

Les poèmes d'Ysaÿe, tableaux peints sans modèle

XAVIER FALQUES

(Cermus – UClouvain)

« La campagne des ennemis du concerto se poursuit, inflexible, contre ce genre quelque peu suranné et, en tous cas, inférieur de l'art musical¹ ». Voici les mots choisis par M^e Renard pour introduire, dans la gazette judiciaire du *Gil Blas*, son article consacré aux « siffleurs de concertos ». Durant la saison 1904, trois jeunes gens se décident à témoigner publiquement (et bruyamment) au concert, leur désapprobation d'un genre musical et de tout ce qu'il comporte : celui du concerto. Loin d'un fait divers isolé comme avait pu l'être le scandale de la création du concerto pour piano d'Alexis de Castillon en 1872², la récurrence des sifflements ne visant – selon les auteurs – ni les compositeurs ni les interprètes, soulève à l'époque deux questions. Celle de la liberté d'exprimer publiquement son mécontentement³ et celle de la valeur du concerto, et par extension, de la virtuosité. Au cours des mois qui suivent les incidents, plusieurs compositeurs manifestent leur opinion par voie de presse. Parmi ceux-ci, Bourgeault-Ducoudray et d'Indy s'affirment dans le camp des opposés au genre, tandis que Widor, Saint-Saëns et Fauré se trouvent dans celui des favorables. Bruneau, plus modéré, déclare : « La virtuosité est, en effet, haïssable, mais elle ne déborde pas forcément dans le concerto qui reste, malgré tant de petites batailles, une des hautes formes de la musique⁴ ». L'ampleur que prennent ces événements démontre une véritable fracture dans les opinions et laisse à penser que le genre du concerto à la Belle Époque est en crise. Une crise qui porte sur la finalité de la virtuosité dans l'art, exprimée par essence dans ce genre concertant.

Si l'on en croit la déclaration d'Adolphe Jullien publiée dans le *Journal des débats* : « nos directeurs de concerts s'ils veulent éviter de nouvelles manifestations de ce genre, feront bien de faire la place moins large sur leurs programmes à ces

¹ M^e Renard, « Les siffleurs de concertos », *Gil Blas*, 9 juin 1904.

² La création du concerto pour piano de Castillon le 11 mars 1872 aux Concerts populaires avec Saint-Saëns au piano, avait également fait parler d'elle. Bruyamment divisé, le public était, selon le journaliste de *La Liberté*, prêt à en venir aux mains. Critique de l'œuvre ou malveillance d'une salle concurrente ? Ces deux raisons avancées dans la presse n'aboutiront finalement sur aucune conclusion. Plus tard, dans son *Cours de composition*, d'Indy, avouera n'avoir pas compris et ne pas connaître les raisons d'un tel déchaînement.

³ Sur ce point, la question sera tranchée en justice à l'été 1904. Les « siffleurs » attendant la fin de chaque mouvement pour siffler, leur comportement fut jugé comme n'entravant pas au déroulement de la musique. Or, s'il était permis et accepté de laisser le public applaudir (et donc approuver) dans les moments de silence, il n'y avait aucune raison légale d'interdire, ou de punir, les siffleurs. Si l'affaire peut paraître anecdotique, elle suscite un écho notable dans la presse, qui s'en empare rapidement pour poser la question, plus large, de la liberté d'expression du public dans l'espace du concert.

⁴ « Les ennemis du concerto », *Le Matin*, 7 juin 1904.

insupportables virtuoses [...]»⁵, nous pouvons supposer que certains compositeurs durent, par conviction ou par prudence, développer des « stratégies d'évitement⁶ ». Dès lors, le genre du poème de type concertant introduit en France en 1884 par César Franck et ses *Dijns*, se dégage comme une alternative possible. Il faut néanmoins nuancer l'impression rendue par la presse, car selon nos observations⁷, il apparaît que le concerto, bien que déclinant chez les compositeurs nés entre 1840 et 1870, n'est nullement détrôné par le poème de type concertant, exception faite de certains compositeurs dits de la « Bande à Franck ». Ainsi, contrairement à ce que déclare Jullien, un peu plus loin dans son article (« Il ressort [...] que les amis du concerto, que les apôtres de la virtuosité vont diminuant de jour en jour⁸ »), le genre du concerto continue à attirer de nombreux compositeurs, et connaîtra même une légère reprise chez les compositeurs de la génération suivante (nés entre 1870 et 1900).

Ce débat, bien qu'essentiellement français, met en lumière des questions d'esthétique qui ne se cantonnent pas au territoire de l'Hexagone. En Belgique, l'idée du poème comme substitut au concerto séduira également certains compositeurs, notamment Eugène Ysaÿe, dont le rôle d'interprète de la modernité franco-belge est également un facteur du développement de ce genre. Virtuose parmi les virtuoses, Ysaÿe donne en 1919, dans un interview à Franck Martens, son opinion sur la virtuosité et sa finalité dans l'art musical, à la fois en qualité d'interprète, mais également de compositeur :

At the present day the tools of violin mastery, of expression, technic, mechanism, are far more necessary than in days gone by. In fact they are indispensable, if the spirit is to express itself without restraint. And the greater mechanical command one has the less noticeable it becomes. All that suggests effort, awkwardness, difficulty, repels the listener, who more than anything else delights in a singing violin tone. [...] Too many of the technicians of the present day no longer sing. Their difficulties they surmount them more or less happily; but the effect is too apparent, and though, at times, the listener may be astonished, he can never be charmed [...]. Since Vieuxtemps there has been hardly one new passage written for the violin; and this has retarded the development of its technic. [...] new works conceived only from the musical point of view bring about the stagnation of technical discovery, the invention of new passages, of novel harmonic wealth of combination is not encouraged. And a violinist owes it

⁵ Adolphe Jullien, « Revue Musicale », *Le Journal des débats*, 14 août 1904.

⁶ Nous reprenons ici le terme utilisé par Brigitte François-Sappey qui traite du sujet dans : *La musique en France depuis 1870* (Paris, 2013), p. 91.

⁷ Dans le cadre de notre étude et pour comprendre la possible ampleur de cette « crise » sur le développement du genre du poème, nous avons compulsé le répertoire concertant de 60 compositeurs français et 15 belges, que nous avons équitablement répartis en trois générations. La première correspond aux compositeurs de la première génération romantique, celle des grands virtuoses compositeurs (nés entre 1810 et 1840 ; Alkan, Lalo, Saint-Saëns, etc.). La seconde génération est celle des compositeurs qui sont au sommet de leur carrière en ce début de XX^e siècle (nés entre 1840 et 1870 ; Debussy, d'Indy, Fauré, Massenet, etc.). Enfin, la dernière génération est celle des « modernes » (nés entre 1870 et 1900 ; Milhaud, Poulenc, Ravel, etc.). Notre étude, qui n'est en aucun cas exhaustive, permet tout de même de mettre en lumière certaines dynamiques et de relativiser la vision subjective que peuvent porter sur la question certains journalistes et certains compositeurs.

⁸ A. Jullien, « Revue Musicale ».

to himself to exploit the great possibilities of his own instrument. I have tried to find new technical ways and means of expression in my own compositions⁹.

Comme ces déclarations nous le confirment, chez Ysaÿe la virtuosité s'accorde au chant. Elle est le moteur d'une expression plus libre et plus individuelle et ne peut être considérée comme secondaire sans risque de voir une stagnation dans les possibilités techniques de l'instrument ; c'est le développement technique au service de l'art. En ce sens, il se rapproche des conceptions de Saint-Saëns qui déclarait à propos de la virtuosité : « elle est la source du pittoresque en musique, elle donne à l'artiste des ailes, à l'aide desquelles il échappe au terre-à-terre et à la platitude. La difficulté vaincue est elle-même une beauté¹⁰ ». Cependant, contrairement à Saint-Saëns, Ysaÿe, après plusieurs essais de concertos qu'il juge infructueux, délaissera ce genre au profit de celui du poème, qu'il considère moins astreignant et plus adéquat à suivre le cours de sa pensée esthétique. Aussi après la composition du *Poème élégiaque* (1892-1904) et du *Poème concertant*¹¹ (1892-1910). Ysaÿe se consacrera entièrement au poème jusque dans la dernière partie de sa vie. Ainsi, avant même les débats de 1904, le Belge s'est emparé de ce genre nouveau, démontrant, une fois de plus, sa proximité avec l'avant-garde française ; une avant-garde qui, à cette époque, désire exprimer par l'art des choses imperceptibles au premier regard. Est-ce à dire qu'Ysaÿe est un compositeur symboliste ? La réponse à cette question est plus nuancée qu'elle n'y paraît et pour y répondre il faut nécessairement nous plonger dans la dimension extramusicale inhérente au genre du poème.

Des images de l'abstrait

La musique à programme, au sens générique du terme, trouve sa genèse en deux sources principales : *primo* la littérature dans le sens large, c'est-à-dire, tout élément littéraire, fût-ce un simple mot et *secundo*, les arts plastiques ou tout élément de nature visuelle. La musique dite à programme peut également être le fruit d'une image mentale ou d'une narration née dans l'imagination du compositeur, élément par essence immatériel et souvent immatérialisé, comme c'est le cas, par exemple chez Tchaïkovski, dont la musique est, selon lui et pour le paraphraser, toujours le résultat d'un programme qui est connu uniquement du compositeur et qui a, sauf indication contraire, vocation à le rester. Dans le cas opposé, celui où le compositeur voudrait donner à l'auditeur ou au musicien les clés de son esprit, il lui sera alors nécessaire de passer à la matérialisation de sa pensée génétique ; matérialisation qui passe fréquemment par l'écrit, sous forme d'argument (poétique ou non), d'épigraphie, de titre, ou encore de mots adjoints aux portées musicales.

⁹ Frederick H. Martens, « Eugène Ysaÿe : The Tools of Violin Mastery », in *Violin Mastery, Talks with Masters and Teachers* (New York, 1919 ; RV2006), p. 7 et 9.

¹⁰ Lettre de Camille Saint-Saëns publiée dans M^e Renard, « Les concertos », *Gil Blas*, 14 juin 1904.

¹¹ Cette œuvre tient un rôle particulier dans les compositions d'Ysaÿe. Tantôt poème, tantôt concerto, il publiera finalement jamais. Nous avons traité de cette œuvre, ainsi que des premiers concertos d'Ysaÿe dans « Les concertos d'Eugène Ysaÿe, le laboratoire d'une esthétique », *RBM/BTM*, LXXVII (2023), p. 67-84.

Cette dernière manière de procéder est d'ailleurs fréquente et a traversé l'histoire de la musique. Car, si la musique à programme telle que nous l'entendons ici est associée aux XIX^e et XX^e siècles, la volonté de faire « dire » quelque chose aux sons n'est pas neuve. Dépourvus de signifiants propres les sons peuvent évoquer de multiples réalités, faisant de la musique l'art du symbole par excellence. Cette conception de la musique est d'ailleurs appuyée par les poètes symbolistes qui, comme l'écrivait Mallarmé, veulent « tout reprendre à la musique¹² ». Quoi qu'il en soit, les compositeurs au fil des siècles ont eu tendance à codifier certains rapports entre les sons et leurs supposés référents. En 1930, pour son article dans l'*Encyclopédie de la musique*, Calvocoressi définit ces rapports en trois degrés¹³. Allant du plus précis au plus flou, le premier degré est nommé *Musique imitative*, soit la représentation par la musique des bruits ou des phénomènes de la nature (cloches, galop du cheval, chant des oiseaux, etc.). Le second degré est celui de la *musique descriptive*, soit la tentative de traduire par des éléments exclusivement musicaux (variation de rythme, de hauteur ou de dynamique) des phénomènes non sonores, comme le jeu des vagues et les variations de lumière. Enfin, le dernier degré, le plus subjectif, est celui de la *musique représentative*, soit la tentative d'exprimer par la musique, les sensations supposément ressenties par le compositeur face à une donnée de départ, tel un paysage¹⁴. Il est entendu que ces trois degrés peuvent se trouver au sein d'une même œuvre.

Chez Ysaÿe, le rapport au programme ne se fait que par l'intermédiaire du titre, exception faite de son *Chant d'hiver*, qui porte en épigraphe quelques vers d'un poème wallon de Joseph Vrindts. Aussi, nous pouvons affirmer que, hormis quelques passages pouvant s'apparenter à la musique imitative ou descriptive, le programme et son rapport aux sons s'inscrit, dans les œuvres de notre compositeur, plutôt dans le cadre du troisième ordre, soit celui de la *musique représentative*.

ordre chronologique de composition début / fin	n ^{os} attribués par Ysaÿe	titre de l'œuvre (instrument principal)	période de composition piano-orchestre	date de la 1 ^e édition	numéro de catalogue ¹⁵
1 / 2	/	Poème élégiaque (vl)	1892-1904	1893	YH9
2 / 3	/	Concerto en sol mineur / Poème concertant (vl)	1892 ¹⁶ -1910 (pas d'orchestration)	/	YH7 / YH8

¹² Stéphane Mallarmé, *Correspondances II*, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin (Paris, 1965), p. 286.

¹³ Michel Dimitri Calvocoressi, « La musique à programme », in Albert Lavignac et Lionel de la Laurencie (dir.), *Encyclopédie de la musique*, vol. X (Paris, 1930), p. 3179-3190. Les exemples suivants sont quant à eux repris de : Michel Chion, *Le poème symphonique et la musique à programme* (Paris, 1993).

¹⁴ Dans son article, Calvocoressi prend pour exemple la *Symphonie pastorale* de Beethoven.

¹⁵ Le catalogue des œuvres de Ysaÿe est établi par Marie Cornaz dans *À la redécouverte d'Eugène Ysaÿe* (Turnhout, 2019).

¹⁶ Nous tenons à remercier Marie Cornaz de nous avoir partagé ses récentes recherches, grâce auxquelles elle a pu établir qu'en 1892 le projet du *Concerto en sol/ Poème concertant* était déjà en germe. La date de la genèse de ce projet peut encore être soumise à modification.

3 / 1	3	Chant d'hiver (vl)	1901	1902	YH13
4 / 4	2	Scène au rouet / Au rouet (vl)	1904 ¹⁷ -1919	1921	YC17 / YH10
5 / 5	4	Extase (vl)	1905-1921	1921	YH15
(Non considérée comme poème par le compositeur) ¹⁸	/	Vieille sourdine / Les neiges d'antan (vl)	1912-1914	1916, 1921 (changement de titre)	YH16
6 / 6	/	Méditation (vlc)	1913-1921	1921	YI11
7 / 8	7	Poème nocturne (vl et vlc)	Mars 1914-1926	1927	YK1
8 / 9	5	Humilité / Amitié (2 vls)	Mars 1914-1924	1927	YJ2
9 / 7	/	Harmonies du soir (St4)	1922-1924	1928	

À la lecture des titres repris dans le tableau, nous constatons deux types de poèmes. Les titres de la première espèce se réfèrent à un genre musical, ou plus largement à une atmosphère musicale (élégiaque, nocturne, concertant), nous laissant supposer une écriture particulière, sans pour autant préciser un « argument ». Cette façon d'indiquer qu'il s'agit d'un poème, sans en préciser la teneur extramusicale, peut nous faire penser à la démarche entreprise par Chausson dans son *Poème* (1896), duquel il efface au fur et à mesure de la conception, le lien génétique au *Chant de l'amour triomphant*, nouvelle de Tourgueniev¹⁹. Les titres de la seconde espèce sont plus équivoques et laissent supposer un programme, certes vague, mais tangible. Pourtant, il nous faut remarquer que parmi ces poèmes plusieurs ont, au cours de leur composition, ou de leur édition, changé de titres. Par exemple, *Neiges d'antan* était intitulé *Vieille sourdine*. Si le rapport au passé unit les deux titres, les attentes musicales descriptives ou imitatives diffèrent, mais la musique, elle, ne change en rien. Il en va de même avec *Humilité*, devenu *Amitié* ; titre qui a cet avantage de laisser imaginer les rapports que peuvent entretenir les deux violons solistes.

¹⁷ Date de composition de la *Scène au rouet* (3^e poème). Il s'agit tout à fait du même projet que celui d'*Au rouet*.

¹⁸ Bien qu'Ysaÿe ne considère pas lui-même cette œuvre comme un poème, *Les neiges d'antan* entre néanmoins parfaitement dans le cadre de ce genre, que ce soit par le titre ou par la forme musicale. Aussi, nous permettons nous d'ajouter l'œuvre à cette liste sans la numérotter.

¹⁹ Pour plus d'informations, voir Jean Gallois, *Ernest Chausson* (Paris, 1994).

Ces changements de titres, et par là même, supposément de sens, s'ils ne sont pas systématiques, du moins nous permettent de garder une certaine distance dans notre analyse de la signification que le compositeur donne à l'aspect programmatique de ses œuvres. D'autant plus que les titres d'Ysaÿe, quand ils ne sont pas volontairement flous, ne semblent pas avoir pour but d'établir un programme défini. Sur ce point, nous pouvons rapprocher les conceptions respectives de Debussy et d'Ysaÿe. À propos du premier, Nectoux déclare : « Chez Debussy, les titres ont une double fonction, ils sont pour lui-même souvenir poétique d'un moment ou d'une impression visuelle qui ont suscité son invention musicale, mais ils se lisent aussi comme le signe de son émotion, désignant, elliptiquement, tel ou tel registre de la sensibilité, avec la secrète intention d'orienter l'auditeur en son imagination.²⁰ » Quant à Ysaÿe il déclare :

En général, la forme *Poème* m'a toujours attiré, elle est plus favorable à l'émotion, elle n'est astreinte à aucune de ces restrictions qu'oblige la forme consacrée du *Concerto* ; elle peut être dramatique et lyrique, elle est par essence romantique et impressionniste ; elle pleure et chante, elle est ombre et lumière et de prisme changeant ; elle est libre et n'a besoin que de son titre pour guider le compositeur, lui faire peindre des sentiments, des images de l'abstrait sans canevas littéraire ; c'est, en un mot, le tableau peint sans modèle²¹.

En théorie, cette manière d'estomper la réalité, de passer d'un programme musical concret à un programme abstrait, permet un rapprochement conceptuel entre la musique d'Ysaÿe et l'art symboliste²². Aussi, tenter d'analyser les poèmes d'Ysaÿe sous le seul prisme de son supposé programme se révèle, par conséquent, indéniablement sujet à la subjectivité. Or, s'il est possible de retrouver dans certaines œuvres une volonté imitative ou descriptive, ces éléments ne sont pas fondamentaux dans la construction musicale.

La chanson du ruisseau glissant sous la glace

À ce sujet, c'est certainement à José Quitin que l'on doit d'avoir capté l'essence de la musique d'Ysaÿe et particulièrement de ses poèmes qu'il décrit de la sorte :

Que trouvons-nous dans les œuvres d'Eugène Ysaÿe ? D'abord, *de la Musique*. – Une musique fluide, mélodieuse, qui sonne bien, quoique toujours un peu grisaille au début du morceau. Comme ces brouillards qui couvrent la Meuse le matin et que le soleil déchire, ainsi la nature artistique et intime d'Ysaÿe s'épanche dans sa musique avec une tendresse souvent mélancolique, voilée par une sorte de pudeur, que traduit l'accompagnement du quatuor à cordes. Mais, peu à peu, la nature fougueuse du

²⁰ Jean-Michel Nectoux, *Harmonie en bleu et or. Debussy, la musique et les arts* (Paris, 2005), p. 224.

²¹ Commentaire d'Ysaÿe transcrit et repris dans José Quitin, *Eugène Ysaÿe: étude biographique et critique*, (Bruxelles, 1938), p. 40. Les citations que donne le compositeur en 1926 et qui sont reprises par Quitin ne peuvent, malheureusement, être étayées par aucune autre source.

²² Pour plus de détails sur la relation conceptuelle qu'entretiennent les compositeurs de la Belle Époque avec les artistes symbolistes, voir Danièle Pistone, « Le symbolisme et la musique française à la fin du XIX^e siècle », *Revue internationale de musique française*, 32 (1995), p. 9-51.

Maître se manifeste. Sa musique gronde, grandit, s'accélère, s'enfle, sonne, éclate enfin en un cri passionné qui laisse l'auditeur haletant après cette course vers l'idéal. Puis, le calme revient. La fureur des sentiments exacerbés fait place à un apaisement profond, mais où l'âme du compositeur est toujours vibrante, toujours prête à s'élancer de nouveau à la conquête du Beau.²³

Par cette description, Quitin nous offre plusieurs clés de lecture, mais surtout aborde la structure d'une majeure partie des poèmes d'Ysaÿe, conçus de manière tripartite, tantôt sur le modèle des Andante de concertos (forme dite « Lied », soit A-B-A'), soit sur ceux de la forme ritournelle-sonate typique des premiers mouvements de concertos, mais dans ce cas, la réexposition sera sujette chez Ysaÿe à des modifications visant à varier le retour des thèmes et souvent à les offrir en miroir (réexposition inversée). Mais de tous les poèmes, celui qui correspond le plus à la description de Quitin est sans aucun doute le *Chant d'hiver*. À son propos Ysaÿe s'exprime de la sorte :

Ce morceau fut conçu à une époque où l'âme de l'artiste est tourmentée par le doute, à l'un de ces moments où la conscience de n'être rien vous obsède et vous meurtrit ; alors c'est la tristesse, la mélancolie, le regret des jours sans souci de l'enfance au bord de la Meuse qu'on exhale en des mélodies plaintives et un peu frileuses. En lisant les beaux vers wallons de Vrindts, j'ai trouvé cette strophe qui rend bien la pensée qui s'agit dans le cours de ce *Chant d'hiver* qui, écrit avant l'admirable *Poème* d'Ernest Chausson (de même que mon *Poème élégiaque*) éveille l'intérêt par la nouveauté de la forme.²⁴

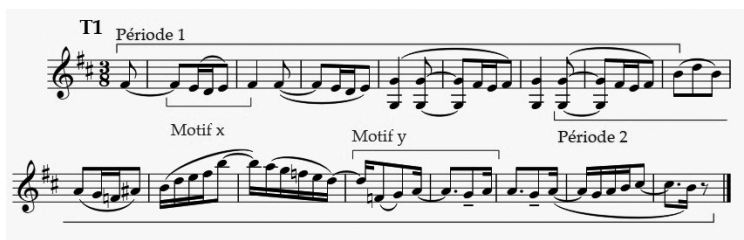
Cette déclaration est surprenante à plusieurs égards. Tout d'abord, en ce qui concerne la période de composition, car nous ne possédons aucune preuve matérielle qui attesterait d'une composition avant 1896 (date du *Poème* de Chausson) et encore moins du *Poème élégiaque* (1892 pour la version avec piano). Pour cette dernière œuvre, Ysaÿe se réfère peut-être à l'orchestration qui fut réalisée plusieurs années après la version pour violon et piano. Notons tout de même que lors de la publication, le compositeur intitule son *Chant d'hiver*, « troisième poème », ce que confirme d'ailleurs l'ordre chronologique établi dans le catalogue des œuvres. Le second élément interpellant dans cette déclaration du compositeur est l'ordre dans lequel il déclare avoir conçu l'œuvre. La musique d'abord, le poème ensuite. Cette primauté de la musique sur le texte vient encore appuyer le fait que les poèmes d'Ysaÿe sont plus des œuvres de musique pure que des œuvres à programme, dans le premier sens du terme. Quant à la forme que le compositeur juge nouvelle, elle est intéressante en deux points. D'abord, car elle est facilement appréhendable et ensuite, car elle donne le cadre général d'une grande partie de ses poèmes, notamment dans la construction thématique. Comme nous pouvons le constater dans le tableau ci-dessous, le premier thème, exposé dès les premières mesures de l'œuvre, est un thème moteur, générateur de la forme. Il traverse les trois parties et cadre les autres éléments mélodiques.

²³ J. Quitin, *Eugène Ysaÿe*, p. 35.

²⁴ Propos tenu par Ysaÿe et repris dans J. Quitin, *Eugène Ysaÿe*, p. 37.

Thème	Mesures	Tonalité	Commentaires
Partie 1	1 à 100	Si m	
T1	1 à 19	i	Périodes 1 et 2 - 1x,1y
T1	19 à 21		1x – orchestre
T1	21 à 36	V	Séquence sur 1x et 1y
T1b	36 à 45	i	Association des périodes 1 et 2 = T1b
T1	46 à 48		Variation de 1x à l'orchestre
	48 à 66	mod.	Transition
TTa	67 à 70	IV	Thème de transition
	70 à 76		Transition
TTb	76 à 88		Tutti - Variation de TTa
T1	88 à 100	iv vers V	1x,1y
Partie 2	101 à 187		
T2	101 à 113	V	
T2	114 à 134		variations de t2
TTc	135 à 148		
T1	149 à 157	VI	1x
T1	158 à 174	i	Tutti - 1x, TTb, 1y
T1	175 à 187		Variation de période 2
Partie 3	187 à 254		
	187 à 194	i	Tutti - Extension des mesures d'introduction
T1	194 à 210		1y - mes.205 et 206, évocation de TTa
T1b	210 à 236		mes.223 et 224 évocation de T2
	237 à 239	V	Cadence
T1b'	240 à 254	i	1x; 1y et conclusion

Sa construction en deux périodes liées par un motif commun (x) et un élément distinctif unique à la seconde période (y) permet la déconstruction du thème tout en gardant sa prégnance. La simple évocation de x suffit à rappeler l'auditeur à son point de départ. Ysaÿe utilise également ces deux motifs, auquel il ajoute la tête de la seconde période, pour créer une version condensée du thème 1 (T1b) qui sert, notamment à balancer et varier les épisodes transitoires et virtuoses.



Ex. 1. Eugène Ysaÿe, *Chant d'hiver* – Premier thème, T1, mes. 3-19²⁵



Ex. 2. E. Ysaÿe, *Chant d'hiver* – Modification du premier thème, T1b, mes. 36-45

Autre élément significatif, le traitement du thème de transition. Dans *Chant d'hiver*, Ysaÿe le présente la première fois sous la forme d'un court motif de quatre mesures (TTa), qui ressort naturellement par son lyrisme des traits virtuoses qui le précèdent ; contraste d'autant plus évident que cet élément mélodique est présenté dans le ton majeur de la sous-dominante (Mi majeur).



Ex. 3. E. Ysaÿe, *Chant d'hiver* – Motif du thème de transition, TTa, mes. 66-71

Ce motif, développé plus tard, donnera naissance à deux avatars de taille plus importante (TTb & TTc) qui viendront structurer le discours et permettre le retour du premier thème (exception faite de la troisième partie). Le second thème (T2), quant à lui, se restreint à la partie centrale (partie 2). La première période de ce thème est construite par le dédoublement d'un motif de deux mesures. Dans la partie centrale, ce motif va donner lieu à un développement qui permettra d'obtenir un contraste mélodique et souligner le retour du Thème 1.

²⁵ Les exemples 1 à 11 sont transcrits par Xavier Falques.



Ex. 4. E. Ysaÿe, *Chant d'hiver* – Présentation du second thème, T2 mes. 101-112

Enfin, dans les poèmes d'Ysaÿe, la dernière partie est généralement synonyme d'espace récapitulatif, où se retrouvent, sous une forme ou l'autre, tous les thèmes exposés plus tôt ; une manière cyclique (franckienne) de concevoir la forme, le discours musical. Dans *Chant d'hiver*, du fait de son importance, le premier thème sera exposé de manière évidente et prédominante. Néanmoins, Ysaÿe intégrera à ce premier thème les éléments les plus prégnants de ses deux autres thèmes (résultant à une fausse nouvelle entité thématique), comme une évocation éphémère d'un passé proche. Sans remettre en cause la hiérarchie entre ses trois éléments thématiques, Ysaÿe, en construisant son discours de la sorte, confère à sa dernière partie une dimension à la fois monothématique et récapitulative.

Comme nous pouvons le constater, la construction formelle de ce *Chant d'hiver* est avant tout musicale et se suffit à elle-même, elle n'a besoin d'aucun élément narratif extérieur pour être justifiée. Si l'on veut dès lors comprendre le choix de l'épigraphe, fût-il postérieur, il faut observer ce qui distingue ces trois parties. Le plan général est le suivant : calme – violence – calme. Dans l'extrait du poème de Vrindts choisi par le compositeur, nous pouvons retrouver ce schéma par la présence centrale de cette phrase « le vent gémit ». Le cadre de l'œuvre se rapporte donc au degré de la *musique représentative*, selon la définition de Calvocoressi.

To soule si plaînde, tot soule choûler,	Tout semble se plaindre, tout semble pleurer,
I nîve... et l'nivaye si ra poule	Il neige... et la neige se blottit
disconte les mohannes : li vint hoûle ...	Contre les maisons ; le vent gémit...
... I m'sonle co même ôr li chanson	Il me semble même entendre encore la chanson
Di noste aiwe tot moussant d'zos l'glèce ²⁶	Du ruisseau glissant sous la glace ²⁷ .

Néanmoins, il nous est impossible d'affirmer de manière objective que d'autres éléments de l'œuvre appartiennent aux degrés imitatif et descriptif. Il est donc libre à l'auditeur et au musicien de s'approprier l'œuvre. Ainsi, la reprise du thème principal par les bois au début de la dernière partie pourrait évoquer la chanson du ruisseau glissant sous sa prison de glace.

Enfin, *Chant d'hiver* se distingue des œuvres précédentes en un dernier point : la reprise partielle d'éléments développés par Ysaÿe dans ses premières œuvres (particulièrement, l'Andante de son *Concerto en mi mineur*, et son *Poème concertant*). À partir de *Chant d'hiver* et jusque dans son dernier poème, *Harmonies*

²⁶ Vers d'un poème en wallon de Joseph Vrindts repris en épigraphe sur l'édition du poème *Chant d'hiver* (Paris, 1902)

²⁷ Traduction du wallon par J. Quitin dans *Eugène Ysaÿe*, p. 38.

du soir, Ysaÿe trouvera dans ses œuvres de jeunesse une source d'inspiration. Souvent modifiées, les reprises sont parfois littérales ; elles peuvent également n'être qu'une couleur orchestrale singulière et qui sera alors développée dans les œuvres plus récentes. Mais pour mieux appréhender cette manière de fonctionner, c'est vers le poème *Au rouet* qu'il faut se tourner.

La méditation de Marguerite ?

Dans l'ordre chronologique, *Au rouet* (1904-1919) est le quatrième projet de poème entamé par Ysaÿe. Il fait suite au *Poème élégiaque* (1892-1904), au *Chant d'hiver* (1901) et au *Poème concertant* (commencé en 1892 et arrêté en 1910). Notons qu'en 1904, les deux premiers poèmes cités sont édités et publiés. Si le compositeur hésite encore pour le *Poème concertant* entre la forme du poème et celle du concerto, il semble clair que ses premiers essais de concertos (1879-1886) sont voués à rester dans les cartons. D'ailleurs, si les dires d'Ysaÿe (repris par Quitin) et les corrections apportées aux manuscrits de ses premiers concertos témoignent d'un regain d'intérêt tardif pour ces œuvres, rien ne semble indiquer qu'il y eut entre les années 1890 et 1920 la volonté de corriger et *in fine* de publier ces œuvres de jeunesse. Aussi, n'est-il pas surprenant de voir le compositeur reprendre certaines parties de ses premiers concertos pour les intégrer à ses poèmes. Plus étrange, en revanche, est la composition d'un thème proche de celui que le compositeur décrivait dans une lettre à propos de son *Poème concertant* comme étant « mêlé d'espoir²⁸ ».



Ex. 5. Eugène Ysaÿe, *Poème concertant* – Présentation du « thème mêlé d'espoir », version 1910, mes. 371-375



Ex. 6. Eugène Ysaÿe, *Au rouet* – Présentation du second thème, mes. 146-150

Comme nous pouvons le constater, il ne s'agit pas ici d'une reprise littérale, pourtant, l'association entre les deux thèmes est indéniable. D'abord, par leur dessin mélodique, mais surtout par la présence et l'utilisation de l'intervalle prégnant de 7^e descendante. Dans les deux cas, l'intervalle marqué en tête du thème est utilisé comme pivot, devenant à la fois la fin d'une période et le début d'une autre – un rôle qui renforce sa présence. L'utilisation de ce thème pose plusieurs questions. Quelle était donc la volonté d'Ysaÿe par rapport à son *Poème concertant* (œuvre à laquelle il se consacrait encore) ? Pourquoi ce thème repris dans la *Scène au rouet* (1903) est-il

²⁸ Lettre d'Eugène Ysaÿe à Irma Sethe datée ultérieurement « 1894 », B-Br Mus., Ms. 1472-VIII/1, f. 7-8.

toujours présent dans les versions tardives du *Poème concertant* ? Plus encore, ce thème pose la question de l'importance de l'extra-musicalité chez Ysaÿe. Ce thème qu'il décrit dans une lettre à Irma Sèthe²⁹ (c.1894) comme étant « mêlé d'espoir » semble profondément intime. Il n'est ni descriptif ni imitatif, mais singulièrement associé à son histoire personnelle et à l'espoir d'une amour morte. Comment expliquer alors qu'un thème si proche se retrouve bien des années plus tard dans une œuvre qu'il dédie d'abord à son épouse (*Scène au rouet*), puis à Maud Delstanche (*Au rouet*) ? En l'absence de réponse à ces questions, nous avancerons que peut-être pour Ysaÿe, ses poèmes sont « de la musique avant toute chose » et que la dimension extramusicale que leur titre suppose n'est qu'une manière subtile de donner un sens à ce qui n'en a pas.

D'ailleurs, il est intéressant de noter qu'au-delà de la proximité de ces deux thèmes, l'esthétique générale de la partie centrale d'*Au rouet* se rapporte à certaines parties du *Poème concertant*. Sans citation directe, nous pouvons tout de même constater des traits (ou passages comme le dirait l'auteur) qui semblent au cœur des préoccupations musicales d'Ysaÿe à cette époque, comme les positions dans les deux exemples ci-dessous :



Ex. 7. E. Ysaÿe, *Au rouet* – Exemples de passages techniques récurrents dans les œuvres d'Ysaÿe, mes. 134-137 et 156-157

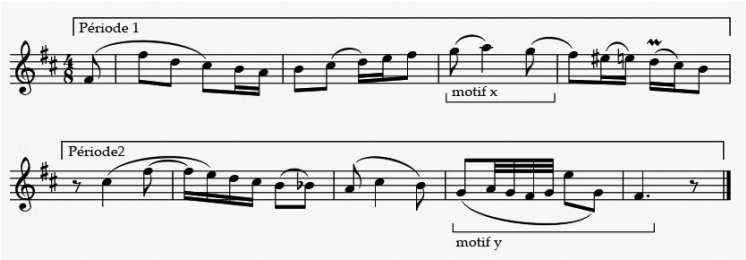
Au-delà des références musicales, *Au rouet*, s'affirme véritablement comme le poème dans lequel Ysaÿe synthétise une partie de ses essais précédents. Il y affine en quelque sorte le cadre qu'il désire imposer à ce genre qu'il fait sien. Ainsi, nous noterons que la forme générale du poème, toujours tripartite, sera plus recherchée que celle du *Poème élégiaque*, mais également plus simple que celle du *Chant d'hiver*. Toujours tripartite, Ysaÿe reprend du *Chant d'hiver* le principe d'un motif de transition qu'il traite presque de manière thématique et qui a pour but d'enrichir le développement mélodique de son œuvre, ainsi que le principe cyclique de réexposition des différents thèmes dans la troisième et dernière partie de l'œuvre. Sur ce point néanmoins, le second thème d'*Au rouet* (celui qui s'apparente au thème « mêlé d'espoir ») est plus affirmé que le second du *Chant d'hiver*. En réalité, Ysaÿe prépare déjà l'exposition de son second thème dans la première partie de l'œuvre par la présence de l'intervalle de 7^e descendante. Si bien que les deux thèmes principaux et le motif de transition se trouvent tous évoqués ou exposés dans la première et dans la dernière partie. Dans

²⁹ Pour plus d'informations sur la nature de la relation entre Ysaÿe et Sèthe, voir M. Cornaz, *À la redécouverte d'Eugène Ysaÿe*, *passim*.

cette dernière partie, et contrairement au *Chant d’hiver*, Ysaÿe réexpose clairement ces thèmes au lieu de les amalgamer. Cette dernière partie n’est d’ailleurs pas une réexposition au sens propre, puisque, si elle reprend partiellement la fin de la première partie en miroir, le compositeur n’en arrange pas moins les thèmes de telle façon que le discours se concentre plutôt sur le second thème que le premier, qui n’apparaît que sous sa forme variée. Cette forme variée allège le discours, en disposant la première période du thème dans l’accompagnement et en staccato, de manière à donner à ce premier thème mélancolique, une allure *scherzando* (voir Ex. 10). Le tableau suivant reprend de manière schématique la forme de ce poème.

Partie 1	Partie 2	Partie 3
Thème 1 (T1)	Tutti d’introduction (In)	Variation sur In & 7 ^e
Transition (évocation du rouet)	Préparation du Thème 2	MT
Motif de transition (MT)	Thème 2 (T2)	T1b (Scherzando)
Transition (évocation du rouet)	Transition	Queue de T1
Annonce Thème 2 (T2)	Tutti conclusif	Annonce T2
Queue du T1 + MT		Transition
Thème 1b (scherzando)		Tête du T2

Le tableau révèle que le principe discursif et la pensée thématique d’Ysaÿe commencent à s’affirmer dans un cadre plus précis, presque récurrent. De même, par sa volonté de conférer à certains motifs un aspect thématique, le compositeur désire donner à son œuvre l’impression d’une construction par l’adjonction et la variation mélodique donnant par moments la sensation d’une implosion discursive. Cette sensation de variation et de multiplication des discours mélodiques est d’autant plus évidente dans *Au rouet* que le premier thème est présenté de manière claire dès les premières mesures.



Ex. 8. E. Ysaÿe, *Au rouet* – Présentation du premier thème, mes. 2-11

Après cette exposition, Ysaÿe présente une seconde fois le thème, mais cette fois ornémenté. Les ornements mélodiques sont utilisés pour décaler légèrement les temps forts et les accents, de manière à fluidifier la mélodie, tandis que l’harmonie, simple lors de la première exposition, tend à se fluidifier en effaçant légèrement les rapports de dominantes et dominantes secondaires par la présence d’accords de degrés plus faibles et sous la forme de 7^e et 9^e d’espèces non préparées.

The image displays a musical score for Violon and Piano, measures 11-20. The Violon part is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. The score shows a complex interplay between the two instruments, with the Piano providing a dense, rhythmic accompaniment to the Violon's melodic line. Red notes in the Piano part indicate the theme without ornament.

Ex. 9. E. Ysaÿe, *Au rouet* – Deuxième exposition du premier thème, mes. 11-20 (les notes en rouges représente le thème sans ornement)

Comme l'exemple le démontre, Ysaÿe, après avoir laissé entendre le thème, augmente sa première période en jouant sur le motif syncopé (x). Après avoir encore tiré le thème sur quelques mesures, il se servira du motif y pour annoncer la fin de l'énonciation. L'accompagnement dans *Au rouet* est également intéressant car il vient renforcer le sentiment, créé par la partie de violon principal, d'un discours musical naissant de la multiplication des motifs (ici rythmiques et chromatiques) qui apparaissent dès lors comme tant de lignes musicales secondaires et renforcent l'aspect polyphonique de l'œuvre. Une manière de penser le rapport entre l'instrument principal et l'accompagnement qui n'est pas propre à Ysaÿe, mais qui se retrouve chez les compositeurs de son cercle (ex. d'Indy, Lekeu et Chausson). La mise en valeur de ces lignes constitue d'ailleurs une grande partie du travail d'orchestration d'Ysaÿe.

Notons enfin un dernier élément qui se rapporte au domaine de la musique descriptive et qui pourrait justifier le choix qu'Ysaÿe fait de nommer cette œuvre *Au rouet*. Tout d'abord, le mouvement de l'accompagnement du premier thème (Ex. 9) qui peut évoquer, *mutatis mutandis*, le *moto perpetuo* du *Gretchen am Spinnrade* de Schubert. Ensuite, des mouvements rythmiques dans les transitions que le compositeur augmente ou réduit, peuvent donner l'impression de la rotation du rouet.



Ex. 10. E. Ysaÿe, *Au rouet* – Modification « Scherzando » de la première période du premier thème, disposée dans l'accompagnement et ayant valeur d'exposition thématique dans la dernière partie de l'œuvre, mes. 90-94



Ex.11. E. Ysaÿe, *Au rouet* – exemple d'augmentation rythmique d'un thème en « rotation », mes. 62- 68

Le jour s'éteint sur tes collines, Ô terre où languissent mes pas !³⁰

Si dans les années 1890, avec la composition du *Poème élégiaque*, du *Poème concertant*, puis plus tard d'*Au rouet* et d'*Extase*, le poème pour Ysaÿe est un substitut au concerto, il recouvre, dès le début du ^{xx}e siècle, une réalité plus large, débordant du cadre purement concertant vers d'autres genres. Ainsi naît une série d'étude-poème pour violon et piano ou encore un poème tragique pour orchestre à cordes sans basse : *Exil*. C'est dans ce cadre qu'il faut certainement considérer *Harmonies du soir*, pour quatuor à cordes et orchestre à cordes. À propos de cette œuvre, l'auteur disait : « Cette combinaison du quatuor solo avec accompagnement d'orchestre de cordes est, je crois, toute nouvelle, et je n'en connais pas d'autre exemple. [...] L'idée maîtresse est toute lamartinienne, de pensée rêveuse³¹ ».

La référence à Lamartine est extrêmement intéressante car elle nous éloigne de la figure de Baudelaire, tant associée au titre³². « Pensée rêveuse », dit Ysaÿe, pensée mystique peut-être aussi et qui nous rappelle que Lamartine lui-même faisait le rapport entre la musique et la poésie, dans ses *Harmonies poétiques et religieuses*, mais aussi dans ses *Nouvelles méditations poétiques* et notamment avec *Les Préludes (Quinzième Méditation)* qu'il considère comme une « sonate de poésie³³ ». Bien évidemment, sans précision du compositeur, il nous est bien difficile d'affirmer

³⁰ Vers tiré d'Alphonse Lamartine, « Hymne à la nuit », *Œuvres complètes*, vol. II : *Harmonies poétiques et religieuses* (Paris, 1860), p. 243.

³¹ J. Quitin, *Eugène Ysaÿe*, p. 41.

³² Le poème *Harmonie du soir* (au singulier) de Baudelaire est par sa musicalité et ses références au monde sonore propice à la mise en musique. L'une des plus célèbres est certainement celle qu'en fait Debussy, dans son premier livre des *Préludes*.

³³ Alphonse Lamartine, « Commentaire de la quinzième méditation », *Œuvres complètes*, vol. I : *Méditations poétiques et commentaires* (Paris, 1862), p. 388.

quelle œuvre de Lamartine fut l'inspiratrice du poème musical, si d'ailleurs il en est une, puisque comme nous l'avons vu, les poèmes d'Ysaÿe, malgré leurs titres, sont souvent régis par des conceptions musicales pures.

La forme d'*Harmonies du soir* est d'ailleurs tout à fait limpide et aurait été résumée par le compositeur de la sorte : « Deux thèmes qui à la fin se juxtaposent, en forment la trame ; la forme est graduelle et, comme dans la plupart de mes œuvres, elle fait place à la douceur qui achève l'œuvre en retournant au sens méditatif et rêveur³⁴ ». De manière plus précise : après l'introduction, Ysaÿe présente son premier thème en *fugato*. Le thème se perd dans l'harmonie, se floute avant de revenir comme un souvenir, avant la présentation du second thème. Ce dernier est également présenté en *fugato* et sera lui aussi repris partiellement avant d'entrer dans la partie finale de l'œuvre. Cette partie commence par une reprise partielle du début (1^{er} thème et sa transition) puis en *fugato*, Ysaÿe superpose les deux thèmes principaux. Après une dernière touche de couleur harmonique, c'est le premier thème, presque nu, qui vient conclure cette œuvre, comme une pensée qui s'efface et qui amène à prolonger la rêverie.

L'élément qui différencie la structure d'*Harmonies du soir* des autres poèmes d'Ysaÿe est l'utilisation presque systématique du *fugato*. Cette conception polyphonique peut nous rappeler les maîtres à penser du compositeur (Wagner, Franck et Chausson, notamment). L'écriture fuguée peut se trouver dans plusieurs œuvres d'Ysaÿe et semble avoir été, à partir des années 1890, une des techniques à laquelle il se plaît à recourir³⁵, mais jamais avant *Harmonies du soir*, elle n'avait été développée à ce point (ici une succession de trois *fugatos*). Cette vision presque horizontale de la musique influence l'harmonie qui résulte, dès lors, souvent des mouvements de voix, que ce soit dans le quatuor ou dans l'orchestre à cordes. Plus encore, le titre d'*Harmonies du soir* semble justifier le plaisir qu'éprouve Ysaÿe à écrire des accords, à guider ses voix, souvent chromatiques, vers des agglomérats sonores intéressants dans leur texture comme dans leurs fonctions. En gardant à l'esprit que l'œuvre est composée entre 1922 et 1924, il nous faut admettre qu'elle ne révolutionne pas l'écriture musicale, mais confirme plutôt la direction prise par Ysaÿe au début du xx^e siècle, vers une musique plus dense thématiquement et harmoniquement. On trouve dans cette œuvre des enchaînements de degrés conjoints ; une forte présence d'accords de second et troisième degrés ; des harmonies chromatiques ; des accords de six sons ; des jeux sur les enharmonies et bien d'autres libertés de cette époque. D'ailleurs, Ysaÿe nous plonge dans cette ambiance de nuit épaisse typique de la *fin-de-siècle*, dès les premières mesures.

Ysaÿe commence par arpèger un accord de septième de dominante sans tierce (Mi^b7), qu'il tient en pédale, puis continue à arpèger un accord de Fa mineur suivi de Ré^b majeur. Il en résulte un nouvel accord de 11^e sur Si^b, soit Si^b-Ré^b-Fa-Lab-Do-Mi^b, accord qui, par sa richesse est multidirectionnel. À la troisième mesure, Ysaÿe fait aboutir ses arpèges tenus sur un agglomérat de notes conjointes Ré^bb-Mi^b-Fab-Sol-La qui se résout en appogiature sur un accord de 7^e de 6^e espèce sur Si^b. Ce dernier accord appelle le ton de La majeur qu'Ysaÿe va évoquer et flouter par la présence d'un nouvel accord de 11^e, cette fois sur La.

³⁴ J. Quitin, *Eugène Ysaÿe*, p. 41.

³⁵ Notamment dans le *Poème concertant*, dont une partie entière est construite de cette manière.

The image shows a musical score for Eugène Ysaÿe's *Harmonies du soir*, measures 1-5. The score is for a string orchestra and includes parts for Violon, Violoncelle, and various string sections. The tempo is 'Lento ma non troppo. poco Andante'. The score shows a variety of musical textures and dynamics, including 'con sordino' and 'pizz.' markings.

Ex. 12. Eugène Ysaÿe, *Harmonies du soir* – mes.1-5 (Bruxelles, s. d.)

Voici quatre mesures qui prouvent l'évolution technique et esthétique du langage d'Ysaÿe. Lui qui, seul, sans véritable professeur de composition, aura commencé à écrire des œuvres de virtuoses dans la lignée des Vieuxtemps et Wieniawski avant de s'ouvrir à la modernité franckienne, signe avec cette œuvre une musique profondément personnelle, d'esthétique « ysaÿenne », pourrait-on dire. Une œuvre d'autant plus individuelle que l'on y retrouve des éléments d'œuvres précédentes et notamment la citation de quelques mesures de l'andante de son *Concerto en mi mineur*. Un concerto qu'il n'a pas publié, mais dont il aura, au goutte-à-goutte, développé des parties. Comme si l'accomplissement de sa modernité ne pouvait se faire sans un regard vers le passé. Les poèmes d'Ysaÿe, c'est donc, avant tout, le chemin vers une expression personnelle trouvée au fur et à mesure, par la recherche et le développement formel, harmonique et technique. Ce sont des œuvres de l'intime qui, par pudeur peut-être, invitent, par leurs titres, à plonger en notre imaginaire et celui que l'on suppose être du compositeur. Mais ces poèmes sont surtout de la musique ; celle du violon qui rit parfois et qui pleure souvent, de manière aussi naturelle que les oiseaux chantent³⁶. Ce sont des œuvres du symbole, de l'abstrait avant d'être une histoire qui nous est contée. Ce sont, finalement, comme le compositeur le disait lui-même, des tableaux peints sans modèle.

³⁶ « Les oiseaux chantent – lui joue du violon ! Quelle nature !! » est la célèbre remarque émise par Théodore Radoux, directeur du Conservatoire de Liège, lors du concours de violon de 1874. Cette anecdote est reprise dans plusieurs ouvrages, mais la reproduction manuscrite de Radoux se trouve dans José Quitin, *Centenaire de la naissance d'Eugène Ysaÿe* (Liège, 1958), p. 21.

Abstract

In the final decades of the nineteenth century, the *Poème* for solo instrument and orchestra began to overshadow the traditional concerto, drawing criticism within the Francophone musical world. With his *Poème élégiaque* (1892), violinist Eugène Ysaÿe emerged as one of Belgium's pioneers of the genre.

A fundamentally programmatic form, the *Poème* aligned well with the Symbolist art movement that flourished at the turn of the century. But what of Ysaÿe's own works? His *Chant d'hiver* (1901), *Au rouet* (1904-1919), and *Harmonies du soir* (1922-1924) reveal an ambiguous relationship between music and program while also offering insight into the musical essence of what the composer described as *paintings without models*.