



**HAL**  
open science

**Emmanuel Reibel, Comment la musique est devenue “ romantique ”. De Rousseau à Berlioz, Paris, Fayard, coll. “ Les chemins de la musique ”, 2013, 463 p.**

Céline Frigau Manning

► **To cite this version:**

Céline Frigau Manning. Emmanuel Reibel, Comment la musique est devenue “ romantique ”. De Rousseau à Berlioz, Paris, Fayard, coll. “ Les chemins de la musique ”, 2013, 463 p.. *Romantisme : la revue du dix-neuvième siècle*, 2016, Musée, musées, 173, pp.161-178. 10.3917/rom.173.0161 . hal-04510207

**HAL Id: hal-04510207**

**<https://hal.science/hal-04510207>**

Submitted on 18 Mar 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue « romantique »*. De Rousseau à Berlioz, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2013, 463 p.

Le défi de ce livre était aussi nécessaire qu'il a été magistralement relevé : non pas *définir* une autre fois que serait le romantisme en musique, – et ajouter ainsi une nouvelle définition aux multiples qu'ont proposées les historiens de la musique, en se fondant sur une période, une génération de compositeurs, un style ou encore une essence – mais *comprendre ce qui fut défini comme « romantique » ou « romantisme »*.

Emmanuel Reibel est déjà l'auteur de plusieurs ouvrages qui permettent d'éclairer à nouveaux frais ces catégories (*Musiciens romantiques, fascinations parisiennes*, Fayard, 2003 ; *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Champion, 2005 ou encore *Faust. La musique au défi du mythe*, Fayard, 2008). Mais ce qui importe le plus dans le titre de cet essai, lauréat du Prix François-Victor Noury de l'Académie Française (2014), c'est le recours même aux guillemets encadrant l'adjectif « romantique ». Ceux-ci nous invitent d'emblée à approcher d'un regard distancié une catégorie familière, non pas pour craindre la confusion que susciteraient ses ambiguïtés, ni même pour condamner son emploi d'une façon qui serait jugée erronée, mais pour historiciser une notion qui a précisément fait l'objet d'un long processus de déshistoricisation.

L'approche nominaliste permet ici de fonder une esthétique historique. Procédant par interrogations successives (« Le romantisme est-il une période ? », p. 11 ; « Le romantisme est-il un style ? », p. 17 ; « Le romantisme renvoie-t-il à une essence ? », p. 20), Emmanuel Reibel parvient d'emblée à établir un état de l'art des différentes approches menées jusque-là par les musicologues, qu'il s'agisse de Leon Plantinga, Charles Rosen, Alfred Einstein, Carl Dahlhaus ou d'autres références en matière de romantisme musical. Montrant successivement les limites des approches chronologiques, stylistiques ou essentialistes, Emmanuel Reibel refuse fermement une approche de l'histoire comme enchaînement d'événements, de périodes, d'œuvres ou de compositeurs refermés sur eux-mêmes, sans procéder pour autant à une distribution de prix qui prétendrait distinguer le bon grain de l'ivraie (la démarche stylistique lui semble ainsi viable à condition qu'elle soit menée « au sein de genres circonscrits – la sonate, la fantaisie, la barcarolle, le nocturne », p. 20).

Appelant plus largement de ses vœux « une archéologie des principales notions maniées par la critique et l'historiographie », Emmanuel Reibel se méfie particulièrement d'une approche essentialiste qui pense le romantisme comme « espace artificiel, une sorte d'« internationale romantique » qui existerait en soi et pour soi, dans une contemporanéité idéale [...] une forme de romantisme éternel, dont l'art des sons serait le médium privilégié. » L'enjeu de cet essai est donc d'interroger la musique dite romantique « comme une pratique (variant suivant les époques) et comme une perpétuelle herméneutique (entendue comme une succession de commentaires et d'*interprétations* des œuvres musicales) » (p. 10). Comme Emmanuel Reibel l'affirme :

« Il ne s'agit ni d'appeler à la restauration d'usages musicographiques anciens, ni de légiférer quant au « bon » emploi du terme : on voudrait plutôt mettre au jour *l'épaisseur historique de ce qui s'est pensé, composé, écrit comme étant « romantique »*. Sans en occulter les aspérités, ni les contradictions intrinsèques. [...] Le projet n'est pas de déconstruire le concept de romantisme, en dépit du prisme nominaliste et relativiste qu'on adoptera : il est plutôt de comprendre sa *construction* progressive, afin d'éclairer les raisons pour lesquelles ce terme originellement lié

à la peinture et à la littérature a pu trouver son plein épanouissement dans la sphère musicale. »  
(p. 11)

Aussi les noms propres figurant dans le titre n'ont-ils pas pour fonction de placer la recherche historique sous l'égide de grands hommes qui en seraient les héros. Ils posent les jalons d'une enquête focalisée, d'une part, sur l'aire française, moins connue en dépit des travaux de J. Mongrédien ou de J.-M. Fauquet (Emmanuel Reibel déplace ainsi un regard jusque-là centré sur l'aire germanique, et ramène sur le devant de la scène des compositeurs comme Charles Valentin Alkan ou Chrétien Urhan), ainsi que, d'autre part, sur une période allant des deux dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la décennie 1830. Il ne s'agit pas tant de tracer un *continuum* historique que d'élaborer une plage d'investigation conçue « comme un champ de forces mouvant, polémique, non homogène » (p. 28), traversée par des transferts artistiques et culturels, complexifiée par des stratifications sémantiques qu'Emmanuel Reibel entreprend de suivre au plus près.

Articles de presse, mémoires et correspondances de compositeurs, traités musicaux ou médicaux, partitions manuscrites ou éditées, fictions littéraires,... La variété et l'ampleur des matériaux sondés impressionnent tout autant que la *maestria* et la rigueur scientifique dont témoigne l'auteur pour en tirer parti, sans se laisser submerger. Le recueillement et la lecture systématique des sources s'appuient ici sur le recours aux outils numériques désormais à la disposition du chercheur: fichiers électroniques d'ouvrages édités, bases de données du type Frantext, catalogues numérisés tels Gallica, moteurs de recherche systématique comme Google Books, sites rassemblant des ensembles documentaires numérisés dans le cadre par exemple du projet *Francophone Music Criticism* porté par K. Ellis et M. Everist. Emmanuel Reibel part ainsi d'« une traque inlassable » des termes « romantique » et « romantisme » (p. 43) qui se reflète jusque dans les titres des chapitres et sous-chapitres de l'essai, ceux-ci déclinant inlassablement l'adjectif et le substantif aux côtés d'autres notions ou de noms propres qui les déplacent ou les éclairent chaque fois d'un jour nouveau.

« Aucun support n'a été exclu *a priori*, » explique Emmanuel Reibel, « car toutes ces sources hétérogènes constituent un faisceau de documents permettant d'interroger le discours sur la musique comme pratique et comme herméneutique » (p. 43). C'est par une exploration consciente et constante des codes et contextes d'énonciation de chacune que l'auteur parvient à éviter tout effet de nivellement ; c'est par une méthode procédant par études de cas précises, concentrées sur des œuvres ou des discours sur des œuvres qu'il parvient à faire émerger non pas un paradigme stylistique « romantique », mais plusieurs paradigmes articulés l'un à l'autre.

Il fallait bien tout un chapitre pour poser les fondements d'une méthode qui se présente à juste titre comme une « esthétique historique ». Emmanuel Reibel consacre ensuite les quatre chapitres centraux à cerner, décennie par décennie, des manières « romantiques » de *dire* et donc d'*entendre* la musique. Chacun se centre sur un type de paradigme : visuel (« De l'œil à l'oreille : romantisme et paysage »), temporel (« Romantisme et souvenir »), national (« Romantisme et étrangeté ») puis idéologique (« Romantisme et révolution »), le chapitre final analysant « La fusion des paradigmes romantiques autour de 1830 ».

Le procédé, que l'auteur qualifie d'« accumulatif » plutôt que de « chronologique » (p. 369), ne vise pas à rechercher des œuvres ou des compositeurs qui seraient romantiques en soi, mais à considérer ceux qui ont été perçus comme tels à une période donnée. Car « le

romantisme s'impose bien d'emblée comme une catégorie de l'écoute, du discours, donc de la réception » (p. 34) ; l'exemple d'Hippolyte Monpou, romantique malgré lui, est de ce fait éclairant. Pour autant le caractère « romantique » d'une œuvre ne se réduit pas à un mécanisme de la réception, et « certaines pages furent sans conteste destinées à *susciter* cette écoute romantique » (p. 152). L'étude de chaque paradigme s'achève ainsi sur une section dédiée à un projet compositionnel.

Emmanuel Reibel montre d'abord comment, par l'application aux objets musicaux d'un terme couramment appliqué au paysage et au registre pictural, l'auditeur se fait promeneur, selon le principe d'une écoute avançant par tableaux, d'un point de vue à l'autre. S'attachant à l'exemple du Ranz-des-vaches, l'auteur reproduit l'intégralité de la note manuscrite du violoniste Viotti (p. 87-89), qui souligne le pouvoir d'une romance surgie de la déambulation libre dans un univers pastoral, puis retranscrite. Énergétique parce qu'elle chante la vie simple et transporte ses auditeurs, la musique « romantique », pourrait-on ajouter, est telle parce qu'elle semble dictée à Viotti sa mélodie, l'engageant dans un processus créateur.

En relevant de plus en plus d'une contemplation, montre Emmanuel Reibel, la musique « romantique » détermine « *une façon nouvelle d'inscrire l'écoute dans le temps* » (p. 108). L'auteur explore alors les liens entre « romantisme », ossianisme et médiévalisme, sans se livrer là non plus au catalogue d'effets et de techniques formelles. L'une des études de cas ici convoquées porte sur « l'air romantique des Bardes », extrait de l'opéra *Ossian, ou les Bardes*, de Lesueur (1804). Se demandant pourquoi l'adjectif n'apparaît que dans l'édition de la partition de 1807, Emmanuel Reibel mène son enquête de la partition manuscrite au livret imprimé, des documents d'archives aux discours critiques, jusqu'à la partie de chant manuscrite séparée du créateur du rôle, retrouvée à la BnF. Il peut alors établir que l'adjectif « romantique » s'adressait bien au chanteur, et qu'à l'insu du public, en amont de la publication de la partition, il visait à « plonger l'interprète dans un état psychique particulier » (p. 125) ; non pas à « désigner le style ou le caractère de la musique » mais à « construire le caractère expressif de l'interprétation » (p. 126).

Le troisième paradigme étudié est national. Revenant sur la houle que provoquent la publication de *De l'Allemagne* de Mme de Staël ou les traductions d'ouvrages de Schlegel ou de Sismondi, s'intéressant également au rôle de Castil-Blaze traducteur d'opéras étrangers, Emmanuel Reibel montre la place de la musique dans cette querelle avant tout littéraire. Il souligne la « curiosité française, dans la construction du concept : au cours de la décennie 1820, à la différence de son homologue littéraire, le romantisme musical fut associé à la sphère italienne – via la réception parisienne de Rossini – plus qu'à la sphère germanique. » (p. 211-212) L'adjectif ne se lie pas encore à la musique allemande, et la métaphore militaire appliquée à la vogue des opéras de Rossini, perçue comme invasion barbare, est ici éclairante. Sans s'arrêter au topos de la décennie 1830 opposant deux romantismes, l'un italien, mélodique, sensualiste, d'héritage rossinien, l'autre germanique, harmonique, métaphysique, d'héritage hoffmannien, Emmanuel Reibel montre comment l'école dite « fantastique » va prendre en charge l'acculturation française du « *romantische* ». Au terme de l'analyse du *Second Duo romantique pour piano et violon concertans* de Chrétien Uhren, l'auteur conclut alors ce chapitre en ces termes : « À partir du caractère *étranger* d'une musique, ces deux termes français [romantique, romantisme] finirent par renvoyer à l'*étrangeté* même de la musique. » (p. 248)

Dans le chapitre 5, Emmanuel Reibel se concentre sur le paradigme idéologique, montrant combien « romantisme » et « révolution » peuvent se charger de significations différentes

voire opposées (innovation esthétique, régénérescence, émancipation ou encore anarchie). « La complexité vient du fait qu'il n'exista aucune liaison stricte entre écoles esthétiques et tendances politiques », affirme Emmanuel Reibel (p. 252), et l'adjectif apparu dans un contexte plutôt réactionnaire peut servir de mot d'ordre aux libéraux aussi bien qu'aux ultra-royalistes. L'auteur trace alors une cartographie non pas seulement des tendances mais de leur articulation à la question « romantique » dans la critique musicale du temps. L'anthologie proposée à la fin de l'ouvrage (p. 375-p. 434) est ici précieuse pour éclairer l'anti-romantisme légitimiste de Berton, le romantisme libéral de Vitet, le relativisme historique de Toreinx, le catholicisme de d'Ortigue ou celui, très différent, de Cyprien Desmarais et de ses *Dix-Huit Poèmes de Beethoven, essai sur le romantisme musical*, curieuses paraphrases littéraires peu fréquentées par les musicologues.

Le dernier chapitre entreprend enfin d'étudier la fusion des paradigmes autour de 1830, date qui n'est plus ici considérée comme un « flamboyant point de départ » (p. 331), mais comme « un premier temps de sédimentation esthétique. » (p. 332). Emmanuel Reibel se penche alors successivement sur trois œuvres, *Guillaume Tell*, *La Symphonie fantastique*, et *l'Album d'un voyageur*, toujours suivant la même méthode qui ne cherche pas à lier « le « romantisme » de la *Symphonie fantastique* ni au caractère de son auteur (comme si le romantisme était *dans l'homme*, réductible à un idéal-type), ni à la morphologie de la partition (comme si le romantisme était *dans l'œuvre*, réductible à un style), mais au type d'écoute construit par la partition. » (p. 338)

Emmanuel Reibel livre ainsi une contribution fondamentale au champ musicologique. L'enquête, aussi rigoureuse que passionnante, suit une démarche résolument historiciste et nominaliste, mais qui n'a rien d'aride. Il ne s'agit pas de travailler sur un objet préconstitué, mais de le faire émerger progressivement d'une analyse des discours et des pratiques : processus de création et de réception sont analysés dans leur interaction, et loin de se restreindre aux commentaires sur les œuvres, la méthode permet d'approcher le projet qu'ont certains compositeurs de susciter une écoute « romantique ».

Emmanuel Reibel nous invite à poursuivre l'enquête au-delà de la décennie 1830, autour d'autres répertoires (Félicien David, Méhul, Hérold, Onslow) ou d'autres questions (notamment celle, décisive pour la seconde partie du XIX<sup>e</sup> siècle, de l'évolution de la catégorie au prisme de l'héroïsation de représentants illustres tels Beethoven, Berlioz ou Chopin). Les paradigmes dégagés peuvent permettre par ailleurs de mieux comprendre comment s'est affirmée une façon « romantique » d'écouter mais aussi de *regarder* la musique : l'analyse, ici centrée sur les auditeurs et les compositeurs, peut renouveler l'approche du regard porté sur des interprètes qualifiés de « romantiques » par leurs spectateurs, ou revendiquant le terme pour eux-mêmes.

Si Emmanuel Reibel se centre sur l'aire française, dissociant la catégorie du seul modèle allemand, proposant de ce fait à découvrir ou redécouvrir un répertoire encore peu exploré par les musicologues et les mélomanes, il ouvre des perspectives méthodologiques fécondes par-delà l'espace géographique et temporel considéré, par-delà la catégorie même de « romantisme ». En se montrant capable de réconcilier deux champs disciplinaires qui se sont constitués l'un à côté de l'autre si ce n'est l'un contre l'autre, Emmanuel Reibel trace en effet les voies d'une véritable esthétique historique.

Céline Frigau Manning