



BELGIEN.NET

« IL AVAIT L’AIR D’UN NOTAIRE »

– HENRY VIEUXTEMPS ET LE MÉTIER DE VIRTUOSE-COMPOSITEUR

Hugo Rodriguez, Université Libre de Bruxelles & Musée des Instruments de Musique
(Bruxelles)

Hoe dit document citeren/Dieses Dokument zitieren/Citer ce document:

RODRIGUEZ, Hugo, « ‘Il avait l’air d’un notaire’ Henry Vieuxtemps et le métier de virtuose-compositeur », in: BelgienNet, 2023, URL:
<https://belgien.net/wp-content/uploads/Rodriguez-Henry-Vieuxtemps-FR.pdf>

Bitte setzen Sie beim Zitieren hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse.

« Il avait l'air d'un notaire »

Henry Vieuxtemps et le métier de virtuose-compositeur

– Hugo Rodriguez, Bruxelles –

Abstract

Cet article s'inscrit dans le prolongement du bicentenaire de la naissance du violoniste, pédagogue et compositeur belge Henry Vieuxtemps, célébré en 2020. Il poursuit deux ambitions : premièrement, offrir un bilan des recherches sur cette figure majeure de la vie musicale du XIX^e siècle ; deuxièmement, proposer des pistes de réflexion sur les spécificités de sa trajectoire de violoniste virtuose et de sa réception posthume d'une part, sur son œuvre de compositeur et de pédagogue d'autre part. Le questionnement qui fera office de fil rouge consistera à se demander la chose suivante : comment Vieuxtemps a-t-il articulé les ressources de son éducation sévère d'enfant prodige avec les différentes opportunités, contraintes, rencontres et possibilités de choix professionnels et esthétiques qui se sont présentées à lui, cela afin de négocier le difficile équilibre entre planification et incertitude caractéristique du métier de musicien, et d'artiste en général, à l'époque contemporaine ?



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 1 : Henry Vieuxtemps, lithographie par C. P. Mazin, 1846 (Source gallica.bnf.fr / BnF)

I. Introduction¹

À un peu de plus de deux siècles de sa naissance, l'image que nous conservons du violoniste, compositeur et pédagogue belge Henry Vieuxtemps (1820–1881) est celle d'un artiste qu'on pourrait qualifier de romantique sans romanesque. Sur bien des points cette image ne biaise pas la réalité, tant de la vie que de l'œuvre du musicien verviétois. La précocité de son talent, le rythme trépidant de ses voyages, la célébrité mondiale dont il a été l'objet, sa virtuosité époustouflante, les multiples honneurs qu'il a reçus, l'école de violon dite « (franco-)belge » dont il est l'une des figures tutélaires, le style aussi flamboyant que lyrique de son écriture musicale, ses concertos pour violon, en particulier le 4^e en ré mineur op. 31 et le 5^e en la mineur op. 37, ses autres chefs-d'œuvre entrés au répertoire des violonistes comme des altistes et des violoncellistes... Tous ces éléments forment plutôt, dans le cas de Vieuxtemps, les ingrédients attendus d'une carrière magistrale que les ressorts épiques d'un destin fascinant. Ceci alors qu'une combinaison similaire de ces traits chez d'autres virtuoses-compositeurs de sa génération, ou de la précédente, a contribué à faire d'eux des héros de

¹ Je remercie chaleureusement Marie Cornaz pour sa relecture attentive et ses suggestions qui ont contribué à améliorer ce texte.

roman au destin assimilables à l'imaginaire de la bohème artistique. Pensons à Paganini, Liszt, Chopin, Schumann ou encore Mendelssohn, auprès de qui Vieuxtemps partage la filiation assumée avec le classicisme dans son écriture musicale.

Critiques et mélomanes, qu'ils soient connus ou inconnus, eurent tôt fait de pointer cette marque distinctive (et distinguée) du violoniste verviétois. À l'annonce de sa mort en 1881, le journaliste Georges Maillard écrit que la vie de Vieuxtemps est « celle des peuples heureux qui n'ont pas d'histoire ». Traçant la comparaison avec Paganini, il poursuit :

« Vieuxtemps était petit et avait l'air d'un notaire. L'un [Paganini], avec sa mine fantastique et sa virtuosité de clown, eût joué avec le dos de l'archet, avec une canne, avec un pied de chaise, avec n'importe quoi ; Vieuxtemps était correct, soigneux et incapable de toutes ces bizarreries. »²

Quarante ans plus tôt, en 1841, Richard Wagner le comparait à Berlioz en des termes similaires :

« Vieuxtemps fait exactement le même genre de chose [que Berlioz], mais en partant d'un point extrême opposé puisqu'il réduit la virtuosité si bien que, si je devais porter un jugement sur les dernières œuvres de Vieuxtemps, je dirais que leur grandeur tient dans ce retour à un état de beauté pure. Aller de l'avant et approfondir n'est cependant pas ce que nous devrions attendre de lui, car il lui manque la passion : bien qu'âgé seulement de vingt ans, il est déjà un homme qui n'a pas eu de jeunesse [...]. Pour lui, tout est toujours clair. »³

À quoi tient cette image du « génie de métier » qui colle à Vieuxtemps, celle du musicien qui se tient loin de la bohème et pour qui « tout est toujours clair » comme dit Wagner, même les effusions lyriques ? Pour le dire dans des termes plus généraux : comment expliquer le rapport entre la carrière brillante de Vieuxtemps et le jugement d'admiration sans adoration que tiennent tant ses contemporains que la postérité sur sa personnalité comme sur sa musique ? On serait bien en peine de chercher une réponse déjà disponible, car, aussi curieux que cela puisse paraître pour une figure de son importance, les travaux sur Vieuxtemps sont peu

² MAILLARD, Georges, « Vieuxtemps », in : *Le Musée artistique et littéraire*, t. 5, Paris/Londres, 1881, p. 411.

³ Lettre de Richard Wagner à Ferdinand Heine, 27 mars 1841, in : Martin Dürer et al. (éds.), *Richard Wagner Sämtliche Briefe*, vol. I, Leipzig, 1979, p. 462-463. La traduction française est extraite de LOOTEN, Christophe, *Bons baisers de Bayreuth. Richard Wagner par ses lettres*, Paris, 2013, p. 51.

nombreux. Il n'existe par exemple pas (encore) de biographie scientifique récente et approfondie à son sujet, comme il en existe notamment sur son principal disciple Eugène Ysaÿe.⁴

Dès lors, sans chercher à fournir ici une réponse complète et encore moins définitive, nous ambitionnerons, dans cet article, de fournir un apport adapté à l'état actuel de la recherche sur Vieuxtemps. Nous proposons de réaliser une synthèse non exhaustive des connaissances que nous avons sur cette figure remarquable de la vie musicale belge et internationale du XIX^e siècle, couplée à une analyse de sa trajectoire artistique conçue comme l'exercice d'un « métier » à la fois spécifique et extraordinaire (au sens littéral du terme), celui de virtuose-compositeur. Nous partirons de l'hypothèse de travail selon laquelle la trajectoire de « génie de métier » qui fut celle de Vieuxtemps et l'image posthume qui en découle tiennent dans le rapport entre deux éléments. D'une part, la façon dont la personnalité singulière, intensément disciplinée, de Vieuxtemps a pu infléchir les caractéristiques communes qu'il partageait avec ses contemporains virtuoses-compositeurs. D'autre part, les différentes opportunités, contraintes, rencontres et possibilités de choix professionnels et esthétiques qui se sont présentées à lui tout au long de cette trajectoire si cadrée et aventureuse à la fois, produit du difficile mélange entre planification et incertitude propre au métier d'artiste à l'époque moderne.

Afin de saisir l'intrication constante entre ces deux éléments, l'un attaché à la *personne* de Vieuxtemps, ses préférences, ses désirs et ses choix, l'autre à son *environnement* social et musical, on se propose de retracer l'évolution de cette intrication en trois étapes, de la plus factuelle à la plus interprétative.

Tout d'abord une étape purement descriptive (et nécessaire en l'absence d'une biographie scientifique) consistant en un récit de sa *carrière d'artiste*, de ce que Vieuxtemps a *vécu* personnellement et professionnellement depuis ses débuts d'enfant prodige à Verviers jusqu'à sa démission du Conservatoire de Bruxelles en 1879, deux ans avant sa mort.

Ensuite, au regard des acquis biographiques précédents, on procèdera à une analyse de ses *activités artistiques*, autrement dit ce que Vieuxtemps a *fait* pendant sa carrière en endossant

⁴ CORNAZ, Marie, *À la redécouverte d'Eugène Ysaÿe*, Turnhout, 2019.

plusieurs casquettes sein du champ musical : soliste virtuose, chambriste, pédagogue, compositeur et, plus secondairement, chef d'orchestre.

Enfin dans un troisième temps, les éléments des deux étapes précédentes permettront de proposer une définition de ce que fut le *métier de virtuose-compositeur* tel que Vieuxtemps l'a à la fois objectivement exercé et subjectivement vécu, approfondissant une voie que, sous des modalités moins centrées sur la composition, emprunteront bon nombre de violonistes virtuoses des XX^e et XXI^e siècles.

On mobilisera trois types de sources : les archives musicales et non-musicales de Vieuxtemps conservées à la Bibliothèque royale de Belgique (KBR), les quelques travaux musicologiques existants sur lui, parmi lesquels plusieurs mémoires inédits, et, enfin, la littérature secondaire, quant à elle amplement fournie, sur l'histoire et l'esthétique du violon et de la virtuosité aux XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. Notons que la Bibliothèque royale de Belgique est le principal centre au monde pour la conservation d'archives liées à Henry Vieuxtemps, notamment grâce à un dépôt de la Fondation Roi Baudouin arrivé en 2011 et 2012. Une part importante de ces documents a été numérisée et est accessible via le catalogue en ligne de KBR.⁵

II. Un récit de la carrière de Vieuxtemps

« Je suis né à Verviers (Belgique), le 17 février 1820. Mon père était un peu musicien, jouait du violon et s'occupait de lutherie.⁶ C'est ainsi, qu'autant que je me souviens, j'ai vu et entendu jouer du violon. À l'âge de quatre ans, mon père, sans autre but que celui de m'amuser, me mit un petit violon en main, me donna les premières notions de musique, m'enseignait ce qu'il savait. Comme ce n'était pas long, j'en sus vite autant que lui. Apercevant son insuffisance, il voulut me faire donner des leçons par un de ses amis qui, n'ayant pas la foi paternelle, s'empressa de n'en rien faire, prétextant peut-être avec raison, qu'un enfant de quatre ans ne pouvait comprendre. Un amateur de notre petite ville, un homme riche et généreux, M. Genin, s'intéressa au jeune prodige dont

⁵ https://opac.kbr.be/Library/home-fr.aspx?_lg=fr-BE (13 février 2023).

⁶ Le père de Vieuxtemps, Jean-François, d'origine paysanne et ancien soldat des guerres napoléoniennes, était tondeur dans les manufactures de draps. La lutherie était pour lui...comme un violon d'Ingres. Voir VIEUXTEMPS, Henry, *[Autobiographie de Henry Vieuxtemps]*, copie manuscrite de Mathilde Lejeune à partir des lettres envoyées par Henry Vieuxtemps, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, p. 1-5.

on lui avait parlé, et me fit donner des leçons par M. Lecloux, professeur sérieux et d'un savoir réel. »⁷

Ainsi débute l'autobiographie d'Henry Vieuxtemps telle qu'elle fut publiée en 1881 au lendemain de sa mort par le critique bruxellois et futur directeur du théâtre de La Monnaie Maurice Kufferath (1852–1919), auteur d'une biographie du violoniste parue en 1882 et débutant par une reproduction de ce texte.⁸ Si toutefois l'on se fie à une seconde version de cette autobiographie, manuscrite cette fois et conservée à la Bibliothèque royale de Belgique (KBR),⁹ on constate que Vieuxtemps fait remonter plus tôt encore sa découverte du violon :

« Ma mère m'a souvent raconté que ne pouvant pas toujours m'avoir dans ses bras, étant à la fois maîtresse de maison, sa femme de chambre, sa cuisinière, femme de peine, et femme de ménage, pour apaiser mes cris, mes douleurs d'enfant et sécher mes larmes, elle mettait dans mon berceau à côté de moi un violon de mon père sur lequel avec un archet deux fois plus long comme moi, je m'escrimais pendant des heures entières. C'était pour elle le seul moyen d'obtenir la paix et la possibilité de faire son ménage. »¹⁰

Le reste du récit autobiographique de ces premières années verviétoises est à l'avenant, égrené de souvenirs simples et sincères d'un ancien enfant prodige.¹¹ On y découvre à quel point l'environnement social et affectif dans lequel a baigné Vieuxtemps conjugait une discipline austère avec une bienveillance compensatoire. Le tout, c'est le moins que l'on

⁷ VIEUXTEMPS, Henry, « Henri [sic] Vieuxtemps (mort à Mustapha lez-Alger, le 6 juin 1881) », autobiographie publiée par Maurice Kufferath, *Le Guide musical*, 27^e année, n° 24-25, 1881, p. 1.

⁸ KUFFERATH, Maurice, *Henri Vieuxtemps : sa vie et son œuvre*, Bruxelles, 1882.

⁹ On conserve en réalité deux versions manuscrites de l'autobiographie de Vieuxtemps, élaborées en 1879 et 1880, soit à la toute fin de sa vie. La première se trouve dans un manuscrit autographe conservé au Conservatoire de Bruxelles sous la cote 10310. Cette version est transcrite par Maurice Kufferath pour *Le Guide musical* et pour son ouvrage de 1882 (voir note précédente). La seconde version, que nous utilisons, se trouve dans un manuscrit conservé à KBR sous la cote Mus. Ms. 172. Elle est plus développée mais le manuscrit n'est pas autographe. Il est de la main de Mathilde Lejeune, confidente des dernières années de Vieuxtemps et fille de Désiré Lejeune, l'un des premiers mécènes de Vieuxtemps. Cette provenance indirecte du second manuscrit, ainsi que les dates fort tardives de rédaction des deux versions invitent à la prudence quant aux informations qu'elles contiennent. Pour plus d'informations sur ces deux autobiographies, voir CORNAZ, Marie, « Henry Vieuxtemps. Sur les traces d'un jeune violoniste virtuose », in : *Monte Artium*, vol. 1, 2008, 57-71, p. 58.

¹⁰ VIEUXTEMPS, B-Br Mus. Ms. 172, p. 6.

¹¹ Déjà du vivant de Vieuxtemps, les anecdotes sur sa jeunesse d'enfant prodige circulent dans diverses publications avec plus ou moins de variantes. Voir FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2^e édition avec suppléments, Paris, 2001 [1865-1880], vol. 4, p. 898-900 et vol. 5, p. 1126 ; DELHASSE, Félix, *H. Vieuxtemps : erratum de la biographie universelle des musiciens, par M. Fétis*, Bruxelles, 1844 et RENIER, Jean-Simon, *L'enfance de Vieuxtemps* (tiré à part de *l'Annuaire de la Société libre d'Emulation de Liège* (1867, p. 205-215)), Liège, 1867.

puisse dire, dans un climat propice à se passionner pour le violon. Suivant une trajectoire « à la Mozart », le petit Henry devient rapidement le souci (et le pari) principal de ses parents, en particulier de son père. Désireux de faire connaître le talent de son fils, Jean-François Vieuxtemps investit littéralement dans son avenir et se met en quête de lui trouver des concerts. Grâce aux appuis de notables comme Henry Génin, Désiré Lejeune et François de Pouhon, Vieuxtemps, alors âgé de 7 ans, se produit le 18 avril 1827 au Grand théâtre de Verviers,¹² puis jusqu'à l'hiver 1828 à Liège, Bruxelles, Anvers, La Haye, Breda, Utrecht, Rotterdam et Amsterdam.¹³ Ne tarissant pas d'éloges sur le jeune Paganini du Nord, la presse ne tarde pas à donner à ce « Hollandais de naissance » comme on le qualifie parfois¹⁴ (la Belgique ne sera indépendante qu'en 1830), la publicité dont il avait besoin pour viser plus haut encore.¹⁵



Figure 2 : Henry Vieuxtemps, lithographie par L. Vanden Wildenberg d'après Barthélemy Viellevoye (KBR, Musique, Mus. Ms. 161/231)

C'est auréolé de cette gloire en germe que Vieuxtemps fait à Amsterdam, au début de l'année 1828, la rencontre avec l'homme qui, selon ses propres mots, « devait décider de [sa] carrière,

¹² KUFFERATH, *Henri*, p. 55-56.

¹³ Sur ces premiers concerts, voir RADOUX, Théodore, *Vieuxtemps. Sa vie, ses œuvres*, Liège/Paris, 1891, p. 5-11 et GINSBURG, Lev, *Vieuxtemps* (édition de Herbert R. Axelrod, traduction de I. Levin), Neptune City (New Jersey), 1984, p. 9-10.

¹⁴ *Le Courrier de la Meuse*, 28 janvier 1828, p. 3 ; *Dagblad van 's Gravenhage*, 15 février 1828, p. 2 ; *Le Courrier des Pays-Bas*, 17 février 1828, p. 3 (des références plus extensives dans V.a. archives).

¹⁵ On trouvera de nombreux extraits d'articles de presse relatant les premiers succès de Vieuxtemps dans GREGOIR, Édouard G.J., *Les artistes-musiciens belges au XVIII^e et XIX^e siècles*, Bruxelles, 1885, p. 293-300.

de [son] existence, de [son] avenir » :¹⁶ Charles de Bériot (1802–1870), l'un des principaux violonistes virtuoses de l'époque, reconnu pour ses talents d'improvisateur et son rôle d'animateur de la vie musicale bruxelloise.¹⁷ Bériot prend Vieuxtemps sous son aile et toute la famille déménage à Bruxelles en 1829, louant une maison située 28, rue aux Choux, dans le centre-ville. Bériot habite non loin de là avec sa future épouse, la célèbre cantatrice d'origine espagnole Maria Malibran (1808–1836). La diva dispense aussi des leçons au jeune violoniste qui déborde d'admiration envers ce couple aussi affectueux que « fashionable », pour employer le terme de l'époque.¹⁸ Bériot emmène Vieuxtemps se produire pour la première fois à Paris en 1829. Ses prestations suscitent un article enthousiaste de François-Joseph Fétis, qui constitue sans doute le premier commentaire approfondi de l'artiste qu'allait devenir Vieuxtemps.¹⁹ Bériot part ensuite avec la Malibran pour l'Italie en 1831, laissant Henry et son père inquiets de se retrouver sans professeur. Non sans avoir auparavant assuré à son protégé une rente annuelle auprès du roi Guillaume des Pays-Bas, puis, après l'indépendance de la Belgique, un subside pour une tournée en Allemagne auprès du nouveau roi des Belges Léopold I^{er},²⁰ Bériot répond aux inquiétudes paternelles d'une façon juste et particulièrement moderne :

« Ne le donnez à personne, qu'il travaille seul, qu'il se crée un genre, qu'il cherche son chemin ; veillez seulement à ce qu'il ne contracte pas de défauts, vous êtes assez compétent pour cela, mais ne lui faites donner des leçons par personne ! Croyez-moi, qu'il aille par lui-même. »²¹

Vieuxtemps n'a effectivement plus jamais suivi de leçons de violon après 1831.²² Cela ne l'empêche pas de passer les treize années suivantes à parfaire sa formation et construire sa

¹⁶ VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, p. 21.

¹⁷ Sur ces deux aspects de la figure de Bériot, voir RICCIO, Renato, « Charles-Auguste de Bériot e l'improvvisazione virtuosistica per violino », in : Rudolf Rasch (éd.), *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Turnhout, 2011, p. 217-237, p. 217-237 et VANHULST, Henri, « Les concerts au domicile bruxellois de Charles de Bériot (1842-1849) », in : Jean Gribenski et al. (éds), *La maison de l'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVII^e-XX^e siècles)*, Rennes, 2007, p. 185-192.

¹⁸ VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, p. 45-48.

¹⁹ FÉTIS, François-Joseph, « Soirée musicale de M. de Bériot », in : *Revue musicale*, 1^{ère} série, vol. 5, n° 7, 1829, p. 163-165. Fétis se souviendra de cet article lorsqu'il rédigera la notice sur Vieuxtemps dans sa *Biographie universelle des musiciens*, vol. 4, p. 898-900.

²⁰ RADOUX, *Vieuxtemps*, p. 16-17 et 23.

²¹ Propos attribués à Charles de Bériot et rapportés dans VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, p. 52.

²² VIEUXTEMPS, 1881 (n° 24-25), p. 1.

compétence d'artiste. Jusqu'en 1833, il reste basé à Bruxelles. Il y découvre avec ferveur les œuvres de chambre de Haydn, Mozart, Schubert et Beethoven (à une époque où la diffusion et l'appréciation à large échelle des œuvres de « Ludwig van » dans le monde francophone venait à peine de prendre son essor)²³ en compagnie de plusieurs personnalités : une certaine Mademoiselle Ragué qui lui donne des cours de piano,²⁴ le chanteur lyrique Guillaume Cassel qui lui donne des cours de composition,²⁵ et enfin la jeune sœur de la Malibran, la célèbre Pauline Garcia, future compositrice, chanteuse et pianiste qui sera connue sous le nom de Pauline Viardot.²⁶ En 1833, Vieuxtemps part en compagnie de son père pour une tournée dans les pays germaniques. Il y réalise son premier coup d'éclat à Vienne le 16 mars 1834, au domicile du baron bruxellois Édouard de Lannoy : quinze jours seulement après avoir pris connaissance de la partition, il y interprète brillamment le *Concerto pour violon* en ré majeur op. 61 de Beethoven, donnant la première exécution de l'œuvre depuis la mort du maître.²⁷

À Vienne toujours, Vieuxtemps étudie le contrepoint auprès de Simon Sechter (1788–1867), ancien élève d'Antonio Salieri et futur professeur d'Anton Bruckner. Après ce séjour viennois, Vieuxtemps se rend à Leipzig où il côtoie Robert Schumann qui rédige un article élogieux à son sujet.²⁸ Il se produit à Londres en juin 1834 et a la chance d'y rencontrer son autre idole après Bériot : Niccolò Paganini (1782–1840). Un document extrêmement précieux, conservé à la Bibliothèque royale de Belgique, atteste de cette rencontre. Il s'agit d'un carnet que Vieuxtemps emmène partout avec lui, une sorte de livre d'or qui contient les dédicaces

²³ Pour la France, voir SCHRADE, Leo, *Beethoven in France : History of an Idea*, New Haven, 1942 ; KRAUS, Beate Angelica, *Beethoven-Rezeption in Frankreich : von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*, Bonn, 2001 ; AUDÉON, Hervé, « Pénétration et réception de l'œuvre de Beethoven en France autour de 1810 », in : *Napoleonica*, vol. 39 n° 1, 2021, p. 21-34. Pour la Belgique, voir BORREN, Charles Vanden, « Les premières exécutions d'œuvres de Beethoven à Bruxelles », in : *Revue musicale*, vol. VIII, 1927, p. 98-104 ; VANHULST, Henri et CORNAZ, Marie, « Le marchand de musique bruxellois Weissenbruch et la diffusion des œuvres de Beethoven », in : *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 46, 1992, p. 189-223 ; THIEFFRY, Sandrine, *L'édition musicale à Bruxelles au XIX^e siècle. L'exemple de la maison Schott frères*, Bruxelles, 2013, p. 77-81.

²⁴ VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, p. 43-44.

²⁵ Lettre de Jean-François Vieuxtemps à [?], 31 décembre 1830, citée dans BRIOLLE, Agnès, *Henri Vieuxtemps (1820-1881). Compositeur Virtuose, Virtuose Compositeur ?*, mémoire de licence, Université d'Aix-Marseille, 1984, p. 40.

²⁶ VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, p. 57-58.

²⁷ VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, p. 62-64 ; RADOUX, *Vieuxtemps*, p. 27-30. Une lettre du baron de Lannoy envoyée à Vieuxtemps suite au concert est reproduite dans BRIOLLE-VIEUXTEMPS, Agnès, *Symphonie en lac majeur. Henry Vieuxtemps, l'âme du violon*, Dison, 2020, p. 55-58.

²⁸ Robert Schumann [Florestan], « Henri Vieuxtemps und Louis Lacombe [Konzert im Saal des Leipziger Gewandhauses] », in : *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 1 n° 8, 1834, p. 31-32. Il n'existe pas de traduction française. Une traduction anglaise est disponible dans Fanny R. Ritter (éd.), *Music and Musicians. Essays and Criticisms by Robert Schumann*, Londres, 1891, p. 125-128.

autographes de nombreuses personnalités ayant croisé son chemin entre 1834 et 1840.²⁹ Véritable mine d'informations sur cette période de sa vie, ce carnet est en lui-même un document d'une haute valeur patrimoniale. Paganini est le premier artiste à y apposer sa dédicace. Y figure aussi une lettre du compositeur et grand pédagogue français d'origine tchèque Anton Reicha (1770–1836), auprès de qui Vieuxtemps étudie l'harmonie et la composition pendant quelques mois à Paris en 1835. Ce carnet recèle également un trésor qui se trouve quelques pages plus loin : deux manuscrits autographes de pièces pour Flötenuhr (une variété d'orgue mécanique) de Joseph Haydn donnés à Vieuxtemps par Auguste Artaria, fils du grand éditeur Domenico Artaria, le 11 mai 1837.³⁰

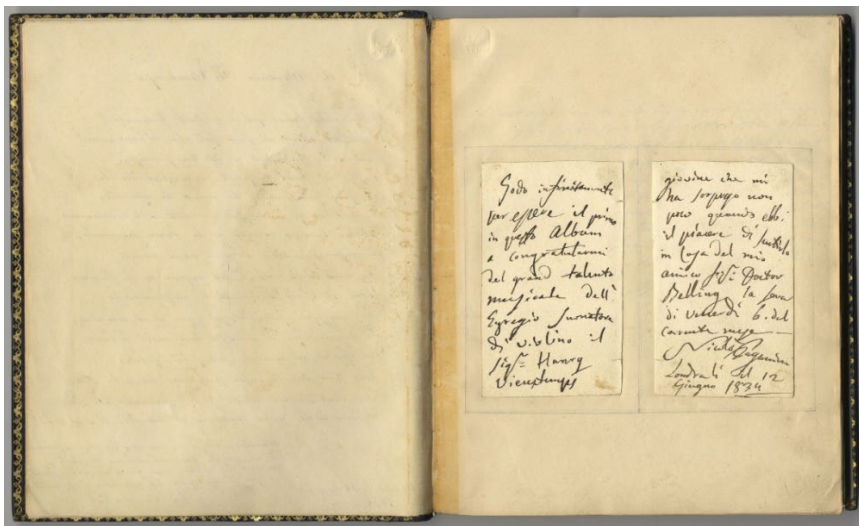


Figure 3 : Dédicace de Niccolò Paganini, carnet de dédicaces de Henry Vieuxtemps (KBR, Musique, Mus. Ms. 4157)

De 1837 à 1844, Vieuxtemps mène une vie itinérante parsemée de succès et de rencontres mémorables, comme en atteste le carnet de dédicaces que l'on vient de mentionner. Louis Spohr, Mendelssohn ou encore Wagner croisent sa route. Entre 1837 et 1840, il effectue plusieurs tournées en Russie, y créant notamment son *Concerto pour violon n° 1* op. 10 lors d'un récital à Saint-Pétersbourg le 4 mars 1840.³¹ Lors de ses prestations russes, il est souvent accompagné du virtuose belge Adrien François Servais (1807–1866), son alter ego au

²⁹ Ce carnet a été étudié en détail dans CORNAZ, « Henry Vieuxtemps ». Il a été numérisé et peut être consulté via le catalogue en ligne de KBR à l'adresse suivante : [*Carnet de dédicaces de Henry Vieuxtemps*], B-Br Mus. Ms. 4157, <https://opac.kbr.be/LIBRARY/doc/SYRACUSE/17795701>, (19 janvier 2023).

³⁰ CORNAZ, Marie, « The Discovery of Joseph Haydn's Original Manuscript of the Pieces Hob. XIX:1 and Hob. XIX:2 », in : *Haydn-Studien*, vol. X n° 1, 2010, p. 17-24.

³¹ Sur ces premiers voyages russes, voir la description détaillée qu'en fait GINSBURG, *Vieuxtemps*, p. 146-156.

violoncelle avec qui il co-composera un *Grand Duo sur des motifs de l'Opéra Les Huguenots de G. Meyerbeer*.³²

Près d'un an plus tard, le 10 janvier et le 6 février 1841, Vieuxtemps voyage pour la première fois sans son père.³³ Il se produit à Paris devant des salles bondées et remporte un triomphe relaté par Hector Berlioz dans deux articles dithyrambiques.³⁴ Il joue à Londres en juin 1841 avec un succès comparable. Il est admis la même année au sein de la loge maçonnique bruxelloise Les Vrais Amis de l'Union et du Progrès réunis, suivant en cela son maître Bériot également franc-maçon.³⁵ En 1843 et 1844, Vieuxtemps effectue une vaste tournée aux États-Unis, au Mexique et à Cuba. Même s'il ne remporte que des succès modérés,³⁶ il marque les esprits sur deux points : d'une part en étant l'un des premiers musiciens européens à effectuer une tournée américaine de grande envergure à l'époque des balbutiements du chemin de fer et de ce que l'on commençait à appeler l'industrie musicale ;³⁷ d'autre part en s'attirant la sympathie durable du public américain par des compositions inspirées des musiques locales, telles que le caprice burlesque *Yankee Doodle. Souvenirs d'Amérique* op. 17 pour violon et piano.³⁸

Les années 1844 à 1868 sont relativement moins frénétiques que celles de la période précédente. Pour commencer, Vieuxtemps se marie le 15 octobre 1844 avec Joséphine Eder

³² Un manuscrit de cette pièce écrite à quatre mains est conservé à KBR et consultable via le catalogue en ligne : <https://opac.kbr.be/LIBRARY/doc/SYRACUSE/15979836>, (19 janvier 2023). Sur les relations entre Servais et Vieuxtemps, voir FRANÇOIS, Peter, *Ah ! Le métier de donneur de concerts ! Adrien François Servais (1807–1866) als rondreizend cellovirtuoos*, Halle, 2007, p. 25-27, 119, 121, 123 et S.A., *Adrien François Servais 1807–2007. Halse cellist met wereldfaam. Catalogus of de tentoonstelling van 5 mei tot 6 juni 2007*, Halle, 2007, p. 30-38.

³³ RADOUX, *Vieuxtemps*, p. 47-48.

³⁴ Hector Berlioz, « Premier concert du Conservatoire », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 14 janvier 1841 et « Concerts - Soirées de MM. Herz et Labarre », *Journal des débats*, 14 février 1841, in : BERLIOZ, Hector, *Critique musicale* (édition d'Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghaï), Paris, 2003, vol. 4, p. 424, 452-454. Voir aussi BRIOLLE, *Henry Vieuxtemps*, p. 128-130.

³⁵ Luc Nefontaine (éd.), *Illustres et franc-maçons*, Bruxelles, 2004, p. 63-68 ; « Henri Vieuxtemps », *Musée virtuel de la musique maçonnique*, <http://mvmm.org/m/docs/vieuxtemps.html>, (19 janvier 2023) et VERGAUWEN, David, *Kolommen van harmonie. Muziek en vrijmetselarij in het Brussel van de negentiende eeuw*, Bruxelles, 2015, p. 120-122, 176-185, 357-369.

³⁶ Vieuxtemps s'exprime sur ces succès modérés dans VIEUXTEMPS, 1881 (n° 24-25), p. 3.

³⁷ Cette première tournée américaine de Vieuxtemps est contextualisée dans CORBIÈRE, Laetitia, *Du concert au business. Le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical, 1850-1930*, thèse de doctorat, Université Lille 3-Charles de Gaulle/Université de Genève, 2018, p. 93-95. Sur les concerts au Mexique et à Cuba, voir MÁYNEZ CHAMPION, Samuel, « USA y México. Variaciones burlescas », in : *Archipiélago. Revista Cultural De Nuestra América*, vol. 21 n° 84, 2014, p. 48-49.

³⁸ Sur les appropriations des musiques américaines locales par Vieuxtemps et les virtuoses européens, en particulier *Yankee Doodle*, voir BARON, John H., « Vieuxtemps (and Ole Bull) in New Orleans », in : *American Music*, vol. 8 n° 2, 1990, p. 210-226 et GIBBONS, William, « 'Yankee Doodle' and Nationalism, 1780-1920 », in : *American Music*, vol. 26 n° 2, 2008, p. 246-274.

(1815–1868), une pianiste autrichienne rencontrée lors de ses tournées antérieures. Ex-enfant prodige comme lui, elle abandonne après son mariage une carrière de soliste pourtant très prometteuse. Elle se limitera au rôle d'accompagnatrice de son mari. Le couple, fort uni, aura deux enfants : Julie (1846–1882) et Maximilien (1848–1926). D'abord basés à Paris, la famille s'installe à Saint-Pétersbourg en 1846, où Vieuxtemps se voit offrir le poste de violoniste à la cour du tsar Nicolas I^{er} et de professeur à l'école de musique de la ville. Il profite de ses congés pour donner de nombreux concerts à l'étranger, de Paris à Constantinople où, en 1848, il est reçu en grande pompe par le sultan ottoman Abdülmeçid I^{er}.

Vieuxtemps passe six ans en Russie. La stabilité que lui confèrent ses fonctions lui permet de composer plusieurs œuvres majeures, comme son *Élégie* pour alto et piano op. 30 et le *Concerto pour violon n° 4* en ré mineur op. 31.³⁹ Toutefois en 1852, lassé de cette situation où il a « végété agréablement »,⁴⁰ Vieuxtemps quitte son poste. Après quatre années basées à Paris, comme avant son séjour russe, il s'installe en 1856 avec sa famille dans le village de Dreieichenhain, près de Francfort-sur-le-Main. Il y reste dix ans, « les plus belles années de ma vie » selon ses dires.⁴¹



Figure 4 : Benjamin Godard, "Un coin de la propriété du violoniste Vieuxtemps à Dreieichenhain près de Francfort", dessin, s. d. [ca 1850] (Source gallica.bnf.fr / BnF)

Ce nouveau point d'attache ne l'empêche nonobstant pas de poursuivre ses tournées internationales, dont une deuxième tournée américaine en 1857-1858 avec sa femme. Cette

³⁹ VIEUXTEMPS, 1881 (n° 24-25), p. 4. Sur l'*Élégie* pour alto et piano, voir la préface de Marie Cornaz dans VIEUXTEMPS, Henry, *Élégie for Viola and Piano* (édition de Peter Jost et al.), Munich, 2014, p. IV-V.

⁴⁰ VIEUXTEMPS, 1881 (n° 24-25), p. 4.

⁴¹ *Ibid.*

deuxième tournée, à but clairement commercial, est pilotée par Bernard Ullman (1817?–1885), l'un des impresarios les plus puissants de son temps. Depuis sa collaboration avec le pianiste et homme d'affaires français Henri Herz (1803–1888) à la fin des années 1840,⁴² Ullman fait figure de pionnier dans la gestion de tournées d'artistes savants. Il engageait des figures comme Vieuxtemps en se démarquant ouvertement de son concurrent Phineas T. Barnum (1810–1891) et son célèbre cirque Barnum jugé vulgaire et charlatanesque.⁴³ Sous l'égide d'Ullman, Vieuxtemps se produit avec deux autres grands *businessmen* de la musique européenne savante et « légitime » : Sigismund Thalberg (1812–1871, le grand rival de Liszt) et Alfred Musard (1818–1881, fils de Philippe Musard et, comme lui, maître de la musique festive et dansante de Paris).⁴⁴

Les années suivantes s'écoulaient selon le même rythme assidu de concerts et de voyages, entrecoupés de moments consacrés à la composition et de haltes bien méritées à Dreieichenhain. Vieuxtemps est toutefois contraint de quitter en 1866 cette région qu'il adore en raison de la guerre austro-prussienne. Il se fixe de nouveau à Paris. Il perd son père la même année avant de connaître, deux ans plus tard, le plus grand drame de sa vie : la mort de son épouse Joséphine, compagne de vie et complice musicale des suites du choléra le 21 juin 1868.⁴⁵ Autant par désespoir que par volonté de survivre, Vieuxtemps se lance à corps perdu dans ce qu'il sait faire de mieux : des concerts et des voyages. Son activité musicale à travers le monde devient alors frénétique et, autant que faire se peut, consolatrice par les succès considérables qu'elle lui rapporte.

Au retour de sa troisième tournée américaine effectuée en 1870–1871 pour fuir la guerre franco-prussienne, Vieuxtemps accepte le poste de professeur de violon au Conservatoire de

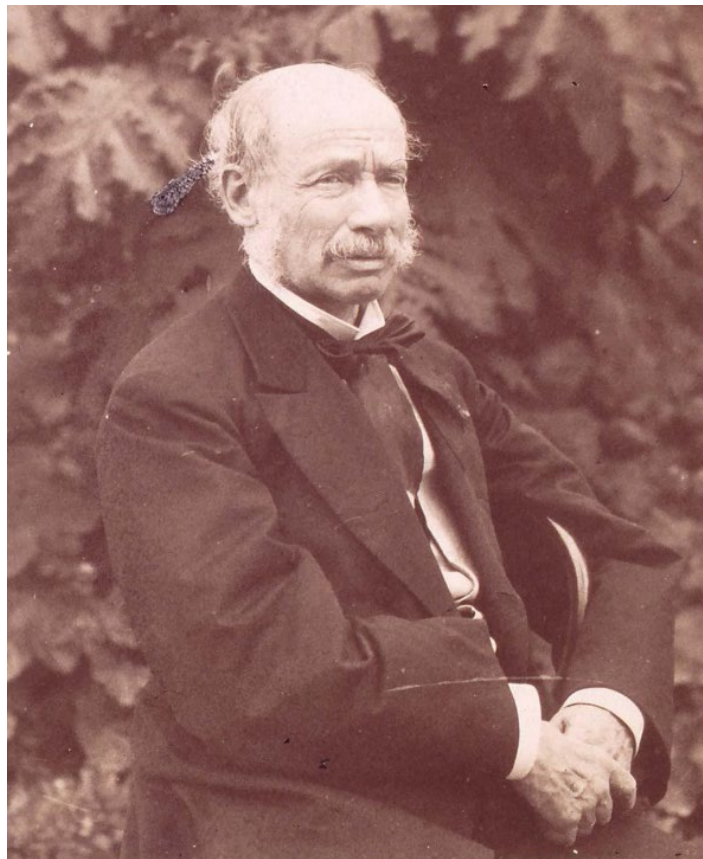
⁴² SCHNAPPER, Laure, « Bernard Ullman-Henri Herz, an Example of Financial and Artistic Relationship », in : William Weber (éd.), *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914 : Managers, Charlatans and Idealists*, Bloomington, 2004, p. 130-144.

⁴³ CORBIÈRE, *Du concert*, p. 124-125.

⁴⁴ VIEUXTEMPS, 1881 (n° 24-25), p. 4. Sur cette deuxième tournée américaine, voir LOTT, R. Allen, *From Paris to Peoria: How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland*, Oxford, 2003, p. 147-159 ; GOLDBERG, Bethany S., « Bernard Ullman and the business of orchestras in Mid-Nineteenth-Century New York », in : John Spitzer (éd.), *American Orchestras in the Nineteenth Century*, Chicago, 2012, p. 225-246, p. 217-220 ; BARON, « Vieuxtemps », p. 217-220 et CORBIÈRE, *Du concert*, p. 110-112 et *passim*.

⁴⁵ VIEUXTEMPS, 1881 (n° 26-27), p. 1. Une biographie de Joséphine Eder se trouve dans KUFFERATH, *Henri*, p. 125-132. Toutefois, un exemplaire photocopié de l'ouvrage de Kufferath conservé à la Bibliothèque royale de Belgique (KBR, Mus 1857 c) contient une annotation manuscrite en haut de la page 125 : « Tout ce qui va suivre est rempli d'erreurs ! ». En l'absence de travail scientifique récent sur Joséphine Eder, on ne peut qu'inviter à la prudence.

Bruxelles que lui propose François-Auguste Gevaert (1828–1908), fraîchement nommé directeur suite à la mort de François-Joseph Fétis (lequel, on s'en souvient, avait été l'un des premiers à écrire en 1828 un article sur le jeune Vieuxtemps). À peine deux ans plus tard, Vieuxtemps est victime de deux attaques qui le paralysent du côté gauche. Contraint d'abandonner son métier d'interprète virtuose, il continue à composer et à enseigner à Paris et Bruxelles, car sa démission au Conservatoire est refusée. Ce n'est qu'après une nouvelle attaque survenue en 1879 et aggravée par la cécité que sa démission sera acceptée. Vieuxtemps part alors vivre en Algérie colonisée à Mustapha Supérieur (aujourd'hui Sidi M'Hamed, un quartier d'Alger) où vit son gendre, le médecin Édouard Landowski. Il y décède le 6 juin 1881.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

Figure 5 : Portrait de Vieuxtemps quelques semaines avant sa mort, 1881, Algérie, Mustapha Supérieur (Sidi M'Hamed), (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg)

III. Une analyse des activités de Vieuxtemps

Violoniste (soliste et chambriste) et *compositeur*. Telles sont les deux activités que Vieuxtemps a mené presque toute sa vie durant, depuis ses débuts d'enfant prodige et jusqu'à ce que la maladie l'en empêche, l'activité de violoniste soliste ayant dû être stoppée après sa première

attaque en 1873. À ces deux activités exercées au long court s'en ajoutent deux autres pratiquées de façon plus circonscrite dans le temps : *chef d'orchestre* et *pédagogue*.

On ne s'attardera pas sur la direction d'orchestre. Vieuxtemps ne la pratique que brièvement, durant la saison 1872–1873 lorsqu'il est à la tête des Concerts populaires de Bruxelles, fondés en 1865 par Adolphe Samuel (1824–1898). De l'aveu général, y compris le sien exprimé à demi-mot, cette expérience de chef d'orchestre fut à la fois un échec artistique et une expérience épuisante, qui n'a fait qu'affaiblir plus encore sa santé déjà chancelante.⁴⁶

À l'inverse, ses activités d'enseignement, qu'il exerce des débuts de son séjour russe en 1846 jusqu'à la veille de sa mort en 1881,⁴⁷ sont une grande réussite et le placent parmi les professeurs de violon les plus importants de son temps. Le stéréotype le plus couramment associé à Vieuxtemps pédagogue est qu'en raison tant de sa notoriété de virtuose-compositeur que du nombre et de la renommée de ses élèves, il devrait être considéré comme le chef de file de *l'école (franco)-belge de violon*. D'aucuns désignent sous cette appellation une véritable école au sens fort du terme, à la manière de l'école franco-flamande de polyphonie à la Renaissance.⁴⁸ En l'occurrence une tradition d'interprétation possédant des caractéristiques stylistiques et esthétiques identifiables, relativement stables à travers le temps et conscientisées par celles et ceux qui l'incarnent et la transmettent. Ladite « école (franco)-belge », dont la durée de vie *stricto sensu* s'étendrait d'environ 1800 à environ 1950, serait le fruit de la rencontre, au tournant du XIX^e siècle, entre l'école française de violon dont l'origine remonte aux fameux Vingt-Quatre Violons du Roi institués autour de 1570 d'une part, et la pratique du violon sous l'Ancien Régime dans les territoires de la future Belgique d'autre

⁴⁶ [Ernest Closson et al.] *Les Concerts Populaires de Bruxelles*, Bruxelles, 1927, p. 9-10. Pour la liste des concerts dirigés par Vieuxtemps, voir p. 71-74. Voir également VIEUXTEMPS, 1881 (n° 26-27), p. 1 ; KUFFERATH, *Henri*, p. 82-84 et RADOUX, *Vieuxtemps*, p. 117-121.

⁴⁷ Si l'on en croit une lettre de sa fille Julie citée dans RADOUX, *Vieuxtemps*, p. 146-148, Vieuxtemps aurait donné une leçon de violon juste avant l'attaque cérébrale qui lui sera fatale.

⁴⁸ Outre des auteurs classiques en histoire du violon comme Lionel de La Laurencie, Marc Pincherle, Alberto Bachmann, Clive Brown, ou Boris Schwarz, qui tous reprennent cette idée, citons QUITIN, José, « Introduction », in : Bernard Huys (éd.), *L'École belge de Violon, catalogue de l'exposition organisée à la Bibliothèque royale Albert Ier*, Bruxelles, 1978, p. VII-XXXI; SCHUENEMAN, Bruce R., *The French Violin School: Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot, and Their Contemporaries*, Oxford, 2002 ; PENESCO, Anne, « Pierre Baillot et l'école franco-belge de violon », in : Anne Bongrain et al. (éds.), *Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie, 1795-1995*, Paris, 1999, p. 91-99 ; MILSOM, David, « The Franco-Belgian School of Violin Playing : Towards an Understanding of Chronology and Characteristics, 1850–1925 », in : *Ad Parnassum*, vol. 11 n° 21, 2013, p. 1-20 et MORALY, Stéphanie, « La présence belge dans l'âge d'or de la 'sonate française' pour violon et piano », in : *Revue de la Société liégeoise de musicologie*, n° 37-38, 2018-2019, p. 45-72.

part.⁴⁹ Charles de Bériot, le mentor vénéré de Vieuxtemps, serait le pivot d'une telle fusion entre école française et tradition belge. Cette « école (franco)-belge » se serait perpétuée au moins jusqu'au milieu du XX^e siècle avant de fusionner avec d'autres « écoles » (en particulier « l'école allemande » issue de Louis Spohr et Joseph Joachim) pour laisser place, depuis les années 1960, à un « style international » composé d'un volet moderne (le répertoire post-beethovénien) et d'un volet ancien lui-même composé de deux volets (le répertoire pré-mozartien d'un côté et le courant d'interprétation historiquement informée de l'autre côté, lequel tend au XXI^e siècle à s'appliquer de plus en plus au répertoire moderne).⁵⁰

Il est vrai que plusieurs violonistes communément associés à l'« école (franco)-belge » ont pu affirmer appartenir à une telle école, y compris Vieuxtemps qui s'y auto-attribuait la place centrale.⁵¹ Il s'en faut pour autant que l'affirmation d'une appartenance à une tradition (dont l'existence est alors présumée), augmentée le cas échéant de similitudes esthétiques et stylistiques observables mais limitées, constitue à elle-seule la preuve d'appartenance à cette tradition supposée. En la matière les preuves sont aujourd'hui insuffisantes. Comme le concèdent d'ailleurs les spécialistes de la question précédemment cités, seules des analyses historiques, sociologiques et stylistiques approfondies sortant du cadre de cet article permettraient d'accréditer ou d'infirmer sérieusement cette version forte.

Il n'en reste pas moins un constat indéniable, celui d'une conscience d'appartenance à une « école » professée par un nombre non négligeable de ses membres supposés, à commencer par Vieuxtemps lui-même, au moins entre la toute fin du XVIII^e siècle et le milieu du XX^e siècle. Par quoi ont pu être motivées les personnalités comme Vieuxtemps revendiquant une telle appartenance ? On citera trois motivations, du reste nullement incompatibles entre elles.

⁴⁹ LA LAURENCIE, Lionel de, *L'école française de violon de Lully à Viotti*, 3 volumes, Paris, 1922-1924 et QUITIN, « Introduction ».

⁵⁰ MILSOM, David, *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance. An Examination of Style in Performance 1850–1900*, Aldershot, 2003, p. 15 ; MILSOM, David, *Romantic Violin Performing Practices. A Handbook*, Woodbridge, 2020, p. 190 et WAGNER, Izabela, *Producing Excellence. The Making of Virtuosos*, New Brunswick, 2015, p. 13-23.

⁵¹ « De cette façon je vais couvrir le monde de mes disciples et répandre ma manière, mon école qui est je crois la seule vraie, la bonne » [à propos de nouveaux élèves internationaux]. Lettre de Henry Vieuxtemps à Mathilde Lejeune, 27 mai 1878, B-Br Mus Ms. 170/224. Citons également cet extrait du texte qu'Eugène Ysaÿe a consacré à son maître : « Je possède un portrait que le maître me donna en 1876, où le mot élève a été raturé et remplacé par le mot disciple : la nuance est délicate, et Platon l'eût approuvée » (YSAÿE, Eugène, *Henri Vieuxtemps mon maître* (Les Cahiers Ysaÿe, n° 1), Bruxelles, 1968, p. 28).

Premièrement une *stratégie d'(auto-)promotion* du violoniste cherchant à « faire école » en proclamant l'insertion de son activité de violoniste dans une tradition où son rôle doit apparaître à l'évidence comme important voire essentiel. C'est le cas de Vieuxtemps comme mentionné ci-dessus.

Deuxièmement, une *construction politique et identitaire* élaborée dans des discours et représentations émanant des violonistes eux-mêmes, mais aussi d'impresarios, de publicitaires, de critiques ou d'institutions dans le sillage des nombreuses « écoles nationales » de musique ou d'autres arts ayant fleuri au XIX^e siècle⁵². Le violoniste, une fois considéré comme appartenant à l'« école (franco)-belge », acquiert alors le statut de patrimoine national à honorer, et « l'école » dont il est supposé être le dépositaire une tradition à perpétuer. La notoriété posthume de Vieuxtemps en Belgique, en particulier lors du centenaire de sa naissance en 1920, illustre cette double patrimonialisation, à la fois dans son individualité d'artiste et dans sa position de chef de file supposé de « l'école (franco)-belge » de violon.⁵³

⁵² PONIATOWSKA, Irena, « La virtuosité et les éléments nationaux dans la musique instrumentale du XIX^e siècle », in : *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 60, 2006, p. 99-113 ; WEBER, William, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, 2008, p. 104.

⁵³ L'engouement patrimonial pour Vieuxtemps lors du centenaire de 1920 doit être replacé dans le contexte de reconstruction nationale consécutive à la Première guerre mondiale et, par ailleurs, des initiatives émanant directement de la ville de Verviers souhaitant mettre en valeur son « enfant du pays ». À titre d'exemple combinant ces deux motivations, nationale et locale, de valorisation de Vieuxtemps en 1920, on consultera la brochure officielle de ce centenaire, réalisée par la ville de Verviers en collaboration avec Ysaÿe et rien moins que la famille royale belge : Ville de Verviers et Eugène Ysaÿe (éds.), *Célébration du centenaire de Henry Vieuxtemps (1820-1920), sous le haut patronage de Sa Majesté la Reine des Belges et de l'Administration communale de Verviers*, Verviers, 1920. Un exemplaire de ce document est conservé à la KBR sous la cote Mus. 1.175 A.

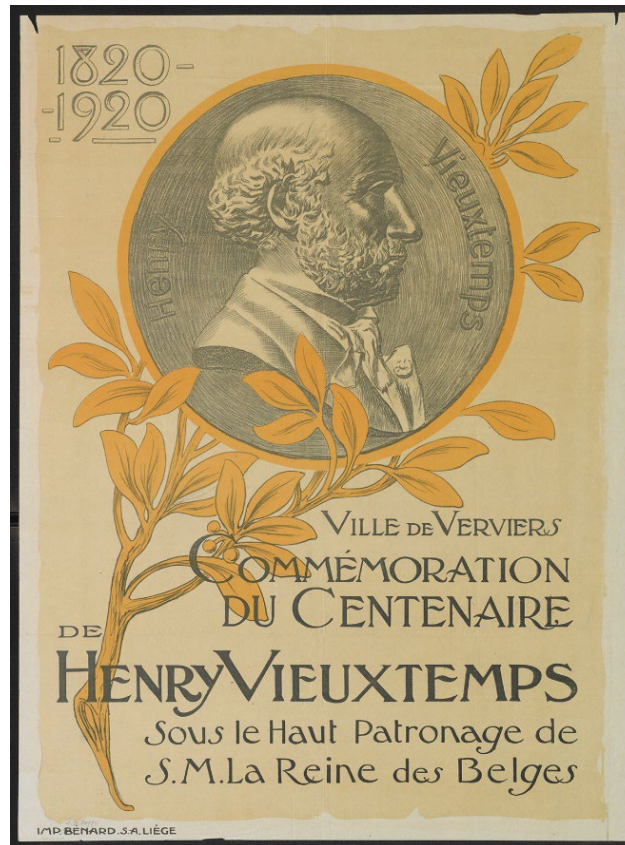


Figure 6 : Ville de Verviers, Commémoration du centenaire de Henry Vieuxtemps, affiche, anonyme, (KBR, Estampes, AFF M° - Affiches Belges: Anonymes - S.III 24974)

La troisième motivation possible réside dans *l'influence de textes à vocation pédagogique* (méthodes, traités) publiés par des personnalités identifiées comme soutenant ou appartenant à cette « école (franco)-belge », et dont l'influence concrète sur la pratique violonistique est *avérée* dans les faits ainsi que, en même temps (les deux conditions sont conjointement nécessaires), *qualifiée* par les personnes concernées comme une influence de « l'école » ou de la « tradition » franco-belge en tant que telle. Il se trouve que de tels textes pédagogiques « (franco)-belges » influents existent et que leur influence concrète a été étudiée dans plusieurs travaux, consacrés entre autres à une importante *Méthode de violon* publiée par Charles de Bériot en 1858.⁵⁴

⁵⁴ Voir l'exemple de la Pologne dans RUT, Magdalena, « The Influence of the Franco-Belgian Violin School on Violin Didactics in Poland from the Mid- 19th to the Mid-20th Century », in : *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 60, 2006, p. 131-140. Voir aussi MANICOL, David, « The French School of Violin Playing between Revolution and Reaction », in : *Nineteenth-Century Music Review*, vol. 18, 2021, p. 359-388 ; TERRIEN, Pascal, « Une histoire de l'enseignement du violon à travers ses méthodes », in : Claudia Fritz et Stéphanie Moraly (éds.), *Le violon en France du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, 2022, p. 89-111. Pour une liste de traités de violon au XIX^e siècle, voir « Appendix 3 : A Chronological List of Selected Violin Treatises of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries », chez : MILSOM, *Romantic Violin*.

Ces constats nous obligent à ne pas écarter hâtivement cette version trop forte au profit d'une version trop faible, tout aussi imprudente : celle d'une simple localisation géographique. « L'école (franco)-belge » se réduirait alors purement et simplement à l'ensemble des violonistes ayant appris partiellement ou totalement leur art quelque part en Belgique ou en France. Cela sans qu'ils soient nécessairement de nationalité belge ou française, comme en témoignent les exemples de Wieniawski, Sarasate, Enesco ou Menuhin.

En l'absence de recherches probantes sur la question, l'hypothèse raisonnable consiste à adopter une version moyenne de l'idée d'« école (franco)-belge de violon » en considérant qu'elle ne désigne ni une tradition esthétique et stylistique clairement identifiable, éventuellement sous-tendue par un récit politique identitaire et/ou nationaliste, ni, au contraire, une vague localisation géographique. Elle désigne plutôt deux choses conjointes : *un réseau social situé de violonistes* et *un imaginaire « communautaire »* attaché à ce réseau. Autrement dit un phénomène ayant un volet social et un volet culturel. Le volet social renvoie à un ensemble de violonistes ayant entretenu des relations variées et complexes (enseignement, amitiés, amours, famille, rivalités et/ou collaborations musicales et/ou institutionnelles), plus ou moins directes et approfondies (avec ou sans intermédiaires), réparties sur plusieurs générations et prenant place dans un contexte spatio-temporel commun dont l'épicentre se situe en France et/ou en Belgique. Le volet culturel renvoie à l'ensemble des représentations, discours, lieux, attitudes et événements (cérémonies, publications, iconographie, musées, expositions, archives, etc.) dans lesquelles l'idée d'une « école (franco)-belge » est au moins présentée, sinon affirmée et développée sous forme de l'appartenance célébrée, critiquée ou simplement attestée d'un ou plusieurs violoniste(s) à une même « communauté musicale » dite « (franco)-belge », une communauté mue et constituée par un idéal commun qui soit de nature *a minima* musical et esthétique, le cas échéant politique et identitaire.

Sous cette hypothèse moyenne, qui définit « l'école (franco)-belge » de violon comme un réseau social de violonistes couplé à son imaginaire culturel correspondant, une hypothèse déjà esquissée dès 1922 par Marc Pincherle,⁵⁵ oui indéniablement, par le rayonnement de son

⁵⁵ PINCHERLE, Marc, *Les Violonistes. Compositeurs et virtuoses*, Paris, 1922. Pincherle parle de « communication » entre Belges et Français initiée par la filiation entre Viotti (école française), André Robberechts (Belge élève du Français Viotti) et Bériot (Belge élève du Belge Robberechts).

enseignement et de son œuvre, Vieuxtemps est la figure majeure, pour sa génération, de « l'école (franco)-belge de violon ». On trouvera un utile corpus de données attestant de cette place centrale tenue par Vieuxtemps au sein de « l'école (franco)-belge de violon » dans les discours à son sujet tenus lors des deux commémorations de 1920 (centenaire de sa naissance) et 2020 (bicentenaire de sa naissance).⁵⁶ Signalons que la Bibliothèque royale de Belgique (KBR) conserve un vaste dossier de presse sur Vieuxtemps en 11 volumes, s'étalant de 1898 à 1925 et au sein duquel on peut consulter de très nombreux articles publiés à l'occasion du centenaire de sa naissance en 1920.⁵⁷

À côté de la question de la place de Vieuxtemps pédagogue au sein d'une tradition d'interprétation et d'enseignement du violon, d'autres questions se posent à propos du contenu de ses leçons et des profils de ses élèves. Comment Vieuxtemps enseignait-il ? Quelles étaient ses relations avec ses élèves ? Qui furent-ils ? Combien de temps ont-ils étudié avec lui ? Dans quelles conditions ? Avec quel impact sur leur carrière, sur leur jeu et sur l'idée même d'« école (franco)-belge » ? À nouveau une telle enquête déborde des limites de cet article et réclamerait un travail aussi vaste que celui qui a déjà été mené pour les élèves d'Eugène Ysaÿe.⁵⁸ Notons seulement un point précis : plusieurs témoignages nous apprennent que Vieuxtemps n'avait pas un caractère facile avec ses élèves, conséquence possible de l'éducation très rigide reçue de son père.⁵⁹ Il pouvait passer d'un état de grande admiration et de générosité désintéressée à des colères spectaculaires si les choses ne se passaient pas comme il le désirait, conduisant parfois à la rupture définitive et à une condamnation sans appel de l'élève. De tels comportements impulsifs et violents n'empêchaient toutefois pas les apprentis violonistes de faire abstraction de ces dérives en ne cessant de chercher à recevoir l'enseignement de celui qu'ils considéraient comme un maître...pour ne pas dire un chef d'école.

⁵⁶ *Coupures de presse sur la réception posthume de Henry Vieuxtemps, 1898-1925*, B-Br Mus. Ms. 4731, 11 volumes ; Ville de Verviers, *Célébration et YSAÏE, Henri Vieuxtemps* ; JANSSENS, Claude P., *Henry Vieuxtemps (1820–1881). Lettres et notes aux Lejeune (1837–1880)*, mémoire de licence, 2 volumes, Université libre de Bruxelles, 1980, p. 147-154 et BRIOLLE-VIEUXTEMPS, *Symphonie et Association Henry Vieuxtemps*, URL : <https://associationhenryvieuxtemps.com/henry-vieuxtemps/>, (06 février 2023).

⁵⁷ *Coupures de presse sur la réception posthume de Henry Vieuxtemps 1898-1925*, B-Br Mus. Ms. 4731, vol. 11.

⁵⁸ CORNAZ, *À la redécouverte*, p. 300-333. Voir aussi S.A., « Liste d'élèves d'Eugène Ysaÿe », in : *Wikipédia*, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_d%27%C3%A9l%C3%A8ves_d%27Eug%C3%A8ne_Ysa%C3%BFfe, (06 février 2023).

⁵⁹ KUFFERATH, *Henri*, p. 84-91 et JANSSENS, *Henry*, vol. 1, p. 174-177.

Outre les témoignages sur ces relations en dents de scie entre Vieuxtemps et ses élèves, quelques données fort utiles ont été rassemblées dans le mémoire de fin d'étude de Claude Janssens, hélas non publié.⁶⁰ En le suivant, on peut très sommairement distinguer trois ensembles d'élèves de Vieuxtemps : 1) les élèves qu'il a eus pendant son séjour à Saint-Pétersbourg entre 1846 et 1852, 2) les élèves du Conservatoire de Bruxelles entre 1871 et 1873 puis de 1877 à 1879, et enfin 3) les élèves privés qu'il côtoie dans ses nombreux lieux de résidence (Bruxelles, Paris, Dreieichenhain, etc.). Quelques noms se dégagent de ces trois groupes. Ils donnent une idée de ce que fut le rayonnement de Vieuxtemps professeur :⁶¹

- Eugène Ysaÿe (1858–1931) : violoniste, pédagogue et compositeur belge, élève privé de Vieuxtemps à Paris de 1876 à 1878, certainement son principal disciple « franco-belge » et l'un des plus grands musiciens de sa génération.
- Jenő Hubay (1858–1937) : violoniste, pédagogue et compositeur hongrois, élève à la fois de Vieuxtemps et de Joseph Joachim. Il succèdera à Vieuxtemps et Henryk Wieniawski au Conservatoire de Bruxelles en 1882, puis retournera à Budapest en 1886.
- Benjamin Godard (1849–1895) : musicien français, surtout connu comme compositeur d'opéras, de mélodies et de musique symphonique. Godard a étudié le violon avec Vieuxtemps à Dreieichenhain au début des années 1860.
- Joseph Hollman (1852–1927) : violoncelliste et compositeur néerlandais de renommée internationale, dédicataire du 2^e *Concerto pour violoncelle* de Saint-Saëns et vedette de tournées mondiales jusqu'en Chine et au Japon. Dans les années 1870, il étudie avec Vieuxtemps et se produit souvent en concert avec lui et/ou avec son grand ami Ysaÿe.
- Isaac B. Poznanski (1840–1896) : violoniste, pédagogue et compositeur russe émigré aux États-Unis et ayant mené là-bas une carrière importante.

⁶⁰ JANSSENS, Henry, vol. 1, p. 168-177. Un exemplaire de ce mémoire est consultable à la Bibliothèque royale de Belgique (KBR) sous la cote B-Br Mus. 3.040 B.

⁶¹ Outre le mémoire de Janssens, les informations qui suivent sont tirées de CAMPBELL, Margaret, *Dolmetsch: The Man and his Work*, Londres, 1975; STOCKHEM, Michel, *Eugène Ysaÿe et la musique de chambre*, Liège, 1990 ; SLONIMSKY, Nicolas, KUHN, Laura et McINTIRE, Dennis, « Youssoupoff, Prince Nikolail Borisovich », in : Nicolas Slonimsky et Laura Kuhn (éds.), *Baker's Biographical Dictionary of Musicians, Centennial Edition*, vol. 6, New York, 2001, p. 4009; CORNAZ, Marie, *Les Princes de Chimay et la musique*, Tournai, 2002, p. 141-158 ; CORNAZ, À la redécouverte, p. 22-23 ; FREBAULT, Henri (s.d.), « Nikolai Borisovich Yusupov », in : *Geneanet*, URL , <https://gw.geneanet.org/frebault?lang=fr&pz=henri&nz=frebault&p=nikolai+borisovich&n=yusupov&oc=1>, (06 février 2023).

- Le prince Nikolai Borisovitch Ioussouпов (1827–1891) : vice-directeur de la bibliothèque impériale à Saint-Pétersbourg, héritier de l'une des plus puissantes familles russes. Il était également violoniste amateur, compositeur et musicographe. Il a étudié avec Vieuxtemps lors du séjour russe de ce dernier. Notons que la Bibliothèque royale de Belgique (KBR) a récemment acquis un lot de 20 lettres liées à la famille Vieuxtemps, comptant plusieurs lettres du prince Ioussouпов et de Jenő Hubay à Vieuxtemps de nature à éclairer les relations du violoniste avec ces deux anciens élèves.⁶²
- Le prince Joseph de Chimay (1836–1892) : diplomate et industriel belge, membre de l'une des plus éminentes familles de la noblesse européenne. Il était également organisateur de concerts, fervent mélomane et violoniste amateur. Il avait reçu des leçons de Bériot et de Vieuxtemps, qui lui dédiera deux pièces : le recueil des *Feuilles d'album* op. 40 et une pièce restée manuscrite.
- Arnold Dolmetsch (1858–1940) : violoniste, pédagogue et facteur d'instruments franco-suisse naturalisé britannique. D'abord élève privé de Vieuxtemps au violon, il étudie à partir de 1881 le piano au Conservatoire de Bruxelles avec Arthur De Greef (1862–1940)⁶³. Il devient par la suite une figure majeure du renouveau de la musique ancienne, s'investissant dans la restauration d'instruments anciens et l'organisation de concerts historiques. Il fait office de pionnier dans ce que l'on appellera plus tard l'interprétation historiquement informée. L'intérêt de Dolmetsch pour la musique ancienne a peut-être été en partie stimulé par Vieuxtemps, qui avait à cœur lui-aussi, mais de façon moins « informée », de jouer des œuvres baroques.⁶⁴

En dépit de cet impressionnant tableau, il n'en reste pas moins que le prestige de Vieuxtemps professeur n'aurait jamais existé sans celui, plus fondamental, de Vieuxtemps virtuose et compositeur. Beaucoup a déjà été dit pour le seul titre de violoniste virtuose, de sorte que l'on se contentera d'en mentionner brièvement les spécificités liées à trois éléments : son *jeu*, son *répertoire* et son *activité de (co)-organisateur de concerts* incluant sa propre participation.

⁶² Ces lettres sont conservées sous la cote B-Br Mus. Ms. 4985.

⁶³ S.A., « Liste des élèves d'Arthur De Greef », in : *Wikipédia*, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_d%27%C3%A9l%C3%A8ves_d%27Arthur_De_Greef, (06 février 2023).

⁶⁴ JANSSENS, *Henry*, vol. 1, p. 154-157 et WEBER, *The Great Transformation*, p. 182-183.

Le jeu de Vieuxtemps était réputé pour ce qui le rendait supposément typique de « l'école (franco)-belge ». On peut ramener ce style à une sorte de syncrétisme international combinant quatre traits issus des principales traditions musicales européennes des générations qui lui sont contemporaines ou immédiatement antérieures :⁶⁵ le *style brillant* (la clarté expressive et interprétative de la virtuosité instrumentale issue du style galant, par exemple Clementi au piano ou Viotti au violon), le *style fantastique/improvisé* (les prouesses spectaculaires à la Paganini et l'écriture en style improvisé, repoussant les limites de l'instrument et suscitant le sentiment du sublime chez le public)⁶⁶, le *style lyrique* (la vocalité à la fois déclamatoire et très mélodique issue du bel canto (post)-rossinien et de l'enseignement de Bériot)⁶⁷ et le *style symphonique* (une « beethovénisation » de l'écriture soliste et concertante, soucieuse de conférer une richesse suffisante à l'écriture d'accompagnement orchestral ou pianistique et de garantir un véritable dialogue avec le violon soliste).⁶⁸

À la manière des ténors lyriques, ou d'autres voix agiles et puissantes en même temps, ces quatre traits combinés permettent à Vieuxtemps de maîtriser un grand nombre de répertoires, comme en atteste un relevé sommaire établi par Claude Janssens :⁶⁹ Tartini, Bach, Haendel, Beethoven, Berlioz, Paganini, Mozart, Spohr, Ries, Mendelssohn, Bériot, Schumann, Rubinstein, Haydn, Schubert, Onslow, Raff, Cherubini, Hummel, Brahms, etc. Un bémol

⁶⁵ Qu'en raison de son syncrétisme, « l'école (franco)-belge » soit considérée comme l'ancêtre direct de ce qui sera appelé le « style international » de jeu violonistique à partir du milieu du XX^e siècle n'est pas si étonnant. Voir WEBER, *The Great Transformation*, p. 104 ; MILSOM, « The Franco-Belgian » et MILSOM, *Romantic Violin*. Nous nous inspirons également d'Anne PENESCO, « Henri Vieuxtemps », in : Joël-Marie Fauquet (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, 2003, p. 1279-1280 et de l'analyse de Janssens à partir d'un corpus, certes restreint, de critiques musicales analysant le jeu de Vieuxtemps dans JANSSENS, *Henry*, vol. 1, p. 145-154.

⁶⁶ Sur la notion de « style improvisé », voir BARTOLI, Jean-Pierre et ROUDET, Jeanne, *L'essor du romantisme : la fantaisie pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach à Franz Liszt*, Paris, 2013. À propos de l'influence du jeu de Paganini sur celui des autres violonistes, voir PENESCO, Anne, « *L'estro paganiniano* et son empreinte jusqu'à nos jours », in : Anne Penesco (éd.), *Défense et illustration de la virtuosité*, Lyon, 1997, p. 165-177.

⁶⁷ Rappelons que Vieuxtemps doit une bonne part de son éducation musicale à trois chanteurs de tradition belcantiste : Guillaume Cassel, Maria Malibran et Pauline Garcia-Viardot. Quant à Bériot, il avait une conception de l'interprétation au violon comme parole dévolue à l'expression des sentiments, influencée par la conception rhétorique de la musique qui prévalait au XVIII^e siècle. Voir SUCHOWIEJKO, Renata, « 'Toutes les passions rapprochent les hommes' : le jeu du violon en tant qu'art oratoire et langue des sentiments », in : *Ad Parnassum*, vol. 11 n° 21, 2013, p. 43-55.

⁶⁸ Sur l'apprentissage laborieux de l'écriture orchestrale par Vieuxtemps, voir son propre témoignage dans VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, p. 75-78 et SCHINGEN, Élise Van, *La Marche aux flambeaux pour orchestre d'harmonie composée par Henry Vieuxtemps*, mémoire de master, Université Catholique de Louvain, 2014.

⁶⁹ JANSSENS, *Henry*, vol. 1, p. 155-157.

toutefois : davantage Ancien que Moderne, pour reprendre les catégories de la querelle éponyme, Vieuxtemps est resté hermétique à la « Musique de l'avenir » de Wagner et de Liszt, qu'il appelait « l'accapareur du monopole des pianos » avec un agacement mi-jaloux mi-puritan.⁷⁰ Ce classicisme tant de son jeu que de ses goûts est à rapprocher du franc soutien qu'il a reçu de la part d'Eduard Hanslick, le plus brillant adversaire de la « Musique de l'avenir. »⁷¹



Figure 7 : Henry Vieuxtemps, Carlotta Piatti et Carl Alfredo Piatti, photographie, [années 1860], (KBR, Musique, Mus. Ms. 161/9)

Un autre élément remarquable de l'activité de violoniste chez Vieuxtemps tient à ses démarches de diffusion de son œuvre d'interprète comme de compositeur, ce qu'on appellerait aujourd'hui une « stratégie de communication ». Tout en soignant ses relations avec la presse musicale et les mécènes,⁷² Vieuxtemps a concentré ses efforts de diffusion à

⁷⁰ Le persiflage sur Liszt, qui revêt une portée morale au moins autant que musicale, se trouve dans une lettre incluse dans l'autobiographie manuscrite de Vieuxtemps conservée à la KBR : Lettre de Henry Vieuxtemps à Désiré Lejeune, 20 avril 1841, retranscrite dans VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, p. 113-118. Voir aussi BRIOLLE, *Henry Vieuxtemps*, p. 73-80 ; BONG, Barbara, « 'La Fiancée de Messine'. Un opéra inédit d'Henry Vieuxtemps », in : *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, n° 37-38, 2018-2019, p. 43, <https://popups.uliege.be/1371-6735/index.php?id=2850>, (06 février 2023).

⁷¹ Voir les nombreuses mentions de Vieuxtemps dans HANSLICK, Eduard, *Sämtliche Schriften* (édition de Dietmar Strauß), 7 vol. parus, Vienne, 1993-.

⁷² VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, p. 59, 104-105, 121-123.

travers une intense activité d'organisateur de concerts publics et privés. Tel est particulièrement le cas dans le domaine de la musique de chambre, dont on se souvient qu'il en découvre les merveilles très tôt en compagnie de Pauline Garcia-Viardot. Tenant tantôt le pupitre du violon, tantôt celui de l'alto, instrument qu'il affectionnait beaucoup, on retrouve la trace de Vieuxtemps chambriste en de nombreux lieux dédiés à la musique de chambre.⁷³ Il se produit régulièrement lors de concerts publics ou privés, avec des formations stables ou ponctuelles : le trio qu'il forme avec le pianiste Louis Brassin (1840–1884) et le violoncelliste Joseph Servais (1850–1885) entre 1871 et 1873 au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, successeur direct du Cercle des Arts fondé par Bériot en 1844 et au sein duquel Vieuxtemps s'était autrefois produit,⁷⁴ les concerts qu'il donne dans le cadre de ses activités maçonniques en Belgique,⁷⁵ les concerts dans les provinces françaises comme Orléans avec César Franck⁷⁶ ou Nice chez le comte de Cessole.⁷⁷ Citons également les concerts organisés à Paris à la salle Beethoven (futur Théâtre Moderne), à la salle Herz et à son domicile du 31 rue Chaptal,⁷⁸ les concerts à Mustapha Supérieur dans les dernières années,⁷⁹ et sans doute bien d'autres encore que nous laissons à des travaux ultérieurs le soin de mettre en lumière.

Souvent, Vieuxtemps profitait des concerts qu'il (co-)organisait pour intégrer des œuvres de sa composition. Ce dernier volet de ses activités, le plus pérenne à nos yeux contemporains, est en réalité indissociable de son activité de violoniste, tant les choix compositionnels de Vieuxtemps sont massivement déterminés par les prérogatives de son instrument, au double sens d'instrument de musique et d'instrument de travail lui offrant la possibilité de *se jouer*,

⁷³ Sur les virtuoses et la musique de chambre, voir FAUQUET, Joël-Marie, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris, 1986, p. 211-237 et CVEJIC, Žarko, *The Virtuoso as Subject. The Reception of Instrumental Virtuosity, c. 1815-c. 1850*, Newcastle Upon Tyne, 2016, p. 204-209.

⁷⁴ VANHULST, « Les concerts », p. 191 ; HAINE, Malou, « Joseph Servais et les séances de musique de chambre à Bruxelles », in : *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 68, 2014, p. 91-120.

⁷⁵ VERGAUWEN, *Kolommen* ; VERGAUWEN, David, « Freemason and Philanthropist : The Case of Edouard Jonniaux and the Masonic Concerts in Brussels (1861–86) », in : *Journal for Research into Freemasonry and Fraternalism*, vol. 6 n° 1, 2017, p. 68-93 et FORNHOF-LEVITT, Michèle, « Sociabilité juive et musique en Belgique (1830-1930) », *Les Cahiers de la Mémoire Contemporaine*, vol. 13, 2018, p. 13-54.

⁷⁶ FAUQUET, Joël-Marie, *César Franck*, Paris, 1999, p. 249.

⁷⁷ ADELSON, Robert, *Autographes musicaux du XIX^e siècle. L'album niçois du comte de Cessole*, Nice, 2020, p. 90-91.

⁷⁸ KUFFERATH, Henri, p. 79 ; JANSSENS, Henry, vol. 1, p. 158-160 ; FAUQUET, *Les sociétés*, p. 236-237 ; BONG, Barbara, « Rue Chaptal 31 : der Salon des Künstlerehepaares Henry Vieuxtemps und Josephine Eder im Paris der 1860er und 1870er Jahre », in : Christine Hoppe et al. (éds.), *Exploring virtuosities : Heinrich Wilhelm Ernst, nineteenth-century musical practices and beyond*, Hildesheim, 2018, p. 167-192.

⁷⁹ RADOUX, *Vieuxtemps*, p. 135 et JANSSENS, Henry, vol. 1, p. 159-160.

donc de vivre de ses compositions autant que de son instrument. S'il n'existe pas de catalogue thématique publié de l'œuvre de Vieuxtemps, on dispose de plusieurs listes fort complètes, dont la dernière en date et la plus à jour est disponible sur Wikipédia.⁸⁰ Une rapide analyse de cette liste suffit pour constater que, sur les 106 œuvres attestées, 93 sont dévolues à une formation contenant soit un violon solo (82), un alto solo (9) ou un violoncelle solo (2).⁸¹ Soit 88 % du total, dont 77 % pour le seul violon.

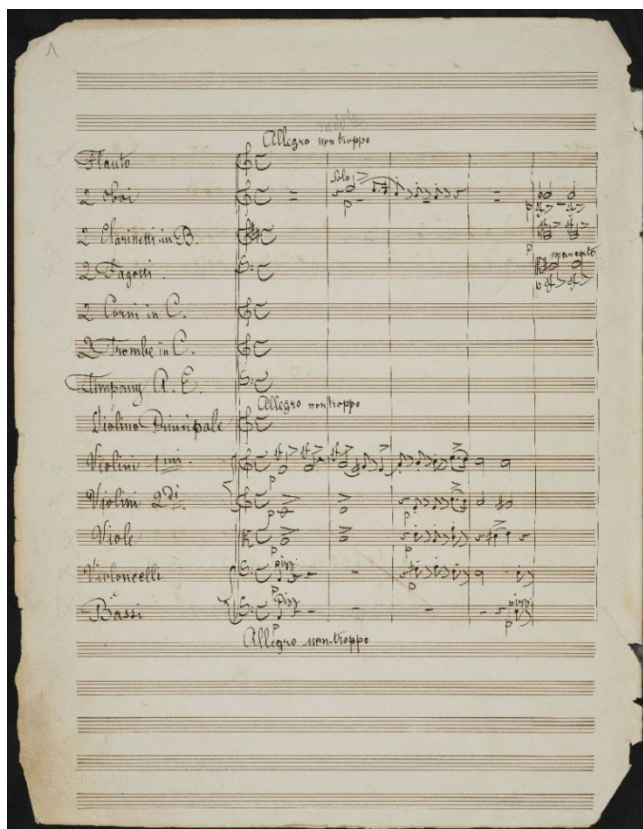


Figure 8 : Henry Vieuxtemps, Concerto pour violon n° 5 op. 37 en la mineur, première page du manuscrit autographe, (KBR, Musique, Mus. Ms. 4346)

Cette disproportion est remarquable, mais pas aussi considérable qu'on pourrait le penser si on songe à la proportion, encore plus élevée, d'œuvres consacrées à la voix chez Wagner, et surtout au piano chez Chopin (dont littéralement *toutes* les œuvres sont composées pour ou

⁸⁰ S.A., « Liste des œuvres de Henry Vieuxtemps », in : *Wikipédia*, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_%C5%93uvres_de_Henry_Vieuxtemps, (06 février 2023) ; KUFFERATH, *Henri*, p. 135-139 ; RADOUX, *Vieuxtemps*, p. 173-174 ; JANSSENS, *Henry*, vol. 1, p. 183-194 et *Henry Vieuxtemps 1820–1881*, exposition virtuelle de la Bibliothèque royale de Belgique (KBR) dédiée à Henry Vieuxtemps, 2012, URL : <https://vieuxtemps.kbr.be/fr>, (06 février 2023).

⁸¹ Le comptage est réalisé par instrument « privilégié » : si une œuvre est disponible en version violon solo et alto solo (par exemple la *Fantaisie-caprice* op. 11), elle est seulement comptée comme œuvre pour violon solo. Idem pour une œuvre en version alto solo disponible aussi en version violoncelle solo (par exemple l'*Élégie* op. 30). Ceci afin d'éviter les doublons. Sont exclues les œuvres de musique de chambre non concertante, comme les trois *Quatuors à cordes* dont seul le premier (op. 44) a été publié du vivant de Vieuxtemps.

avec piano). Cette relative « modération » dans l'exclusivité de Vieuxtemps pour le violon pourrait s'expliquer (il s'agit ici d'une conjecture) par le souci de Vieuxtemps d'autonomiser son activité de compositeur du reste de ses activités centrées sur le violon. En effet, au fil des années, à la manière d'un Liszt mais à une échelle bien moindre, Vieuxtemps a tenté de s'éloigner (de se libérer ?) de son instrument fétiche en composant de la musique de chambre sans violon soliste, de la musique vocale ou purement orchestrale. Ses principales réalisations dans le domaine sont les trois *Quatuors à cordes*, la *Marche funèbre* pour quatuor à cordes op. 58, les *Cinq mélodies* pour voix de femme et piano, l'*Ouverture et hymne national belge* pour orchestre et chœur op. 44,⁸² la *Marche aux flambeaux* pour orchestre d'harmonie et percussions,⁸³ et surtout *La Fiancée de Messine*, un opéra inspiré du drame éponyme de Schiller, entamé en 1868, inachevé la mort de Vieuxtemps et, depuis, resté inédit.⁸⁴

Il n'en reste pas moins que ces incursions hors du domaine violonistique, aussi intéressantes soient-elles, ont été trop faibles pour produire un effet d'autonomisation suffisant de « Vieuxtemps compositeur ». Elles n'ont pas infléchi la tendance massivement violonistique de son œuvre. Contrairement à d'autres virtuoses, comme son aîné Franz Liszt ou ses cadets Benjamin Godard et Georges Enesco, Vieuxtemps est resté un violoniste qui compose plutôt qu'il ne s'est transformé en compositeur qui fait du violon.⁸⁵

Parallèlement, dès ses débuts Vieuxtemps a eu le souci que ses deux activités de violoniste et de compositeur s'enrichissent l'une l'autre. Se souvenant peut-être du conseil de Bériot lui incitant à « trouver sa voie », Vieuxtemps a consciemment cherché à élaborer un « style personnel » de composition. Il s'en explique dans son autobiographie où, au passage, on comprend le rôle qu'a joué sa découverte de la musique de chambre dans l'évolution de ses ambitions compositionnelles :

« C'est à mon retour de Paris que je composais mon 1^{er} morceau sérieux : c'était à Bruxelles rue Royale.⁸⁶ Jusque-là j'avais roulé dans l'ornière du temps qui était tout à

⁸² RADOUX, *Vieuxtemps*, p. 102-104.

⁸³ SCHINGEN, *La Marche*, 2014.

⁸⁴ BONG, « 'La Fiancée de Messine.' ».

⁸⁵ YSAÏE, *Henri Vieuxtemps*, p. 28-29 ; WEBER, *The Great Transformation*, p. 103-104, 249 et CORNAZ, *À la redécouverte*, p. 22, note 67.

⁸⁶ Vieuxtemps évoque ici son *Concerto pour violon* en mi majeur op. 5, dont l'édition critique a récemment été publiée par Olaf Adler : VIEUXTEMPS, Henri [sic], *Violinkonzert E-Dur op. 5* (édition d'Olaf Adler), Adliswil, 2022. Ce concerto ne doit pas être confondu avec le *Concerto pour violon n° 1* op. 10, en mi majeur également et dont le manuscrit autographe est conservé à la Bibliothèque royale de Belgique (KBR) sous la cote B-Br Mus. Ms. 4342.

l'Air varié sur les thèmes connus et inconnus. (...) Mais fatigué du genre après avoir fait beaucoup de Quatuors à Vienne, entendu Paganini à Londres et avoir étudié moi-même le Concerto de Beethoven, de la musique de Spohr et d'autres, je me demandais s'il n'y avait pas possibilité de réunir à la musique sérieuse le mécanisme moderne du violon, ses grands effets, sa noblesse, sa puissance et de créer ainsi un genre nouveau, plus élevé, destiné à nous sortir enfin de l'Air varié ?... »⁸⁷

Les choix de Vieuxtemps ont en effet peu à peu évolué vers des genres plus nobles et plus légitimés par le public mélomane averti : concerto, sonate, pièce de genre (ballade, polonaise) et musique à programme, plutôt que les airs variés et les fantaisies sur des airs tirés d'opéra ou de musique populaire. Signalons que le violoniste Olaf Adler a mené ces dernières années un admirable travail d'édition critique d'œuvres de Vieuxtemps jamais ou rarement éditées, en particulier ces fameux airs variés et autres fantaisies sur des motifs d'opéra⁸⁸. Sans entrer plus avant dans le détail de l'analyse de pièces particulières, soulignons que l'on retrouve dans les compositions les plus ambitieuses de Vieuxtemps un style d'écriture mi-classique, mi-romantique que l'on peut caractériser en reprenant les quatre traits stylistiques de son jeu de violoniste : brillant, fantastique/improvisé, lyrique et symphonique. Le propos de Vieuxtemps cité ci-dessus en atteste clairement, et des critiques comme Henri Blanchard et Eduard Hanslick ne s'y sont pas trompés :

« Le nouvel aspirant [Vieuxtemps en 1841] possède un talent très remarquable sur le violon : et d'abord, il a cela qui le distingue de ses compétiteurs que, comme Viotti et Kreutzer, il est réellement violoniste-compositeur. Dans le concerto qu'il nous a fait entendre samedi passé, dans la salle de M. Herz, l'orchestre joue un rôle essentiel, dramatique, coloré. (...) Ce concerto a ceci de remarquable qu'il est parfaitement, quoi qu'on en ait dit, dans la forme classique, à cela près de la richesse des modulations, qui

⁸⁷ VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, p. 74-75.

⁸⁸ Les partitions ont été publiées chez l'éditeur Kunzelmann. Les références sont disponibles dans S.A., « Liste des œuvres de Henry Vieuxtemps », in : *Wikipédia*, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_%C5%93uvres_de_Henry_Vieuxtemps, (06 février 2023). On les trouve aussi sur le site de l'éditeur : https://www.kunzelmann.ch/en_chf/, (06 février 2023). L'éditeur Henle Verlag a aussi fait paraître récemment plusieurs éditions critiques d'œuvres de Vieuxtemps : <https://www.henle.de/fr/>, (09 février 2023).

ont permis à l'auteur de donner un peu plus d'étendue aux soli, mais seulement dans la première partie. »⁸⁹

« [Vieuxtemps] est également l'un des meilleurs compositeurs modernes pour son instrument. Ses concertos sont imaginatifs, gracieux, bien faits, et conçus avec une grande connaissance technique, notamment en ce qui concerne l'instrumentation. (...) Ce qui est le plus frappant en musique implique toujours un certain écart par rapport à la beauté pure, et de tels écarts - parfois poussés à l'extrême - se retrouvent dans toutes ses œuvres. Ses compositions donnent une impression marquée d'artifice. L'invention musicale est réelle, mais pas particulièrement riche ; le travail artisanal est incomparablement plus remarquable. (...) Si l'on exclut Spohr, on peut le considérer comme le meilleur compositeur parmi les violonistes contemporains, et le meilleur violoniste parmi les compositeurs contemporains. »⁹⁰

IV. Vers une définition du métier de virtuose-compositeur



Figure 9 : Caricature de Henry Vieuxtemps, lithographie par Charles Baugniet, s.d., (KBR, Estampes, EST P° - Baugniet (Ch.) - S.I 34622)

⁸⁹ BLANCHARD, Henri, « Concerts de MM. Herz, Labarre et Vieuxtemps », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 8^e année, n° 15, 1841, p. 118.

⁹⁰ HANSLICK, Eduard, « Vieuxtemps », dans *Sämtliche Schriften*, 1994 [1854], vol. 2, p. 382-383. Traduction anglaise disponible dans HANSLICK, Eduard, *Music Criticisms 1846-1899* (traduction de Henry Pleasants), Harmondsworth/Middlesex, 1950, p. 46-47.

À présent que nous arrivons au terme de ce parcours de la vie et des activités de Vieuxtemps, revenons aux commentaires quelque peu caustiques de Georges Maillard et Richard Wagner par lesquels nous avons débuté. Que penser de l'idée que Vieuxtemps « avait l'air d'un notaire » pour qui « tout est toujours clair » ? Était-il vraiment, comme le pense Henri Blanchard dans l'article que l'on vient de citer, ce « talent large et sévère » auquel manque « la fougue, la verve, le feu sacré qui s'épand dans un auditoire et y provoque l'enthousiasme » ?⁹¹

On aura deviné que nous restons sceptiques devant les tentatives de répondre par oui ou par non à ces questions. Qu'il s'agisse du « oui » de la relégation de Vieuxtemps au rang de compositeur moyen, voire médiocre, simplement talentueux quand d'autres sont géniaux (Paganini peut-être, Liszt, Chopin sûrement). Ou du « non » de la réhabilitation du « compositeur injustement oublié », du créateur dont on aurait perdu de vue par oubli ou par aveuglement rétrospectif les richesses et la profondeur du « feu sacré », pour reprendre le mot de Blanchard. Ces prises de positions de nature évaluative sont bien sûr légitimes. Mais elles ne nous semblent pas en mesure de saisir l'intérêt de ce qui transparait derrière la tonalité mi-figue mi-raisin des critiques d'époque à la Blanchard ou à la Wagner dont, du reste, la portée doit être replacée dans le cadre des propres attentes et préjugés de ces compositeurs et critiques du XIX^e siècle imprégnés d'ironie, de lyrisme, d'esthétique de la « musique pure » et de culte du génie typiquement romantiques. Ceci sans parler des tics d'écriture et de souci du bon mot propre au genre de la critique musicale : Blanchard parle du talent « large et sévère » de Vieuxtemps, quelques années avant que son collègue Paul Scudo ne pointe le « style ample et sévère »...de Vieuxtemps⁹². Quant à Heinrich Heine, que l'on ne s'attend certes guère céder à ce genre de formules toutes faites, sa critique de Vieuxtemps suit néanmoins la même ligne par voie détournée, alignant avec élégance de petites anecdotes sur d'obscurs violonistes « hollandais », lesquelles, en creux, dessinent un portrait dévastateur de celui dont il nous laisse deviner s'il le tient pour « un véritable roi du règne animal, ou tout bonnement un pauvre petit grison. »⁹³

⁹¹ BLANCHARD, « Concerts », p. 118 (cfr. Note 89).

⁹² SCUDO, Paul, « M. Vieuxtemps et l'art du violon », in : *L'Art ancien et l'Art moderne. Nouveaux mélanges de critique et de littérature musicale*, Paris, 1854 [1851], p. 200.

⁹³ HEINE, Henri [Heinrich], *Lutèce. Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France* (édition de Patricia Baudouin), Paris, 2008, p. 249. L'article a paru anonymement en allemand dans *La Gazette d'Augsbourg* le 20 avril 1841, avant d'être traduit par Heine lui-même pour le recueil *Lutèce*.

Ces jugements d'admiration narquoise expriment avec des mots ce que l'examen de la trajectoire de Vieuxtemps nous a montré par des faits : le caractère banal et relativement prévisible de ce qu'il y a d'exceptionnel chez lui, ses incertitudes, ses obstacles, ses appuis, ses succès et ses échecs dans ses réalisations de virtuose-compositeur. Autrement dit le fait qu'avant toute chose, Vieuxtemps a fait ce que tout un chacun fait dans la vie avec plus ou moins de bonheur : *exercer un métier*, en l'occurrence le métier de virtuose-compositeur. Que signifie dès lors de parler de « métier » pour parler de trajectoires de virtuoses-compositeurs ? Deux cas empruntés à la littérature récente nous offrent l'illustration de la pertinence que revêt une approche de la figure de Vieuxtemps en termes de métier pour de futures recherches.

D'une part la comparaison entre Vieuxtemps et Henryk Wieniawski (1835–1882), autre membre éminent de « l'école (franco)-belge » de violon », bien que Wieniawski soit d'origine polonaise. Dans son article sur la question, Renata Suchowiejko démontre de façon convaincante que, nonobstant la différence d'âge (15 ans) et d'origine géographique (Belgique-Pologne), la grande majorité des étapes de vie ainsi que les activités menées par les deux virtuoses-compositeurs, y compris dans le style de leurs compositions, sont d'une similarité tout à fait frappante. Ceci alors même qu'une telle similarité de destin social et musical ne saurait à l'évidence être le fruit d'une quelconque planification *a priori* de la part de Vieuxtemps, de Wieniawski ou d'un tiers.⁹⁴

Parallèlement, dans son ouvrage *Producing Excellence : The Making of Virtuosos*, Izabela Wagner rapporte en détail le fruit de longues enquêtes de terrain menées à travers l'Europe entre 1997 et 2004 auprès de 90 apprentis violonistes virtuoses et de plus d'une centaine de personnes de leur entourage (parents, professeurs, collègues musiciens, accompagnateurs, agents, mécènes, etc.)⁹⁵. Elle constate qu'en dépit des différences considérables entre les trajectoires individuelles (l'enfant prodige qui devient effectivement un soliste international de métier, celui qui se rabat sur une profession musicale moins visible comme musicien d'orchestre ou professeur, ou encore celui qui abandonne la musique), les jeunes talents du violon passent par des étapes extrêmement similaires. Plus encore, l'issue positive ou négative

⁹⁴ SUCHOWIEJKO, Renata, « Henri Wieniawski / Henri Vieuxtemps: Parcours croisés », in : *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 60, 2006, p. 29-42.

⁹⁵ WAGNER, *Producing Excellence*, 2015.

de chacune des étapes vers l'idéal du « métier de virtuose » est puissamment déterminée par les mêmes facteurs. Aux premiers rangs desquels figurent, cela n'étonnera personne, quatre facteurs-clés : 1) la *personnalité* du futur virtuose (incluant son talent musical mais pas seulement), 2) l'action des *parents* (pensons au rôle décisif de Jean-François Vieuxtemps), 3) le soutien des *professeurs* (principalement Bériot) et, 4) de façon en apparence plus impalpable mais sans doute plus fondamentale, l'entretien constant d'une *foi inébranlable et partagée* dans le talent du futur virtuose et dans le fait qu'il réussira à en faire son métier. Dans son autobiographie, Vieuxtemps s'étend sur ces quatre facteurs avec un niveau de détails et une lucidité remarquables.⁹⁶

Le travail d'Izabela Wagner rejoint plus directement notre propos sur Vieuxtemps dans sa conclusion, au moment où elle opère un retour sur le lien entre son enquête auprès de ces violonistes du début du XXI^e siècle et le premier chapitre de son livre, dans lequel elle dressait une brève histoire des violonistes virtuoses⁹⁷. Wagner se demande si le canevas des étapes vers le métier de virtuose traversées par les violonistes du début du XXI^e siècle s'applique à la carrière et aux activités de leurs ancêtres du XIX^e siècle, en particulier la trajectoire d'un certain « N.P. » derrière lequel on reconnaît sans peine Niccolò Paganini. Nous pourrions d'ailleurs aisément lui substituer un certain H.V...

Wagner constate que, malgré quelques différences telles que l'importance de l'activité de composition au XIX^e siècle, bien moindre chez les virtuoses du XXI^e siècle, ce canevas contemporain s'applique massivement aux trajectoires de « N.P. », « H.V » et autres violonistes virtuoses romantiques. Ce qui la conduit au titre de sa conclusion : « nothing new in the soloist world ». C'est précisément le caractère commun et transhistorique des caractéristiques du métier de violoniste virtuose qui, appliqué au XIX^e siècle, apparaît de façon bien plus visible dans la personnalité comme dans la trajectoire d'Henry Vieuxtemps que dans celles de figures trop héroïques et flamboyantes comme Paganini, ou même Ysaÿe.

⁹⁶ VIEUXTEMPS, [1880], B-Br Mus. Ms. 172, p. 25-26, 98-100 (sur son père) ; 26, 34-35, 45-48, 69-71, 75-78, (sur Bériot et ses professeurs), 34-35, 62, 92-94, 101-106, 121-122 (sur sa personnalité et sa foi en lui-même).

⁹⁷ WAGNER, *Producing Excellence*, 2015, p. 10-23, 214-216.



Figure 10 : Portrait d'Henry Vieuxtemps, photographie, Gonelle & Lefard, ca 1860, (Musée Carnavalet-Histoire de Paris)

Cela étant, il nous semble nécessaire d'insister sur un autre aspect de ces invariants du métier de violoniste virtuose, à nouveau particulièrement saillant chez Vieuxtemps, en particulier via son œuvre de compositeur et de pédagogue de « l'école (franco)-belge »⁹⁸. Les traits massivement communs des trajectoires de ceux qui exercent ce métier par définition exceptionnel qu'est celui de musicien virtuose ne sauraient faire oublier que dans le champ artistique moderne, imprégné autant de désir de transcendance que de libéralisme séculier, un métier d'artiste ne saurait être réduit tantôt à une activité de subsistance (un « gagne-pain »), tantôt à une qualification administrative sanctionnée par des diplômes et des réglementations spécifiques (une « catégorie socio-professionnelle »). Un métier d'artiste, à plus forte raison lorsque la composante de virtuosité lui est intrinsèquement associée, doit plutôt être conçu comme un mode d'accomplissement de soi *par* et *pour* le travail, tel que ce mode d'accomplissement combine trois dimensions qui sont d'une part individualisantes (elles contribuent à constituer l'identité de l'individu supposé s'accomplir à travers elles) et

⁹⁸ Nous nous inspirons pour ce qui suit des travaux de Nathalie Heinich (*L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, 2005), Pierre-Michel Menger (*Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, 2009) et Antoine Lilti (*Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*, Paris, 2014), ainsi que, plus lointainement, des travaux de Max Weber sur l'histoire de la notion de métier (*Beruf*), d'Howard Becker sur le fonctionnement collectif des « mondes de l'art » et de Pierre Bourdieu sur les effets de l'autonomisation des champs artistiques en Europe au XIX^e siècle.

d'autre part indissociables (elles se justifient les unes les autres de façon circulaire) : 1) une dimension économique de *profession* (un travail légitimé par la société, attaché à des droits et permettant d'en vivre, voire de s'enrichir et de se distinguer en accédant, par sa virtuosité, au rang de l'élite de la société), 2) une dimension éthique de *vocation* (un idéal d'accomplissement de soi sous-tendu par le sentiment d'une mission ascétique, d'un devoir moral de se vouer « vertueusement » à son métier, voire d'un « appel » reçu par une entité qui nous dépasse) et 3) une dimension symbolique de *promotion* (une quête de reconnaissance, par et dans l'espace public, de la singularité du virtuose exprimée à travers les réalisations de son métier artistique et, le cas échéant, de son accession au statut de célébrité).

Sous cette triple acception économique, éthique et symbolique du « métier de virtuose », le déroulement complexe de la carrière et des activités de Vieuxtemps que nous venons de retracer, mais aussi celui de Wieniawski comme celui des violonistes du XXI^e siècle étudiés par Izabela Wagner peut être synthétisé en trois étapes. Ces étapes correspondent à autant d'opérations de justification circulaire, pour soi-même et pour la société, d'un aspect du métier de virtuose par un autre :

- 1) Faire d'un *don individuel* « reçu » pour le violon une *vocation personnelle* de violoniste ;
- 2) Faire d'une *vocation personnelle* de violoniste une *profession publique* de virtuose (et compositeur) ;
- 3) Faire d'une *profession publique* de virtuose(-compositeur) une *promotion de singularité*, de sa valeur/son mérite et de ses vertus *en tant qu'individu* ayant « reçu » le don du violon.

Terminons en laissant la parole à cet homme de métier « fantastique » (au sens romantique du terme) qu'était Henry Vieuxtemps. Au détour d'une lettre adressée en 1869 à l'écrivain et organisateur de concerts bruxellois Gustave Oppelt, il exprime sans détour la conscience qu'il avait de l'intrication à la fois nécessaire et fragile entre les trois dimensions constitutives de son métier, ou plutôt de son identité de virtuose-compositeur, la profession, la vocation et la promotion :

« J'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser en date du 12 cour. et je m'empresse d'y répondre en vous assurant de toute la satisfaction que j'aurai à prendre une part active à la grande fête artistique que vous préparez pour le mois de Septembre prochain. Je suis d'autant plus flatté que la commission ait pensé à moi en cette circonstance, que le vaste cadre de cette solennité peut me permettre de paraître comme virtuose d'une part, dans un Concerto et un morceau d'un caractère moins grâve [sic], et de l'autre comme compositeur dans une ouverture avec chœur (Hymne belge), exécutée déjà [sic] à Bruxelles, Leipzig, Berlin, et qui trouve tout naturellement sa place dans une manifestation nationale et artistique. Le point délicat à traiter pour l'artiste est toujours celui des conditions, mais puisqu'il faut bien l'aborder et que l'intérêt d'ailleurs est ici hors de cause, 1000 fr: me paraissent suffisant comme indemnité de frais de déplacement et de séjour. En vous assurant encore une fois de tout le plaisir que j'éprouverai a [sic] me rendre à votre appel, Je vous prie, Monsieur, d'agrèer, (etc.) »⁹⁹

[Un notaire fantastique]



Figure 11 : Portrait-charge d'Henry Vieuxtemps, buste en ronde-bosse par Jean-Pierre Dantan, dit Dantan Jeune, 1840, (Musée Carnavalet-Histoire de Paris)

⁹⁹ Lettre de Henry Vieuxtemps à Gustave Oppelt, 18 juin 1869, coll. privée, citée dans BAECK-SCHILDERS, Hedwige, « Het eerste nationaal muziekfestival te Brussel in 1869 », in : *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 55, 2001, p. 234.

V. Bibliographie

a. Archives

- B-Br : collection Henry Vieuxtemps (manuscrits et imprimés musicaux, correspondance, coupures de presse, iconographie et documents divers), en particulier Mus. Ms. 170, Mus. Ms. 172, Mus. Ms. 4157, Mus. Ms. 4342, Mus. Ms. 4371, Mus. Ms. 4731, Mus. Ms. 4985.
- Presse belge via Belgicapress, URL : <https://www.belgicapress.be/?lang=FR> et Belgicapublications, URL : <https://www.belgicapublications.be/?lang=FR> (*Le Courrier de la Meuse ; Le Courrier des Pays-Bas ; Le Guide musical*).
- Presse néerlandaise via Delpher, URL : <https://www.delpher.nl/> (*Dagblad van 's Gravenhage*).
- Presse française via RIPM, URL : <https://www.ripm.org/> et Google Books, URL : <https://books.google.fr/> (*Revue musicale ; Revue et Gazette Musicale de Paris*).
- Presse allemande et autrichienne via ANNO, URL : <https://anno.onb.ac.at/> (*Neue Zeitschrift für Musik*).

b. Sources de référence en ligne

- *Association Henry Vieuxtemps* (Hommage à Henry Vieuxtemps à l'occasion de son jubilé), 2020, URL : <https://associationhenryvieuxtemps.com/>, (09 février 2023).
- *Henry Vieuxtemps 1820–1881* (exposition virtuelle de la Bibliothèque royale de Belgique (KBR) dédiée à Henry Vieuxtemps), 2012, URL : <https://vieuxtemps.kbr.be/fr>, (06 février 2023).
- Discographie étoffée contenant notamment plusieurs premiers enregistrements chez Naxos, URL : https://www.naxos.com/Bio/Person/Henry_Vieuxtemps/22380 (06 février 2023).
- Éditions critiques récentes d'œuvres de Vieuxtemps chez les éditeurs Kunzelmann (https://www.kunzelmann.ch/en_chf/) et G. Henle Verlag (<https://www.henle.de/fr/>). Ces éditions contiennent des préfaces très documentées, en particulier celles d'Olaf Adler chez Kunzelmann et de Marie Cornaz chez Henle.
- S.A., « Liste des œuvres de Henry Vieuxtemps », in : *Wikipedia*, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_%C5%93uvres_de_Henry_Vieuxtemps, (06 février 2023).

c. Autres sources

- ADELSON, Robert, *Autographes musicaux du XIX^e siècle. L'album niçois du comte de Cessole*, Nice, 2020.
- AUDÉON, Hervé, « Pénétration et réception de l'œuvre de Beethoven en France autour de 1810 », in : *Napoleonica*, vol. 39 n° 1, 2021, p. 21-34.
- BAECK-SCHILDERS, Hedwige, « Het eerste nationaal muziekfestival te Brussel in 1869 », in : *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 55, 2001, p. 223-253.

- BARON, John H., « Vieuxtemps (and Ole Bull) in New Orleans », in : *American Music*, vol. 8 n° 2, 1990, p. 210-226.
- BARTOLI, Jean-Pierre et ROUDET, Jeanne, *L'essor du romantisme : la fantaisie pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach à Franz Liszt*, Paris, 2013.
- BERLIOZ, Hector, *Critique musicale, 1823-1863* (édition de H. Robert Cohen et al.), 10 volumes, Paris, 1996-2020.
- « BERLIOZ, Hector », in : H. Robert Cohen et al. (éds.), *Critique musicale, 1823–1863*, 10 volumes, Paris, 1996-2020.
- BONG, Barbara, « 'La Fiancée de Messine.' Un opéra inédit d'Henry Vieuxtemps », in : *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, n° 37-38, 2018-2019, p. 7-44.
- BONG, Barbara, « Rue Chaptal 31 : der Salon des Künstlerehepaares Henry Vieuxtemps und Josephine Eder im Paris der 1860er und 1870er Jahre », in : Christine Hoppe et al. (éds.), *Exploring virtuosities : Heinrich Wilhelm Ernst, nineteenth-century musical practices and beyond*, Hildesheim, 2018, p. 167-192.
- BORREN, Charles Vanden, « Les premières exécutions d'œuvres de Beethoven à Bruxelles », in : *Revue musicale*, vol. VIII, 1927, p. 98-104.
- BRIOLLE, Agnès, *Henri Vieuxtemps (1820–1881). Compositeur Virtuose, Virtuose Compositeur ?*, mémoire de licence, Université d'Aix-Marseille, 1984.
- BRIOLLE-VIEUXTEMPS, Agnès, *Symphonie en la majeur. Henry Vieuxtemps, l'âme du violon*, Dison, 2020.
- CAMPBELL, Margaret, *Dolmetsch: The Man and his Work*, Londres, 1975.
- [Ernest Closson et al.] *Les Concerts Populaires de Bruxelles*, Bruxelles, 1927.
- CORBIÈRE, Laetitia, *Du concert au business. Le rôle des imprésarios dans le développement international du commerce musical, 1850–1930*, thèse de doctorat, Université Lille 3-Charles de Gaulle/Université de Genève, 2018.
- CORNAZ, Marie, *À la redécouverte d'Eugène Ysaÿe*, Turnhout, 2019.
- CORNAZ, Marie, « Henry Vieuxtemps. Sur les traces d'un jeune violoniste virtuose », in : *Monte Artium*, vol. 1, 2008, p. 57-71.
- CORNAZ, Marie, *Les Princes de Chimay et la musique*, Tournai, 2002.
- CORNAZ, Marie, « The Discovery of Joseph Haydn's Original Manuscript of the Pieces Hob. XIX:1 and Hob. XIX:2 », in : *Haydn-Studien*, vol. X n° 1, 2010, p. 17-24.
- CVEJIC, Žarko, *The Virtuoso as Subject. The Reception of Instrumental Virtuosity, c. 1815–c. 1850*, Newcastle Upon Tyne, 2016.
- DELHASSE, Félix, *H. Vieuxtemps : erratum de la biographie universelle des musiciens, par M. Fétis*, Bruxelles, 1844.

- FAUQUET, Joël-Marie, *César Franck*, Paris, 1999.
- FAUQUET, Joël-Marie, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris, 1986.
- FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2^e édition avec suppléments, 5 volumes, Paris, 2001 [1865–1880].
- FÉTIS, François-Joseph, « Soirée musicale de M. de Bériot », in : *Revue musicale*, 1^{ère} série, vol. 5 n° 7, 1829, p. 163-165.
- FORNHOFF-LEVITT, Michèle, « Sociabilité juive et musique en Belgique (1830–1930) », in : *Les Cahiers de la Mémoire Contemporaine*, vol. 13, 2018, p. 13-54.
- FRANÇOIS, Peter, *Ah ! Le métier de donneur de concerts ! Adrien François Servais (1807–1866) als rondreizend cellovirtuoos*, Halle, 2007.
- FREBAULT, Henri (s.d.), « Nikolai Borisovich Yusupov », in : *Geneanet*, URL : <https://gw.geneanet.org/frebault?lang=fr&pz=henri&nz=frebault&p=nikolai+borisovich&n=yusupov&oc=1>, (06 février 2023)
- GIBBONS, William, « ‘Yankee Doodle’ and Nationalism, 1780–1920 », in : *American Music*, vol. 26 n° 2, 2008, p. 246-274.
- GINSBURG, Lev, *Vieuxtemps* (édition de Herbert R. Axelrod, traduction de I. Levin), Neptune City (New Jersey), 1984.
- GOLDBERG, Bethany S., « Bernard Ullman and the business of orchestras in Mid-Nineteenth-Century New York », in : John Spitzer (éd.), *American Orchestras in the Nineteenth Century*, Chicago, 2012, p. 225-246.
- GREGOIR, Édouard G.J., *Les artistes-musiciens belges au XVIII^e et XIX^e siècles*, Bruxelles, 1885.
- HAINE, Malou, « Joseph Servais et les séances de musique de chambre à Bruxelles », in : *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 68, 2014, p. 91-120.
- HANSLICK, Eduard, *Music Criticisms 1846–1899* (traduction de Henry Pleasants), Harmondsworth/Middlesex, 1950.
- HANSLICK, Eduard, *Sämtliche Schriften* (édition de Dietmar Strauß), 7 vol. parus, Vienne, 1993-
- HEINE, Henri [Heinrich], *Lutèce. Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France* (édition de Patricia Baudouin), Paris, 2008.
- HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, 2005.
- JANSSENS, Claude P., *Henry Vieuxtemps (1820–1881). Lettres et notes aux Lejeune (1837–1880)*, mémoire de licence, 2 volumes, Université libre de Bruxelles, 1980.
- KRAUS, Beate Angelica, *Beethoven-Rezeption in Frankreich : von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*, Bonn, 2001.

- KUFFERATH, Maurice, *Henri Vieuxtemps : sa vie et son œuvre*, Bruxelles, 1882.
- LA LAURENCIE, Lionel de, *L'école française de violon de Lully à Viotti*, 3 volumes, Paris, 1922-1924.
- LILTI, Antoine, *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750–1850*, Paris, 2014.
- LOOTEN, Christophe, *Bons baisers de Bayreuth. Richard Wagner par ses lettres*, Paris, 2013.
- LOTT, R. Allen, *From Paris to Peoria: How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland*, Oxford, 2003.
- MAILLARD, Georges, « Vieuxtemps », in : *Le Musée artistique et littéraire*, t. 5, Paris-Londres, 1881, p. 410-412.
- MANICOL, David, « The French School of Violin Playing between Revolution and Reaction », in : *Nineteenth-Century Music Review*, vol. 18, 2021, p. 359-388.
- MÁYNEZ CHAMPION, Samuel, « USA y México. Variaciones burlescas », in : *Archipiélago. Revista Cultural De Nuestra América*, vol. 21 n° 84, 2014, p. 48-49.
- MENGER, Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, 2009.
- MILSOM, David, *Romantic Violin Performing Practices. A Handbook*, Woodbridge, 2020.
- MILSOM, David, *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance. An Examination of Style in Performance 1850–1900*, Aldershot, 2003.
- MILSOM, David, « The Franco-Belgian School of Violin Playing: Towards an Understanding of Chronology and Characteristics, 1850–1925 », in : *Ad Parnassum*, vol. 11 n° 21, 2013, p. 1-20.
- MORALY, Stéphanie, « La présence belge dans l'âge d'or de la 'sonate française' pour violon et piano », in : *Revue de la Société liégeoise de musicologie*, n° 37-38, 2018-2019, p. 45-72.
- Luc Nefontaine (éd.), *Illustres et franc-maçons*, Bruxelles, 2004.
- PENESCO, Anne, « L'estro paganiniano et son empreinte jusqu'à nos jours », in : Anne Penesco (éd.), *Défense et illustration de la virtuosité*, Lyon, 1997, p. 165-177.
- PENESCO, Anne, « Pierre Baillot et l'école franco-belge de violon », in : Anne Bongrain (éds.), *Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie, 1795–1995*, Paris, 1999, p. 91-99.
- PENESCO, Anne, « Henri Vieuxtemps », in : Joël-Marie Fauquet (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, 2003, p. 1279-1280.
- PINCHERLE, Marc, *Les Violonistes. Compositeurs et virtuoses*, Paris, 1922.
- PONIATOWSKA, Irena, « La virtuosité et les éléments nationaux dans la musique instrumentale du XIX^e siècle », in : *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 60, 2006, p. 99-113.
- QUITIN, José, « Introduction », in : Bernard Huys (éd.), *L'École belge de Violon, catalogue de l'exposition organisée à la Bibliothèque royale Albert Ier*, Bruxelles, 1978, p. VII-XXXI.
- RADOUX, Théodore, *Vieuxtemps. Sa vie, ses œuvres*, Liège-Paris, 1891.

- RENIER, Jean-Simon, *L'enfance de Vieuxtemps* (tiré à part de *l'Annuaire de la Société libre d'Emulation de Liège* (1867, p. 205-215)), Liège, 1867.
- RICCIO, Renato, « Charles-Auguste de Bériot e l'improvvisazione virtuosistica per violino », in : Rudolf Rasch (éd.), *Beyond Notes. Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Turnhout, 2011, p. 217-237.
- Fanny R. Ritter (éd.), *Music and Musicians. Essays and Criticisms by Robert Schumann*, Londres, 1891.
- RUT, Magdalena, « The Influence of the Franco-Belgian Violin School on Violin Didactics in Poland from the Mid- 19th to the Mid-20th Century », in : *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 60, 2006, p. 131-140.
- SCHINGEN, Élise Van, *La Marche aux flambeaux pour orchestre d'harmonie composée par Henry Vieuxtemps*, mémoire de master, Université Catholique de Louvain, Louvain, 2014.
- SCHNAPPER, Laure, « Bernard Ullman-Henri Herz, an Example of Financial and Artistic Relationship », in : William Weber (éd.), *The Musician as Entrepreneur, 1700–1914 : Managers, Charlatans and Idealists*, Bloomington, 2004, p. 130-144.
- SCHRADE, Leo, *Beethoven in France: History of an Idea*, New Haven, 1942.
- SCHUENEMAN, Bruce R., *The French Violin School: Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot, and Their Contemporaries*, Oxford, 2002.
- SCHUMANN, Robert [Florestan], « Henri Vieuxtemps und Louis Lacombe [Konzert im Saal des Leipziger Gewandhauses] », in : *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 1 n° 8, 1834.
- SCUDO, Paul, *L'Art ancien et l'Art moderne. Nouveaux mélanges de critique et de littérature musicale*, Paris, 1854.
- SLONIMSKY, Nicolas, KUHN, Laura et McINTIRE, Dennis, « Youssoupoff, Prince Nikolail Borisovich », in : Nicolas Slonimsky et Laura Kuhn (éds.), *Baker's Biographical Dictionary of Musicians, Centennial Edition*, vol. 6, New York, 2001, p. 4009.
- STOCKHEM, Michel, *Eugène Ysaÿe et la musique de chambre*, Liège, 1990.
- SUCHOWIEJKO, Renata, « Henri Wieniawski / Henri Vieuxtemps: Parcours croisés », in : *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 60, 2006, p. 29-42.
- SUCHOWIEJKO, Renata, « 'Toutes les passions rapprochent les hommes' : le jeu du violon en tant qu'art oratoire et langue des sentiments », in : *Ad Parnassum*, vol. 11 n° 21, 2013, p. 43-55.
- TERRIEN, Pascal, « Une histoire de l'enseignement du violon à travers ses méthodes », in : Claudia Fritz et Stéphanie Moraly (éds.), *Le violon en France du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, 2022, p. 89-111.

- THIEFFRY, Sandrine, *L'édition musicale à Bruxelles au XIX^e siècle. L'exemple de la maison Schott frères*, Bruxelles, 2013.
- VANHULST, Henri et CORNAZ, Marie, « Le marchand de musique bruxellois Weissenbruch et la diffusion des œuvres de Beethoven », in : *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 46, 1992, p. 189-223.
- VANHULST, Henri, « Les concerts au domicile bruxellois de Charles de Bériot (1842–1849) », in : Jean Gribenski et al. (éds), *La maison de l'artiste. Construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVII^e-XX^e siècles)*, Rennes, 2007, p. 185-192.
- VERGAUWEN, David, *Kolommen van harmonie. Muziek en vrijmetselarij in het Brussel van de negentiende eeuw*, Bruxelles, 2015.
- VERGAUWEN, David, « Freemason and Philanthropist: The Case of Edouard Jonniaux and the Masonic Concerts in Brussels (1861–86) », in : *Journal for Research into Freemasonry and Fraternalism*, vol. 6 n° 1, 2017, p. 68-93.
- VIEUXTEMPS, Henry, *Élégie for Viola and Piano* (édition de Peter Jost et al.), Munich, 2014.
- VIEUXTEMPS, Henri [sic], *Violinkonzert E-Dur op. 5* (édition d'Olaf Adler), Adliswil, 2022.
- Ville de Verviers et Eugène Ysaÿe (éds.), *Célébration du centenaire de Henry Vieuxtemps (1820-1920), sous le haut patronage de Sa Majesté la Reine des Belges et de l'Administration communale de Verviers*, Verviers, 1920.
- WAGNER, Izabela, *Producing Excellence. The Making of Virtuosos*, New Brunswick, 2015.
- WAGNER, Richard, *Sämtliche Briefe* (édition Deutscher Verlag für Musik), 26 volumes parus, Leipzig, 1967-.
- WEBER, William, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, 2008.
- YSAÏE, Eugène, *Henri Vieuxtemps mon maître* (Les Cahiers Ysaÿe, n° 1), Bruxelles, 1968.
- S.A., *Adrien François Servais 1807-2007. Halse cellist met wereldfaam. Catalogus of de tentoonstelling van 5 mei tot 6 juni 2007*, Halle, 2007, p. 30-38.
- S.A., « Henri Vieuxtemps », *Musée virtuel de la musique maçonnique*, URL : <http://mvmm.org/m/docs/vieuxtemps.html>, (19 janvier 2023).
- S.A., « Liste des élèves d'Arthur De Greef », *Wikipédia*, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_d%27%C3%A9l%C3%A8ves_d%27Arthur_De_Greef, (06 février 2023).
- S.A., « Liste d'élèves d'Eugène Ysaÿe », in : *Wikipedia*, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_d%27%C3%A9l%C3%A8ves_d%27Eug%C3%A8ne_Ysa%C3%BF, (06 février 2023).