



débouchant sur des concepts innovants, et cette référence à des catégories archaïques ou à des principes naturels qui en semblent *a priori* éloignés. Mais il est vrai que l'alliage de l'inouï et du retour à l'originel marque les arts depuis le premier romantisme.

Les limites d'une telle étude tiennent au fait que les œuvres sont saisies à travers des concepts quelque peu figés ; d'une certaine manière, Márta Grabócz ne suit pas le conseil d'André Souris qu'elle cite au début de son livre, lui qui exigeait une approche dynamique. Il n'en reste pas moins que ses investigations, ses tentatives de définitions et de caractérisations appliquées à des expériences novatrices, pour lesquelles manque une théorie, peuvent constituer un point de départ utile à des recherches ultérieures. En ce sens, Márta Grabócz fait œuvre de pionnière. Le travail qu'elle a entrepris ne demande qu'à être affiné et approfondi.

Philippe Albèra

---

### Comment la musique est devenue « romantique ». De Rousseau à Berlioz

Emmanuel Reibel  
Paris, Fayard, 2013, 463 p.

---

Le concept de « romantisme » est délicat à définir ; comme l'indique l'auteur, il est à la fois associé à une période, à un style et à une essence. À travers une étude originale et approfondie, qui repose sur une riche documentation, Emmanuel Reibel cherche à en saisir l'apparition dans le domaine français. Son enquête est passionnante et fait apparaître une masse de sources restées enfouies, dont certaines d'ailleurs sont données à lire en annexe, une idée judicieuse. Suivant une méthode inspirée de Michel Foucault, Reibel envisage le concept esthétique de romantisme comme une catégorie du discours et comme un champ de forces. Il commence par repérer les premiers emplois du mot, sous forme d'adjectif traduit de l'anglais « *romantic* », durant les années 1770, et suit son enrichissement à travers les apports britannique et germanique pour aboutir aux années 1830, où il trouve un certain point de stabilisation symbolisé par la première *Histoire du romantisme en France*. Par là, il cherche à reconstruire ce que le mot désigne dans évolution même.

En optant pour une telle démarche, qui laisse de côté les idées reçues et les préjugés, mais aussi les jugements esthétiques, Reibel étudie toute une série de compositeurs et d'auteurs que l'on prend rarement en considération : parmi eux, citons des personnalités telles que Monpou, D'Ortigue, Fétis, Uhran ou Desmarais, dont on ne sait pas grand chose. Le romantisme français est étudié depuis son apparition discrète dans la sphère musicale et artistique au tournant du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles jusqu'aux fortes personnalités de Rossini et de Berlioz.

L'auteur a structuré son livre de sorte à faire apparaître les différents paradigmes de ce romantisme français. Le premier est d'ordre visuel ; il est lié au paysage, d'où provient le terme lui-même. Par là, il se différencie d'emblée d'une dimension plus métaphysique propre au romantisme allemand : « Est qualifiée de romantique cette musique-paysage qui, sans requérir un indicible au-delà, mais passée au prisme de la subjectivité, se fait potentiellement scène, tableau, album d'un voyageur ». L'adjectif en côtoie d'autres de même nature, qui en sont des synonymes, comme « sublime », « fantasque », « pittoresque », « touchant » ou « caractéristique ».

Mais pour qu'il gagne en substance, il faut lui adjoindre le paradigme temporel, à travers notamment la nostalgie qui fait surgir, dans la contemplation du paysage, des états antérieurs de la civilisation, une sorte d'âge d'or perdu que symbolisent le *Ranz des vaches* provenant des montagnes suisses, la poésie d'Ossian, et toute la mode du retour au Moyen Âge. La valorisation du souvenir, qui est aussi une recherche d'enracinement et d'identité, entraîne alors un autre paradigme, celui de la nation, qui était déjà aux fondements du romantisme allemand et le restera jusqu'à Wagner au moins (on peut le prolonger jusqu'à Heidegger). Il est exacerbé en France par l'ouvrage de Madame de Staël sur l'Allemagne et par la traduction du cours de littérature de son compagnon August Wilhelm Schlegel, où se met en place une opposition entre littérature du nord et littérature du sud qui va fédérer un parti nationaliste en France luttant contre tout ce qui vient de l'étranger. Reibel montre à quel point cette réaction face à des conceptions étrangères est liée à la volonté de préserver l'idée classique du Beau, au refus de tout relativisme esthétique. Le Romantisme devient alors le « genre barbare », un adjectif

qui perdurera dans la bataille idéologique entre la France et l'Allemagne jusqu'à la Première Guerre, où il fut fortement utilisé. Cette querelle des Classiques et des Romantiques se focalisera sur la réception du *Freischütz* de Weber, présenté à Paris en 1824 sous le titre de *Robin des bois* avec des modifications et des ajouts dont Berlioz s'offusquera. On va jusqu'à considérer Rossini comme un Italien germanisé, et Stendhal peut parler à propos d'*Otello* de « style fort et allemand ».

Si Reibel montre bien comment se développe le « parallélisme entre romantisme (littéraire) et rossinisme (musical) », véritable « *topos* de la critique », il montre aussi la façon dont *a contrario* la France tente d'acclimater sur son sol les œuvres du répertoire germanique, en pleine expansion, ainsi que ses conceptions esthétiques, notamment à travers les écrits d'E.T.A. Hoffmann. Mais le romantisme allemand ne pénétrera jamais complètement le champ culturel français ; il n'est que de voir les lacunes considérables, aujourd'hui encore, dans la bibliographie de toute cette période (les efforts qu'en son temps Philippe Lacoue-Labarthe fit pour lier le premier romantisme allemand à la modernité de notre époque n'ont hélas pas modifié cette situation). Malgré tout, le « *romantisch* » allemand devient le « *fantastique* » français, avec son étrangeté à la fois séduisante et inquiétante. Berlioz peut alors entrer en scène !

Reibel traite le « Cas Berlioz » en liaison avec le paradigme politique, où sont articulés l'anti-romantisme légitimiste, le romantisme libéral et le romantisme monarchiste-catholique. Dans la mesure où la « maîtrise du discours sur la musique se révèle déterminante dans une société libérale », il met l'accent sur l'importance de sa production journalistique : les compositeurs sont en effet appelés à « devenir les médiateurs de

leur art tout en produisant eux-mêmes la valeur de leurs œuvres ». Berlioz fait sien la revendication libérale d'une pleine liberté de l'imagination créatrice, dont Victor Hugo s'est fait le héraut : elle est liée à l'exigence de *vérité* dans l'expression. Dans sa conception d'une histoire qui suppose le progrès de la facture instrumentale et de la « machine » orchestrale, Berlioz date les débuts de l'esprit romantique de Gluck, car il donna « aux passions un langage vrai, profond et énergique » (la citation est de Berlioz). C'est l'auteur d'*Alceste* qui ouvre la voie à Mozart, Méhul ou Spontini, le « genre *instrumental expressif* » étant porté à un niveau supérieur dans une seconde phase à travers Beethoven et Weber (Rossini est significativement écarté d'une telle généalogie).

Comme le dit Reibel, le « surgissement du "romantisme" comme catégorie de discours est indissociable d'un contexte qui articule l'artistique et le politique ». Les écoles esthétiques, écrit-il, se forgent sur le modèle des partis politiques : « Au moment où l'Allemagne posthoffmannienne opposait le romantique et le non romantique dans une logique verticale (celle de la transcendance) selon un paradigme métaphysique — le génie contre le vulgaire, l'idéalité contre le trivial, le transcendant contre le contingent, ou encore les Davidsbündler contre les Philistins —, la France opposait, elle, romantisme et classicisme dans une logique horizontale (celle de l'hémicycle) selon un paradigme politique. » Limitée à une période qui s'achève dans les années 1830, Reibel ne peut malheureusement prendre en compte la trajectoire de Wagner qui, comme l'on sait, soutiendra des positions radicales du point de vue politique au moment de se lancer dans la *Tétralogie*. Mais n'est-ce pas à ce moment-là, qui coïncide avec l'évolution de Berlioz vers le classicisme et l'orientation de plus en

plus religieuse de la musique de Liszt, que se joue une divergence fondamentale entre la France et l'Allemagne, divergence qui prendra une dimension tragique soixante ans plus tard ?

Reibel montre en tous cas à quel point le mot « romantique » devient « polysémique » dans le contexte français au tournant de l'année 1830. Son livre s'achève sur l'évocation d'une synthèse que représenteraient à ce moment-là le *Guillaume Tell* de Rossini et la *Symphonie fantastique* de Berlioz, cette dernière œuvre ayant été perçue *a posteriori* comme le « point de départ mythique du romantisme français ». C'est précisément contre cette vision simplificatrice qu'Emmanuel Reibel a conduit son entreprise, opposant à une sorte d'ontologie du romantisme, qui relèverait de l'esthétique, une analyse historique critique. Dans sa conclusion, il mentionne la difficulté de définir un terme qui s'est en partie construit pour s'opposer à celui de classicisme, lui-même « outil herméneutique créé au début du XIX<sup>e</sup> siècle pour décrire la production contemporaine ».

Par là, l'auteur vise à bousculer un peu les catégories à travers lesquelles sont pensés les mouvements esthétiques et les œuvres de la première partie du XIX<sup>e</sup> siècle, espérant, comme il le dit en fin d'ouvrage, « faire réfléchir enseignants, étudiants et mélomanes » au fait que « les mots construisent la chose bien plus qu'ils ne reflètent la chose ».

Philippe Albèra