

Des jardins anglais à l'imaginaire ossianique : la naissance d'une écoute « romantique » en France

Emmanuel REIBEL

Les sources anglaises du romantisme musical français ont longtemps été sous-estimées. La raison de cette éclipse tient à une conception solidement ancrée selon laquelle le romantisme aurait adopté pour principale terre d'élection l'Allemagne ; devenu pour ainsi dire allemand, celui-ci ne concernerait par conséquent d'autres aires géographiques que de façon seconde, comme par diffraction. Tel est le modèle solidement enraciné dans les esprits, développé par exemple par le musicologue Carl Dahlhaus, et contribuant à nationaliser comme à essentialiser le romantisme¹. Or cette conception germano-centrée ne peut suffire à appréhender la déclinaison française du romantisme.

Que pour les Allemands du début du XIX^e siècle, romantisme et germanisme aient été de quasi-synonymes, il ne fait aucun doute ; il est également certain que de nombreux Français de cette époque perçurent le romantisme comme une invasion « tudesque », tandis que d'autres comme Berlioz, auto-proclamé « aux trois-quarts allemand », revendiquèrent cet héritage haut et fort. Mais l'idée selon laquelle le romantisme français serait inféodé au romantisme allemand ne résiste plus aux analyses les plus récentes². Plusieurs faits

¹ Voir Carl DAHLHAUS et Norbert MILLER, *Europäische Romantik in der Musik*, Stuttgart, Weimar : Verlag J. B. Metzler, 1999 et 2007.

² Voir Olivier BARA et Alban RAMAUT, *Généalogies du romantisme musical français*, Paris : Vrin, 2012 ; Emmanuel REIBEL, *Comment la musique est devenue « romantique », de Rousseau à Berlioz*, Paris : Fayard, 2013 ; Jean-Pierre BARTOLI et Jeanne ROUDET, *L'Essor du romantisme : la fantaisie pour clavier de C. P. E. Bach à Franz Liszt*, Paris : Vrin, 2014.

démentent cette interprétation. Tout d'abord, dès la fin du XVIII^e siècle, des partitions de Grétry ou de Méhul furent qualifiées en France de « romantiques », avant toute pénétration de la musique, des idées ou de la sensibilité germaniques. Par ailleurs, d'autres médiations que l'Allemagne se révélèrent déterminantes dans la construction du romantisme français : celle de l'Italie, d'un côté (ce sont les opéras de Rossini qui incarnèrent l'idéal romantique au cœur des années 1820), et, d'un autre côté, celle de l'Angleterre. La traduction en 1824 par Castil-Blaze du *Freischütz* de Weber, sous le titre de *Robin des bois*, n'aurait jamais connu un tel succès si l'action bavaroise de cet opéra n'avait alors été transplantée en Angleterre. Sans même évoquer Shakespeare qui constitua la pierre angulaire du débat romantique en France, Walter Scott, Byron ou Thomas Moore constituèrent d'indéniables modèles, y compris pour les musiciens. Enfin et surtout, la génération de Berlioz savait parfaitement que le terme même de « romantisme » était un mot récemment introduit dans la langue française, et venu d'Angleterre. L'objet de cet article est justement de montrer comment, depuis le XVIII^e siècle, cet anglicisme – « romantique » – importa dans la langue française une sensibilité nouvelle, et comment il servit à rendre compte d'une nouvelle écoute de la musique.

L'origine anglaise du mot « romantique »

L'Angleterre est mère du romantisme, moins certes dans sa conceptualisation philosophique, que du point de vue de l'histoire de la sensibilité. Apparu au cœur du XVII^e siècle, renvoyant d'abord au caractère fictif voire absurde des *romances* anglais, l'adjectif *romantic* fut peu à peu valorisé, sous l'influence de Joseph Addison ou de James Thomson, pour qualifier le caractère tout à la fois romanesque et pittoresque des vieux châteaux, des paysages de montagnes et de forêts, des lieux vastes et solitaires. Dans la langue anglaise, le terme fut intrinsèquement lié à la description des paysages, et notamment aux jardins à l'anglaise : *romantic* renvoyait alors à une double donnée picturale et poétique³.

Le jardin à l'anglaise possède une dimension *picturale* car il est modelé de façon à ménager des points de vue pittoresques : le promeneur qui s'y aventure a l'impression que c'est la nature qui se fait tableau. Le jardin à l'anglaise contribue ainsi à renverser le principe de mimésis selon lequel, depuis Aristote,

³ Le *Dictionnaire royal français-anglais et anglais-français* de 1726, publié à La Haye, précise : « ROMANTICK (from Romance), Romanesque, de Roman, qui sent le Roman. » L'adjectif *romantick* avait fait son entrée dans l'*Oxford Dictionary* en 1659, avec la définition « like the old romances ».

c'est l'art qui doit imiter la nature. Il est simultanément *poétique* : par le mouvement capricieux de ses allées, par les lacs et les monuments qu'il fait découvrir par surprise au détour d'un chemin, il sollicite l'esprit, réveille la mémoire des *romances* ancestrales, active l'imagination du promeneur qui se perd, dans cette nature fantasque, de point de vue en point de vue, de rêverie en rêverie.

Ainsi lié au processus de subjectivisation du paysage, le terme *romantic* s'épanouit dans un contexte culturel qui revalorise la pratique de la marche à pied. Autrefois vilipendée car réservée aux mendiants, aux colporteurs ou aux comédiens, victimes d'un double préjugé social et moral, la marche est peu à peu prise pour ses vertus physiques et didactiques : elle permet de se connaître soi-même et de connaître le monde. À la faveur du Grand Tour, préconisé par les Anglais à partir de la fin du XVIII^e siècle, elle associe fonction d'apprentissage (la difficulté du cheminement fait partie de cette éducation) et fonction de découverte esthétique (jouissance des paysages et euphorie du panorama)⁴. De surcroît liée à la catégorie du sublime, qui concurrence alors celle du beau, la découverte des paysages *romantic* constitue désormais un but en soi.

En France, dès le milieu du XVIII^e siècle, l'Abbé Le Blanc expliquait à ses compatriotes la spécificité des jardins anglais, à travers ses *Lettres d'un Français concernant le gouvernement, la politique et les mœurs des Anglais et des Français* : loin de la symétrie et du rationalisme des jardins façonnés au pays de Descartes dans la tradition de Le Nôtre, « plusieurs Anglais essayent de donner aux leurs un air qu'ils appellent en leur langue *Romantic*, c'est-à-dire à peu près *pittoresque*⁵ ». Le goût pour les aménagements à l'anglaise s'affirme à partir des années 1770 : Marie-Antoinette fait aménager le jardin anglais du petit Trianon, le Marquis de Girardin signe en 1777 son traité *De la composition des paysages* après avoir aménagé son propre parc à l'anglaise à Ermenonville. Ce domaine est célèbre pour avoir constitué le dernier asile de Rousseau – le véritable inspirateur du Marquis de Girardin – qui avait utilisé le terme « romantique » pour qualifier les rives du lac de Biènné dans la cinquième de ses *Rêveries du promeneur solitaire*.

⁴ Florence GAILLET-DE CHEZELLES, *Wordsworth et la marche, parcours poétique et esthétique*, Grenoble : Ellug, 2007.

⁵ Abbé LE BLANC, *Lettres d'un Français concernant le gouvernement, la politique et les mœurs des Anglais et des Français*, Paris : La Haye, 1745, t. 2, p. 205, cité par F. Baldensperger, « 'Romantique', ses Analogues et ses Équivalents », p. 56.

Durant les trois dernières décennies du XVIII^e siècle, les emplois français du mot « romantique » apparaissent de façon privilégiée dans les récits de voyage traduits de l'anglais : c'est par cette littérature abondante que la langue de Descartes assimile peu à peu cet anglicisme⁶. Les compositeurs de cette époque l'emploient eux-mêmes de façon privilégiée dans cet emploi géographique, à la façon du violoniste Pierre Baillot, écrivant le 6 août 1789 : « J'entendis ce jour pour la première fois le tocsin de la Révolution. J'étais à me promener tranquillement dans les bois, dans des lieux Romantiques qui avoisinent les Pyrénées, lorsque le son de la cloche, qui devint ensuite le signal de tant de malheurs, frappa mes oreilles⁷. »

Écouter la musique comme on déambule dans un jardin anglais

Venu d'outre-Manche, le mot « romantique » désigne donc à la fin du XVIII^e siècle un paysage face auquel l'esprit s'abandonne à mille rêveries pittoresques ou poétiques, un lieu dans lequel l'âme se projette pour finir par ne plus dialoguer parfois qu'avec elle-même. Dans ce contexte, dire qu'une musique est « romantique » ne peut originellement relever que du transfert métaphorique. L'usage de ce qualificatif dans un contexte sonore (à propos des œuvres de Grétry ou de Méhul) paraît de prime abord osé : il implique une écoute transférant sur la musique les caractéristiques du jardin à l'anglaise. « Romantique » est donc la musique qui se fait (ou qui est perçue comme) paysage sonore, poétique et pittoresque, en dehors de toute imitation. L'emploi de cet adjectif signale une nouvelle façon d'entendre la musique : il témoigne d'une écoute silencieuse, au cours de laquelle l'auditeur – tel un promeneur solitaire – peut s'abandonner à différentes rêveries.

Cette mutation de l'écoute, dont l'adjectif « romantique » est le *symptôme* et le révélateur, est déjà théorisée en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle. Adam Smith compare en effet le processus selon lequel la musique instrumentale touche l'auditeur à la déambulation dans un jardin anglais. Ainsi que l'a montré Paul Dubois, lorsqu'on passe d'un paysage à un autre dans un jardin, on ressent tour à tour des impressions gaies, tristes ou sereines, l'esprit se coulant dans chaque

⁶ REIBEL, *Comment la musique est devenue « romantique », de Rousseau à Berlioz*, chapitre 2, « De l'œil à l'oreille : romantisme et paysage ».

⁷ Pierre BAILLOT, « Pierre Baillot par lui-même », *Recherches sur la musique française classique*, vol. 18, Paris : Picard, 1978. Je remercie Brigitte François-Sappey de m'avoir signalé cette référence.

variation de la scène qui se présente aux yeux ; de même, la musique instrumentale peut susciter des dispositions diverses sans avoir recours à la moindre imitation. La comparaison avec le jardin, poursuit Dubois, permet à Adam Smith de faire comprendre le mécanisme grâce auquel la musique instrumentale peut faire passer l'auditeur successivement d'un état psychologique à un autre sans qu'aucun de ces états ne soit défini par quelque référent que ce soit à quelque chose d'extérieur à elle-même : « Sans aucune imitation, la Musique instrumentale peut produire des effets très considérables⁸. »

En liant la question du mouvement (temporel) et celle du déplacement (spatial), la métaphore du jardin anglais permet d'associer l'auditeur au marcheur. Si la musique est un paysage sonore, alors l'écoute relève bien conjointement de la déambulation et de la contemplation. La musique « romantique » apparente donc métaphoriquement l'auditeur à un marcheur, au sein d'un jardin à l'anglaise, en quête de points de vue pittoresques ou sublimes.

Un traité de médecine français de 1803 confirme ce pouvoir nouveau :

la musique, lit-on, promène l'âme dans le pays romantique des illusions, l'empêche d'étudier avec trop d'attention l'état de son corps ; et, sous ce dernier point de vue, elle ressemble parfaitement aux voyages⁹.

On ne saurait être plus explicite sur la mutation de l'écoute dont témoigne ce type de texte. De façon quasi contemporaine, Senancour voit dans le *Ranz des vaches* suisse l'incarnation du romantisme musical (écoutant cet air, il imagine revivre ses pérégrinations à travers les paysages alpestres) ; il consacre l'idée que les sons, par eux-mêmes et en dehors de toute imitation, peuvent mettre en mouvement l'imagination de l'auditeur, au point de lui rendre présent à l'esprit un paysage¹⁰. Berlioz se situera dans l'héritage de cette conception lorsqu'il écrira que « par la largeur des formes mélodiques, le grandiose et la lucidité de l'harmonie et la majesté du rythme mis en opposition avec des effets contraires », le compositeur pourra « produire *sur l'oreille* des impressions analogues à celle qu'éprouvait un voyageur parvenu au sommet d'une

⁸ Pierre DUBOIS, *La Conquête du mystère musical en Grande-Bretagne au siècle des Lumières*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2009, p. 256, citant Adam SMITH, *Essays on Philosophical Subjects*, Londres, 1795.

⁹ Joseph-Louis ROGER, Étienne SAINTE-MARIE, *Traité des effets de la musique sur le corps humain*, Paris : Brunot, 1803, préface du traducteur Étienne SAINTE-MARIE, p. 31.

¹⁰ SENANCOUR, *Obermann*, 6^e année, lettre 38, 3^e fragment, « De l'expression romantique et du Ranz des vaches ».

montagne, à l'aspect d'un espace immense, d'un panorama splendide se déroulant à l'improviste sous ses yeux¹¹ ».

Le jardin à l'anglaise étant caractérisé par ses irrégularités et par le cours imprévu de ses chemins, « romantique » se met à qualifier de façon privilégiée des œuvres de facture assez libre : les modulations éloignées peuvent être rapportées aux chemins détournés des parcs à l'anglaise, les modulations harmoniques aux modifications du paysage. Voilà pourquoi la métaphore du jardin est particulièrement opérationnelle pour rendre compte du genre de la fantaisie, tant en Allemagne qu'en France. Jean-Pierre Bartoli et Jeanne Roudet ont montré que ce modèle imprimait tant les fantaisies musicales de Carl Philipp Emanuel Bach, que l'art romanesque du Britannique Laurence Sterne :

Son mode de narration non linéaire accumule digressions, parenthèses et ruptures. Il transpose au plan littéraire l'esthétique du *jardin paysager* auquel la fantaisie est alors comparée. La multiplication des *points de vue* construit un récit discontinu et produit l'effet premier d'une incohérence. De manière comparable, Bach juxtapose des sections contrastées comme autant de *points de vue* dont l'articulation est cachée pour déjouer les attentes¹².

Plus tard, Hoffmann analyse encore Beethoven (l'incarnation du « romantisme » musical selon lui) par le prisme de la métaphore du jardin paysager¹³. En France, Carl Czerny écrit en 1829 qu'une « bonne FANTAISIE ressemble à un beau jardin anglais, où tout paraît jeté au hasard mais où un plan sévère et un sens profond se cachent sous la variété la plus séduisante¹⁴ ».

¹¹ Hector BERLIOZ, *Revue et gazette musicale*, 8 janvier 1837.

¹² BARTOLI et ROUDET, *L'Essor du romantisme : la fantaisie pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach à Franz Liszt*, p. 62 (à propos de la *Fantaisie* H. 75 de C.P.E. Bach).

¹³ Découvrant les trios op. 70 de Beethoven, Hoffmann se compare dans un article de 1813, repris dans la première partie des *Kreisleriana*, à « un homme qui se promène à travers les labyrinthes treillisés d'arbres rares, de plantes et de fleurs merveilleuses d'un parc fantastique, et qui s'enfonce toujours plus profondément – à ne pouvoir réussir à sortir des extraordinaires enchevêtrements et des sinuosités de ces trios ». E. T. A. HOFFMANN, *Fantaisies dans la manière de Callot*, Paris : Phébus, 1979, p. 73, cité par BARTOLI et ROUDET, *L'Essor du romantisme : la fantaisie pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach à Franz Liszt*, p. 85.

¹⁴ Carl CZERNY, *L'Art d'improviser mis à la portée des pianistes*, Paris : M. Schlesinger, s. d. [1829], p. 1 ; Czerny évoque encore p. 18 une façon de préluder « dont la marche incertaine a quelque rapport avec celle d'une personne qui erre dans des lieux inconnus ». Voir BARTOLI et ROUDET, *L'Essor du romantisme : la fantaisie pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach à Franz Liszt*, p. 82.

On conclura en affirmant qu'on peut donc appeler *écoute romantique*, en France au tournant du siècle, *le mode de perception qui assimile la musique au paysage « romantique »*, c'est-à-dire celui qui assimile une œuvre musicale à un tableau sonore, à une succession de points de vue dans lesquels l'esprit aime à s'aventurer, à se laisser surprendre, à se rappeler quelque récit héroïque ou pastoral. De l'esthétique du jardin à l'anglaise découle le fait que l'écoute peut s'apparenter désormais à une activité dynamique, requérant du sujet perceptif non seulement silence mais attention ou abandon, et mouvement de l'imagination.

Du paysage *romantic* à la mémoire des temps anciens

Or les paysages romantiques présentent la caractéristique de cacher çà et là les vestiges d'un passé que, par l'intermédiaire de l'imagination, ressuscite la mémoire¹⁵. La contemplation des sites sublimes s'accompagne généralement d'un retour fantasmatique vers un point du passé, idéalisé, qui transforme le paysage, véritable carrefour du temps, en lieu de jonction entre époques. Certaines terres possèdent cette vertu plus que d'autres : c'est le cas de l'Écosse, qui marqua tout particulièrement les consciences et les sensibilités. Si l'on en croit la poétesse Dorothy Wordsworth : « L'Écosse, plus que tous les pays que j'ai visités, est celui où un homme à l'imagination fertile peut le mieux façonner ses propres plaisirs¹⁶. » En effet, au début du XIX^e siècle, explique Florence Gaillet-de Chezelles, « l'Écosse, en particulier les Highlands, restait perçue comme un lieu exotique à l'altérité indéniable » : « D'abord source de crainte et objet de répulsion, cette étrangeté était devenue fascinante après l'écrasement du soulèvement jacobite en 1746. La découverte des confins nord du royaume garantissait un dépaysement à peu de frais et promettait une expérience authentique au contact d'un peuple encore façonné par ses traditions ancestrales, dans un cadre propre à susciter d'intenses émotions esthétiques. Si elles s'antraient dans des réalités objectives – telles que la richesse des paysages ou la survivance du gaélique et la présence de vestiges de la société clanique dans les Highlands –, les attentes liées à un voyage en Écosse autour de 1800 étaient aussi le fruit d'un lent processus d'invention du pays, de construction d'une identité mytho-poétique faisant des terres du nord du royaume le lieu romantique par excellence, avec ses paysages sublimes et la simplicité primitive

¹⁵ Simon SCHAMA, *Landscape and Memory*, New York : A. A. Knopf, 1995.

¹⁶ Dorothy WORDSWORTH, *Voyage en Écosse*, traduction., annotation et postface par Florence GAILLET-DE CHEZELLES, Paris : Éditions Rue d'Ulm, 2002, p. 34.

de ses habitants, vivant en harmonie avec la nature et préservant leur culture immémoriale¹⁷. »

Voyager en Écosse, c'était donc un peu remonter dans le temps, avec le désir secret de rencontrer une forme de primitivité. Dans ces conditions, *romantic* désignait non seulement le paysage poétique et pittoresque, mais aussi – et ceci explique cela – le paysage qui contenait la trace des temps révolus¹⁸. Passant dans la langue française, l'adjectif conserve ce sens mémoriel. Ce dernier est d'autant plus important que le mot est ressenti chez nous comme l'adjectif de « romance », terme qui peut à cette époque renvoyer autant au genre poétique et musical qu'à la « langue romance » – c'est-à-dire, en termes plus actuels, à la « langue romane », à la langue médiévale. Prononcer le mot « romantique » revenait donc inévitablement à convoquer la référence au Moyen-Âge – que ce dernier soit pris dans une acception historique ou davantage fantasmatique. Au début du XIX^e siècle, et plus encore à partir de l'ouvrage de Mme de Staël *De l'Allemagne*, l'expression « ère romantique » désigne même la période qui commence au Moyen-Âge et qui s'étend jusqu'aux contemporains, par opposition à l'ère antique ; et la « littérature romantique » renvoie alors à celle qui a le Moyen-Âge pour modèle.

La musique « romantique », dans ces conditions, désigne moins la musique du Moyen-Âge elle-même – on la connaît alors très peu – que celle qui donne l'impression de transporter l'auditeur dans un Moyen-Âge imaginaire. Or une figure concentre l'idée que l'on se fait de cette musique « romantique ». Et celle-ci vient à nouveau d'outre-Manche.

Ossian, paradigme de la musique « romantique »

Barde médiéval, emblématique de la race des Calédoniens, Ossian est devenu dans l'imaginaire du XVIII^e siècle une sorte d'Orphée du nord, suscitant un engouement nouveau à travers l'Europe entière, notamment après les travaux du poète écossais James Macpherson. Au moment où la langue gaélique

¹⁷ Florence GAILLET-DE CHEZELLES, « Entre traditions, influences et originalité, les *Souvenirs d'un voyage en Ecosse en l'an 1803* de Dorothy Wordsworth », *Voyageuses dans l'Europe des confins, XVIII^e-XX^e siècles*, sous la direction de Nicolas BOURGUINAT, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2014, p. 35-50. Voir notamment Hugh TREVOR-ROPER, « The Invention of Tradition: The Highland Tradition of Scotland », *The Invention of Tradition*, sous la direction d'Eric J. HOBBSAWN et Terence RANGER, Cambridge : Cambridge University Press, 1983, p. 15-41.

¹⁸ Le mot *romantic* était entré dans l'*Oxford Dictionary* en 1659 sous une définition impliquant d'emblée la distanciation historique.

changeait de statut, puisqu'on se mettait à admirer son antiquité et à chercher à la préserver, Ossian fut peu ou prou érigé en modèle d'une poétique, « romantique », liant étroitement poésie ancienne, genre de la romance, puissance énergétique et vertus mémorielles.

Il ne s'agit pas ici de retracer l'histoire de l'ossianisme en France¹⁹, ni même de montrer le lien consubstantiel entre ossianisme et sensibilité romantique²⁰. On se contentera de souligner les vertus de la musique supposée ossianique. Ces dernières furent bien mises en valeur en France par Le Tourneur. Cet auteur, qui proposa aux Français la première traduction intégrale de Shakespeare, ne se doutait pas de l'incroyable succès que connaîtrait sa traduction des textes ossianiques de Macpherson lorsqu'il fit paraître, en 1777, *Ossian, fils de Fingal, barde du troisième siècle*. Dans la préface de sa fameuse traduction, Le Tourneur met en valeur les deux principales fonctions des chants d'Ossian. La première était d'ordre énergétique : « si le Roi voyoit plier ses guerriers, il dépêchoit un *Barde* pour ranimer leur courage par des chants belliqueux » ; la seconde était d'ordre mémoriel : ces « poètes disciples des druides » chantaient pour célébrer les victoires comme pour déplorer les morts ; ils exaltaient les sentiments héroïques à travers le récit sublimé de leurs combats, dans un registre épique indissociable du chant car « la mesure & l'harmonie aident à imprimer [leurs] récits dans la mémoire de ceux qui [les] écoutent²¹ ». Ces deux vertus étaient liées car c'était bien la forte faculté mémorielle des chants ossianiques, quasi rituelle, qui inspirait une telle ardeur.

Quel que soit le degré de véracité de cette exégèse, cette traduction d'Ossian alimente bel et bien la nostalgie d'une époque héroïque où la musique possédait un fort impact efficient, pour ainsi dire orphique. De nombreux commentaires, à la suite de Le Tourneur, renchérisent sur la nature intrinsèquement musicale des Calédoniens anciens, dont l'esprit « naturellement romanesque », croyait-on, « était encore renforcé par les points de vue romantiques de leur pays²² ». Les traces de ce peuple, qui fascine par son antiquité même²³, permirent aux

¹⁹ Paul van TIEGHEM, *Ossian en France*, Paris : F. Rieder, 1917.

²⁰ Sophie LETERRIER, « Ossian et Walter Scott : sources littéraires d'un romantisme musical européen », *Généalogies du romantisme musical français*, sous la direction de BARA et RAMAUT, p. 179-196.

²¹ LE TOURNEUR, « discours préliminaire », p. xxviii et xij.

²² Jean-Louis MALLET, *Marcomeris ou le beau troubadour : nouvelle de chevalerie suivie de contes en vers*, Genève : Chez J. J. Paschoud, 1796, série de « Remarques », p. 179-184, à propos des Calédoniens.

²³ Même référence, p. 179 : « Reste pur & sans mélange des anciens Celtes, les habitants du Lokabir & des Hébrides, les Calédoniens différaient, par leurs mœurs, de tous les autres

contemporains de se faire une idée de leur civilisation disparue, investie d'une perfection et d'une primitivité renouvelant le topos de l'âge d'or.

Les Français furent donc persuadés de découvrir dans les chants ossianiques « la Poésie de ces tems reculés²⁴ » : il ne restait plus qu'à en imaginer la musique. Ce que tentèrent de nombreux musiciens français, tant dans le genre de la romance (Berton, *La Plainte du barde* ; Beauvarlet Charpentier, *Ossian à Sulmala* ; Camille Pleyel, *Colma, chant ossianique* ; Méhul, *Oscar et Dermide, chant gallique imité d'Ossian*) que dans celui de l'opéra. Lesueur monta en 1804, pour l'ouverture de l'Académie « impériale » de musique, un *Ossian, ou les bardes* – le premier opéra français à comporter un « air romantique » ; l'adjectif ne renvoie alors qu'à la primitivité et à la rusticité des mœurs et des chants de ces anciens guerriers nordiques. *Uthal* de Méhul recherche, deux ans plus tard, le même « romantisme » de couleur en supprimant les violons de l'orchestre : façon de créer une atmosphère plus âpre, incarnant tout à la fois la nature tourmentée, toute de tempête, de vents, d'ombres et de sommets nuageux propre à l'Écosse, et l'effet de distanciation historique recherché par le compositeur.

Qualifier la musique de « romantique », dans ces conditions, revient à transférer sur elle le pouvoir énergétique et mémoriel de la poésie ossianique. « Romantique » se met alors à désigner sinon la musique aux puissants effets d'un Moyen-Âge rêvé, du moins la musique perçue avec cette conscience, mélancolique, de distanciation temporelle : la musique écoutée comme trace ou souvenir d'une période, d'un temps, d'un peuple ou d'un être disparu. C'est ainsi que la romance de Blondel, dans *Richard Cœur de Lion* de Grétry, était entendue comme « romantique » dans la critique de la fin du XVIII^e siècle :

La musique de ce drame est pleine de grâces, de négligences aimables et de réminiscences heureuses ; elle respire partout une naïveté spirituelle et piquante. M. Grétry semble avoir oublié dans cette nouvelle composition sa manière accoutumée pour nous transporter par la tournure tout à la fois simple et *romantique* du chant qu'il a mis dans la bouche de ses différents personnages aux temps éloignés où se passe l'action du Poème. La romance chantée par Blondel et le Roi Richard nous rappelle ces chants si doux et si touchans que l'on retrouve encore dans le fond de nos provinces

peuples de la terre, & par leurs antiques vertus, rappelaient le souvenir des temps fabuleux de l'âge d'or. ».

²⁴ LE TOURNEUR, « discours préliminaire », MALLET, *Marcomeris ou le beau troubadour : nouvelle de chevalerie suivie de contes en vers.*

méridionales comme des monumens qui déposent qu'elles ont été le berceau de nos Ménestrels et de nos Troubadours.²⁵

On voit bien comment autour de l'adjectif « romantique » se cristallise en France un paradigme historiciste issu de ses emplois britanniques. « Romantique » désigne la profondeur temporelle des paysages romantiques, l'univers des anciennes romances qui leur sont attachées, que celles-ci soient issues de la culture écossaise, puis, par extension, de l'imaginaire médiéval, voire des temps plus anciens encore. S'appropriant le terme, à l'instar de Lesueur dans son « air romantique » des *Bardes*, musiciens et critiques musicaux en viennent à désigner ainsi la faculté par laquelle la musique s'adresse à l'imaginaire en réveillant les souvenirs, tant à l'échelle individuelle qu'à l'échelle collective. Perméable à l'héritage ossianique comme à la poésie médiévale, la musique intègre une dimension de « restauration » puisqu'elle devient l'un des vecteurs privilégiés pour rendre sensibles les souvenirs, à une période marquée par l'idéologie contre-révolutionnaire, la rêverie sur des grandes civilisations disparues, la nostalgie érigée en principe esthétique. Au caractère pittoresque et touchant des sujets répondent sur le plan musical l'archaïsme et le « vieux style », marqueurs « romantiques » par excellence, introduisant au cœur même de l'harmonie, de la mélodie ou du timbre une conscience historicisante. S'en souviendront tout à la fois Cherubini (*Les Abencérages, ou l'étendard de Grenade*, 1813), Berton (*Roger, Roi de Sicile ou le roi troubadour*, 1817), Catel (*Wallace, ou le ménestrel écossais*, 1817), le jeune Liszt (*Don Sanche*, 1824), Boieldieu (*La Dame blanche*, 1825), les compositeurs de romances contemporains et, de façon plus générale, tous les passionnés des chants populaires, à l'origine ancestrale.

Conclusion : pour une réévaluation de l'héritage anglais

À partir du cœur des années 1810 et tout au long de la décennie 1820, l'influence germanique modifia incontestablement le sens du « romantisme » français, qui se transforma en concept polémique, désormais opposé à « classique », pour des raisons tant politiques et idéologiques qu'esthétiques. Il n'empêche : les racines anglaises du « romantisme » ne furent pas effacées pour autant. La langue française garda durablement en mémoire les connotations anglaises du mot « romantique », qui renvoient à deux façons très nouvelles d'écouter la musique : l'une, impliquant l'écoute silencieuse, assimilant

²⁵ *Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée à un souverain d'Allemagne*, octobre 1784 ; Paris : Longchamp, 1813, p. 76-77.

l'auditeur au marcheur dans un jardin anglais, poétique et pittoresque ; l'autre, sollicitant la mémoire, percevant la musique comme un medium permettant de faire revivre un Moyen-Âge fantasmatique, et de renouer avec des effets supposés perdus de cet art. Il suffit de lire les articles de Stendhal pour s'en persuader. À propos de *La donna del lago* de Rossini, il évoque une musique « ossianique » et écrit : « la plupart des morceaux, et surtout le chœur *D'Inibaca donzella*, donnent, ce me semble, un peu de cette sensation romantique que l'on éprouve quand on se trouve seul au milieu des vastes forêts²⁶. » Stendhal applique bel et bien sur la musique de Rossini une écoute poétique et picturale, d'une part, et une écoute de distanciation mémorielle, d'autre part, qui s'expliquent sans recours à l'héritage allemand.

Tandis que s'imposait donc l'écoute « romantique anglaise » des œuvres, les compositeurs français du temps cherchèrent parallèlement à susciter cette écoute. Ce que fit par exemple Boieldieu – considéré comme « romantique » par Toreinx, dans son *Histoire du romantisme* parue en 1829 – notamment dans *La Dame blanche*. L'héritage de ce romantisme-là est à nouveau anglais. Le sujet scottien, qui allie univers écossais et imaginaire troubadour, s'y prête naturellement : les murs du château d'Avenel ont beau être en ruines, les souvenirs perdurent, grâce aux récits et aux romances qui les font vivre dans une sorte de présent éternel. Boieldieu choisit de recourir à de nombreux scotticisms à travers sa partition, plongeant les auditeurs dans l'univers des montagnes écossaises ; d'autre part, il sollicite l'écoute mémorielle en exploitant notamment un véritable chant populaire écossais, ancestral, qui sert à dénouer partiellement l'intrigue : dans les ruines du château d'Avenel, la mémoire du protagoniste Georges Brown, jeune officier anglais, est réactivée par l'écoute d'un air pittoresque qui éclaire le mystère de son enfance. Si, lors de la création, le *Journal des débats* regretta que Boieldieu ne fût pas allé plus loin dans l'évocation du vieux style, la partition avait bel et bien vocation à susciter l'écoute romantique, dans tous les sens anglais du terme.

© Emmanuel REIBEL

²⁶ STENDHAL, *Journal de Paris*, 9 septembre 1824. Repris dans STENDHAL, *L'Âme et la Musique*, édité par Suzel Esquier, Paris : Stock, 1999, p. 774.