quelques extraits : « Je Vous préviens que je serai très exigeant. Ne nous hâtons pas, attendons l'inspiration, mais faisons bien, absolument bien : il s'agit de la mémoire de notre adorée amie²⁸⁵ ».

L'autre maître et ami de Juliette, Jean-Théodore Radoux, se montre bien moins enthousiaste face au projet de *Jean de Chimay*. En septembre 1895, il écrira :

[...] vous continuez la composition de Jean de Chimay, n'est-ce pas un tort ? le vent est au drame lyrique et Jean de Chimay ne sera jamais qu'un opéra, Vieux Jean ! et je vous aurais certainement détourné du travail énorme que vous vous imposez, si vous aviez commencé par me consulter sur le livret²⁸⁶.

Il est possible que Radoux, probablement plus au fait des tendances musicales en France et en Belgique que Cui, ait vu juste dans ses remarques, bien que les quelques interprétations symphoniques de l'œuvre aient été accueillies avec bienveillance par le public. Mais l'interruption du projet quelques années plus tard ne nous permet pas d'en juger.

Le passage de Cui à Liège a finalement lieu en mai 1893 mais sa correspondance ne laisse rien percevoir de l'avancement du projet avant le mois de juillet, lorsque le compositeur reprend ses encouragements. Bien qu'elle compose quelques petites œuvres au même moment, Juliette semble travailler efficacement à la partition de *Jean de Chimay* puisque Cui l'enjoint de terminer l'œuvre dès mars 1894²⁸⁷, juste après la reprise d'*Atala* à Rouen. Mais le travail se prolonge et en octobre Cui, sans nouvelles, s'inquiète de l'avancement du projet : « Où en est *Jean de Chimay* ? Bien prêt [sic] de sa fin, n'est-ce pas ?²⁸⁸ ».

Une lettre envoyée le 7 décembre 1894 vient peut-être offrir une explication au ralentissement de la composition :

Ma chère enfant – du courage ! Il y a déjà un point de gagné – qu'est la question du pain quotidien. Et après la maladie, il n'y a rien de plus terrible que la question si on dînera demain et si ce n'est pas un créancier qui sonne. J'ai passé jadis par cette crainte de la sonnette – et j'en sais quelque chose. – Après cela ménagez Votre santé, ne négligez aucune occasion [sic] qui se présentera (de se produire) et attendez. Surtout mén[a]gez Votre sommeil ; dormez Vos 8 heures obligatoires, couchez Vous tôt, levez Vous de même ; tâchez de commencer Vos leçons un peu plus tard et conservez Vos meilleurs heures matinales au travail du Violon et du Piano, Jean de Chimay attendra²⁸⁹.

Sans être très précise, cette lettre laisse supposer que Juliette a dû se soucier de questions plus pressantes, telle sa survie financière, au détriment de son travail de composition et même de sa correspondance avec César Cui. Malheureusement, l'absence d'autres sources pour cette période nous empêche de déterminer quelles ont été les activités si chronophages de la compositrice²⁹⁰.

La question de l'achèvement de *Jean de Chimay* disparaît de sa correspondance avec Cui pendant près d'un an, pour ne refaire surface qu'en octobre 1895 alors que l'exécution des premiers fragments à Ostende vient d'être couronnée de succès²⁹¹ : « Vous voilà donc fixée et sur la valeur de Votre instrumentation et sur l'effet que Votre musique produit sur le public²⁹² », assure Cui. Ces fragments sont à nouveau présentés aux concerts du Conservatoire de Liège le 16 février 1896, sous la direction de Léopold Charlier²⁹³. L'événement ne fait pas grand bruit dans la presse, à peine le correspondant du *Guide musical* écrit-il : « Cette jeune artiste ne manque pas d'acquis, et s'élève parfois, dans des pièces orchestrales, – comme l'*Entr'acte* de son opéra, – jusqu'à un certain sentiment personnel²⁹⁴ ».

Après ses premiers essais, le sujet de *Jean de Chimay* disparaît à nouveau de la presse et de la correspondance, hormis quelques brèves mentions dans celles de Cui. En effet, Juliette et Cui sont tous deux fort occupés par d'autres activités : Juliette enseigne et se produit régulièrement en concert tandis que Cui vogue entre ses activités musicales et militaires. En septembre 1897, un événement inattendu vient remettre l'opéra au cœur des conversations : Alfred Billet, impatient de voir son nom immortalisé par la musique, retire le livret à Juliette Folville pour le confier à un autre compositeur. Choqué par les procédés de leur « ami Billet », César Cui répond pourtant rapidement à la situation de crise en proposant à Juliette d'écrire elle-même un livret allant avec la musique composée :

Enfin je Vous conseille de faire un libretto Vous-même. Vous maniez la langue avec un talent incontestable et Vous Vous tirerez parfaitement d'affaire, d'autant plus que, qui mieux que Vous connaît les exigences que la musique impose à un libretto. Seulement choisissez un sujet, dans lequel vous pourriez utiliser la musique que Vous avez déjà écrite pour *Jean de Chimay*. Mais n'abandonnez pas la partie et bon courage²⁹⁵.

Nous ne savons pas si Juliette a suivi le conseil de son ami, ni si Billet a trouvé un compositeur à la hauteur de ses attentes, mais la correspondance de Juliette et Cui ne mentionne plus jamais d'opéra en préparation et aucune partition attestant l'existence même de *Jean de Chimay* n'a été conservée.

Notes

208. Hervé Lacombe, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997, p. 220-222.

209. Né le 12 juillet 1843, Paul Collin s'oriente d'abord vers le notariat et obtient une licence en 1864. Il se lance ensuite dans l'écriture et le théâtre avec deux pièces, *Chevaux de Bois* et *Renouveau*, qui le font connaître puis se dirige vers la poésie avec la publication d'un premier recueil, *Musique de chambre*, en 1868. Entre 1874 et 1899, Collin publie sept recueils poétiques dont les titres évocateurs, tel *Poèmes musicaux* (1886), *Mes petits concerts* (1892) ou *Trente poésies russes : mélodies* (1894), rappellent la dimension musicale de son œuvre, et dans lesquels

certain compositeurs n'hésiteront pas à chercher l'inspiration. Lui-même musicien, il intègre le milieu musical contemporain en 1877 par l'intermédiaire de la Société chorale d'amateurs qui sollicite sa plume. Ce premier engagement sera suivi de nombreuses collaborations musicales. (Jean-Christophe Branger, « Massenet, Tchaïkovski et Paul Collin : deux adaptations musicales de "Qu'importe que l'hiver" du *Poème d'octobre* », *Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft*, n°20, 2013, p. 27-48)

210. Branger, « Massenet, Tchaïkovski et Paul Collin », p. 35.

211. Il est possible que les lettres égarées de la comtesse de Mercy-Argenteau offrent plus d'informations sur le sujet.

212. Un manuscrit autographe de la partition est conservé dans la Theater Collection de la Houghton Library à l'Université d'Harvard (US-CA t-HTC-LC f M1500.F675 A8 1891). Il ne nous a malheureusement pas été possible de le consulter.

213. Date indiquée à la fin du premier acte dans le manuscrit autographe .

214. Lettre de Juliette Folville à sa mère, 20 juin 1889, B-Lg-FF, sans cote.

215. Lettres de Juliette Folville à sa mère, 20, 21 et 24 juin 1889, B-Lg-FF, sans cote.

216. Lettre de Juliette Folville à sa mère, 10 juillet 1889, B-Lg-FF, sans cote.

217. Lettre de Juliette Folville à sa mère, 24 juin 1889, B-Lg-FF, sans cote.

218. Les états d'âmes de Juliette durant l'été 1890 sont largement détaillés dans le journal qu'elle tient durant les mois de juin et juillet 1890 (B-Lg-FF, sans cote).

219. Juliette Folville, « Dimanche 13 », Journal, été 1890, [p. 44], B-Lg-FF, sans cote.

220. S.n., « Nouvelles diverses. Paris et départements », *Le Ménestrel*, vol. 56, n°38, 21 septembre 1890, p. 303 ; s.n., « Nouvelles diverses », *Le Guide musical*, vol. 36, n°39, 12 octobre 1890, p. 261-262.

221. Peut-être les journaux font-ils référence à la version chant-piano de l'opéra.

222. Ce chapitre sur l'exotisme base son développement sur deux ouvrages principaux : Valeria Wenderoth, *The Making of the Exoticism in French Operas of the 1890s*, thèse de doctorat, Université d'Hawaï, décembre 2004 ; et Hervé Lacombe, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997.

223. Wenderoth, *The Making of Exoticism*, p. 2.

224. Wenderoth, *The Making of Exoticism*, p. 96-97.

225. *Ibid.*, p. 84-85.

226. Juliette Folville, Notes de mise en scène pour *Atala* (Opéra de Lille), B-Lg-FF, sans cote.

227. Juliette Folville, *Atala*. Drame lyrique en deux actes, Liège, Veuve Muraille, 1894, p. 64.

228. Musicologue et promoteur de la musique indienne, il produisit certains de premiers traités musicaux généraux en Bengali et assura la promotion de la musique indienne en Occident comme symbole de l'héritage classique indien. (David Trasoff, « Tagore, Sir Sourindro Mohun », Grove Music Online, consulté le 17 juin 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027381>).

229. La partition, éditée chez la Veuve Muraille, propose une réduction extrêmement complète comprenant la constitution de l'orchestre pour chaque numéro et des indications d'orchestration.

230. S.n., « Nouvelles diverses. Anvers », *Le Guide musical*, vol. 37, n°17, 26 Avril 1891, p. 133.

231. S.n., « Concert de l'Association philanthropique des artistes musiciens de Tournai », *Courrier de l'Escaut* 15 mai 1891, p.2.

232. S.n., « Nouvelles diverses. Ostende », *Le Guide musical*, vol. 37, n°34, 23 et 30 Août 1891, p. 206.

233. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 27 octobre 1891, AML, ML 2217/21.

234. Une grande partie des archives du XIX^e ont été perdues lors d'un incendie en 1916.

235. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 21 février 1892, AML, ML 2217/33.

236. *Ibid.*

237. Lettre d'un expéditeur non identifié [H. Derreveux?] à Juliette Folville, 4 mars 1894, B-Lg-FF, sans cote.
238. A.G., «Musique», *Revue du Nord de la France*, 15 mars 1892, p. 248.
239. S.n., «Nouvelles diverses. Paris et départements», *Le Ménestrel*, vol. 58, n°14, 3 avril 1892, p. 112.
240. Pour un développement détaillé de la réception d'Atala, voir le chapitre 5.5.
241. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 12 mars 1892, AML, ML 2217/34.
242. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 21 mars 1892, AML, ML 2217/35a.
243. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 20 avril 1893, AML, ML 2217/36.
244. L'œuvre n'apparaît pas dans le compte-rendu de C., «La Province. Verviers», *L'Indépendance belge*, 63^e année, n°276, 2 octobre 1892, p. 2.
245. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 20 avril 1892, AML, ML 2217/36.
246. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 24 octobre 1892, AML, ML 2217/44a.
247. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 13 novembre 1892, AML, ML 2217/46.
248. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 18 décembre [1892], AML, ML 2217/48.
249. J. de C., «Rouen. Concert Folville», *Chronique artistique: journal hebdomadaire illustré*, supplément au n°4, 1 janvier 1893, p. 83.
250. «Aloys Klein», *L'Espace Musical*, <https://www.espace-musical.org/page5-2.php?id=31001019>, consulté le 19 avril 2018.
251. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 30 mars 1893, AML, ML 2217/50.
252. Un journal local titre même avec humour «Après *Hérodias* Hélas! Mais après *Atala* Hola!» (s.n., «Courrier des théâtres. Théâtre des Arts», *Le Travailleur normand. Organe républicain*, 15 janvier 1893, p. 3.
253. S.n., «Nouvelles diverses. Paris et départements», *Le Ménestrel*, vol. 58, n°11, 11 mars 1892, p. 88.
254. S.n., «Nouvelles diverses. Paris et départements», *Le Ménestrel*, vol. 59, n°4, 22 janvier 1893, p. 32.
255. S.n., «Chronique de la semaine. Rouen», *Le Guide musical*, vol. 39, n°3, 15 Janvier 1893, p. 29-30.
256. Georges Boyer, «Courrier des théâtres, De Lille, par dépêche», *Le Figaro*, 8 mars 1892, p. 3.
257. S.n., «Nouvelles diverses. Paris et départements», *Le Ménestrel*, vol. 59, n°4, 22 janvier 1893, p. 32.
258. A. G., «Musique», *Revue du Nord de la France*, 15 mars 1892, p. 248.
259. S.n., «Le Waux-Hall», *Le Soir*, 30 juillet 1892, p.1.
260. M. K., «Bruxelles», *Le Guide musical*, vol. 38, n°32, 7 et 14 Août 1892, p. 219.
261. S.n., «Waux-Hall», *L'Indépendance Belge*, 30 juillet 1892, p. 2.
262. S.n., «Nouvelles diverses. Paris et départements», *Le Ménestrel*, vol. 59, n°4, 22 janvier 1893, p. 32.
263. S.n., «Chronique de la semaine. Rouen. Atala», *Le Guide musical*, vol. 39, n°3, 15 Janvier 1893, p. 29-30.
264. S.n., «Nouvelles diverses. Paris et départements», *Le Ménestrel*, vol. 59, n°4, 22 janvier 1893, p. 32.
265. S.n., «Chronique de la semaine. Rouen. Atala», *Le Guide musical*, vol. 39, n°3, 15 Janvier 1893, p. 29-30 ; s.n., «Courrier des théâtres. Théâtre des Arts», *Le Travailleur normand. Organe républicain*, 15 janvier 1893, p. 3.
266. S.n., «Rouen. Théâtre des Arts. Première d'*Atala*, de M^{lle} Folville, devant un public peu nombreux», *Chronique artistique*, supplément au n°7, 22 janvier 1893, p. 458.

267. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 10 novembre 1891, AML, ML 2213/23.
268. Lettre de César Cui à Juliette Folville, s.d. [mars-avril 1892], AML, ML 2217/31.
269. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 10 février 1892, AML, ML 2217/32.
270. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 21 mars 1892, AML, ML 2217/35a.
271. Oscar Stoumon (1835-1900), directeur du Théâtre royal de la Monnaie de 1875 à 1885 et de 1889 à 1900.
272. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 20 avril 1892, AML, ML 2217/36.
273. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 19 juillet 1892, AML, ML 2217/40.
274. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 24 octobre 1892, AML, ML 2217/44a.
275. Il s'agit vraisemblablement d'une répétition puisque la première n'a lieu que le 11 janvier (Lettre de Jean-Théodore Radoux à Juliette Folville, 31 décembre 1892, B-Lc, Varia, boîte 11).
276. Lettre de Jean-Théodore Radoux à Juliette Folville, 20 août 1893, B-Lc, Varia, boîte 11.
277. La première mention d'un nouveau projet lyrique apparaît dans sa lettre du 20 avril 1892 (AML, MS 2217/36) soit un mois après la création d'*Atala*.
278. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 24 mai 1892, AML, ML 2217/37.
279. Nous n'avons trouvé aucune information concernant la genèse de ce projet. La lettre de Cui reste assez laconique sur le sujet : « Notre ami Billet m'a envoyé le libretto de *Jean de Chimay*, projeté encore avec la Comtesse » (Lettre de César Cui à Juliette Folville, 22 juillet 1892, AML, ML 2217/41).
280. Alfred Billet, *Comédies*, Corbeil, Imprimerie E. Crété, 1901, p. 447-504. Cette édition est disponible en ligne sur le site Gallica.fr : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57425464/f463>.
281. Général Guillaume, « Croÿ, Jean de », *Biographie nationale de Belgique*, Bruxelles, H. Thiry, 1873, p. 559-562.
282. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 22 juillet 1892, AML, ML 2217/41.
283. Ces informations sont basées sur les lettres de César Cui datées des 9 et 22 juillet. Malheureusement les dates indiquées semblent erronées puisque la lettre du 22, qui fait part de l'envoi du livret par Billet à Cui, semble précéder celle du 9, qui mentionne la satisfaction de Juliette Folville après réception du livret.
284. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 24 octobre 1892, AML, ML 2217/44a.
285. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 20 janvier 1893, AML, ML 2217/49.
286. Lettre de Jean-Théodore Radoux à Juliette Folville, 17 septembre 1895, B-Lc, Varia, boîte 11.
287. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 13 mars 1894, AML, ML 2217/73a.
288. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 1er octobre 1894, AML, ML 2217/82a.
289. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 7 décembre 1894, AML, ML 2217/85.
290. Possiblement une accumulation de cours privés.
291. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 8 octobre 1895, AML, ML 2217/95.
292. *Ibid.*
293. Sur les liens entre Juliette Folville et Léopold Charlier, voir chapitre 6.4.
294. S. n., « Correspondances. Liège », *Le Guide musical*, vol. 42, n°8, 23 Février 1896, p. 156.
295. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 17 septembre 1897, AML, ML 2217/113.

VERS UNE CARRIÈRE LIÉGEOISE LE CONSERVATOIRE ROYAL DE LIÈGE

Le 29 octobre 1893, le *Guide musical* salue la création d'une société de quatuor à Liège pour répondre au désir des mélomanes liégeois²⁹⁶. Ce Quatuor liégeois est composé de Désiré Geminick, Juliette Folville, Max Maasz et Arthur Vantyn²⁹⁷ – tous musiciens liégeois – et annonce quatre séances de musique de chambre au foyer du Conservatoire pendant la saison hivernale.

La première séance a lieu au Conservatoire le 10 novembre sous les auspices de Beethoven, Svendsen et Rubinstein²⁹⁸. L'initiative des musiciens est vivement appréciée mais le manque de précision dû à leur jeunesse laisse encore dubitatif quant à l'intérêt des séances : « Entrain et jeunesse ; trop d'entrain, trop de jeunesse ; on s'en corrige²⁹⁹ ». L'ensemble redouble d'efforts et propose trois autres séances au cours de l'hiver³⁰⁰, durant lesquelles les quartettistes font appel à d'autres musiciens – notamment les chanteurs Marguerite Radoux et Désiré Demest – tandis que Juliette s'installe régulièrement au piano pour assurer l'accompagnement. À chaque séance, les progrès de l'ensemble sont vivement salués par la presse qui attend avec intérêt leur retour à l'hiver suivant³⁰¹.

Le Quatuor liégeois de Désiré Geminick réapparaît effectivement dans la presse en mars mais sans Juliette Folville, la partie de piano du *Quintette avec clarinette* de Brahms étant tenue par un autre musicien. Si on peut donc conclure que la musicienne ne prolonge pas sa collaboration avec le quatuor, les raisons de cette séparation restent inconnues.

Jean-Théodore Radoux et le Conservatoire royal de Liège

Ce premier projet liégeois marque un tournant dans la vie de la compositrice qui va dès lors orienter sa carrière publique vers l'interprétation et la direction, plus rentables que la composition, et se fixer dans le milieu musical liégeois actif autour du Conservatoire. On peut imaginer deux raisons à cette sédentarisation progressive. D'une part, les difficultés à trouver des engagements à l'étranger ont pu orienter Juliette vers

l'évidence de ses contacts liégeois. De l'autre, la solitude de sa mère, restée veuve, sans ressources, et vieillissante a pu pousser Juliette, très proche de celle-ci, à se fixer définitivement auprès d'elle et à chercher un moyen de subsistance fixe et sûr. Comme l'écrit si justement Radoux dans une de ses lettres, la mort de son père l'a mise dans la nécessité de penser à la « popote »³⁰².

Le Conservatoire royal de Liège et son directeur Jean-Théodore Radoux vont jouer un rôle essentiel dans l'assurance de revenus et l'installation définitive de Juliette Folville à Liège. Dès 1893, l'établissement devient le lieu de prédilection des activités musicales de Juliette lorsque son ancien professeur s'attache à la faire monter régulièrement sur scène, notamment comme cheffe d'orchestre lors de certaines auditions. Parallèlement, il lui envoie régulièrement de petits travaux d'arrangement musical, d'écriture de coups d'archets, de composition d'examens³⁰³, voire de traduction, principalement pour l'allemand qu'il ne maîtrise apparemment pas³⁰⁴. Cui s'insurge d'ailleurs de cette sollicitation qu'il juge abusive :

Vraiment Radoux est inexplicable. Dans tout son personnel du Conservatoire il ne trouve personne, qui soit capable d'écrire pour ses examens des exemples, il est obligé de s'adresser à Vous, et il ne peut pas, ou ne veut pas trouver une petite place au Conservatoire. C'est absolument ridicule, c'est presque odieux³⁰⁵.

L'engagement de Juliette au Conservatoire ne va pourtant pas tarder. Le 21 décembre 1897³⁰⁶, elle est nommée professeur adjoint de piano en remplacement de Joseph Mas-sart³⁰⁷ avant d'être promue au poste de professeur de piano pour demoiselles en octobre 1900³⁰⁸. Cette nomination lie définitivement Juliette au Conservatoire où elle exerçait déjà ses activités de cheffe d'orchestre, chambriste, conférencière et compositrice depuis quelques années. En plus de lui fournir une situation financière stable, cette place lui permettra de rencontrer nombre de collaborateurs futurs, principalement le violoniste Léopold Charlier (1867-1936) et le violoncelliste Maurice Dambois (1889-1969).

Une femme qui dirige

Dès 1893, Radoux propose à Juliette de démontrer ses talents de cheffe d'orchestre – déjà appréciés lors des représentations d'*Atala* – dans une audition du Conservatoire prévue le 29 janvier, si du moins elle peut rentrer de Rouen pour l'occasion³⁰⁹. Cette proposition exceptionnelle pour une femme, Juliette la doit très certainement à la relation privilégiée que sa famille entretient avec Radoux depuis des années. Grâce à son soutien, la jeune femme dirigera environ une audition par an au moins jusqu'en 1909. Malgré l'exception que constitue une femme dirigeant un orchestre d'hommes, la presse se montre étonnamment indifférente, voire bienveillante. En mars 1895, le *Guide musical* qualifie sa direction de « nette et fine, sans fausse ampleur »³¹⁰ et en 1905, face à un programme original constitué de six ouvertures d'opéra, le journal la félicite de « ses efforts intelligents dans une entreprise qui eût donné à réfléchir à un Mottl ou à un Richter »³¹¹. Ce changement de perception est vraisemblablement lié à la nouvelle place que les femmes prennent petit à petit dans la société et le milieu musical au tournant du siècle, s'affirmant de plus en plus dans des domaines qui leur étaient autrefois inaccessibles.

Dans ces concerts, Juliette se plaît à faire connaître la musique qu'elle aime. Entre les séances dédiées au répertoire romantique allemand représenté par Beethoven, Schumann, Mendelssohn et Wagner, elle intercale de petits hommages à la musique russe et la musique ancienne, en pleine redécouverte. De 1903 à 1909, elle consacre au moins trois auditions³¹² à la musique russe durant lesquelles elle rend hommage à ses amis Borodine et Cui, mais aussi aux autres grands compositeurs russes tels Tchaïkovski, Rimski-Korsakov, Glazounov ou le plus moderne Rachmaninov. En 1903, le premier concert russe remplit de joie Cui qui ne peut que s'exclamer : « Bien chère amie, Brava ! Brava !! Brava !!! Voilà tout ce que je puis dire en remerciant chaleureusement tous vos interprètes et surtout Vous !³¹³ ». Celui-ci lui donne même l'adresse de Glazounov afin qu'elle puisse lui faire part du succès de ses œuvres. Ravi et impressionné de la performance de Folville, le compositeur lui répond le 5 février 1903 :

Mademoiselle,

Laissez-moi d'abord Vous remercier de tout mon cœur de Votre charmante lettre et de l'intérêt que Vous voulez bien témoigner pour mes compositions. Le fait même d'une jeune se distinguant(e) comme chef d'orchestre serait remarquable : mais je sais par notre ami César Cui combien Votre mérite est éminent, et je suis d'autant plus fier des bonnes choses que Vous m'écrivez. Aussi prendrai-je la hardiesse, en Vous envoyant mon portrait, de réclamer le Vôtre, que je désire voir prendre sa place d'honneur parmi les artistes dont je suis déjà possesseur.

Je regrette beaucoup qu'ayant été plusieurs fois à Liège je n'ai pas eu l'occasion de Vous être présenté, mais j'espère y revenir encore et être plus heureux cette fois.

En attendant je Vous prie d'agréer avec ma sincère reconnaissance, les expressions de mon respectueux dévouement

Alexandre Glazounov³¹⁴

Le reste de ses programmes est essentiellement occupé par ce qu'on appelle alors « musique ancienne ». Période musicale en pleine redécouverte, ce terme vague rassemble alors une large quantité de styles allant du début du XVII^e au début du XIX^e siècle. Les séances de Folville se basent essentiellement sur les œuvres orchestrales de Haendel, Bach, Couperin, Rameau, Mozart, Grétry et quelques italiens tels Caccini et Frescobaldi. Malgré la récurrence des compositeurs, la collaboration de nombreux étudiants et professeurs de l'institution permet à la cheffe d'assurer une certaine variation dans les ensembles. À titre d'exemple, nous reproduisons ci-dessous le programme de l'audition du 8 mars 1896 :

Conservatoire royal – Dimanche 8 mars, à 3h. 1/2, quatrième audition d'œuvres anciennes. Programme : 1. Symphonie en ré majeur (J. Haydn) ; 2. Concerto en fa majeur pour piano, deux flûtes et instruments à cordes, MM. Jaspar, Schmidt et Wéry (J. S. Bach) ; 3. a) Sérénade de l'Amant jaloux, chantée par M. Déthier ; b) Duo bouffe de la Fausse Magie (A. M. Grétry), MM. Déthier et Van Essen ; 4. Concerto n°VI, pour orgue et orchestre (Haendel), M. Fernand Mawet, organiste ; 5. Andante pour flûte et orchestre. Soliste : M. Schmidt (Mozart) ; 6. Suite pour orchestre (Mozart) : a) Nocturne (sérénade) pour quatre orchestres ; b) Menuetto célèbre ; c) Andante (soliste : M. Chaumont, violoniste). Dir. J. Folville³¹⁵

Regard sur la musique ancienne L'émergence des interprétations historiques

Ce goût pour la musique ancienne, Juliette Folville le développe dès avant 1895. Les raisons de l'émergence d'un intérêt précurseur pour la musique ancienne à Liège au tournant du XX^e siècle, et la place qu'ont pu y jouer certains musiciens locaux comme Juliette Folville, sont encore mal connues. Stéphane Dado, dans un article sur le violoniste Léopold Charlier³¹⁶, évoque deux facteurs possibles de ce regain d'intérêt : l'édition de musique ancienne et les recherches du chanteur Jean-Léonard Terry (1816-1882). Professeur de chant au Conservatoire de Liège dès 1846, Terry s'est passionné pour la musique ancienne tant locale qu'internationale tout au long de sa carrière, programmant régulièrement ses découvertes dans ses concerts. Son importante bibliothèque musicale, constituée de traités, partitions et copies des XVII^e et XVIII^e siècles, fut achetée en 1885 par Jean-Théodore Radoux, lui-même très intéressé par le passé musical liégeois. C'est vraisemblablement à son contact³¹⁷ que Juliette Folville et son ami Léopold Charlier se sont pris d'intérêt pour la musique ancienne, au point d'intégrer en 1909 la Société liégeoise de musicologie, fraîchement créée sous l'impulsion notamment de Radoux³¹⁸.

En plus des auditions orchestrales du Conservatoire, Juliette Folville organise plusieurs séances de musique de chambre dans l'institution durant lesquelles elle interprète des œuvres pour clavecin, sur un instrument copié du XVII^e siècle³¹⁹. Cette volonté d'interprétation historique apparaissait déjà dans sa première audition orchestrale du 10 mars 1895, durant laquelle M. Hermann avait interprété quelques petites œuvres pour clavecin³²⁰. Mais ces reconstitutions historiques ne semblent pas du goût des auditeurs, rapidement lassés par la monotonie et la faiblesse du son :

Passes encore pour de petites pièces mignardes de salon, auxquelles le bruit d'élytres froissées du clavecin peut ajouter du charme. Au surplus, pour peu que la chose se prolonge, elle dégage un invincible ennui. Je me souviens encore d'un concerto de Bach pour trois clavecins, joué chez Colonne, par MM. Diémer et ses élèves, de ce cliquetis macabre, du style figuré rendu ridicule par l'impuissance sonore qui produit chez l'auditeur une exaspération bien compréhensible. Ce revirement, depuis quelque temps, en faveur du clavecin comme de la mandoline, n'est qu'une fantaisie de Snob. S' imagine-t-on, par exemple, qu'on s'applique à rejouer dans le style étriqué, avec le milieu de l'archet, les larges productions de l'ancienne école italienne de violon ? Ce serait pourtant de la « restauration »³²¹.

Ce sont les mêmes critiques, moins virulentes cependant, qui se dégagent de sa première séance de musique de chambre en décembre 1895, dont le programme est pourtant plus varié³²² :

Quoiqu'un peu long et monochrome, c'était bien intéressant par moments. Ces petites pièces de Couperin, Rameau, Raick et Van de[n] Gheyn avaient un charme pénétrant qui a plu grandement à l'auditoire. M^{lle} Folville les a jouées avec une délicatesse aisée, qui dénotait une complète entente de l'instrument. Celui-ci était une copie exacte par Érard d'un clavecin du siècle dernier. M. Henrotte prêtait à cette séance le concours de sa voix de baryton bien exercée. M^{lle} Folville donnera encore une séance analogue prochainement. Pour éviter la monotonie, nous lui conseillerions volontiers d'ajouter, pour varier, un peu de flûte ou de violon indépendamment du chant³²³.

Folville semble suivre l'avis des critiques dans ses séances suivantes puisqu'elle ajoute progressivement le « piano carré », instrument de transition, et le piano. Elle invitera même d'autres instrumentistes pour colorer ses séances, notamment Édouard Jacobs (1851-1925) et Maurice Dambois à la viole de gambe et son ami Léopold Charlier au violon.

Dans la deuxième moitié des années 1890, la vague d'intérêt pour la musique ancienne prend de l'ampleur et la critique se fait progressivement la voix de cette tendance. Dès mars 1896, le critique du *Guide musical*³²⁴ reconnaît l'intérêt de la démarche historique et regrette même l'intégration de la « sonorité compacte » du piano qui nuit au « charme archaïque » des œuvres jouées au clavecin. Face à ce succès grandissant, la musicienne augmente le nombre de ses séances annuelles qui sont désormais souvent agrémentées de « causeries ». Forte de son expérience liégeoise, l'expertise de Folville dans le domaine du renouveau musical est progressivement reconnue au niveau national, au point d'être appelée à se produire lors de plusieurs événements artistiques importants. En décembre 1897, elle est invitée à donner un concert-conférence au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, où elle joue sur des imitations de clavecins d'époque accompagnée du violoniste Anthony Dubois (1876-ca.1932?) et d'Édouard Jacobs à la viole de gambe³²⁵. Le 19 juillet 1910, elle est de retour à Bruxelles pour une séance de musique entièrement liégeoise à l'Exposition d'art ancien, organisée dans le cadre de l'Exposition universelle et internationale, où les musiciens sont félicités par la reine Élisabeth en personne³²⁶. La musicienne ira même jusqu'à exporter sa passion en Angleterre lorsqu'elle s'y réfugiera en 1914.

Léopold Charlier (1867-1936), violoniste Un amitié musicale durable

Durant plusieurs années, Juliette Folville partage cette passion pour la musique ancienne avec un autre musicien liégeois, le violoniste Léopold Charlier³²⁷. C'est vraisemblablement au Conservatoire, où Charlier est professeur depuis 1893, que les deux musiciens se rencontrent au milieu des années 1890. C'est également cette institution qui voit naître leur première collaboration musicale documentée en janvier 1897³²⁸, sous la forme d'une séance de musique de chambre. Après une série de quatuors à cordes interprétés par le Quatuor Charlier, Juliette Folville y rejoint Charlier au piano pour interpréter la *Sonate* de Franck. Ce concert marque le début d'une collaboration de plus de dix ans et d'une amitié qui durera jusqu'au décès de Charlier. Leur relation est documentée par une correspondance épisodique, conservée à la Bibliothèque du Conservatoire royal de Liège³²⁹ et qui contient quatorze lettres envoyées par Juliette Folville à Charlier entre le 31 janvier 1897 et le 12 juillet 1932³³⁰.

Outre leurs collaborations occasionnelles dans le cadre des concerts du Conservatoire³³¹, cette longue période de collaboration repose sur deux projets musicaux d'envergure : les séances d'histoire de la sonate et les projets du Quatuor Charlier. En avril 1900, Léopold Charlier et Juliette Folville annoncent pour le début de l'hiver une série de trois auditions consacrées à la sonate pour violon et piano³³². Ce sera le *Séminaire d'histoire de la sonate ancienne & moderne* dont la première séance a lieu dans les locaux des facteurs

de piano Renson Frères le 21 novembre 1900. Comme suggéré par le titre, ces séances commentées, organisées pendant une vingtaine d'années par Charlier, avec l'aide de Fernand Mawet et Juliette Folville au piano jusqu'en 1903, ont pour objectif de faire redécouvrir l'histoire de cette forme musicale à un public peu habitué à l'interprétation d'œuvres anciennes. Les interprètes ne se contentent donc pas des compositeurs vivants et intègrent, auprès des chefs-d'œuvre du postromantisme, les compositions de Tartini, Bach, Mozart, Beethoven ou Schumann.

Hormis les échanges épistolaires des deux amis, très peu de documentation subsiste concernant l'organisation des séances et le choix des œuvres. Quelques lettres datant d'avant 1900 démontrent l'existence d'une véritable collaboration dans la prise de décision lors de projets précédents. En janvier 1897, c'est Charlier qui fait découvrir le compositeur Ernest Chausson à Folville, qui se prend aussitôt d'une terrible « Chaussonomanie³³³ » et s'empresse d'organiser les répétitions : « Cette semaine, je suis libre tous les soirs à 8hres. Voulez-vous en choisir un ? Et puis, *go ahead*, comme on dit en cette chère Amérique, en route pour les répétitions, l'exécution, la gloire, la fortune surtout!³³⁴ ». L'année suivante, c'est elle qui propose à Charlier de travailler la première sonate de Saint-Saëns :

J'ai eu l'occasion de relire la Sonate de St Saëns que nous avons exécutée à première vue chez M^{te} Greiner. Je ne sais si vous vous en souvenez. Mais vous l'aviez trouvée fort belle, et déchiffrée en maître – ce qui prouve que vous la joueriez comme un ange – La partie de violon est tout particulièrement soignée (l'œuvre est dédiée à Marsick) et la Sonate très intéressante et *effektivoll* comme disent les allemands. Voulez-vous venir la lire avec moi (un soir) vers la fin de la semaine, disons Vendredi ou Samedi³³⁵ ?

À la même époque, Juliette rejoint régulièrement les séances de musique de chambre du Quatuor Charlier – composé de Léopold Charlier, Jules Harzé, Léopold Her[re]mans et Charles Peclers³³⁶ – comme pianiste. En janvier 1897, elle vient accompagner Charlier dans la *Sonate* de Franck ; à l'hiver 1903-1904, elle se joint à l'ensemble pour interpréter les trios de Beethoven ; et en 1905, elle accompagne la *Sonate* op. 18 de Strauss et le *Septuor* de Saint-Saëns. En octobre 1905, vraisemblablement à la suite d'un départ, Charlier demande à sa collaboratrice d'intégrer définitivement la formation en tant que violoniste. Malheureusement, la masse de travail de Juliette l'empêche d'accepter cette belle offre :

Voici deux jours que, selon votre désir, je « réfléchis » à votre proposition – Mais toutes les réflexions du monde ne peuvent rien changer, hélas, aux difficultés existantes, et dont je vous avais fait le tableau – En vous quittant, je vous disais : je crains bien que ce soit « non » ! – Et je dois bien me résigner à vous répéter à titre définitif cette réponse, qui coûte de bien grands regrets à mon amitié.

Il y a tantôt quinze ans que nous faisons de la musique ensemble, et vous savez avec quel plaisir j'ai toujours saisi les occasions de faire de l'art avec un de ses plus fervents disciples, en passant de bonnes heures avec un bon et véritable ami...

Mais, vrai, étant donné les occupations multiples auxquelles je dois faire face – et dont je vous ai expliqué tout le détail – ce serait presque une folie de m'engager à assumer de nouvelles obligations, et je risquerais fort, si je faisais partie de votre groupe, ou d'en entraver les travaux par de trop fréquentes « absences » – ou de nuire à ma santé par un excès de fatigue s'ajoutant à tous ceux que je dois déjà subir !

C'est donc bien à regret que je renonce au plaisir d'interpréter avec vous tant de beaux quatuors d'archets ; mais si le concours fixe de la violoniste ne peut vous être acquis, vous savez que la pianiste reste à votre entière disposition, lorsque l'une ou l'autre séance réclame sa présence – Toute autre chose est un supplément de travail passager, et c'est de tout cœur que j'emprunterais à l'occasion la devise de l'évêque, « Non recuso laborem », pour me joindre à vous lorsque vous interpréterez l'une ou l'autre œuvre avec piano³³⁷.

Leur collaboration privilégiée ne semble pourtant pas se prolonger au-delà de l'année 1905, bien qu'ils se retrouvent lors des auditions du Conservatoire. Cependant, leur amitié demeure et se prolongera au-delà des frontières après les multiples déménagements de Folville. En 1927, alors qu'elle réside en Angleterre depuis treize ans, Folville écrit à son ami :

Votre affectueux petit mot [...] nous a fait à toutes deux toute une émotion – On a revu les beaux jours d'autrefois, les séances de Quatuor, des Sonates, nos visites rue du Parc, la petite Claire. Et l'on déplore la distance, le changement, tout ce qui sépare ! Espérons cependant qu'on se reverra... avant d'aller faire partie de l'orchestre de S^{te} Cécile³³⁸ !!

La dernière lettre conservée, écrite à l'occasion de la retraite de Charlier et datée du 12 juillet 1932, résume délicatement cette relation musicale et amicale de près de quarante ans :

Moi qui ai marché à côté de vous pendant une partie de cette longue carrière, je suis heureuse d'apporter au collègue l'hommage de ma haute estime et de mon admiration ; au vieil et cher ami, le témoignage d'une amitié qui, pour avoir été trop longtemps muette et silencieuse, n'en est pas moins restée profondément fidèle [...] ³³⁹

Une certaine reconnaissance nationale Les Expositions universelles

Son ancrage au Conservatoire de Liège n'empêche pas Juliette Folville de participer à plusieurs reprises à des concerts d'importance dans tout le pays, et notamment lors des différentes expositions universelles qu'accueille la Belgique. En 1894, Folville apparaît à Anvers comme virtuose pour la soirée wallonne du Grand Festival belge de l'Exposition³⁴⁰. Elle y interprète trois œuvres de ses compatriotes liégeois Henri Vieuxtemps, Jean-Théodore Radoux et Charles Smulders (1863-1934)³⁴¹. Elle est également mise à l'honneur en tant que compositrice avec l'interprétation de deux danses extraites d'*Atala* en fin de soirée. En 1897, elle participe – comme claveciniste au talent nouvellement reconnu – à un concert de musique ancienne sur imitations d'époques organisé en marge de l'Exposition par le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles. Au milieu de la séance, elle donne même une conférence « sur le clavecin, ses origines, ses devanciers et les œuvres qu'il inspira³⁴² ».

En 1905, la Belgique accueille à nouveau l'exposition universelle qui cette fois a lieu dans la ville de Liège. La cité mosane se devait bien d'accorder une place de choix à la compositrice, figure majeure du milieu musical liégeois et véritable fierté locale. Le

26 août 1905, c'est un concert entier qui lui est consacré. Présentée sous son triple aspect de virtuose, compositrice et cheffe d'orchestre, elle offre au public de l'exposition un « one woman show » du plus bel effet, durant lequel elle interprète son propre *Concerto pour piano* et dirige successivement des fragments d'*Atala*, de *Jean de Chimay* et la création³⁴³ de son *Concertstück pour violoncelle* par Maurice Dambois³⁴⁴. Cinq ans plus tard, Juliette est de retour à Bruxelles pour l'Exposition d'art ancien, organisée au Cinquantenaire en marge de l'Exposition Universelle. Le 19 juillet 1910, elle propose avec les frères Fernand et Lucien Mawet un programme de musique ancienne de qualité, à la plus grande satisfaction de S. M. la Reine Élisabeth :

S. M. la Reine, qui visitait l'Exposition d'art ancien ce même jour, est venue assister à une partie du concert et a bien voulu exprimer aux interprètes et aux organisateurs sa haute satisfaction³⁴⁵.

Cumuler composition et enseignement

Durant cette période, la nécessité de pourvoir au « pain quotidien » fait primer la carrière d'interprète et de professeur sur celle de compositrice. En effet, entre 1893 et 1914, Folville compose moins de dix œuvres, dont plusieurs d'assez petit format, ce qui constitue un net ralentissement par rapport aux années précédentes.

Heureux de voir la situation financière de Juliette se stabiliser – en plus des concerts, la jeune femme se fait progressivement un nom comme professeur de piano et d'histoire de la musique en privé³⁴⁶ –, Cui lui conseille de persévérer dans l'interprétation et de réserver le travail personnel aux heures de liberté dès 1894 :

Composez en tram et dans le train, et quand une idée heureuse Vous viendra, inscrivez-là tout de suite sur un agenda que Vous aurez toujours sur Vous. Et quand la possibilité de travailler viendra enfin, Vous y trouverez une mine inépuisable d'idées [...] Vous êtes jeune, Vous pouvez attendre. Je suis persuadé qu'enfin un entrepreneur intelligent et sûr surgira, qui s'emparera de Vous, organisera une série de concerts en Europe et en Amérique et fera sa fortune et la Vôtre. Soyez toujours prête et attendez. Et quand la possibilité de composer se présentera – fêtes de Noël, vacances d'été, – Vous verrez, grâce à Votre agenda, comme ça ira bien et vite³⁴⁷.

Mais la charge de travail s'amoncelle rapidement : leçons privées, concerts, traductions, examens à composer et bientôt son engagement au Conservatoire. Parallèlement, la musicienne s'occupe de faire publier son opéra et suit même quelques cours avec le violoniste César Thomson (1857-1931) à partir de 1896. Si bien qu'entre 1893 et 1900, Juliette n'a manifestement pas le temps de s'adonner à la composition et ne produit qu'une œuvre : le *Concertstück pour orchestre* présenté au Conservatoire en 1899³⁴⁸.

En mars 1900, la compositrice atteint un tel niveau de fatigue et de harcèlement psychique qu'une remarque de Radoux sur son absence à son dernier concert la fait vivement réagir dans une longue lettre illustrant bien sa frustration :

Pensez-vous donc que ce soit de gaieté de cœur que je me prive de la jouissance d'entendre un chef d'œuvre merveilleusement exécuté ?

En dehors de ce désir, inné dans toute âme d'artiste, d'admirer un monument de l'art, n'aurai-je pas même selon vous le goût banal d'une « amateur » pour « entendre de la musique » ?

Et croyez-vous que même [la] perspective d'assister à une brillante exécution, n'est pas plus attrayante pour une femme de mon âge, [~~qui n'a comme au~~] que celle de se coucher brisée de fatigue ?

Oui, brisée de fatigue, et vous devez assez me connaître pour savoir que sous la plume d'une lutteuse comme moi, ces mots ne signifient pas le bâillement d'un être sans courage, mais bien l'épuisement d'une créature qui donne quotidiennement plus que ses forces, et joue avec sa santé, de l'avis même du médecin.

Et cela, non pas par âpreté du gain : sans doute, je donne des leçons, [~~et Dieu sait si j'aspirai à mieux que cela ! Mais~~] puisqu'il faut vivre ! Mais jamais je n'ai hésité devant aucun sacrifice pour faire de l'art quand même, et vous seriez étonné de constater le nombre de journées entières de leçons que j'ai supprimées, les centaines de francs perdues, et perdues volontiers, pour pouvoir travailler [~~à augmenter mon talent de virtuose~~] et me préparer [dignement] à me produire d'une manière digne du Conservatoire et de moi.

Vous vous rendez certainement compte du travail que représente une séance comme celle que j'ai donnée [~~la semaine passée~~] le 2 Mars, avec 9 importantes œuvres nouvelles au programme, et vous comprenez que ce n'est pas en travaillant seulement le soir que l'on peut s'assimiler tout cela.

J'avais donc négligé toutes mes élèves [~~pendant plus longtemps~~] et il a fallu que je fasse des prodiges pour mettre sur pied en une semaine cette audition d'élèves fixée depuis longtemps, et qui ne pouvait avoir lieu à une autre date – cette audition destinée à intéresser [~~pour moi-même ce travail cette tâche terrible du professeur~~] mon enseignement pour mes élèves et moi-même, à lui donner un but artistique – et qui ne me donne comme autres profits que nombreux frais et [~~fatigues terri~~] surcroît [~~de peines et~~] de travail, sans compter les ingratitude.

En temps ordinaire, je le supporte le travail de l'avis de tous avec une force de résistance que bien des hommes n'auraient pas, mais cette semaine ! Maman au lit pendant 9 jours, incapable tout le temps d'écrire seulement une adresse ; presque tous les membres de la famille Gevaert indisposés et [~~le chef de la mai~~] la besogne qu'ils m'aidaient à faire me retombant aussi sur le dos. Moi, grippée au point de n'oser [~~pendant trois jours~~] ne sortir qu'en voiture, et payant cela le soir par des quintes de toux presque inquiétantes – arrivant enfin un Samedi soir dans un tel état qu'à 8h ½ j'ai dû me coucher sans prendre le temps de me décoiffer tant je me sentais mal [~~sur le point~~].

[~~Et voilà que pour comble~~] et pleurant de rage d'être au lit – au lieu d'être au Conservatoire !

Pour me remettre, maintenant, voilà qu'on me dit que vous êtes mécontent ! Ah, ça, c'est le dernier coup ! Je ne puis que vous dire ce qui est, mon bon Maître, en ajoutant encore quelques [~~choses~~] mots : [~~c'est que, comme cette fatigue terrible que~~]

Rien d'étonnant à ce que j'arrive à un pareil état de fatigue étant donné la vie que je mène depuis le mois d'Octobre, [~~et dans laquelle~~] avec un horaire de travail écrasant qui ne me laisse pas une minute de répit de 7h du matin à 11hrs du soir, et

cela tous les jours que Dieu donne... [Je me dépense sans compter] Un effort isolé n'est rien, mais cette lutte de tous les jours est épuisante. Et je m'en réjouissais, à l'idée qu'elle ne serait pas trop longue, si je ne devais vivre pour ma pauvre mère³⁴⁹.

Le début du nouveau siècle semble pourtant ramener avec lui le calme et l'inspiration. Dès août 1901, Juliette est engagée dans la composition d'un second *Concertstück* que Radoux l'encourage à terminer malgré ses obligations : « Il ne faut pas que le professeur absorbe tout le reste, je ne le veux pas !!!³⁵⁰ ». Difficile de déterminer exactement de quelle œuvre il s'agit : Folville est bien l'auteur d'un *Concertstück pour violoncelle* mais celui-ci n'est créé qu'en 1905, après la composition de tout un concerto, ce qui rendrait la période de composition fort longue. Il est donc envisageable qu'il s'agisse d'une autre œuvre perdue. En 1902, Juliette se prend d'envie d'écrire un concerto pour piano³⁵¹ : ce sera le *Concerto pour piano en ré mineur*, dont seule la réduction pour deux pianos subsiste aujourd'hui. Comme plusieurs de ses œuvres, le concerto est créé au Conservatoire, lors d'une séance entièrement dédiée aux compositeurs de l'école au début de l'année 1904³⁵². Celui-ci sera suffisamment apprécié pour que la musicienne l'interprète plusieurs fois en Belgique et en Angleterre.

L'année suivante, Juliette achève ce qui sera son œuvre la plus populaire, le *Concertstück pour violoncelle*. Composée en un seul mouvement avec accompagnement d'orchestre, l'œuvre est créée par Maurice Dambois (1889-1969) à Liège le 25 août 1905³⁵³ et présentée à l'Exposition universelle le lendemain³⁵⁴. Professeur de violoncelle au Conservatoire, Dambois sera l'interprète privilégié du *Concertstück* qu'il diffuse jusqu'en Angleterre lors d'une tournée l'année suivante. Très apprécié de la compositrice, avec laquelle il collabore jusqu'à la Première Guerre Mondiale, il sera également le dédicataire officiel de l'œuvre lors de son édition. Les qualités esthétiques et techniques de l'œuvre, « remplie d'épisodes exquis et remarquablement écrite pour l'instrument³⁵⁵ », lui garantiront une certaine popularité parmi les violoncellistes – notamment Adèle Clément (1884-1958)³⁵⁶ qui en assure la création française en 1908 – jusqu'en dans les années 1930.

Vers 1910, Folville compose encore deux œuvres descriptives importantes. La suite *En Ardenne*, composée pour piano, contient quatre courtes pièces ou « tableaux de genre³⁵⁷ » évoquant la campagne ardennaise : « La Roche aux Faucons », « Sous l'ondée », « Au bord de l'Ourthe » et « Cimetière de campagne ». *Impressions d'Ardenne* pour sa part est une œuvre orchestrale en trois mouvements dont les deux premiers sont des versions orchestrées de « La Roche aux Faucons » et « Cimetière de campagne », la troisième partie intitulée « Danse champêtre » ayant possiblement été ajoutée plus tardivement³⁵⁸. Impossible de déterminer laquelle des œuvres fut composée avant l'autre mais notons cependant que les *Impressions d'Ardenne*, jamais éditées, ne semble pas avoir été interprétées en public avant janvier 1932. Les pièces pour piano en revanche trouvent rapidement leur public grâce à l'édition parue chez la Veuve Muraille en 1911. Sans susciter un enthousiasme démesuré, les « œuvrettes » sont appréciées par la presse qui leur reconnaît un certain intérêt malgré leur aspect un peu désuet :

Si l'auteur sacrifie parfois au désir d'écrire des « traits » en souvenir des habitudes Lisztienues, elle sait aussi s'élever au vrai domaine de la musique expressive : la troisième partie, intitulée Cimetière de campagne, avec ses sons de cloche, forme un tableau émouvant et des plus réussis³⁵⁹.

Dans ces œuvres, les dernières avant une longue période d'inactivité, Juliette Folville reste proche du style qui a caractérisé ses années de jeunesse. Attachée à ses modèles

dix-neuviémistes, la compositrice tire sur la tonalité sans la briser, restant dans une esthétique héritée du postromantisme fin de siècle. Il est possible que cette absence d'évolution découle des débuts précoces de Juliette. Encore très jeune et incertaine de son style personnel, Juliette s'inspire dès sa jeunesse des compositeurs alors au faite de leur gloire tels Massenet et Gounod. En s'inspirant à dix ans de compositeurs en ayant près de quarante, la jeune compositrice s'inscrit dans un style bientôt dépassé pas les innovations de plus en plus radicales de ses contemporains tels Debussy, Dukas, Ravel et autre Stravinski ayant commencé à forger leur esthétique plus tardivement. De plus, elle continue durant de nombreuses années d'entretenir une relation musicale et amicale avec les tenants d'une esthétique de plus en plus vieillotte comme Cui et son maître Radoux. Enfin, l'inactivité qui caractérise sa période britannique (1914-1932) n'a sans doute pas contribué à l'entrée de Juliette Folville dans la modernité.

Cet ancrage stylistique dans le siècle précédant et l'absence d'évolution musicale ont condamné la musique de Folville à être jugée moins intéressante que celle de ses contemporains. Dès les années 1910, la presse voit les compositions de Folville comme des œuvres charmantes, de belle facture, mais d'un intérêt artistique discutable. Dans les années 1920, ses œuvres sont devenues désuètes et présentent un intérêt souvent plus historique qu'esthétique.

Notes

296. S. n., «Chronique de la semaine. Liège», *Le Guide musical*, vol. 39, n°44, 29 octobre 1893, p. 424.

297. La thèse d'Anne Van Malderen sur les formations Pro Arte cite comme membres du Quatuor Liégeois de Geminick : D. Geminick, J. Robert, Yvan-Oscar Englebert et Zénobe Gillard. Il pourrait cependant s'agir d'une simple confusion dans les noms de quatuors ou de périodes différentes. (Van Maldere, Anne, *Historique et réception des diverses formations Pro Arte (1912-1947). Apport au répertoire de la musique moderne*, Université Catholique de Louvain, 2012.)

298. Beethoven, *Quatuor n°7 en fa majeur*; Svedsen, *Quatuor en la mineur*; Rubinstein, *Sonate* op. 19.

299. S. n., «Chronique de la semaine. Verviers. Concert du Cercle des amateurs», *Le Guide musical*, vol. 39, n°52, 24 décembre 1893, p. 521.

300. Décembre 1893, 1 mars 1894, mai 1894.

301. A. B. O., «Correspondance. Liège», *Le Guide musical*, vol. 40, n°19, 6 mai 1894, p. 443.

302. Lettre de Jean-Théodore Radoux à Juliette Folville, 12 janvier 1892, B-Lc, Varia, boîte 11.

303. Juliette compose notamment des exemples pour les examens d'écriture de son maître, des basses chiffrées pour la classe de demoiselles et les morceaux imposés de l'examen d'orgue. La Bibliothèque du Conservatoire royal de Liège conserve un dossier important d'examens d'orgue composés par Folville allant jusqu'en 1939 et réutilisés jusque dans les années 1970 (B-Lc, 3531 / CONCOURS).

304. Plusieurs notes conservées de la correspondance concernent des travaux de traduction depuis l'allemand.

305. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 27 juillet 1895, AML, ML 2217/91.

306. Arrêté royal du 21 octobre 1897, Archives de l'État à Liège, Archives du Conservatoire royal de Liège, dossier personnel de Juliette Folville, K8-87.

307. Professeur de piano au Conservatoire royal de Liège de 1884 à 1897. À ne pas confondre avec le violoniste liégeois du même nom.
308. Procès-verbal de la séance de la Commission du Conservatoire royal de Liège, 22 octobre 1900, Archives de l'État à Liège, Archives du Conservatoire royal de Liège, dossier personnel de Juliette Folville, K8-87.
309. Lettre de Jean-Théodore Radoux à Juliette Folville, 8 janvier 1893, B-Lc, Varia, boîte 11.
310. M. R., «Correspondance. Liège», *Le Guide musical*, vol. 41, n°11, 17 mars 1895, p. 260.
311. P. D., «Correspondance. Liège», *Le Guide musical*, vol. 51, n°8, 19 février 1905, p. 156.
312. Janvier 1903, janvier 1907, février 1909.
313. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 18 janvier 1903, AML, ML 2217/133.
314. Lettre d'Alexandre Glazounov à Juliette Folville, 5 février 1903, B-Lg-FF, sans cote.
315. S.n., «Répertoire des théâtres et concerts, Liège», *Le Guide musical*, vol. 42, n°10, 8 mars 1896, p. 199.
316. Stéphane Dado, «Léopold Charlier ou l'éclectisme philanthropique (1867-1936)», *Revue de la Société liégeoise de musicologie*, 9, 1997, p. 5-113.
317. Cette hypothèse semble confirmée par une lettre de Jean-Théodore Radoux du 16 janvier 1894: «Voulez-vous diriger la prochaine audition qui s'effectuera dimanche en huit? Il y aura du: E. Bach – J. S. Bach – Händel – Spontini – Mozart – Grétry et Beethoven»; et une note non datée: «Connaissez-vous les œuvres des Anciens Clavecinistes flamands? Je puis vous prêter 2 volumes» (B-Lc, Varia, boîte 11).
318. José Quitin, «La Société liégeoise de Musicologie», *Fontes artis musicae*, XXIII, 3, juillet-septembre 1976, p.134-135.
319. M. R., «Correspondance. Liège», *Le Guide musical*, vol. 41, n°49, 8 décembre 1895, p. 944.
320. M. R., «Correspondance. Liège», *Le Guide musical*, vol 41, n°11, 17 mars 1895, p. 260.
321. Ibid.
322. Le programme comprend des œuvres de Haydn, Couperin, Gluck, Pergolèse, Rameau, Haendel, Bach, Raick, Van den Ghyen, Grétry, Caccini, Cimarosa, Frescobaldi et Scarlatti.
323. M. R., «Correspondance. Liège», *Le Guide musical*, vol. 41, n°49, 8 décembre 1895, p. 944.
324. M. R., «Correspondances. Liège», *Le Guide musical*, vol. 42, n°9, 1 mars 1896, p. 174.
325. S.n., «Au jour le jour. Échos de la ville», *L'Indépendance belge*, 17 décembre 1897, p. 1.
326. E.C., «La Semaine. Bruxelles. À l'Exposition Universelle», *GM*, vol 56, n33, 14-21 août 1910, p. 576
327. Violoniste virtuose, Charlier fut une figure importante du milieu musical liégeois du premier tiers du XX^e siècle. Il fut tout à la fois chambriste, chef d'orchestre, compositeur, professeur, conférencier et organisateur de concerts. (Stéphane Dado, «Léopold Charlier ou l'éclectisme philanthropique (1867-1936)», *Revue de la Société liégeoise de musicologie*, 9, 1997, p. 5-113).
328. Notons qu'en février 1896, Charlier dirige la première audition des fragments symphoniques de *Jean de Chimay* lors d'une audition du Conservatoire.
329. Dossier MS II.
330. Cette correspondance est le seul témoignage d'un voyage que Juliette aurait effectué aux États-Unis en février 1897: «Telle que vous me voyez, je reviens d'un superbe voyage en Amérique! [...] d'humeur vagabonde, j'ai préféré entreprendre le tour du nouveau monde, aux [2] frais de galants impresarios dont la courtoisie est au-dessus de tout éloge...» (Lettre de Juliette Folville à Léopold Charlier, 21 février 1897, B-Lc, MS II).
331. Les deux musiciens collaborent à plusieurs reprises (avril 1897, mars 1899, décembre 1899, janvier 1910) tandis Charlier dirige au moins deux œuvres de Folville (février 1896, février 1899).
332. A. B. O., «Correspondances. Liège», *Le Guide musical*, vol. 46, n°13, 1 avril 1900, p. 298.
333. Carte postale de Juliette Folville à Léopold Charlier, 3 mars 1897, B-Lc, MS II.

334. *Ibid.*

335. Lettre de Juliette Folville à Léopold Charlier, 20 novembre 1898, B-Lc, MS II.

336. Dado, «Léopold Charlier», p. 23.

337. Lettre de Juliette Folville à Léopold Charlier, 14 octobre 1895, B-Lc, MS II.

338. Carte postale de Juliette Folville à Léopold Charlier, 15 janvier 1927, B-Lc, MS II.

339. Lettre de Juliette Folville à Léopold Charlier, 12 juillet 1932, B-Lc, MS II.

340. S.n., «Correspondances. Anvers. Grand Festival belge, à l'Exposition», *Le Guide musical*, vol. 40, n°44, 28 octobre 1894, p. 839.

341. Charles ou Carl Smulders, pianiste et compositeur néerlandais installé en Belgique et ayant étudié avec Jean-Théodore Radoux au Conservatoire royal de Liège.

342. S.n., «Chronique de la semaine. Bruxelles», *Le Guide musical*, vol. 43, n°52, 26 décembre 1897, p. 873.

343. La première audition eut en réalité lieu la veille au Conservatoire mais il n'est pas erroné de considérer le concert de l'Exposition comme la véritable création, notamment grâce au retentissement médiatique bien plus important de l'événement (aucune mention n'est faite dans la presse de la création du 25 août).

344. P. D., «Correspondances. Liège», *Le Guide musical*, vol. 51, n°38, 17 et 24 septembre 1905, p. 602-603.

345. E. C. [Ernest Closson?], «La Semaine. Bruxelles. À l'Exposition universelle», *Le Guide musical*, vol. 56, n°33, 14 et 21 août 1910, p. 576.

346. Elle donne notamment des cours d'histoire de la musique chez la femme du bourgmestre à partir de 1893 (Lettre de César Cui à Juliette Folville, 22 octobre 1893, AML, ML 2217/68).

347. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 7 décembre 1894, AML, ML 2217/85.

348. S.n., «Répertoire des théâtres et concerts. Liège, Conservatoire royal de musique», *Le Guide musical*, vol. 45, n°8, 19 février 1899, p. 191.

349. Lettre de Juliette Folville à Jean-Théodore Radoux, 12 mars 1900, B-Lc, Varia, boîte 11.

350. Lettre de Jean-Théodore Radoux à Juliette Folville, 25 août 1901, B-Lc, Varia, boîte 11.

351. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 25 novembre 1902, AML, ML 2217/132.

352. L. S. [Lucien Solvay], «Nouvelles diverses. Étranger», *Le Ménestrel*, vol. 70, n°6, 7 février 1904, p. 46.

353. Juliette Folville, *Concertstück pour violoncelle, avec accompagnement d'orchestre*, réduction pour piano, Bruxelles, Breitkopf & Härtel, s.d., dédié «À mon admirable interprète, j'offre affectueusement ces deux œuvres, en souvenir de la première exécution du Concertstück – Liège, 25 Août 1905» (B-Lc, 34103/3, ARMOIRE 2, 02, F).

354. P. D., «Correspondances. Liège», GM, vol. 51, n°38, 17 et 24 septembre 1905, p. 602-603.

355. *Ibid.*

356. Violoncelliste française, fondatrice du Quatuor Laval-Clément.

357. F. H., «La semaine. Bruxelles», *Le Guide musical*, vol. 58, n°19, 12 et 19 mai 1912, p. 379.

358. La partition manuscrite de «Danse champêtre» est écrite sur un feuillet indépendant et d'une main différente des deux premières. Il pourrait s'agir d'un arrangement de la «danse rustique» pour piano évoquée dans un article du Guide musical en janvier 1908 (M. B., «La semaine. Bruxelles», *Le Guide musical*, vol. 54, n°1, 5 janvier 1908, p. 13).

359. Dr [Georges] Dwelshauvers, «Correspondances. Liège», *Le Guide musical*, vol. 59, n°19, 11 et 18 mai 1913, p. 406.

PÉRIODE BRITANNIQUE

LONDRES ET BOURNEMOUTH

« A London Season »

Au printemps 1888, Juliette Folville s'embarque pour la première fois pour l'Angleterre. Pendant deux mois, elle s'installe à Londres – probablement avec l'un de ses parents – afin de participer à la saison de concerts annuelle. Le 3 mai, Juliette fait son entrée sur la scène londonienne lors d'un concert en soliste au Princes' Hall. Le programme en deux parties propose d'abord des pièces pour piano, notamment des œuvres de Chopin et Beethoven, puis des pièces pour violon avec le *Concerto pour violon* de Mendelssohn en œuvre principale. Ces œuvres du répertoire sont complétées par des compositions personnelles de Juliette³⁶⁰. À la suite de cet événement remarqué, la presse applaudit la musicienne qui a su répondre à toutes les merveilles annoncées et attirer le public malgré un nom encore inconnu dans le pays. Le *Pall Mall Gazette* résume :

puisqu'elle est totalement inconnue en Angleterre, c'était certainement une décision audacieuse que de réserver Princes' Hall et de s'annoncer comme la seule attraction, pourtant le public fut nombreux pour son concert. Elle joua d'abord une série de pièces pour piano du répertoire habituel de récital, puis elle vint avec son violon et il est difficile de dire quel talent fut le plus apprécié³⁶¹.

Malgré le succès général de la soirée, deux journaux³⁶² s'accordent pour affirmer que si son talent de violoniste est indubitable, ses qualités de pianiste sont moins évidentes. Ces déclarations à l'opposé de nombreux autres articles de l'époque s'accompagnent dans le cas du *Graphic* d'un véritable dégoût pour le phénomène du prodige auquel Juliette se voit encore associée malgré ses 18 ans³⁶³.

La suite de la saison est peu documentée. La presse ne mentionne que deux autres concerts avant son concert d'adieu : une soirée de bienfaisance chez M^{me} Madge Inglis le 2 juillet³⁶⁴, et un concert donné par M. Monari-Rossi au Queen's Gate le 5 juillet³⁶⁵. Le 6, Juliette fait ses adieux à Londres dans les salons de M^{me} Huntington, aux côtés de la soprano Marie de Lido, du compositeur et violoncelliste Joseph Hollman (1852-

1926)³⁶⁶ et du pianiste Carlo Ducci³⁶⁷. Juliette y interprète le *Trio en ré mineur* de Mendelssohn, une sonate de Chopin, ses compositions *Mer phosphorescente* et *Berceuse* (avec Marie de Lido), le *Concerto pour violon* (Andante et Finale) de Mendelssohn, la *Valse Caprice* de Wieniawski, et une *Invocation* pour orgue de Guilman. Ce programme est complété par plusieurs compositions personnelles de Joseph Hollmann interprétées par Marie de Lido et lui-même. Ce beau concert vient clôturer une saison londonienne apparemment pleine de succès pour l'artiste liégeoise, comme le rapporte avec enthousiasme un correspondant de *La Meuse* :

Elle laisse parmi nous un souvenir sympathique et une renommée qui s'appuie sur un talent et des connaissances merveilleuses pour son âge. La fin de la saison de Londres est arrivée et nous ravit le plaisir de l'entendre encore cette année; l'an prochain, nous le souhaitons, et, avec nous, le public musical anglais tout entier, nous reverrons plus d'une fois cette musicienne incomparable, dont le nom fait honneur à la cité de Liège³⁶⁸.

Première Guerre Mondiale Fuite en Angleterre et concerts de charité

Le 18 octobre 1914, Juliette Folville écrit à Sylvain Dupuis, directeur du Conservatoire de Liège, pour lui demander un congé rendu nécessaire par l'état de santé de sa mère, affectée par les événements récents : « La santé de ma chère vieille mère, après avoir victorieusement résisté aux violentes émotions des « vacances³⁶⁹ », en ressent à présent le contre coup ; et en présence de son état, je ne puis hésiter à suivre l'avis du médecin qui me conseille un changement de milieu immédiat³⁷⁰ ». Sans pouvoir affirmer que Folville pensait alors déjà s'exiler en Angleterre, l'apparition de son nom dans la liste des réfugiés belges dès le mois de décembre laisse supposer que la décision fut du moins prise très rapidement³⁷¹.

Comme nombre de ses compatriotes musiciens réfugiés outre-Manche, Juliette s'installe à Londres où elle exerce comme professeur de piano et de violon. Parallèlement, elle sillonne le pays pour se produire dans les différents concerts de bienfaisance qui s'organisent au profit de la Belgique. On la retrouve successivement à Buckingham, Londres, Harrogate, Birmingham, etc. (Annexe III). Quelques concerts sortent du lot : un concert placé sous le patronage d'Émile Vandervelde en juillet 1915, une rare interprétation du *Trio* de Ravel à Londres avec Beatrice Langley (1872-1958) et Charles Warwick-Evans (1885-1974) en juin 1916 et un concert organisé au Théâtre de l'Alhambra à l'occasion de la fête du roi en novembre 1916.

Folville ne s'enferme cependant pas dans le milieu des réfugiés belges et au début de l'année 1915, elle fait la connaissance de la compositrice britannique Lucy Broadwood (1858-1929) dont les journaux intimes et une partie de la correspondance³⁷² sont aujourd'hui conservés dans les archives du comté de Surrey. Les deux femmes se lient rapidement d'amitié au point que Broadwood invite plusieurs fois Juliette à se produire dans ses concerts privés à Londres. Elle assiste également à plusieurs reprises aux *Récitals-causerie de musique ancienne et moderne* et autres concerts privés que Juliette donne dans la capitale anglaise³⁷³. À la même époque, alors qu'elle s'installe dans la

ville balnéaire de Bournemouth, Juliette rencontre le chef d'orchestre Dan Godfrey (1868-1939) qui sera son collaborateur pendant plus de quinze ans.

L'après-guerre. Bournemouth et les Winter Gardens

Contrairement à la plupart des réfugiés belges en Angleterre, Juliette et sa mère ne rentrent pas en Belgique à la fin de la guerre, vraisemblablement à cause de l'âge avancé d'Émilie Folville qui approche alors des 85 ans. Face à la prolongation injustifiée de son absence, Sylvain Dupuis informe le Ministre des Sciences et des Arts du manquement de Folville le 4 février 1919³⁷⁴. Le 26 mars, le Ministre enjoint le directeur du Conservatoire d'« inviter ces deux professeurs [Juliette Folville et Maurice Dambois] à reprendre leurs fonctions », précisant « qu'ils seront considérés comme démissionnaires à défaut par eux de donner réponse ou d'être rentrés dans un délai que vous [Sylvain Dupuis] fixerez vous-même d'après la distance³⁷⁵ ». Ces directives sont communiquées à Juliette qui répond par une lettre de démission envoyée à la Commission administrative du Conservatoire et transmise au Ministère. Sa démission est ratifiée le 3 juillet par un arrêté royal qui l'autorise néanmoins à porter le titre honorifique de ses fonctions³⁷⁶.

L'année suivante, la musicienne doit faire face aux conséquences de cette décision lorsque l'avocat Henri Cartier lui réclame 4500 francs de loyer. L'avocat, qui considère que Folville n'a pu démissionner de ses fonctions qu'au profit d'une meilleure situation en Angleterre, refuse d'accepter son manque de ressources comme motif d'exonération. Il va jusqu'à contacter Sylvain Dupuis afin de connaître le salaire dont elle aurait bénéficié au Conservatoire et les éventuels arriérés de traitement perçus pour la période de guerre³⁷⁷. Le dossier de Folville aux Archives du royaume ne conserve pas la suite des échanges entre Cartier et Folville, nous ne connaissons donc pas la fin de cette histoire. Il semble cependant que la situation financière de Folville n'était pas aisée : en 1928, elle se trouve même dans l'obligation de vendre son Stradivarius pour acquérir un logement³⁷⁸. À cette occasion, elle est contactée par Eugène Ysaÿe qui propose de se charger des négociations pour la vente de son instrument. Touchée, Juliette accepte avec plaisir cette attention du maître qui lui rappelle nombre de souvenirs de jeunesse :

Ma joie serait grande si cet instrument était destiné à un de vos élèves, qui le ferait chanter tant soit peu comme vous... Oh ! ce son merveilleux, cette âme qui vivait dans votre moindre note... quel souvenir il en reste ! Comme je vous revois dans tous vos beaux triomphes, aux côtés de mon cher vieux maître Radoux !

Deux autres souvenirs, plus personnels, vivent dans ma mémoire... C'est celui d'une petite fille de 8 ans, enlevée dans les bras du jeune et déjà glorieux Ysaÿe, après ses débuts à un Concert de l'Émulation, à Liège... Et aussi, un peu plus tard, à quinze ans, l'élève de Musin, très émue, exécutant dans la petite chambre de Tilff le Concerto de Mendelssohn, accompagnée par... le grand Ysaÿe, à l'alto... un horrible alto trouvé par hasard, et qui devenait un merveilleux orchestre sous les doigts d'un tel maître³⁷⁹ !

Pourtant Juliette ne manque pas d'engagements à Bournemouth où elle est installée comme professeure et interprète³⁸⁰. Dès 1916, sa rencontre avec Dan Godfrey³⁸¹ lui permet de jouer régulièrement comme soliste aux Winter Gardens. Issu d'une famille

de chefs, Sir Daniel Godfrey fonde en 1893 le Bournemouth Orchestra, un des rares orchestres permanents d'Angleterre, avec lequel il inaugure en 1895 la première d'une longue série de Symphony Concerts qui feront le succès de l'ensemble. D'abord tourné principalement vers la musique britannique, le programme s'ouvre progressivement aux compositeurs étrangers. En 1914, l'arrivée de nombreux réfugiés belges vient placer la musique du pays au centre de la programmation.

Juliette Folville fait sa première apparition sur la scène des Winter Gardens aux côtés du Bournemouth Orchestra lors de la saison 1916-1917, dans une interprétation de son propre *Concerto pour piano*. Jusqu'en 1932, elle se produira une trentaine de fois comme pianiste soliste avec l'orchestre (Annexe III). En plus de son propre concerto, ses interprétations à Bournemouth incluent les concertos n°3 et n°5 de Beethoven, le *Concerto n°1* de Glazounov, le *Concerto n°2* de Rachmaninov, les concertos 3, 4 et 5 de Saint-Saëns, le *Concerto* de Schumann, et les *Variations symphoniques* de Franck. Lors de la 27^e saison (1921-1922) des Symphony Concerts, Folville propose même un programme de six concerts-conférences entièrement consacrés à l'histoire du concerto pour piano.

Mais Juliette n'est pas qu'une interprète d'appoint pour Dan Godfrey : par deux fois, elle sera mise à l'honneur par son collaborateur. En février 1921, il lui consacre un concert spécial dans lequel il dirige Folville dans son propre *Concerto pour piano* et le *Concerto-romantique* de Godard, puis les *Fragments symphoniques de Jean de Chimay*. En avril 1924, il la place aux côtés d'Ethel Smyth lors d'un concert entièrement féminin organisé dans le cadre du 3^e Festival de Bournemouth.

Dans sa notice biographique, Juliette Folville mentionne encore une série d'autres activités musicales que nous ne pouvons malheureusement confirmer à ce jour :

Sous la direction de Sir Dan Godfrey, elle a fait entendre, aux grands Concerts Symphoniques, plus de dix-huit Concertos différents, de Bach à la Fantaisie de Debussy. Son Concerto pour piano a aussi figuré au programme différentes fois. Citons, parmi ses prouesses musicales à Bournemouth : l'Histoire du Concerto, douze Concertos en six concerts très rapprochés ; un « Cours d'Interprétation » (conférences illustrées par soixante-quatre œuvres) et un Concert : « du Clavecin au Piano », où elle transposa tout un Concerto de Bach, le clavecin étant arrivé accordé un demi-ton trop haut³⁸² !

En octobre 1923, l'inauguration d'une nouvelle station radiophonique, la Bournemouth Station dotée de son propre Wireless Orchestra, fait entrer la vie musicale locale dans une nouvelle ère de technologie, et avec elle Juliette Folville. Entre avril 1924 et avril 1932, la pianiste s'y produit au moins 21 fois, assurant parfois plusieurs programmes par jour. Jusqu'en novembre 1927, la musicienne travaille exclusivement en studio pour une diffusion locale, proposant principalement des programmes pour piano seul ou en petit ensemble. Exceptionnellement, elle se fait accompagner par le Wireless Orchestra pour une programmation orchestrale. Son répertoire, lorsqu'il est mentionné, se compose alors essentiellement d'œuvres françaises et germaniques du XIX^e ou du début du XX^e siècle, avec une nette préférence pour Schumann, Chopin, Brahms, Beethoven et Debussy. À partir de 1927, Folville rejoint Dan Godfrey et son orchestre qui expérimentent leurs premières retransmissions nationales depuis les Winter Gardens, puis depuis le Pavilion. Elle participera à six concerts orchestraux diffusés en direct sur la chaîne nationale britannique.

La compositrice sera particulièrement séduite par ce moyen moderne de diffuser la culture. En décembre 1935, elle publie dans *L'Écho de la Chère Maison, Revue trimestrielle des Chanoinesses de Jupille* un article dans lequel elle défend vivement l'intérêt de la T.S.F. pour la propagation de la musique³⁸³. L'article intitulé « Démon chez Euterpe » se conçoit comme une réponse à la causerie « Euterpe chez Démon » de Jacques Dupont, qui concluait à la dévalorisation de la musique par sa diffusion radiophonique. Folville, elle, voit dans cette technologie relativement nouvelle la possibilité pour des gens de condition modeste d'accéder enfin à cet art précédemment réservé aux élites sociales et économiques des villes. Malgré un style ampoulé et une vision parfois utopiste, on peut y lire une véritable pensée sociale centrée sur les arts et leur universalité :

Et c'est ainsi qu'en rendant accessible à la foule, en tout temps, en tous lieux, les merveilles de son royaume sonore, Euterpe, loin de se découronner, amplifie le nombre de ses adeptes, se crée parmi eux des disciples – qui, peut-être, ne l'auraient jamais connue! – et se fait de plus en plus comprendre et aimer. Contempler la Beauté, c'est désirer aller vers elle, et, dès lors, ce n'est pas Euterpe qui descend chez Démon, c'est lui qui essaye de monter vers les hauteurs où elle habite... Hauteurs inaccessibles de l'Idéal, auxquelles l'âme aspire sans jamais les atteindre, dans un élan inconscient qui ennoblit la créature, qui l'élève, et qui la rend meilleure...³⁸⁴

Notes

360. S.n., « M^{lle}. Juliette Folville's Recital », *London Evening Standard*, 4 mai 1888, p.3.

361. « as she is quite unknown in England, it was certainly a bold thing to engage Princes' Hall and announce herself as the sole attraction, yet her concert was very well attended. She first played a number of pieces on the piano of the usual pianoforte recital sort, and then came on with her violin, and it is difficult to say which capacity pleased most » (S.n., « Occasional Notes », *Pall Mall Gazette*, 4 mai 1888, p. 4.)

362. S.n., « Music », *The Graphic*, 12 mai 1888, p. 11 ; s.n., « Music », 12 mai 1888, p. 7.

363. « She is a Belgian lady, apparently of about thirteen, and may, therefore, be numbered among the "prodigies". [...] The public, however, happily seems at last to be awakening to the absurdity of the prodigy craze » (s.n., « Music », *The Graphic*, 12 mai 1888, p. 11.

364. Annonce, *The Stage*, 6 juillet 1888, p. 7.

365. S.n., « Theatrical and Musical Intelligence », *The Morning Post*, 9 juillet 1888, p.2.

366. Violoncelliste et compositeur néerlandais.

367. S.n., « Occasional Notes », *Pall Mall Gazette*, 7 juillet 1888, p. 4.

368. XX., « Chronique musicale. M^{lle} Juliette Folville à Londres », *La Meuse*, 11 juillet 1888, p. 3-4.

369. Folville fait ici référence à l'invasion de la Belgique, et particulièrement la ville de Liège, par l'armée allemande en août 1914.

370. Lettre de Juliette Folville à Sylvain Dupuis, 18 octobre 1914, Archives de l'État à Liège, Archives du Conservatoire royal de Liège, dossier personnel de Juliette Folville, K8-87.

371. « Réfugiés belges en Angleterre. Enseignement », *L'Indépendance Belge*, 2 décembre 1914, p. 6.

372. Sept lettres de la correspondance entre Lucy Broadwood et les Folville sont conservées dans les archives du Comté de Surrey en Grande-Bretagne : Grande-Bretagne, Woking, Surrey History Centre, 2185/LEB/1/168, 170, 172, 179, 186, 187 et 530.

373. Dorothy De Val, *In Search of Song. The Life and Times of Lucy Broadwood*, Burlington, Ashgate, 2011, p. 130.

374. Lettre de Sylvain Dupuis au Ministre des Sciences et des Arts, 4 février 1919, Archives de l'État à Liège, Archives du Conservatoire royal de Liège, dossier personnel de Juliette Folville, K8-87.
375. Lettre du Ministre des Sciences et des Arts à Sylvain Dupuis, 26 mars 1919, Archives de l'État à Liège, Archives du Conservatoire royal de Liège, dossier personnel de Juliette Folville, K8-87.
376. Arrêté royal du 3 juillet 1919, Archives de l'État à Liège, Archives du Conservatoire royal de Liège, dossier personnel de Juliette Folville, K8-87.
377. Lettre d'Henri Cartier à Sylvain Dupuis, 26 avril 1920, Archives de l'État à Liège, Archives du Conservatoire royal de Liège, dossier personnel de Juliette Folville, K8-87.
378. Nous n'avons pas pu déterminer de quel instrument il s'agit, ni dans quelles circonstances Juliette Folville est entrée en sa possession.
379. Lettre de Juliette Folville à Eugène Ysaÿe, 11 mars 1928. Je remercie Marie Cornaz qui m'a transmis cette lettre inédite conservée dans les Archives du Palais royal.
380. Durant sa période britannique, Folville ne semble pas avoir composé la moindre œuvre.
381. Les informations concernant Dan Godfrey, le Bournemouth Orchestra et ses collaborations avec Juliette Folville sont tirés de l'ouvrage de Stephen Lloyd, *Sir Dan Godfrey, Champion of British Composers. A Chronology of Forty Years' Music-Making with the Bournemouth Municipal Orchestra*, Thames Publishing, London, 1995.
382. Juliette Folville, *Notice biographique*, manuscrit, B-Lg-FF, sans cote.
383. Juliette Folville, «Démós chez Euterpe», *L'Écho de la Chère Maison*, décembre 1935, p. 65-68.
384. Juliette Folville, «Démós chez Euterpe», p. 68.

RETOUR EN BELGIQUE

LES CHANOINESSES DE JUPILLE

Le 13 janvier 1929, Émilie Folville décède à 93 ans des suites d'un refroidissement. Durement touchée par cette perte, mais peut-être libérée aussi, Juliette décide de rentrer en Belgique. En mars 1930, la musicienne – qui a toujours fait preuve d'un fervent sentiment catholique – parvient à un arrangement avec les Chanoinesses régulières de Saint-Augustin résidant au monastère de Jupille, près de Liège. Il ne s'agit nullement d'un contrat religieux – Juliette ne prendra jamais le voile – mais plutôt d'un accord basé sur l'échange de services :

Mademoiselle Folville recevra du Monastère, non à titre de compensation pour son travail, qui n'est pas évaluable, mais en reconnaissance de ce qu'elle voudra bien faire pour la maison, la disposition de deux chambres au second de la Villa, tout ce qui est nécessaire à l'entretien de la vie et une somme de 1 500 francs par mois³⁸⁵.

Cependant, quinze années de vie à Bournemouth ne se quittent pas si facilement : les deux passeports conservés dans le Fonds Firket-Focroulle font état de six passages par Douvres durant les deux années suivantes. Et ce n'est qu'au milieu de l'année 1932 que Juliette s'installe définitivement à Jupille³⁸⁶.

Le retour de l'enfant prodige. Une fierté liégeoise

Pour Juliette, l'installation au couvent de Jupille ne signifie nullement l'inactivité ou l'enfermement. Dès son retour en Belgique, la musicienne reprend ses activités de concertiste et de compositrice dans un milieu musical liégeois enthousiasmé par son retour. La redécouverte de Folville dans la cité mosane se double d'une véritable fierté locale et provoque un intérêt fébrile pour cette artiste qui fait honneur à la ville. Ce retour de faveur permet à Juliette d'entamer en janvier 1933 une tournée européenne avec le violoniste Maurice Raskin (1906-1984), financée par la Fondation musicale Reine Élisabeth³⁸⁷. Les deux musiciens se produisent en Allemagne, en Autriche et en

Pologne, avant d'être reçus par la reine au Palais royal de Laeken³⁸⁸. Folville poursuit sa collaboration avec Raskin jusqu'à la fin de l'année suivante, période durant laquelle elle est décorée de l'Ordre de Léopold³⁸⁹. Malgré son âge, elle se produit encore plusieurs fois dans les années suivantes, notamment à la Société Franklin en 1936 et à Esneux en 1937. Parallèlement, ses compositions reprennent progressivement leur place dans les programmes de concert locaux.

En 1932, le Conservatoire de Liège décide de rendre hommage à l'ancien professeur en lui consacrant l'entièreté de sa 3^e audition annuelle prévue le 26 janvier³⁹⁰. Assistée de Claudine Boons (chant), Nelly Hertogs (récitante), Hubert Bouquette (violoncelle), d'un chœur de demoiselles et de l'orchestre du Conservatoire dirigés par François Rasse (1873-1955), la compositrice y présente plusieurs œuvres phares de son répertoire : *Impressions d'Ardenne*, le *Concerto pour piano*, *Trois mélodies* (*Vers l'Exil*, *Songe*, *Attente*), son *Poème pour violoncelle et piano* et *Aube de Pâques*. Le 31 janvier 1935, c'est au tour des Amis de l'art Wallon de faire honneur à la compositrice et interprète avec un programme comportant cette fois plusieurs œuvres inédites : *Les Bergers à la Crèche*, les mélodies *Ne dis pas*, *Prière à la Vierge*, *L'Étoile de Bethléem*, et un *Triptyque* pour violon. La reprise de son activité de compositrice, ainsi que la redécouverte d'œuvres plus anciennes, sont généralement accueillies avec bienveillance. Malgré leur caractère vieillot et désuet, la presse reconnaît volontiers la qualité de ces compositions « du plus pur romantisme³⁹¹ », qui sont perçues comme les témoins d'un style ancien, presque historique.

« Juliette Marie Folville ». La musique à Jupille

En plus des concerts, l'installation de Juliette à Jupille s'accompagne d'un retour inattendu à la composition après plus de quinze ans d'inactivité. Jusqu'à son décès, la compositrice écrit au moins une douzaine d'œuvres³⁹². Ce répertoire tardif est essentiellement composé de musique sacrée : on ne compte que deux œuvres profanes sur la douzaine qu'elle compose. Ces œuvres étaient vraisemblablement destinées en priorité à la pratique des chanoinesses, comme le laisse entendre la dédicace des *Bergers à la crèche* : « À la Schola S^{te} Cécile (1933-1934) du Pensionnat des Chanoinesses de Jupille³⁹³ ». Composées dans un style syllabique inspiré de Franck, ces œuvres de taille réduite sont généralement écrites pour voix de femmes, seules ou avec un accompagnement au clavier, ce qui permettait aux chanoinesses d'en faire un usage personnel.

À Jupille, Juliette maintient également son activité pédagogique qu'elle pratique depuis près de quarante ans. Elle se fait rapidement connaître auprès des habitants comme professeure de piano et de violon et ne tarde pas à avoir quelques élèves. C'est à cette occasion qu'elle fait la connaissance de Monique Firket et ses parents, Maurice et Lina, dont la sœur est Mère supérieure à Jupille. Monique Firket suit les cours de piano de Folville au couvent de Jupille, qui dirige un institut pour demoiselles. Elle devient rapidement une des élèves préférées de son professeur qui lui dédicace plusieurs partitions. Progressivement, la relation privilégiée de Juliette Folville s'étend au reste de la famille, dont elle reste très proche jusqu'à la fin de sa vie³⁹⁴.

Dourgne. Le dernier voyage

En 1940, alors que l'imminence d'un conflit avec l'Allemagne se fait sentir, Juliette et la famille Firket fuient vers la France. À la frontière, leurs chemins se séparent : Juliette Folville s'installe à Angers, puis en juin 1940 à Dourgne dans le Tarn tandis que les Firket se dirigent vers l'ouest avant de revenir à Paris en 1943. Elle ne perd pourtant pas contact avec les Firket qui entretiennent une correspondance suivie avec la compositrice et envoient plusieurs fois leurs filles à Dourgne. Lorsque Monique Firket est à Paris, Folville continue de lui prodiguer ses conseils par correspondance³⁹⁵. À Dourgne, Folville s'installe comme professeur et reprend le poste d'organiste laissé vacant par le décès du musicien en place. Elle organise également des concerts de charité et s'investit grandement dans la vie de la chapelle locale. Très appréciée des habitants, elle reste extrêmement active malgré son âge avancé³⁹⁶.

Le 28 octobre 1946, Juliette Folville décède à Dourgne³⁹⁷. Un an plus tard, le 11 novembre 1947, la Société royale Cercle musical des Amateurs de Liège donne, avec le concours de ses amis Maurice Raskin et Monique Firket, un grand concert hommage à « cette toute grande artiste de chez nous qui, par de multiples manifestations de son rare talent, demeure une gloire de la musique belge³⁹⁸ ».

Notes

385. « Arrangement conclu pour un an entre Mademoiselle Juliette Folville et les Chanoinesses de S. Augustin », Jupille, 19 mai 1930, B-Lg-FF, sans cote.

386. Passeports de Juliette Folville, valables du 9 mars 1929 au 9 mars 1931 et du 8 avril 1931 au 8 avril 1933, B-Lg-FF, sans cote.

387. S.n., « sans titre », *La Wallonie* 11 mars 1933, p.8.

388. Juliette Folville, *Notice biographique*, manuscrit, B-Lg-FF, sans cote.

389. J. D., « Nos artistes. Juliette Folville », *La Wallonie*, 21 avril 1934, p. 5.

390. A. H., « Chronique Musicale. Au Conservatoire de Liège. M^{lle} Juliette Folville », *La Meuse* 20 janvier 1932, p. 3.

391. J. Dumoulin, « sans titre », *La Wallonie* 2 février 1935, p. 5.

392. La quantité d'œuvres non datées empêche de déterminer le nombre exact d'œuvres composées à cette époque. De plus, il se pourrait que l'incendie qui a ravagé le couvent ait emporté un certain nombre d'œuvres conservées dans le bâtiment.

393. Partition autographe datée, B-Lg-FF, sans cote.

394. Cette relation est documentée par l'abondante correspondance conservée dans le Fonds Firket-Focroulle.

395. Ces cours et analyses écrits sont aujourd'hui conservés dans le Fonds Firket-Focroulle. Malgré l'intérêt de tels témoignages sur la conception musicale et le style de jeu de la compositrice, la quantité de documents conservés ne nous a pas permis d'étudier en profondeur cet aspect de la vie de la compositrice.

396. H. R., « Mademoiselle Juliette Folville », Bulletin Paroissial de Dourgne, décembre 1946, p. 2-5.

397. « Folville, Juliette, Eugénie, Émilie », Acte de décès, n°24/1946, Département du Tarn, Commune de Dourgne.

398. S.n., « La vie musicale à Liège », *La Meuse*, 31 octobre 1947, p. 4.

CONCLUSION

D'abord enfant prodige acclamée, Folville accède dès les années 1880 au statut de jeune compositrice respectée par ses pairs. Grâce au soutien de compositeurs et mécènes de renoms tels Louisa de Mercy-Argenteau, César Cui, Alexandre Borodine, Jules Massenet, Benjamin Godard, Oscar Comettant et Jean-Théodore Radoux, la jeune femme gravit rapidement l'échelle de la reconnaissance européenne et atteint ce qui est sans doute le sommet de sa carrière avec la création de son opéra *Atala*, alors qu'elle n'a que vingt-deux ans. Malheureusement, pour des raisons financières, personnelles et sans doute par malchance, le succès ne dure pas et Folville se replie sur Liège au milieu des années 1890.

Centrant ses activités au Conservatoire royal de Liège, elle se construit alors une réputation comme chambriste, soliste et cheffe d'orchestre au détriment de son activité de compositrice. Par son talent et sa soif d'activités nouvelles, elle devient rapidement l'une des figures majeures de la scène musicale liégeoise aux côtés de musiciens comme Léopold Charlier ou Maurice Dambois. Au début du XX^e siècle, la compositrice reprend ses activités et compose deux de ses œuvres majeures de son répertoire : le *Concerto pour piano en ré mineur* et le *Concertstück pour violoncelle*. À la même époque, elle participe activement à la redécouverte du répertoire ancien et à l'émergence des interprétations historiques en Belgique. Bientôt reconnue au niveau national pour son apport dans ce domaine, elle est invitée à partager ses connaissances théoriques et musicales lors des Expositions universelles de 1897 et 1910 organisées à Bruxelles.

Fuyant la guerre dès 1914, elle s'installe avec sa mère en Angleterre où elle retrouve nombre de musiciens belges dans les concerts de charité. En 1919, elle abandonne totalement sa vie belge pour s'installer définitivement à Bournemouth. Durant les quinze ans de son séjour, elle se consacre exclusivement à l'enseignement et à l'interprétation. Elle se bâtit rapidement une réputation comme pianiste soliste, notamment dans le cadre des concerts du Bournemouth Municipal Orchestra organisés par le chef Sir Dan Godfrey. À Bournemouth, elle expérimente également ses premières transmissions radiophoniques locales et nationales, et se prend d'un véritable intérêt pour ce moyen de diffusion musical révolutionnaire.

Après le décès de sa mère en 1929, elle rentre en Belgique où elle s'installe dans le couvent de Jupille, près de Liège. Ce retour est salué par un regain de popularité et de reconnaissance dans la cité mosane où l'artiste reprend inlassablement ses activités de concertiste. Parallèlement, elle enseigne le piano et s'adonne à la composition d'œuvres d'inspiration religieuse, destinées aux chanoinesses. En 1940, l'imminence d'un nouveau conflit la pousse à fuir en la France. Elle s'installe alors à Dourgne où, malgré ses 70 ans, elle poursuit ses activités jusqu'à son décès en 1946.

En déployant ici ce parcours exceptionnel, nous avons voulu montrer l'importance de l'activité musicale de Juliette Folville tant à Liège qu'en Belgique, ou à l'étranger. Jamais défaite, cette véritable passionnée de musique a passé sa vie à enseigner, jouer et composer malgré les revers de fortune, confirmant sa position de musicienne respectée à chaque étape de sa carrière. Si en tant que compositrice Folville est restée ancrée dans l'esthétique de la fin du XIX^e siècle, elle a fait figure de précurseur pour l'émergence de femmes dans ce domaine. Sans affirmer elle-même une conscience contestataire ou féministe, Juliette Folville a voulu construire sa carrière selon les normes de ses contemporains masculins. Grâce à un père et des professeurs ouverts d'esprit, la musicienne a pu étudier le piano, le violon et l'écriture au Conservatoire de Liège sans subir les restrictions habituelles de son époque. Durant toute sa carrière, tant comme interprète que compositrice, Folville s'est distinguée de ses contemporaines en pratiquant des activités jugées masculines. Parmi les premières générations de violonistes et compositrices professionnelles, elle n'hésite pas non plus à enfiler l'habit de cheffe d'orchestre pour diriger des orchestres entièrement masculins dans ses propres compositions, au grand étonnement de certains.

Comme compositrice, Juliette se démarque par le répertoire qu'elle aborde. En plus des œuvres courtes pour piano, chant et violon qui caractérisent le répertoire féminin de son époque, elle s'attèle à la composition de plusieurs œuvres orchestrales d'envergure nécessitant des connaissances harmoniques solides, des techniques d'orchestration et des moyens de création généralement déniés aux femmes. En soixante ans de carrière, elle compose quatre suites orchestrales, au moins deux concertos et deux concertstück, un triptyque pour violon et orchestre, deux scènes pour voix et orchestre et pratiquement deux opéras. Le soutien de nombreux admirateurs masculins et son propre talent de musicienne ayant permis la création de toutes ses œuvres orchestrales – à l'exception de l'opéra inachevé *Jean de Chimay* –, Folville est perçue par nombre de ses contemporaines comme un modèle de réussite et d'émancipation. Son ignorance des limites implicites imposées aux compositrices la poussera à les transgresser ouvertement en 1889, lorsqu'elle demande à participer au concours du prix de Rome, passage obligé pour tout jeune compositeur qui aspire à la reconnaissance. Cette démarche oblige l'Académie à reconnaître qu'aucune loi n'interdit la participation des femmes, mais leur refus d'accéder ensuite aux demandes de convenance de Folville met en évidence l'inadaptation des institutions à ces dernières. Bien que Juliette ne participe finalement pas au concours, sa démarche ouvre la voie à une série de futures candidates – menées par Henriette Van den Boorn-Coclet en 1895 – et plus tard à la création de nouveaux réseaux artistiques pensés par et pour les femmes.

La position de Juliette en tant que femme artiste, qui de notre point de vue constitue l'aspect le plus fascinant de sa carrière, est aussi en partie la cause de son oubli. L'œuvre de Folville a été, comme celle de tant d'autres femmes, reléguée par son époque au rang de musique mineure car féminine. Sans vouloir prétendre au génie original de

son œuvre, il nous semble évident que si la compositrice a été oubliée si vite, c'est bien parce qu'elle est une femme évoluant dans un milieu essentiellement masculin. Incapable de prendre en considération les déficiences techniques liées à la restriction de l'éducation musicale des femmes ou le machisme intrinsèque au milieu musical, le public avait l'habitude d'associer systématiquement nature féminine et échec. Il était alors aisé de renvoyer les quelques compositrices téméraires vers le genre musical approprié : la musique de salon.

Ne pouvant nier l'existence d'œuvres et de compositrices à succès, le public et la critique les voyaient et les présentaient comme des exceptions et expliquaient leur succès par les qualités masculines de la composition. Malheureusement, comme l'écrit Florence Launay :

L'accueil parfois positif des contemporains semble en effet n'avoir jamais été suffisant pour que les « exceptions » aient pu atteindre, après leur disparition, au statut d'individu/homme écrivant de la musique, et aient pu même prétendre au titre de « compositeur mineur », alors qu'un examen *a posteriori* de leurs carrières, par rapport à celles de certains de leurs collègues, permettrait sans conteste de les ranger, au moins, dans cette catégorie³⁹⁹.

Entourées d'institutions créées par et pour les hommes dans une société fortement polarisée, ces compositrices ne pouvaient faire que passer discrètement. Ainsi, « dès qu'une compositrice n'est plus là pour défendre son œuvre, aucune tradition de réception de la création féminine ne prend le relais pour assurer à sa production une certaine pérennité⁴⁰⁰ ». En effet, le caractère exceptionnel de la réussite et le refus du terme connoté de « femme compositeur » par certaines, repoussent la création de tout réseau musical féminin et la découverte d'une tradition musicale féminine jusqu'aux premières décennies du XX^e siècle.

C'est pourquoi nous voulons affirmer ici l'intérêt de redécouvrir et d'interpréter la production de compositrices telle Juliette Folville. Enfant prodige et compositrice de son temps, Folville s'est placée comme héritière de grands compositeurs français de la fin du XIX^e avec lesquels elle a grandi et développé son goût. Contrairement à certains de ses contemporains, Folville reste traditionnelle dans son écriture et compose toute sa vie selon une esthétique héritée du postromantisme de la fin de siècle. Sans être révolutionnaires, ses œuvres sont néanmoins de belle facture, présentent une harmonie travaillée et des lignes mélodiques efficaces. Les quelques œuvres orchestrales conservées laissent également percevoir une bonne connaissance des techniques d'orchestration classiques. Somme toute, ce sont des œuvres plaisantes et qui ne manquent pas d'intérêt.

Enfin, nous espérons par ce travail avoir démontré l'importance d'une redécouverte de ces compositrices et interprètes pionnières qui ont ouvert les portes du monde musical belge aux femmes et de celles qui les ont suivies : Eva dell'Acqua, Henriette Van den Boorn-Coclet, Berthe Busine, Maria Matthijssens, Jenny Cogen-Van Rysselberghe, Régine Wieniawska (dite Poldowski), Marguerite Verbrugghen, Valentine Dury, Olga Clysters, Cecilie Callebert, Rose Thisse-Derouette, etc. Les noms pleuvent à la moindre recherche et toutes – qu'elles soient amateurs ou professionnelles, qu'elle se fassent entendre en public ou en privé – ont contribué à faire admettre les femmes au panthéon des compositeurs nationaux. Et parmi celles-ci, Juliette Folville – « femme supérieure, musicienne d'élite, pianiste, violoniste, compositrice de prime⁴⁰¹ » – occupe certainement une place de choix.

Notes

399. Launay, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, p. 16.

400. *Ibid.*

401. Lettre de Marguerite Radoux à Juliette Folville, 11 septembre 1896, B-Lc, Varia, boîte 11.

BIBLIOGRAPHIE

a) Sources primaires

- Fonds d'archives

Belgique, Liège, Fonds Firket-Focroulle : voir annexe I.

Belgique, Liège, Bibliothèque du Conservatoire royal de Liège, Fonds José Quitin, boîte 46 : documents divers.

Belgique, Bruxelles, Archives du Musée de la Littérature, Fonds Carlo Bronne, ML 2219, ML4413 et ML 4275/179 : documents divers.

- Correspondances principales

COMETTANT, Oscar, Correspondance avec Jules et Juliette Folville, B-Lg-FF, sans cote.

CUI, César, Correspondance avec Juliette Folville, Archives du Musée de la Littérature, ML 2217.

FOLVILLE, Émilie, Correspondance avec sa fille, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, Correspondance avec sa mère, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, Correspondance avec Léopold Charlier, B-Lc, MS II.

GODARD, Benjamin, Correspondance avec Jules et Juliette Folville, B-Lg-FF, sans cote.

MASSENET, Jules, Correspondance avec Juliette Folville, B-Lg-FF, sans cote.

MERCY-ARGENTEAU, Louisa de, Correspondance avec la famille Folville, Archives du Musée de la Littérature, ML 2218.

RADOUX, Jean-Théodore, Correspondance avec Juliette Folville, B-Lc, Varia, boîte 11.

- Partitions manuscrites

FOLVILLE, Juliette, *Recueil de travaux d'écriture*, manuscrit autographe signé, novembre 1885-octobre 1887, F-Pn, MS-26486.

FOLVILLE, Juliette, *Scènes Champêtres. Suite d'orchestre*, op. 9, manuscrit autographe signé, exécutions mentionnées sur la page de titre, Liège, 1885, F-Pn, MS-26487.

FOLVILLE, Juliette, *Scènes Champêtres, 1^{re} Suite d'Orchestre [Aux champs! Idylle*, avril 1885; *Allegretto; N°4 Fête au Village]*, op. 8, réduction pour piano, manuscrit autographe, 1885, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *1^{er} Quatuor*, op. 9/10, pour piano, violon, alto et violoncelle, manuscrit autographe, 2 mai 1885, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *Berceuse. Pour le jeune comte Antoine d'Avaray*, pour voix et piano, manuscrit autographe signé, novembre 1885, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *Hodie, Christus natus est (2^{de} version - pour Jupille)*, manuscrit autographe, 1886 [1^{re} version], B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *Noce au Village*, pour soli, chœurs et orchestre, op. 13, manuscrit autographe signé, exécutions mentionnées sur la page de titre, mai-juin 1886, F-Pn, MS-26491.

FOLVILLE, Juliette, *Scènes de la Mer (Souvenirs de Nieupoort). 2^e suite d'orchestre*, op. 14, manuscrit autographe signé, septembre-décembre 1886, F-Pn, MS-26489.

FOLVILLE, Juliette, *Scènes d'hiver. 3^e Suite d'orchestre*, op. 17, manuscrit autographe signé, Liège, 1887, F-Pn, MS-26490.

FOLVILLE, Juliette, *Scènes Champêtres. Suite pour orchestre*, manuscrit autographe, exécutions mentionnées sur la page de titre, [entre 1887 et 1890], F-Pn, MS-26488.

FOLVILLE, Juliette, *Concerto pour violon en sol bémol*, avec accompagnement d'orchestre, op. 20, manuscrit autographe signé, exécutions mentionnées sur la page de titre, [1890], F-Pn, MS-26492.

FOLVILLE, Juliette, *Concertstück*, pour violoncelle et orchestre, manuscrit autographe signé, exécutions mentionnées sur la page de garde, Hassouville, 10 août 1905, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *O bona Crux!*, motet à 3 voix seules, manuscrit autographe, Jupille, 1900 (repris en 1933), B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *Les Bergers à la Crèche. Pastorale sur un poème de Mgr Henri-Laurent Janssens*, pour chœur de femme et accompagnement de flûte, violon, alto, violoncelle, piano, manuscrit autographe signé, décembre 1933-janvier 1934, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *Hymne au Saint-Esprit*, pour chœur à trois voix et piano, manuscrit autographe signé, Jupille, 10 mai 1937, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *Adoro Te à 3 voix seules, (Salut N°III)*, manuscrit autographe signé, Jupille, 3 octobre 1939, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *L'Aube de Pâques*, pour chœur de femmes, orchestre à cordes, harpe et grand orgue, manuscrit autographe, sans date, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *Psaume 22 (à 2 voix seules)*, manuscrit autographe signé, sans date, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *Magnificat à 3 voix*, avec accompagnement d'orgue, manuscrit autographe, sans date, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *Berceuse pour violoncelle*, avec accompagnement de quatuor, manuscrit autographe, sans date, B-Lc, 312.

FOLVILLE, Juliette, *Berceuse, Pour le jeune comte Antoine d'Avaray*, copie manuscrite, sans date, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *N°2 Heure triste* extrait de *Pièces Brèves pour Piano*, copie à l'encre, sans date, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *II. Heure Triste* extrait de *Pièces Brèves pour Piano*, copie à l'encre, sans date, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *I. La Roche aux Faucons, II. Cimetière de Campagne* extraits de *Impressions d'Ardenne*, pour orchestre, copie manuscrite, sans date, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *III. Danse Champêtre* extrait de *Impressions d'Ardenne*, pour orchestre, copie manuscrite, sans date, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *Ewa. Légende Norvégienne*, partie de piano accompagnateur, copie manuscrite, sans date, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *Ewa. Légende Norvégienne*, voix (Ewa) et piano, copie manuscrite, sans date, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *Ne dis pas...*, mélodie pour soprano et piano, copie manuscrite avec signature autographe, sans date, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *La Vie*, pour voix et piano, copie manuscrite, sans date, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *Le Bon Pasteur, Cantique n°3 en forme de Pastorale*, inspiré du Psaume 22 « Dominus regit me », copie manuscrite avec signature autographe, sans date, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *N°1 Prière d'Élisabeth de la Trinité* extrait de *Chants spirituels*, pour voix et piano, copie manuscrite avec signature autographe, sans date, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *Triptyque*, pour violon et piano, copie manuscrite, sans date, dédicace autographe à Monique Firket, 2 juin 1943, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *Chanson russe*, copie manuscrite, sans date, B-Lc, 34101.

FOLVILLE, Juliette, *Poème pour violoncelle et Orchestre ou Piano*, photocopie de copie manuscrite, sans date, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *Magnificat*. Photocopie de manuscrit autographe signé, sans date, B-Lg-FF, sans cote.

FOLVILLE, Juliette, *Messe à trois voix*, avec accompagnement d'orgue, photocopie de manuscrit autographe, B-Lc, 7132.

FOLVILLE, Juliette, *Poème pour violoncelle*, avec accompagnement de piano, photocopie de manuscrit autographe, B-Lc, 34103.

RAMEAU, Jean-Philippe, *Air vif*, orchestration de Juliette Folville, manuscrit autographe, B-Lc, 024.

RAMEAU, Jean-Philippe, *Air tendre*, orchestration de Juliette Folville, manuscrit autographe, B-Lc, 024.

- Partitions éditées

FOLVILLE, Juliette, *Souvenir de Mozart. 1^{re} Sonatine pour le piano*, op. 7, Liège, Vve Léopold Muraille, Juin 1881.

- FOLVILLE, Juliette, *Souvenir de Mozart. 2^{de} Sonatine pour le piano*, op. 11, Liège, Vve Léopold Muraille, Juillet 1882.
- FOLVILLE, Juliette, *Chants printaniers*, poésie de Paul Collin, Liège, Vve Muraille, 1883.
- FOLVILLE, Juliette, *Chants printaniers. Second Recueil*, Liège Vve Muraille, 1884.
- FOLVILLE, Juliette, *Berceuse pour violon*, op. 24, avec accompagnement de piano, op. 24, Paris, A. Leduc, [1890].
- FOLVILLE, Juliette, *Trois Mélodies*, pour chant et piano, Paris, Durdilly, [1893].
- FOLVILLE, Juliette, *S'il est un charmant gazon!*, Rouen, Klein, [1894].
- FOLVILLE, Juliette, *Atala, drame lyrique en deux actes*, Liège, Veuve Muraille, 1894.
- FOLVILLE, Juliette, *Concertstück pour violoncelle*, accompagnement de piano, Bruxelles, Breitkopf & Härtel, sans date, dédicace autographe à Maurice Dambois, 30 mars 1906, B-Lc, 34103/3, ARMOIRE 2, 02, F1.
- FOLVILLE, Juliette, *Pièces Brèves* extrait de *La Musique contemporaine, Anthologie d'Œuvres Vocales et Instrumentales choisies parmi les meilleurs Maîtres. Piano*, Édition Maurice Senart et Cie, 1913.
- FOLVILLE, Juliette, *Rappelle-toi!*, pour voix, piano et violon, poésie d'Alfred de Musset, Liège, Veuve Léopold Muraille, sans date.
- FOLVILLE, Juliette, *2 Pièces pour Piano*, op. 25 : N°1 *Prélude*, N°2 *Lucioles (Scherzetto)*, Veuve Léopold Muraille.
- FOLVILLE, Juliette, *Mazurka*, pour violon et piano, Bruxelles, Breitkopf & Härtel, sans date.
- FOLVILLE, Juliette, *Hymne au Sacré Cœur*, pour chant avec accompagnement d'orgue, Liège, Maison Brahy, sans date.
- FOLVILLE, Juliette, *En Ardenne. Esquisses pour piano*, Bruxelles, Breitkopf & Härtel, sans date.
- FOLVILLE, Juliette, *Hymne à Saint-Lambert*, Liège, Veuve Muraille, sans date.
- FOLVILLE, Juliette, *Offertoire pour Grand-Orgue sur le thème du Lauda Sion*, Liège, Veuve Muraille, sans date.
- GODARD, Benjamin, *Vingt Pièces pour piano*, op. 58, Paris, Alphonse Leduc, 1887, dédicace autographe à Juliette Folville sur la page de titre, B-Lg-FF, sans cote.

b) Sources secondaires

- Ouvrages spécialisés

- CITRON, Marcia J., *Cécile Chaminade. A Bio-Bibliography*, New York, Greenwood Press, 1988.
- CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1993.
- DE VAL, Dorothy, *In Search of Song. The Life and Times of Lucy Broadwood*, Burlington, Ashgate, 2011.
- GREEN, Lucy, *Music, Gender, Education*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- LACOMBE, Hervé, *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997.

LAUNAY, Florence, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2006.

LLOYD, Stephen, *Sir Dan Godfrey, Champion of British Composers. A Chronology of Forty Years' Music-Making with the Bournemouth Municipal Orchestra*, Thames Publishing, London, 1995.

PENDLE, Karin, BOYD, Melinda (éd.), *Women and Music. A History*, Bloomington, Indiana University Press, 2001 (2nd édition).

PLANTIGA, Leon, *La musique romantique. Histoire du style musical au XIX^e siècle en Europe*, trad. de Dennis Collins, Paris, C. J. Clattès, 1989.

WENDEROTH, Valeria, *The Making of the Exoticism in French Operas of the 1890s*, thèse de doctorat, Université d'Hawaï, décembre 2004.

- Articles scientifiques

BRANGER, Jean-Christophe, « Massenet, Tchaïkovski et Paul Collin : deux adaptations musicales de "Qu'importe que l'hiver" du *Poème d'octobre* », *Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft*, n°20, 2013, p. 27-48

CORNAZ, Marie, « Louisa de Mercy-Argenteau, une comtesse musicienne », *Revue de la société liégeoise de musicologie*, n°20, 2002, p. 123-133.

DADO, Stéphane, « Léopold Charlier ou l'éclectisme philanthropique (1867-1936) », *Revue de la Société liégeoise de musicologie*, 9, 1997, p. 5-113.

FAUSER, Annegret, « *La Guerre en dentelles: Women and the Prix de Rome in French Cultural Politics* », *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 51, n° 1, été 1998, p. 95.

HAINE, Malou, Hugo RODRIGUEZ et Itzana DOBBELAERE, « La Belgique à l'heure russe (1880-1914) », in Malou Haine, Denis Laoureux (dir.), *Bruxelles, convergence des arts (1880-1914)*, Paris, Vrin, 2013, p. 251-270.

- Ressources électroniques

Académie royale de Belgique, *Biographie nationale de Belgique*, en ligne, <http://www.academie-royale.be/fr/la-biographie-nationale-personnalites/>.

SADIE, Stanley (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, en ligne, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

Bibliothèque nationale de France, *Retronews*, <https://www.retronews.fr>.

Bibliothèque royale de Belgique, *BelgicaPress*, <http://www.belgicapress.be>.

Répertoire International de la Presse Musicale, RIPM *Retrospective Index to Music Periodicals with Full Text (1760-1966)*, <https://www.ripm.org/index.php>.

The British Newspaper Archive, *The British Newspaper Archive*, <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/help/about>.

- Articles de presse (liste sélective par date)

G. M., *Souvenirs d'enfance. 1878-1881*, recueil d'articles, Liège, Léon de Thier, 1881.

- G. M., « Chronique des beaux-arts », *La Meuse*, 21 novembre 1878, p. 1-2.
- H. K., « Chronique musicale. Les enfants-prodiges », *La Meuse*, 9 décembre 1878, p. 2
- H. K., « Concerts et conférences. Concert de bienfaisance », *La Meuse*, 19 janvier 1880, p. 2.
- XXX. « Chronique locale », *La Meuse*, 22 septembre 1880, p. 2.
- Jules Ghymers, « Province. Liège. Correspondance particulière », *Le Guide musical*, vol. 31, n°21, 21 et 28 mai 1885, p. 163-164.
- L. S. [Lucien Solvay?], « Nouvelles diverses. Paris et départements », *Le Ménestrel*, vol. 53, n°2, 12 décembre 1886, p. 14.
- Oscar Comettant, « Revue musicale », *Le Siècle*, 9 mai 1887, p. 2.
- Charles Darcours, « Notes de musique », *Le Figaro*, 25 mai 1887, p. 6.
- S. n., « Mdlle. Juliette Folville's Recital », *London Evening Standard*, 4 mai 1888, p.3.
- S. n., « Occasional Notes », *Pall Mall Gazette*, 4 mai 1888, p. 4.
- S. n., « Music », *The Graphic*, 12 mai 1888, p. 11
- S. n., « Theatrical and Musical Intelligence », *The Morning Post*, 9 juillet 1888, p.2.
- S. n., « Occasional Notes », *Pall Mall Gazette*, 7 juillet 1888, p. 4.
- Lucien Solvay, « Correspondance de Belgique », *Le Ménestrel*, vol. 55, n°29, 21 juillet 1889, p. 229.
- S. n., « Petite gazette. Au Cercle artistique », *Le Soir*, 13 mars 1890, p. 1.
- M. K. [Maurice Kufferath], « Lettre de Bruxelles », *Le Guide musical*, vol. 36, n°11, 16 mars 1890, p. 84-85.
- Lucien Solvay, « Nouvelles diverses. Étranger. De notre correspondant de Belgique », *Le Ménestrel*, vol. 56, n°12, 23 mars 1890, p. 93.
- S. n., « Nouvelles diverses. Paris et départements », *Le Ménestrel*, vol. 56, n°38, 21 septembre 1890, p. 303
- S. n., « Nouvelles diverses », *Le Guide musical*, vol. 36, n°39, 12 octobre 1890, p. 261-262.
- S. n., « Nouvelles diverses. Anvers », *Le Guide musical*, vol. 37, n°17, 26 Avril 1891, p. 133.
- S. n., « Concert de l'Association philanthropique des artistes musiciens de Tournai », *Courrier de l'Escaut* 15 mai 1891, p.2.
- S. n., « Nouvelles diverses. Ostende », *Le Guide musical*, vol. 37, n°34, 23 et 30 Août 1891, p. 206.
- Georges Boyer, « Courrier des théâtres, De Lille, par dépêche », *Le Figaro*, 8 mars 1892, p. 3.
- S. n., « Nouvelles diverses. Paris et départements », *Le Ménestrel*, vol. 58, n°11, 11 mars 1892, p. 88.
- A. G., « Musique », *Revue du Nord de la France*, 15 mars 1892, p. 248.
- S. n., « Nouvelles diverses. Paris et départements », *Le Ménestrel*, vol. 58, n°14, 3 avril 1892, p. 112.
- M. K. [Maurice Kufferath], « Bruxelles », *Le Guide musical*, vol. 38, n°32, 7 et 14 Août 1892, p. 219.
- S. n., « Bruxelles. Waux-Hall », *L'Indépendance Belge*, 30 juillet 1892, p. 2.
- S. n., « Bruxelles. Le Waux-Hall », *Le Soir*, 30 juillet 1892, p. 1.
- J. de C., « Rouen. Concert Folville », *Chronique artistique: journal hebdomadaire illustré*, supplément au n°4, 1 janvier 1893, p. 83.
- S. n., « Chronique de la semaine. Rouen », *Le Guide musical*, vol. 39, n°3, 15 janvier 1893, p. 29-30.

- S. n., « Courrier des théâtres. Théâtre des Arts », *Le Travailleur normand. Organe républicain*, 15 janvier 1893, p. 3.
- S. n., « Nouvelles diverses. Paris et départements », *Le Ménestrel*, vol. 59, n°4, 22 janvier 1893, p. 32.
- S. n., « Rouen. Théâtre des Arts. Première d'*Atala*, de M^{lle} Folville, devant un public peu nombreux », *Chronique artistique*, supplément au n°7, 22 janvier 1893, p. 458.
- S. n., « Chronique de la semaine. Liège », *Le Guide musical*, vol. 39, n°44, 29 octobre 1893, p. 424.
- S. n., « Dernier courrier de Chicago », *Le Soir*, 6 décembre 1893, p. 1.
- A. B. O., « Correspondance. Liège », *Le Guide musical*, vol. 40, n°19, 6 mai 1894, p. 443.
- S. n., « Correspondances. Anvers. Grand Festival belge, à l'Exposition », *Le Guide musical*, vol. 40, n°44, 28 octobre 1894, p. 839.
- S. n., « Féminités. Les femmes qui composent », *La Presse*, 10 février 1895, p. 4.
- M. R., « Correspondance. Liège », *Le Guide musical*, vol. 41, n°11, 17 mars 1895, p. 260.
- M. R., « Correspondance. Liège », *Le Guide musical*, vol. 41, n°49, 8 décembre 1895, p. 944.
- M. R., « Correspondances. Liège », *Le Guide musical*, vol. 42, n°9, 1 mars 1896, p. 174.
- S. n., « Correspondances. Liège », *Le Guide musical*, vol. 42, n°8, 23 février 1896, p. 156.
- S. n., « Au jour le jour. Échos de la ville », *L'Indépendance belge*, 17 décembre 1897, p. 1.
- S. n., « Chronique de la semaine. Bruxelles », *Le Guide musical*, vol. 43, n°52, 26 décembre 1897, p. 873.
- A. B. O., « Correspondances. Liège », *Le Guide musical*, vol. 46, n°13, 1 avril 1900, p. 298.
- L. S. [Lucien Solvay], « Nouvelles diverses. Étranger », *Le Ménestrel*, vol. 70, n°6, 7 février 1904, p. 46.
- P. D., « Correspondance. Liège », *Le Guide musical*, vol. 51, n°8, 19 février 1905, p. 156.
- P. D., « Correspondances. Liège », *Le Guide musical*, vol. 51, n°38, 17 et 24 septembre 1905, p. 602-603.
- M. B., « La semaine. Bruxelles », *Le Guide musical*, vol. 54, n°1, 5 janvier 1908, p. 13.
- E. C. [Ernest Closson?], « La Semaine. Bruxelles. À l'Exposition universelle », *Le Guide musical*, vol. 56, n°33, 14 et 21 août 1910, p. 576.
- M de R, « La semaine. Bruxelles », *Le Guide musical*, vol. 57, n°11, 12 mars 1911, p. 210-211.
- S. n., « Département et étranger. La journée à Bruxelles », *Comœdia*, 14 mars 1911, p. 4.
- F. H., « La semaine. Bruxelles », *Le Guide musical*, vol. 58, n°19, 12 et 19 mai 1912, p. 379.
- A. H., « Chronique Musicale. Au Conservatoire de Liège. M^{lle} Juliette Folville », *La Meuse*, 20 janvier 1932, p. 3.
- S. n., « sans titre », *La Wallonie* 11 mars 1933, p.8.
- J. D[umoulin], « Nos artistes. Juliette Folville », *La Wallonie*, 21 avril 1934, p. 5.
- J. Dumoulin, « sans titre », *La Wallonie* 2 février 1935, p. 5.
- Juliette Folville, « Démon chez Euterpe », *L'Écho de la Chère Maison*, décembre 1935, p. 65-68.
- H. R., « Mademoiselle Juliette Folville », *Bulletin Paroissial de Dourgne*, décembre 1946, p. 2-5.
- S. n., « La vie musicale à Liège », *La Meuse*, 31 octobre 1947, p. 4.

CATALOGUE THEMATIQUE

ŒUVRES PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

Année	N°	Titre
Juin 1881	1	<i>Souvenir de Mozart. 1^{re} Sonatine pour la Piano, op. 7</i>
Juillet 1882	2	<i>Souvenir de Mozart. 2^{de} Sonatine pour le Piano, op. 11</i>
1883	20	<i>Chants printaniers. Premier recueil</i>
1884	21	<i>Chants printaniers. Second recueil</i>
ca. 1885	47	<i>La Charité</i>
1885	25	<i>S'il est un charmant gazon</i>
1885	12	<i>Scènes champêtres. 1^{re} Suite d'orchestre, op. 8/9</i>
Mai 1885	11	<i>1^{er} Quatuor pour piano, op. 9</i>
1885 (Juillet max.)	25	<i>S'il est un charmant gazon</i>
Novembre 1885	22	<i>Berceuse, op. 12</i>
ca. 1886	48	<i>Aubade</i>
ca. 1886	49	<i>Nouvelle Chanson</i>
Mai-Juin 1886	42	<i>Noce au Village, op. 13</i>
Sept.-Déc. 1886	13	<i>Scènes de la mer. 2^e Suite d'orchestre, op. 14</i>
Hiver 1886	31	<i>Hodie, Christus natus est</i>
ca. 1886-1887	50	<i>Mélodies (Madrigal, Sérénade)</i>
Novembre 1887	14	<i>Scènes d'hiver. 3^e Suite d'orchestre, op. 17</i>
1888	15	<i>Concerto pour violon en sol bémol majeur, op. 20</i>
ca. 1889	41	<i>Ewa. Légende Norvégienne</i>
1889-1890	3	<i>Deux pièces pour piano, op. 25</i>
1890	6	<i>Berceuse pour violon et piano, op. 24</i>

Juin 1890	24	<i>Attente (dans Trois mélodies)</i>
Av. août 1890	27	<i>Rappelle-toi !</i>
Novembre 1891	43	<i>Atala</i>
Février 1892	24	<i>Chant d'Amour (dans Trois mélodies)</i>
Mars 1893	51	<i>Marguerite</i>
ca. Juillet 1893	52	<i>Salve Regina</i>
1893	24	<i>Trois mélodies (édition)</i>
ca. octobre 1893	23	<i>La vie</i>
Av. décembre 1894	53	<i>Six pièces ou bagatelles pour violon</i>
ca. 1895	46	<i>Jean de Chimay (inachevé)</i>
1896	5	<i>Offertoire pour Grand Orgue</i>
Av. mai 1899	54	<i>Bluettes</i>
ca. 1899	55	<i>Concertstück pour orchestre</i>
1900/1933	30	<i>O bona Crux !</i>
1902-1903	17	<i>Concerto pour piano en ré mineur</i>
1905	18	<i>Concertstück pour violoncelle</i>
[1910]	8	<i>Mazurka pour violon et piano</i>
ca. 1910	4	<i>En Ardenne</i>
1910	16	<i>Impressions d'Ardenne</i>
Mars 1911	56	<i>Recordare</i>
[1912]	5	<i>Pièces brèves pour piano</i>
Av. 1909	9	<i>Poème pour violoncelle et piano (ou orchestre)</i>
Av. 1915	57	<i>Vers l'exil</i>
Av. 1932	40	<i>L'Aube de Pâques</i>
[1932-1940]	37	<i>Cantique n°3</i>
Déc. 1933-Jan. 1934	39	<i>Les Bergers à la Crèche</i>
1935	26	<i>Ne dis pas !</i>
Av. février 1935	58	<i>L'Étoile de Bethléem</i>
ca. 1935	19	<i>Triptyque</i>
Janv. 1935-Mai 1937	38	<i>Hymne au Saint Esprit</i>
Décembre 1939	29	<i>Adoro Te (Salut n°III)</i>
1944-1945	34	<i>Messe</i>

ORGANISATION DU CATALOGUE

MUSIQUE INSTRUMENTALE

Œuvres pour instrument seul

Œuvres pour deux instruments

Œuvres pour plus de deux instruments

Œuvres pour orchestre

MUSIQUE VOCALE

Mélodies avec piano

Musique religieuse

Musique de scène

ARRANGEMENTS

ŒUVRES INACHEVÉES

ŒUVRES PERDUES

Composition avérée

Composition non avérée

ABREVIATIONS

B-Lc : Belgique, Liège, Bibliothèque du Conservatoire

B-Lg-FF : Belgique, Liège, Fond Firket-Focroulle

F-Pn : France, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique

US-CAt : États-Unis, Cambridge, Houghton Library, Theatre Collection

ŒUVRES PAR TYPE

MUSIQUE INSTRUMENTALE

Œuvres pour instrument seul¹

1. Souvenir de Mozart. 1^{re} Sonatine pour la Piano, op. 7

Mouvement Allegro

Effectif Piano

Date Juin 1881

Incipit musical



Édition Liège, Veuve Léopold Muraille, juin 1881

2. Souvenir de Mozart. 2^{de} Sonate pour le Piano, op. 11

Mouvement Allegretto

Effectif Piano

Date Juillet 1882

Incipit musical



Dédicace « À Monsieur Gustave Ansiaux² »

Édition Liège, Veuve Muraille, juillet 1882

3. Deux pièces pour piano, op. 25

Mouvements

1. Prélude
2. Lucioles

Effectif Piano

Date [1889-1890³]

Incipit musical

1.



2.



Dédicaces

1. « À César Cui »
2. « À Monsieur E. M. Delaborde »

Édition

Liège, Veuve Léopold Muraille, s.d.

Remarque

Le prélude est repris comme pièce pour violon le Kaléidoscope de César Cui⁴.

4. En Ardenne. Esquisses pour Piano

Mouvements

1. La Roche aux Faucons
2. Sous l'Ondée
3. Cimetière de Campagne
4. Au bord de l'Ourthe

Effectif Piano

Date ca. 1910

Incipit musical

1.



2.



3





4.



Dédicaces

1. « Au Maître, César Cui »
2. « À Mademoiselle Marthe Massart »
3. « À Monsieur l'Abbé Simonis, Curé d'Esneux "*In memoriam...*" »
4. « À Madame Delvaux-Voué »

Édition

Bruxelles, Breitkopf & Härtel, 1911

Remarques

« La Roche aux Faucons » et « Cimetière de Campagne » sont orchestrés dans *Impressions d'Ardenne*.

Une édition dédicacée de « La Roche aux Faucons » est conservée à la Bibliothèque du Conservatoire royal de Liège (B-Lc 351) :

« À ma chère jeune élève, Monique Firket, en souvenir des beaux jours d'Esneux ! J.M. Folville. Août 1937 ».

Des éditions des quatre parties, dédicacées à Monique Firket, sont conservées dans le Fond Firket-Focroulle.

5. Pièces brèves pour piano

Mouvements

1. En berçant
2. Heure triste

Effectif Piano

Date [1912]

1.



2.



- « 2. Heure triste »

Édition Paris, Édition Maurice Sénart & Cie, « La musique contemporaine. Anthologie d'Œuvres Vocales et Instrumentales choisies parmi les meilleurs Maîtres. Piano », 1913.

Date 1896

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system consists of a treble and bass staff in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble staff, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a final cadence in the treble staff and a sustained bass note.

Dédicace	« À Mgr l'abbé Grandchamps Curé de St Christophe à Liège »
Édition	Liège, Veuve Léopold Muraille, « Répertoire de l'organiste », n° 83
Remarque	Composé pour l'inauguration des Orgues de St Christophe à Liège en septembre 1896.

Œuvres pour deux instruments

7. *Berceuse pour violon et piano, op. 24*

Mouvement	Andantino
Effectif	Violon, piano
Date	1890

Incipit musical



Dédicace	« À Madame la Comtesse de Mercy-Argenteau »
Édition	Paris, Alphonse Leduc, 1890
Remarque	Deux éditions dédiquées sont conservées à la Bibliothèque du Conservatoire royal de Liège (B-Lc 3410) : 1. « À M ^r Joseph Debroux Hommage au grand artiste et souvenir de sa triomphale réapparition à Liège! Juliette Folville. Février 96. » 2. Dédicace à J. Th. Radoux, datée « Octobre 1890 ». Rendue illisible par l'humidité.

8. *Chanson russe*

Effectif	Violon, piano
Date	s.d.
Incipit musical	[Violon, m. 2]



Dédicace	« À M ^{lle} Nadine Collon »
----------	--------------------------------------

Manuscrit	B-Lc – 34101 Copie manuscrite non autographe, comportant la signature autographe de l'auteur
Édition	Inédit

9. Mazurka pour violon et piano

Mouvement Tempo di Mazurka

Effectif Violon, piano

Date [1910]

Incipit musical [Violon, m. 8]



Dédicace « À monsieur Adolphe Greiner »

Édition Bruxelles, Breitkopf & Härtel, 1910

Remarque Une édition dédiée est conservée à la Bibliothèque du Conservatoire royal de Liège (B-Lc 34101/3U06) :
« À Monsieur Jean Quitin⁵,
Hommage bien sympathique
J. Folville »

10. Poème pour violoncelle et piano (ou orchestre)

Mouvement Lent et recueilli

Effectif Violoncelle, piano ou orchestre

Date Avant mars 1909⁶

Incipit musical [Violoncelle, m. 9]



Dédicace « Au maître Jan Blockx, Directeur du Conservatoire Royal d'Anvers »

Manuscrit B-Lg-FF
Copie manuscrite de la version avec piano

Édition Breitkopf & Härtel, 1910

Remarque Une édition dédiée est conservée au Conservatoire de Liège (B-Lc 34103) :

« À l'illustre et admirable virtuose, Jean Gérardy
 Respectueux hommage
 J. Folville. Février 1910 »

Œuvres pour plus de deux instruments

11. *Berceuse pour violoncelle, avec accompagnement de quatuor*

Effectif Violoncelle solo, deux violons, alto, violoncelle

Date s. d.

Incipit musical [Violoncelle solo, m. 3]



Manuscrit B-Lc – 312

Partition directrice autographe et parties séparées

Édition Inédit

12. *1^{er} Quatuor pour piano, op. 9*

Mouvements

1. Allegro con fuoco
2. Doux et expressif (M)
3. [Reprise du 1^{er} mouvement]

Effectif Violon, alto, violoncelle, piano

Date 29 mai 1885

Incipit musical

1. [m. 8]

The image shows the musical notation for the beginning of the first movement of the '1^{er} Quatuor pour piano, op. 9'. It consists of four staves. The top staff is for Violon (Violin) in G major (one sharp) and 3/4 time. The second staff is for Alto in G major (one sharp) and 3/4 time. The third staff is for Violoncelle (Cello) in G major (one sharp) and 3/4 time. The bottom staff is for Piano in G major (one sharp) and 3/4 time. The Violon, Alto, and Violoncelle staves show a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano staff shows a harmonic accompaniment with chords and single notes.

2. [lettre M, m. 1]

Violon

Alto

Violoncelle

Piano

This musical score is for measures 1-4 of 'Lettre M'. It features four staves: Violon (Violin), Alto, Violoncelle (Cello), and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Violon part has a melodic line with some rests. The Alto part has a similar melodic line. The Violoncelle part has a lower melodic line. The Piano part provides harmonic support with chords and some single notes.

3. [lettre Q, m. 1]

Vln.

Alt.

Vlc.

Pia.

This musical score is for measures 1-4 of 'Lettre Q'. It features four staves: Vln. (Violin), Alt. (Alto), Vlc. (Cello), and Pia. (Piano). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The Vln. part has a melodic line. The Alt. part has a similar melodic line. The Vlc. part has a lower melodic line. The Pia. part provides harmonic support with chords and some single notes.

Manuscrit	B-Lg-FF - Partition directrice autographe signée et datée Parties séparées de violon, alto, violoncelle B-Lc – 321 - Photocopie de l'autographe conservée dans le Fonds Firket-Focroulle
Édition	Inédit
Remarque	Les mesures des lettres I, J et K manquent dans la partition complète qui passe directement de H à L. Elles sont présentes dans les parties séparées.

Œuvres pour orchestre

13. Scènes champêtres. 1re Suite d'orchestre op. 8/9

Mouvements

1. Aux Champs. Idylle
2. Dans la Montagne⁷

3. Rêverie⁸

4. Fête au Village

Effectif flûtes, hautbois, clarinette en si bémol, bassons, 2 cors en si bémol, 1^{ers} et 2^{nds} violons, altos, violoncelles, contrebasses

Date 1885⁹

Incipit musical

1. [Hautbois, m. 1]



2. [Cors en mi♭ 3 et 4, m. 1]



3. [Violoncelle solo, m. 9]



4. [Violons 1, m. 11]



Dédicace « Dédicée à A. Borodine »

Manuscrits F-Pn – MS-26487

- Partition partiellement autographe (deux mains), série de cahiers reliés, accompagnée du texte (programme édité)

Pages collées, ajouts, corrections et commentaires au crayon et à l'encre.

Notes d'interprétation au crayon bleu

Liste d'exécutions sur la page de garde

F-Pn – MS-264888

- Partition copiée, accompagnée du texte (programme imprimé)

Version plus propre et plus tardive

Liste des exécutions sur la page de garde

B-Lg-FF

- Réduction pour piano : « Aux Champs », « Absence. Prélude pour violon et piano », « Allegretto », « Fête au Village »

Partition autographe, datée a posteriori au crayon « Avril 1885 »

Édition

Inédit

Création

Audition du Conservatoire royal de Liège, 19 décembre 1885

14. *Scènes de la mer, op. 14*

Mouvements

1. Chanson du Pêcheur
2. Nuit étoilée
3. Mer phosphorescente
4. Flots agités
5. Adieux à l'Océan

Effectif

2 flûtes, 2 cors anglais, 2 clarinettes en la, 2 bassons, 2 cors en sol, 1^{ers} et 2^{nds} violons, altos, violoncelles, contrebasses

Date

Septembre-Décembre 1886

Incipit musical

1. [Violoncelles 1, m. 2]



2. [Violons 2, m. 1]



3. [Piano, m. 1]



4. [Hautbois, m. 1]



5. [Violons 1, m. 5]



Dédicace « À Benjamin Godard »

Manuscrits F-Pn – MS-26489

- Partition d'orchestre autographe signée, et datée « Liège, Septembre-Décembre 86 »

Corrections et indications d'interprétation au crayon

Liste de représentations sur la page de garde

B-Lg-FF

- « Mer phosphorescente », réduction pour piano ou partie piano seule

Partition non autographe

Édition Inédit

Création Aix-la-Chapelle, 31 mars 1887

Arrangements L'œuvre existe également en version pour piano¹⁰

15. Scènes d'hiver. 3^e Suite d'orchestre, op. 17

Mouvements

1. Ballade. Les deux archers
2. La Neige
3. Noël. Scherzo
4. Carnaval

Effectif 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en la, 2 bassons, 2 cors en mi, trompettes en fa à cylindre, 3 trombones, timbales, tambour, 1^{er} et 2nds violons, altos, violoncelles, contrebasses

Date Novembre 1887

Texte Textes de Paul Collin, d'après Les deux archers de Victor Hugo

Incipit musical

1. [Violons 1, m. 1]



The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. It begins with a piano (p) dynamic, followed by a crescendo (cresc.) marking, and then an 'dim.' (diminuendo) marking. The lower staff is in treble clef with the same key signature and time signature, starting with a 'leggerissimo' (very light) marking. The second system continues the melody on the upper staff and includes a key signature change to one sharp (F#) and a common time (C) signature at the end.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a melody with several triplet markings (indicated by a '3' below the notes) and slurs. The bottom staff is also in treble clef and contains a bass line with some rests and triplet markings. The system concludes with a key signature change to two sharps (F# and C#).

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains the first two lines of music, and the second system contains the next two lines. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the first line of the first system, and 'The Rose Tree' is written below the first line of the second system. The score ends with a double bar line and a final key signature change to one flat (Bb).

Manuscript F-Pn – MS-26490

Texte imprimé : Victor Hugo, « Ballade huitième. Les deux archers » dans *Odes et ballades*, avec annotation de Juliette Folville

Édition Inédit

Mouvements

- Effectif Violon et orchestre : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en si, 2 bassons, 4 cors en fa, 2 trompettes à cylindre en fa, 3 trombones, timbales en sol-ré, 1^{ers} et 2^{nds} violons, altos, violoncelles, contrebasses

121

Incipit musical

1. [Violons 1, m. 1]



2. [Violon solo, m. 8]



3. [Violon solo, m. 2]



4. [Violons 1, m. 5]



Dédicace « À Monsieur Ovide Musin »

Manuscrit F-Pn – MS-26492

- Partition d'orchestre autographe

Notes d'interprétation, corrections

Liste de concerts sur la page de garde

Édition Inédit

Création 13 octobre 1888 au Kurhaus d'Aix-la-Chapelle

17. *Impressions d'Ardenne*

Mouvements

1. La Roche aux Faucons
2. Cimetière de Campagne
3. Danse Champêtre

Effectif 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en la, 2 bassons, 4 cors en sol,
2 trompettes en fa, 3 trombones, timbales, triangle, grosse caisse,
1^{ers} et 2^{nds} violons, altos, violoncelles, contrebasses

Date 1910¹²

Incipit musical

1. [Clarinete en la 1, m. 3]



2. [Violons 1, m. 2]



3. [Hautbois, m. 3]



Manuscrits B-Lg-FF

- Partitions non autographes, de deux mains différentes
(mouvements 1 et 2 – mouvement 3)

Partitions non autographes des parties de 1^{er} violon, 2nd violon,
violoncelle et contrebasses (chacun en 2 exemplaires)

Notes autographes au crayon bleu

Édition Inédit

Remarque *Impressions d'Ardenne* reprend « La Roche aux Faucons » et «
Cimetière de Campagne » de la suite pour piano *En Ardenne*

18. Concerto pour piano en ré mineur

Mouvements

1. *Allegro moderato*
2. Ballade
3. Finale

Effectif Piano et orchestre (composition inconnue)

Date 1902-1903¹³

Incipit musical

1. [Piano solo, m. 1]



2. [Piano solo, m. 1]



3.



Dédicace« À mon Maître, J. Th. Radoux
 Directeur du Conservatoire Royal de Musique de Liège »

Manuscrit B-Lg-FF
 - Partition autographe pour deux pianos et partition non autographe du piano accompagnateur
 Corrections autographes et collettes

Édition Bruxelles, Breitkopf & Härtel, Version pour deux pianos, s.d.

Création Conservatoire royal de Liège, 1904¹⁴

19. Concertstück pour violoncelle, avec accompagnement d'orchestre

Mouvement Grave

Effectif Violoncelle et orchestre: 2 flûtes, hautbois, cor anglais, 2 clarinettes en si bémol, 2 bassons, 4 cors en fa, 2 trompettes en fa, 3 trombones, tombales en sol-ré, 1^{ers} et 2^{nds} violones, altos, violoncelles, contrebasses

Date 1905

Incipit musical [Violoncelle solo, m. 2]



- Dédicace « À Monsieur Maurice Dambois¹⁵ »
- Manuscrit B-Lg-FF
- Partition d'orchestre autographe signée et datée « Hassouville, 10 août 1905 »
Notes d'interprétation au crayon
- Édition Bruxelles, Breitkopf & Härtel, Version violoncelle-piano, s.d. [ca. 1906]
- Création Créée par Maurice Dambois à Liège, le 25 août 1905
- Remarque Une édition dédicacée est conservée au Conservatoire de Liège (B-Lc 34103/3, ARMOIRE 2, 02, F) :
« À mon admirable interprète, j'offre affectueusement ces deux œuvres, en souvenir de la première exécution du Concertstück – Liège, 25 Août 1905 – et d'une belle victoire artistique partagée avec lui à Bruxelles, le 19 Janvier 1906.
Juliette Folville. 30 Mars 1906 »
Une édition dédicacée est conservée dans le Fonds Firket-Focroulle
« Au Maître, Charles Radoux-Rogier¹⁶,
En hommage d'admiration –
– en souvenir de vieille amitié.
Juliette Folville. Sept. 1933 »

20. *Triptyque pour violon et orchestre*

Mouvements

1. Les Grands Rochers (Ballade)
2. Le Vieux Calvaire
3. Chant Triomphal

Effectif Violon et orchestre (composition inconnue)

Date ca. 1935

Texte

1. Implacables rochers ! Que de sombres histoires vous taisez, dans votre éternel silence...

Oh ! l'enchantement des cîmes [sic] inaccessibles... l'attraction de cette solitude où l'on se sent plus près de Dieu, et si loin de la terre !...

L'âme enivrée oublie l'abîme, gouffre où tout sombre... mais d'où elle s'élance vers les cîmes [sic] éternelles !

2. ... Toute enveloppée de paix et d'ombre, la forêt repose, bercée par le chant des oiseaux...

Au pied des grands rochers, le vieux Calvaire se dresse, évoquant des pensées de douleur et d'éternelle consolation...

3. À travers la rumeur de la foule, le cortège s'avance, splendide et majestueux, au chant des lointains « Te Deum », dans l'enthousiasme d'un peuple vibrant d'une émotion profonde (où plane un souvenir, où s'éveille un espoir...

Incipit musical

1. [Violon solo, m. 2]



2. [Violon solo, m. 9]



3. [Violon solo, m. 13]



Manuscrit

B-Lg-FF

- Partition non autographe pour violon et piano

Notes d'interprétation au crayon

Dedicacée « À ma bien chère fille adoptive, par l'art et l'affection ; à Monique Firket, très remarquable élève et âme d'artiste, j'offre affectueusement – et définitivement ! cet exemplaire, par elle emporté en exil, où nous l'avons maintes fois ouvert ensemble... Et je lui lègue le soin... si je ne dois pas revoir notre cher pays... de réaliser mon vœu le plus cher, en me donnant la joie de l'entendre avec orchestre... du Paradis !

Juliette Folville. Dourgne, 2 juin 1943 »

Édition

Inédit

Création 31 janvier 1935 aux Amis de l'Art Wallon par Maurice Raskin et l'auteur¹⁷

MUSIQUE VOCALE

Mélodies avec piano

21. *Chants printaniers. Premier recueil*

Mouvements

1. Sonnet du Printemps
2. Rondel
3. Le Sentier
4. Strophes d'Andromaque. Tirées d'Astyanax, scènes dramatiques de Mr Paul Collin.
5. Air d'Andromaque. Tirées d'Astyanax, scènes dramatiques de Mr Paul Collin.

Effectif Voix et piano

Date 1883

Texte Poésies de Paul Collin

1. « Sentant l'air adouci par les premiers rayons / Et sortant lentement de leur verte cachette »
2. « Mignonne les printemps sont courts / Et rapides sont les années »
3. « Au temps des muguet et des églantines quand s'épanouit la douceur de mai »
4. « Dans ce destin funeste / Qui nous brise aujourd'hui / Je puis bénis encor la puissance céleste »
5. « Ne sortiras-tu pas de ta tombe offensée »

Incipit musical

1. [Voix, m. 7]

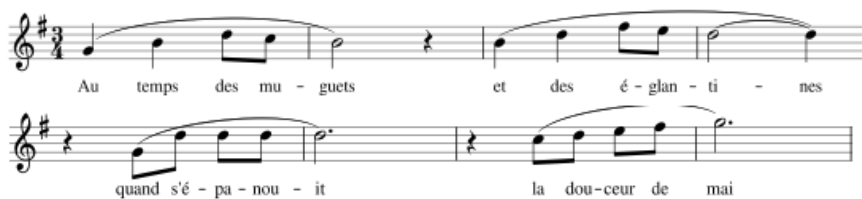


2. [Voix, m. 5]





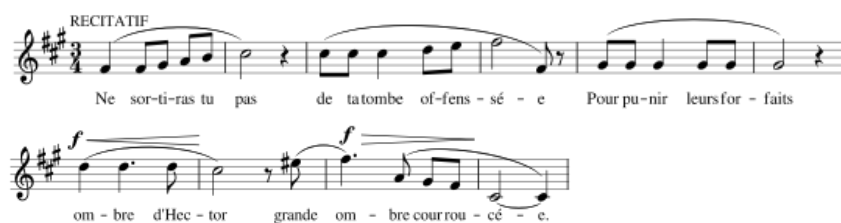
3. [Voix, m. 4]



4. [Voix, m. 3]



5. [Voix, m. 14]



Dédicace

1. « À ma mère »
2. « À Madame Georges Scrive »
3. « À Madame Paul Collin »
4. « À Madame Noblet »
5. « À la mémoire de Gustave Masset »

Édition

Liège, Veuve Léopold Muraille, déposé 1883

22. Chants printaniers. Second recueil

Mouvements

1. Rondel d'Avril
2. Sérénade
3. Le Renouveau
4. Le Ruisseau
5. En Hiver
6. Noël

Effectif Voix et piano (N°6 pour voix, piano et orgue)

Date 1884

Texte

1. Paul Collin, « Avril est si doux ! bénissons Dieu des beaux jours qu'il nous apprête »
2. Paul Collin, « C'est l'heure de grâce / Où ... »
3. Charles d'Orléans, « Le temps a laissé son manteau / De vent de froidure et de pluye »
4. Juliette Folville (imitation de Goethe), « Petit ruisseau clair et limpide / D'où viennent des flots cristallin »
5. Paul Collin, « Dans l'espace où tournait naguère / Le fol essaim des papillons »
6. Théophile Gautier, « Le ciel est noir la terre est blanche ... »

Incipit musical

1. [Voix, m. 4]

A - vril est si doux! A - vril est si doux! bé-nis-sons Dieu, bén-nis-sons Dieu des beaux jours qu'il nous ap - prê - te, des beaux jours qu'il nous ap - prê - te

2. [Voix, m. 7]

dolce et expressivo
C'est l'heu - re C'est l'heu - re C'est l'heure de grâ - ce Où les pa-pil-lons i-vres de ray - ons tournent dans l'es - pa - ce

3. [Voix, m. 3]

semplice
Le temps a lais - sé son man - teau De vent de froi - dure et de plu - ye Le temps a lais - sé son man - teau de vent

4. [Voix, m. 5]

Pe-tit ruis-seau clair et lim-pi-de D'où vien-nent tes
flots d'où vien-nent tes flots cris-tal-lins

5. [Voix, m. 2]

Dans l'es-pa-ce où tournait na-guè-re Le fol es-saim le fol es-saim des pa-pil-lons

6. [Voix, m. 8]

p Le ciel est noir la terre est blan-che Le ciel est noir le ter-re est blan-che

Dédicace

« À Monsieur J. Massenet

Monsieur,

Vous avez témoigné à mes premiers essais une bienveillance encourageante : veuillez me permettre de vous dédier ces nouveaux chants comme un hommage de profonde reconnaissance.

Juliette Folville »

6. « À Madame la Baronne DÉsirÉE de MOFFARTS—de ROSEN »

Édition

Liège, Veuve Léopold Muraille, déposé 1884

23. Berceuse, op. 12

Mouvement Andantino

Effectif Voix, piano

Date Novembre 1885

Texte « Dors, cher petit enfant, C'est l'heure où tout repose », poésie de J.F.

Incipit musical [Voix, m. 3]

Doux et calme
Dors, cher pe-tit en-fant c'est l'heure où tout re-po-se



- Dédicace « Pour le jeune comte Antoine d'Avaray »
- Manuscrits B-Lg-FF
- Partition autographe signée et datée « Novembre 1885 »
B-Lg-FF
- Partition non autographe
- Remarque Composé à l'occasion de la naissance du petit-fils de Louisa de Mercy-Argenteau, le marquis Antoine de Besiade-Avaray (né le 1^{er} octobre 1885).

24. *La Vie*

- Mouvement Andante mesto
- Effectif Voix et piano
- Date ca. octobre 1893¹⁸
- Texte J. Folville, « La vie est une âpre couronne / Que d'épines sur une fleur »
- Incipit musical [Voix, m. 5]



- Manuscrit B-Lg-FF
- Partition non autographe
- Édition Inédit

25. *Trois mélodies*

- Mouvements
1. Chant d'Amour
 2. Songe
 3. Attente
- Effectif Voix et piano
- Date 1893 [date de publication]
1. Chant d'Amour (février 1892¹⁹)
 2. Songe
 3. Attente (juin 1890²⁰)

Texte

1. Alfred Billet, « Est-ce à la beauté que ton cœur se donne ?
Détourne les yeux et ne m'aime pas »

2. Victor Hugo, « Qu'un songe au ciel m'enlève / Que plein
d'ombre et d'amour / Jamais il ne s'achève / Et que la nuit je rêve
/ À mon rêve du jour! »

3. Victor Hugo, « Monte, écureuil, monte au grand chêne, / Sur
la branche des prochains / Qui plie et tremble comme un jonc »

Incipit musical

1. [Voix, m. 6]

Est-ce à la beau - té que ton cœur se don - ne? Dé-tour - ne les yeux et ne m'ai - me pas!

2. [Voix, m. 2]

Qu'un songe au ciel m'en - lè - ve Queplein d'ombre et d'a - mour Ja - mais il ne s'a - chève

3. [Voix, m. 5]

Monte, é-cu - reuil, monte au grand chē - ne Sur la bran - che descieux pro - chai - ne Qui plie et trem - ble comme un jonc

Dédicaces

1. « À Madame Billet²¹ »
2. « À ma Mère »
3. « À Fanny Lépine²² »

Édition

Paris, Durdilly, 1893

26. S'il est un charmant gazon

Mouvement Allegretto

Effectif Voix et piano

Date [1885²³]
 Texte Victor Hugo, S'il est un charmant gazon : « S'il est un charmant gazon / Que le ciel arrose / Où brille en toute saison / Quelque fleur éclore »

Incipit musical [Voix, m. 4]



Dédicace « À Monsieur Gustave Ansiaux »

Édition Rouen, Klein & Cie, 5 p., 1894

27. *Ne dis pas !*

Mouvement Andantino affetuoso

Effectif Voix et piano

Date 1935²⁴

Texte Adolphe Hardy, « Ne dis pas qu'en ton jardin nul jasmin de son souffle ne l'effleure »

Incipit musical [Voix, m. 1]



Manuscrit B-Lg-FF
 - Partition non autographe

Édition Inédit

28. *Rappelle-toi !*

Mouvement Andante

Effectif Voix et piano

Date [avant août 1890]

Texte Alfred de Musset, Rappelle-toi ! : « Rappelle-toi quand l'Aurore craintive... »

Incipit musical [Voix, m. 6]



Dédicace « À Madame Oscar Comettant »

Édition Liège, Veuve Léopold Muraille. 2 éditions sans date.

Remarque Une édition dédicacée est conservée à la Bibliothèque du Conservatoire royal de Liège (B-Lc 202) :

« À Monsieur Bouhy,
avec l'hommage de ma profonde admiration pour son
merveilleux talent.
Juliette Folville. Août 1890 »

Musique religieuse

Œuvres pour voix a capella

29. Chants spirituels

Mouvements

1. Prière d'Élisabeth de la Trinité
2. Hymne à la Sainte Providence [Œuvre perdue]
3. Prière à la Vierge, de l'abbé Perreyve [Œuvre perdue]

Effectif

1. Voix seule
2. 3 voix seules
3. [Inconnu]

Date s. d.

Texte

1. « Ce n'est pas au dehors que je dois Te chercher »
2. [Inconnu]
3. [Inconnu]

Incipit musical

1. [Voix, m. 6]





2. [Inconnu]

3. [Inconnu]

Manuscrit B-Lg-FF

-« Prière d'Élisabeth de la Trinité »

Partition non autographe

Édition Inédit

30. *Adoro Te (Salut n°III)*

Mouvement Lent et recueilli

Effectif 3 voix seules

Date 3 décembre 1939

Texte « Adoro te devote, latens Deitas »

Incipit musical [Voix 1 et 2, m. 1]



Manuscrits B-Lg-FF

- Partition autographe signée et datée « Jupille. 3 décembre 1939 »

Édition Inédit

Remarque Porte la signature « J. M. Folville », caractéristique de la période Jupille.

31. *O bona Crux ! Motet à 3 voix seules*

Mouvement Andante

Effectif 3 voix

Date 1900 (repris 1933)

Texte « O bona crux diu desiderata »

Incipit musical [Voix 1, m. 1]



Manuscrit	B-Lg-FF - Partition autographe signée et datée « Jupille. 1900 (repris 1933) » Notes au crayon
Édition	Inédit
Remarque	Porte la signature « J. M. Folville », caractéristique de la période Jupille.

32. *Hodie, Christus natus est*

Effectif	Chœur de femmes
Date	hiver 1886
Texte	« Hodie Christus natus est / hodie Salvator apparuit »
Incipit musical	[Soprano 1, m. 5]



Manuscrit	B-Lg-FF - Partition autographe, sous-titrée « 2de version – pour Jupille » « Écrit en 1886 et exécuté à Noël à la Cathédrale de Liège » Notes d'interprétation au crayon
Édition	Inédit
Création	Cathédrale de Liège, Noël 1886
Arrangements	Seconde version créé pour le couvent de Jupille

2.2.2. Œuvres pour voix avec accompagnement

33. *Magnificat*

Mouvement	Andante maestoso
Effectif	Chœur de femmes seul, ou avec orgue
Date	s. d.
Texte	« Magnificat anima mea »
Incipit musical	[Voix, m. 6]



Manuscrit	B-Lg-FF - Partition autographe pour chœur et orgue B-Lg-FF - Photocopie de partition non autographe
Édition	Inédit

34. *Hymne au Sacré-Cœur*

Mouvement	Largement
Effectif	Voix et orgue
Date	s.d.
Texte	Paroles extraites de l'Acte de Consécration du Cardinal Mercier : « Cœur Sacré de Jésus que votre règne arrive ! Disposez en Souverain de ce que nous avons et de ce que nous sommes »

Incipit musical [Voix, m. 5]



Édition	Liège, Maison Brahy, 1933
Remarque	Une édition dédiée à Lina Firket est conservée dans le Fonds Firket-Focroulle : « Souvenir très affectueux de Mme Firket, à la maman de ma chère petite Monique, et à la « petite Lina » d'autrefois !! J. M. Folville. Jupille, 11 Nov. 33 »

35. *Messe*

Mouvements	1. Kyrie 2. Gloria 3. Sanctus 4. Angus Dei
Effectif	3 voix (S-A-B) et orgue
Date	Août 1944 (Kyrie-Gloria) 1945 (Sanctus-Agnus Dei)

Incipit musical

1. [Baryton, m. 12]



2. [Soprano, m. 2]



3. [Soprano, m. 1]



4. [Alto, m. inconnue, premières pages manquantes]



Texte Ordinaire de la messe

Manuscrit B-Lc – 7132

- Photocopie de partition non autographe

Édition Inédit

Création Grande Chapelle de St Stapin, le 6 août 1944

Remarque « Écrit pour la St Stapin »

« 1^{re} exécution à la grande Chapelle de St Stapin le 6 août 1944.

2^e exécution à la Paroisse de Dourgne, le jour de

l'Assomption, 15 août 1944. »

Les premières pages de l'Agnus Dei sont manquantes.

36. Hymne à Saint Lambert

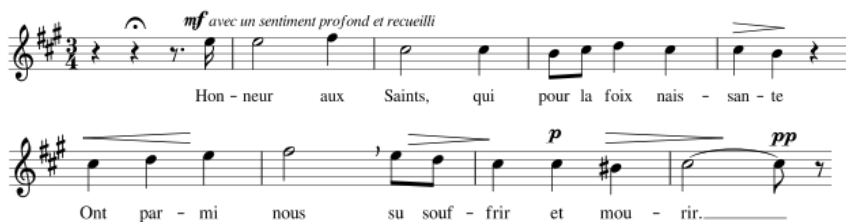
Mouvement Andante religioso

Effectif 2 voix, orgue et piano

Date s. d.

Texte « Honneur aux Saints, qui pour la fois naissante ont parmi nous
su souffrir et mourir. »

Incipit musical [Voix, m. 7]



Dédicace « À Sa Grandeur Mgr Doutreloux, Évêque de Liège »
 Édition Liège, Veuve Léopold Muraille, s.d.

37. *Psaume 22*

Mouvement Tranquillo
 Effectif 2 voix et piano
 Date s. d.
 Texte « Dominus regit me et nihil mihi deerit »

Incipit musical [Voix 1, m. 1]



Manuscrit B-Lg-FF
 Partition copiée
 Notes au crayon
 Édition Inédit

38. *Cantique n°3 en forme de Pastorale, inspiré du Psaume 22 « Dominus regit me »*

Mouvements

1. Notre-Dame de Jupille [Œuvre perdue]
2. Saint Augustin [Œuvre perdue]
3. Le Bon Pasteur

Effectif Voix et piano
 Date [ca. 1932-1940]
 Texte

1. [Inconnu]
2. [Inconnu]
3. « Le Dieu d'amour est mon pasteur »

Incipit musical

1. [Inconnu]
2. [Inconnu]
3. [Voix, m. 5]



Inédit

39. Hymne au Saint Esprit (Séquence d'Adam et Saint Victor)

« Amor Patris Filiique / Par amborum et cetricue »

Incipit musical [Voix 1, m. 7]



Porte la signature « J. M. Folville », caractéristique de la période Jupille.

40. *Les Bergers à la Crèche. Pastorale sur un Poème de Mgr Henri-Laurent Janssens*

Mouvement

11. Chœur des bergers (« Ô divine sagesse »)

Texte de Mgr Henri-Laurent Janssens

Incipit musical [Introduction. Violons 1, m. 1]



Dédicace « À la Schola Ste Cécile (1933-1934) du Pensionnat des Chanoinesses de Jupille »

Manuscrit B-Lg-FF

- Partition autographe, datée « Esneux. 28 Janvier 1934 » à la page finale

Édition Inédit

Création 31 janvier 1935 aux Amis de l'Art Wallon, par l'auteure

41. *L'Aube de Pâques*

Mouvement Andante mesto

Effectif Récitant, chœur de femmes, harpe, grand orgue, 1^{ers} et 2^{nds} violons, altos, violoncelles, contrebasses

Date [Avant 1932²⁵]

Texte « Dans cette humble demeure où l'apôtre fidèle Au retour du Calvaire avait ramené Celle Que du haut de la croix leur légua le Sauveur »

Incipit musical [Violon 1, m. 1]



Dédicace « À la douce et sainte mémoire de M. S. B. »

Manuscrit B-Lg-FF

- Partition autographe signée
Notes à l'encre rouge

Édition Inédit

42. *Ewa, Légende Norvégienne. Cantate pour soli, chœurs et accompagnement d'orchestre*

Mouvements²⁶

1. Introduction
2. Chœur des naufragés

3. Solo (Ewa)
4. Chœur des jeunes gens et jeunes filles, Ewa
5. Ballade d'Ewa
6. Ewa, chœur des marins

Effectif Voix, chœurs, piano ou orchestre (composition inconnue)

Date ca. 1889

Texte Poème de Paul Collin

Incipit musical [Piano accompagnateur, m. 1]



Manuscrits B-Lg-FF

- Partition non autographe du piano accompagnateur et partition vocale d'Ewa, avec piano accompagnateur

Notes au crayon bleu et gris

Édition Inédit

Musique de scène

43. Noce au Village, op. 13

Mouvements

1. Chœur des Jeunes filles
2. La Cloche (ténor solo)
3. Cortège nuptial
4. À l'Église : Prélude d'orque, Bénédiction des mariés (solo ?)
5. Sortie de l'Église
6. Chœur des Danseurs
7. Danse Villageoise

Effectif Chœur, solistes et orchestre

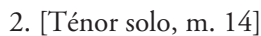
Date Mai-Juin 1886

Texte Poésie de Paul Collin

Incipit musical

1. [Violons 1, m. 1]





Manuscrit	F-Pn – MS-26491 - Partition d'orchestre autographe avec corrections, notes d'interprétation au crayon Liste de concerts en page de garde Programme de concert de la première représentation : « Distribution des prix et concert », Conservatoire de Liège
Création	22 décembre 1886, Conservatoire royal de Liège, sous la direction de Jean-Théodore Radoux.
Arrangements	Intermezzo pour cordes, tiré de <i>Noce au village</i>

44. *Atala. Drame lyrique en deux actes*

Mouvements²⁷ Deux préludes et deux actes, en neuf scènes

PRELUDE

Acte I

SCENE I – Simaghan, Chactas, Guerriers

1. Chœur Victoire! honneur à deux
 de notre race

2. Simagnan, Chactas Quel es-tu?—Votre esclave!

3. Chactas, Simaghan, Chœur Ils sont nombreux

SCENE II – Chactas, les femmes

4. Chœur Captif infortuné

SCENE III – Chactas, puis Atala

5. Chactas Je reste seul

6. Atala, Chactas Le cœur des femmes

Vois, le désert est libre

SCENE IV – Simaghan, Le Jongleur, Guerriers, Femmes.

7. Le Jongleur, Chœur Nous t'invoquons, soleil

8. Chœur Pas de grâce !

9. Marche sacrée (orchestre) Que l'arrêt s'accomplisse!

10. Danse de jeunes filles (ballet)

11. Danse armée (ballet)

12. Marche sacrée (reprise)

PRELUDE

Acte II

SCENE I – Le Père Aubry, Néophytes

1. Aubry, Chœur Amis, l'horizon se colore

	Daté à la fin du 1 ^{er} acte Liège, 9 mai 1889 ; daté et signé en fin de manuscrit : Liège, novembre 1891, Juliette Folville
Édition	Veuve Muraille/Edition Payne, 1894
Création	Grand Théâtre de Lille, 3 mars 1892
Arrangement	Fragments symphoniques tirés d' <i>Atala</i>
Remarque	Une partition dédiée à Lina Firket est conservée dans le Fonds Firket-Foccroulle : « En tout affection, j'offre à la chère maman de « ma » petite Monique, cette œuvre de ma vingtième année, – fleur de printemps, offerte par l'automne! Juliette Folville. Septembre 1937 »

ARRANGEMENTS

45. Rameau, *Air Vif*, *orchestration*

Effectif	Voix avec accompagnement d'orchestre (2 flûtes, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors en ut, 1 ^{ers} violons, 2 ^{nds} violons, altos, violoncelles, contrebasses)
Date	s.d.
Texte	« Que le son du cor rappelle nos chasseurs de ces forêts »
Incipit musical	[Cors en ut, m. 1]



Édition	Inédit
---------	--------

46. Rameau, *Air Tendre*, *orchestration*

Mouvement	Andantino
Effectif	Voix avec accompagnement d'orchestre (flûte, hautbois, 1 ^{ers} violons, 2 ^{nds} violons, altos, violoncelles, contrebasse)
Date	s.d.
Texte	« Quand le silence et le mystère / Dans vos feux sont intéressés »
Incipit musical	[Flûte, m. 1]



Édition	Inédit
---------	--------

ŒUVRES INACHEVÉES

47. Jean de Chimay

Projet de musique de scène sur un livret d'Alfred Billet qui le lui retira par la suite.

Des Fragments symphoniques furent présentés à Ostende et au Conservatoire royal de Liège à l'automne 1895 malheureusement cette partition n'est pas conservée.

ŒUVRES PERDUES

Composition avérée

48. La Charité

Effectif Voix, violon et piano

Date [avant mai 1885²⁸]

49. Aubade

Effectif Voix et piano

Date [Avant décembre 1886²⁹]

Texte Poésie de Paul Collin

50. Nouvelle Chanson

Effectif Voix et piano

Date [Avant décembre 1886³⁰]

Texte Poésie de Victor Hugo

51. Mélodies. 1° Madrigal, 2° Sérénade

Effectif Voix et piano

Date ca. 1887³¹

52. Marguerite

Effectif Voix et accompagnement indéterminé

Date Mars 1893³²

53. Salve Regina

Effectif Voix et accompagnement indéterminé

Date ca. Juillet 1893³³

54. Six pièces ou bagatelles pour violon

Effectif Violon

Date [avant décembre 1894³⁴]

55. Bluettes

Effectif Voix et accompagnement indéterminé

Date [Avant mai 1899³⁵]

56. Concertstück pour orchestre

Effectif Inconnu

Date ca. 1899³⁶

57. Recordare

Effectif Voix et violon

Date Mars 1911³⁷

Remarque Composé à l'occasion de l'enterrement de Jean-Théodore Radoux.

58. Vers l'exil

Effectif Voix et piano

Date [Avant septembre 1915³⁸]

59. L'Étoile de Bethléem

Effectif Voix et piano

Date [Avant février 1935³⁹]

Remarque

Le catalogue en ligne de la Bibliothèque du Conservatoire royal de Bruxelles répertorie trois œuvres pour orgue (Communion, « À Monsieur Daneels » ; Verset sur le thème de Tantum, 6^e ton ; Élévation) mais dont il ne possède apparemment pas d'exemplaire. Ces pièces pourraient faire partie des exemples composés par Folville pour les examens et concours du Conservatoire royal de Liège entre 1893 et 1939.

Composition non avérée

60. *O Cor summa benignitas*

Effectif Voix et accompagnement indéterminé

Date Inconnue⁴⁰

Notes

1. Juliette Folville est l'auteur d'une vingtaine de pièces pour orgue seul, composées pour les concours et examens du Conservatoire royal de Liège et conservées aujourd'hui dans la bibliothèque de l'institution.
2. Gustave-Léon Ansiaux, ingénieur des mines. Oncle de Juliette Folville par sa mère.
3. Le « Prélude » est mentionné dans une lettre de Louisa de Mercy-Argenteau datant vraisemblablement de l'automne 1889, tandis que « Lucioles » apparaît dans la presse dès mars 1890.
4. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 4 décembre 1894, Archives du Musée de la Littérature, ML 2217/84.
5. Violoniste, ancien élève d'Ovide Musin. Les deux musiciens ont collaboré à l'occasion de l'inauguration d'une plaque commémorative en l'honneur d'Ovide Musin à Nandrin en juin 1937.
6. Première mention dans S. n., « Correspondances. Liège », *Le Guide musical*, vol. 55, n° 12, 21 mars 1909, p. 253.
7. Intitulé « Allegretto » dans la réduction pour piano du Fonds Firket-Focroulle.
8. Intitulé « Absence, prélude pour violon et piano » dans la réduction pour piano du Fonds Firket-Focroulle.
9. En juillet 1885, Louisa de Mercy-Argenteau mentionne une suite que Juliette Folville compte orchestrer. Il s'agit très probablement des *Scènes champêtres* dont l'orchestration daterait donc de fin 1885. (Lettre de Louisa de Mercy-Argenteau à Juliette Folville, 28 juillet 1885, Archives du Musée de la Littérature, ML 2218/13).
10. C'est une version pour piano qui est interprétée par Juliette Folville lors de son audition chez Oscar Comettant, le 9 décembre 1886. (O.S. [Oscar Comettant], *Audition de M^{lle} Juliette Folville, pianiste, violiste et compositeur de musique*, 9 décembre 1886, programme, B-Lg-FF, sans cote)
11. Des extraits d'un concerto pour violon sont présentés en 1885. Il semble peu probable qu'il s'agisse de la même œuvre.
12. Lettre de Jean-Théodore Radoux à Juliette Folville, 29 septembre 1910, B-Lc, Varia, boîte 11.
13. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 25 novembre 1902, Archives du Musée de la Littérature, ML 2217/132.
14. L. S. [Lucien Solvay], « Nouvelles diverses. Étranger », *Le Ménestrel*, vol. 70, n° 6, 7 février 1904, p. 46.
15. Maurice Dambois (1889-1969), violoncelliste liégeois et créateur du Concertstück de Juliette Folville.
16. Charles Radoux-Rogier (1877-1952), compositeur, pianiste et critique liégeois. Il est le fils de Jean-Théodore Radoux.

17. J. Dumoulin, « Aux Amis de l'Art Wallon, Audition d'œuvre de M^{lle} Juliette Folville », *La Wallonie*, 2 février 1935, p. 5.
18. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 22 octobre 1893, Archives du Musée de la Littérature, ML 2218/68.
19. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 21 février 1892, Archives du Musée de la Littérature, ML 2217/33.
20. Juliette Folville, « Lundi 16 [juin] », Journal, été 1890, [p. 24], B-Lg-FF, sans cote.
21. Épouse d'Alfred Billet, poète et librettiste de *Jean de Chimay*.
22. Soprano, collaboratrice de Folville à plusieurs reprises (voir correspondance conservée dans le Fonds Firket-Focroulle).
23. Mentionnée dans la lettre de Louisa de Mercy-Argenteau à Juliette Folville datée du 28 juillet 1885 (Archives du Musée de la Littérature, ML 2218/13).
24. *Œuvres de Mademoiselle Juliette Folville*, tapuscrit, B-Lg-FF, sans cote.
25. A. H., « Chronique Musicale. Au Conservatoire de Liège. M^{lle} Juliette Folville », *La Meuse*, 20 janvier 1932, p. 3.
26. Dédits d'après la partition vocale d'Ewa.
27. D'après la division proposée dans l'édition.
28. Jules Ghymers, « Province. Liège. Correspondance particulière », *Le Guide musical*, vol. 31, n°21, 21 et 28 mai 1885, p. 163-164.
29. O.S. [Oscar Comettant], *Audition de M^{lle} Juliette Folville, pianiste, violiste et compositeur de musique*, 9 décembre 1886, programme, B-Lg-FF, sans cote.
30. *Ibid.*
31. Soirée Musicale, 15 août 1887, programme manuscrit, B-Lg-FF, sans cote.
32. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 21 mars 1893, Archives du Musée de la Littérature, ML 2217/51.
33. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 2 juillet 1893, Archives du Musée de la Littérature, ML 2217/61.
34. Lettre de César Cui à Juliette Folville, 4 décembre 1894, Archives du Musée de la Littérature, ML 2217/84.
35. S.n., « Liège. Correspondance », *Le Guide musical*, vol. 45, n°19, 14 et 21 mai 1899, p. 444.
36. S.n., « Répertoire des théâtres et concerts. Liège, Conservatoire royal de musique », *Le Guide musical*, vol. 45, n°8, 19 février 1899, p.191.
37. Lettre de Juliette Folville à Léopold Charlier, 21 mars 1911, B-Lc, MS II.
38. S.n., « Récital de piano à Harrogate », *L'Indépendance Belge*, 13 septembre 15, p. 3.
39. J. Dumoulin, « Aux Amis de l'Art Wallon, Audition d'œuvre de M^{lle} Juliette Folville », *La Wallonie*, 2 février 1935, p. 5.
40. *Œuvres de Mademoiselle Juliette Folville*, tapuscrit, B-Lg-FF, sans cote.