MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Qu'est-ce qu'une musique « romantique » ? Pour une approche transartistique et transculturelle des catégories esthétiques

Emmanuel Reibel

10.58048/2263-7664/573

Littérature comparée et Esthétique(s)

Dans le vaste champ de l'Esthétique, cet article s'intéresse, à travers l'exemple du « romantisme » musical, à la question des catégories esthétiques. Insérées dans des champs de force intellectuels qui façonnent les débats, ces dernières *se construisent* à travers un système complexe de transferts artistiques et culturels. Grâce à une enquête de sémantique historique, on apporte ici un éclairage sur deux étapes, parmi d'autres, de la construction du concept de romantisme musical : celle qui, par un glissement terminologique, assimile le rossinisme au romantisme littéraire, au cœur de la Restauration en France ; et celle qui, au moment de la réception parisienne des premiers opéras romantiques germaniques, de façon presque contemporaine, aboutit à un processus de resémantisation de la catégorie esthétique. A l'essentialisme germanique – notamment celui d'Hoffmann qui affirma que la musique était « romantique » par nature – on oppose donc un historicisme critique qui conçoit la catégorisation esthétique comme une sédimentation, par le discours, de strates terminologiques concurrentes.

En 1830, le journal anglais *The Harmonicon* publie, sur la chanteuse Henriette Sontag, une anecdote qu'il traduit d'une feuille allemande. « Mademoiselle Sontag, lit-on, a failli perdre la vie récemment d'une façon très romantique. » On apprend en effet que la cantatrice manqua de s'étouffer alors qu'un artiste était en train de réaliser un moulage de son visage… Commentaire du journaliste anglais : « Je ne vois rien de romantique dans cette histoire[1]. »

Anodine en apparence, cette brève remarque au ton humoristique est plus sérieuse qu'elle n'en a l'air : elle suggère les décalages culturels qui peuvent exister en matière de vocabulaire et de catégories esthétiques. Ce sont ces dernières qui m'intéressent, au sein du champ large de l'Esthétique. Il se trouve que la littérature comparée, en raison de sa méthodologie spécifique, permet d'apporter sur elles un double éclairage, transartistique et transculturel. Les travaux que je mène sur le romantisme musical s'appuient précisément sur les usages terminologiques des concepts esthétiques, dans leur contexte historique : ces derniers ne sont à mes yeux fondés sur aucune essence mais constituent de simples catégories vacillantes du discours, elles-mêmes insérées dans des champs de force intellectuels qui façonnent le débat esthétique. Ce postulat m'invite à retracer l'histoire de ces conflits esthético-sémantiques, dans une approche qui privilégie le point de vue de la réception.

Le sens commun associe assez naturellement romantisme et musique, à la fois parce que le mot est quasiment contemporain de la chose (de Spohr à Wagner, les opéras germaniques ne cessèrent d'être sous-titrés *romantische Oper*) et parce que l'esthétique hoffmannienne a postulé que la musique était romantique « par essence ». Mais la pensée d'Hoffmann, parfois survalorisée au sein même du champ germanique, ne saurait être érigée en modèle absolu. Il ne va pas de soi, en effet, qu'une musique soit dite, intitulée, perçue comme « romantique ». A mon sens, cette catégorie est moins inhérente à la musique elle-même, toujours asignifiante, que façonnée par la relation du langage à la musique, à travers tous les discours métadiscursifs qui l'entourent. A l'approche ontologique héritée d'Hoffmann, il est donc sans doute urgent d'opposer aujourd'hui un historicisme critique : comment la musique est-elle *devenue* « romantique » ?

J'aimerais montrer comment la catégorie esthétique se *construit*, historiquement, à travers une série de transferts, à la fois artistiques et géographiques. En effet, au début du XIXe siècle, artistes et critiques se mirent progressivement à caractériser la musique – ou certaines musiques – de « romantiques », à la faveur d'une translation, assez expérimentale et hasardeuse à ses débuts, entre littérature (ou peinture) et musique[2]. Et parallèlement, la construction de cette catégorie reposa sur une série de contaminations européennes, essentiellement à travers les sphères britannique, germanique, italienne et

française. L'élaboration du concept de romantisme, dans son application musicale, fut ainsi le fruit de transferts successifs progressivement stratifiés. Il s'agit, à travers cet article, de mettre au jour seulement deux de ces strates constitutives de la catégorie : celle qui, dans la décennie 1820 en France, accompagna la réception de l'œuvre de Rossini ; et celle qui, très rapidement, se constitua au contact des *romantische Oper* représentés à Paris, à la fin de la Restauration et au début de la Monarchie de Juillet.

Rossinisme et romantisme

C'est au moment de la réception parisienne de Rossini que l'adjectif romantique s'infiltra, de façon subreptice, d'abord, plus systématique, ensuite, dans le discours sur la musique en France[3]. Un examen approfondi des critiques de presse, au cœur de la décennie 1820, permet de répondre partiellement à cette taraudante question : que signifie « romantique » lorsque apparaît l'expression « opéra romantique » ? Au-delà de son sens intrinsèque, l'adjectif qualifie-t-il le sujet, l'intrigue, le spectacle, la musique elle-même ?

La confrontation des articles de presse met en lumière le processus de transfert interartistique décrit ci-dessus. En effet, on observe dans les discours d'alors une série de glissements métonymiques. Au cœur du débat littéraire qui agite la presse depuis le début de la décennie, l'adjectif est le plus fréquemment utilisé pour caractériser le *sujet* ou les *personnages* des opéras de Rossini. Dans le *Viaggio a Reims*, par exemple, en 1825, on note que « M. Balocchi a cousu quelques scènes comiques dont le Médecin des bains et un Antiquaire italien font les frais ; il y a ajouté, avec moins de bonheur selon nous, les amours d'un Officier russe très jaloux avec une Veuve polonaise très romantique et celles d'un Officier anglais[4] » ; dans *La Donna del lago*, l'année suivante, on souligne le « romantisme du sujet[5] ». La caractérisation du texte peut alors déteindre sur celle de la musique, comme c'est le cas dans cette critique du premier opéra de Louise Bertin : « On répète en ce moment *Fausto*, opéra nouveau en quatre actes, dont la musique mélodieuse, mais sévère et romantique ainsi que le sujet l'exige, est attribuée à une jeune personne[6]. » L'ombre portée du sujet sur la musique – étant implicitement admis que cette dernière doit se rendre perméable, d'une certaine manière, à l'univers particulier du livret dont elle s'empare – autorise en fin de compte le transfert terminologique.

Revenons à la réception de Rossini : elle suscite plusieurs glissements métonymiques, de plusieurs ordres. Ils peuvent être suscités par la caractérisation du lieu de l'intrigue – « Il y a des morceaux d'une facture savante et originale dans *La Donna del lago* ; cette musique pittoresque transporte l'auditoire sous le ciel brumeux et romantique de l'Ecosse[7] » – mais aussi par la caractérisation d'un interprète du spectacle : dans *Tancredi*, « Mme Pasta était excellente, au moins comme actrice. Le Tancrède qu'elle représentait n'était pas, si l'on veut, celui du Tasse, encore moins celui de Voltaire : c'était une physionomie idéale, romantique, fantastique même, et plus convenable à un personnage d'invention à formes féminines qu'à l'un des libérateurs de la Terre sainte ; mais cette physionomie était ravissante, vaporeuse et mélancolique comme la couleur de l'ouvrage[8] ». Qualifier la physionomie de la Pasta de « romantique » conduit quasiment à adouber son chant comme tel, puisque « la couleur de l'ouvrage » est présentée en adéquation avec cette esthétique visuelle-là. Craindrait-on l'excentricité stylistique en allant jusqu'à affubler la partition de Rossini ou la voix de la Pasta d'un adjectif que l'usage réserve encore majoritairement à la sphère littéraire ou picturale ?

Le transfert terminologique peut encore s'effectuer implicitement du public vers la musique. Si le Théâtre-Italien est le repaire privilégié des spectateurs romantiques (entendons ceux qui s'engagent dans le débat contemporain sur le romantisme littéraire), alors la musique qui y est jouée doit entretenir quelque lien avec l'objet de leur passion[9]. En d'autres termes, si la musique de Rossini reçoit l'onction des romantiques, pourquoi ne pourrait-elle pas être elle-même qualifiée de romantique ?

Au moment où les succès du Théâtre-Italien semblent remettre en cause la suprématie de l'Académie royale de musique – institution légitimiste par essence – Rossini devient, sous la Restauration, le modèle de ceux qui estiment (n'en déplaise à Berlioz) que tous les académismes nationaux doivent être bousculés et que le renouvellement de l'inspiration artistique vient de l'étranger. Les écrivains ne tarissent pas d'éloges sur le cygne de Pesaro, ainsi que s'y emploie Stendhal lors des représentations parisiennes de *La Donna del lago* : « Jamais peut-être la musique *ossianique* de *La Donna del lago*, écrit-il, n'avait été écoutée avec autant de recueillement et de plaisir. 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 forêts[10]. » La mise en relation entre une expérience naturelle (la solitude des

forêts) et l'audition du grand chœur rossinien (le finale du deuxième acte) est explicite : le vocabulaire esthétique issu d'un paradigme pictural (le pittoresque du paysage[11]) est transféré vers la musique selon un principe synesthésique parfaitement conscient. Un glissement métonymique s'établit donc, très explicitement, par analogie sensitive.

Le romantisme littéraire se trouve ainsi un pendant musical : le « rossinisme ». Ce substantif, alors fort usité, devient, selon que l'on appartient à l'un ou l'autre camp, la cible ou l'oriflamme d'une presse déchirée par le débat France-Italie. Voyez par exemple ce dialogue fictif inséré dans *Le Courrier des spectacles* dès 1821 :

> [Le désœuvré] : Ma foi, je suis ravi, transporté ; vive la musique italienne ! Vive l'école de Mozart ! A bas Rossini !
>
> [Le dilettante] : Non, non, vous allez trop loin ; hommage éternel au brillant auteur d'*Otello* et du *Barbier* ; mais, avant tout, honneur et gloire aux conservateurs des saintes doctrines, aux disciples du plus grand des compositeurs ; méfions-nous du rossinisme et du romantisme ; si on les laissait faire, ils perdraient de concert la musique et la littérature[12].

Le parallélisme entre romantisme et rossinisme – respectivement indexés sur la littérature et sur la musique – devient un *topos* de la critique. On en traque la présence jusque dans les journaux de province, à la faveur d'un autre dialogue polémique : « — Je vois d'où vient votre étonnement, on vous aura parlé d'une certaine révolution. Elle a eu lieu, en effet ; ses progrès furent rapides : le romantisme littéraire, et le rossinisme musical eurent leurs prôneurs, leurs adorateurs[13] […]. »

Le stade suivant de l'évolution terminologique consiste à resserrer le parallélisme pour qualifier, par un ultime glissement sémantique, de « romantique » la musique elle-même – celle de Rossini, entendons bien. Si Stendhal est l'un des premiers à consacrer cet usage[14], on le trouve ensuite chez Castil-Blaze dans le *Journal des débats*[15], avant que Toreinx n'enfonce le clou dans son *Histoire du romantisme* de 1829 :

> Véritable auteur romantique, Rossini a su reproduire dans sa musique les couleurs locales et historiques. Dans *Tancrède* ce sont véritablement des

> chevaliers ; les romans de Scott ne sont pas plus écossais que la *Dame du lac* ; il y a de l'histoire dans *Elisabetta* ; ce sont des Juifs qui chantent dans *Moïse*. Voilà ce que tout le monde sent aujourd'hui, et ce que la médiocrité, la basse envie a seule le courage de nier encore[16].

Que faut-il conclure de cette première approche ? Que Rossini n'*est* donc pas romantique, mais qu'il le *devient*, à la faveur d'un mécanisme propre à l'esthétique de la réception, dans la France de Charles X. Ce mécanisme relève du transfert interartistique dans la mesure où, par le truchement du genre hybride de l'opéra, un glissement par contiguïté s'observe de la caractérisation du sujet à celle de la musique. Explicites ou implicites, métonymies et analogies permettent de rendre la musique perméable à la catégorie du romantisme, de façon pragmatique. Le procédé semble plus empirique qu'en pays germanique, où ce transfert, depuis plus de deux décennies, s'était opéré de façon plus systématique, moins par glissement sémantique qu'au nom d'une théorie de l'Art. Science née en Allemagne au XVIIIe siècle, l'Esthétique postule en effet une unité de l'Art qui permit aux Allemands de caractériser plus facilement et plus systématiquement Haydn, Mozart, Beethoven puis Weber de « romantiques ». Quoi qu'il en soit, comme dans toute logique de transfert, impliquant une mutation des deux sphères en présence, le procédé décrit se révèle dynamique : si en France la musique devint romantique par sa perméabilité aux influences artistiques contemporaines (c'est-à-dire par le prisme de catégories *a priori* littéraires), à rebours la musique fit évoluer le romantisme littéraire (que l'on songe à l'impact du rossinisme sur les écrivains français).

Sur le plan transculturel, ensuite, on voit combien le romantisme français, en tant que catégorie du discours sur la musique, fut fécondé par l'étranger. Si, sur le plan littéraire, le romantisme français subit l'ombre portée de l'Angleterre et de l'Allemagne, sur le plan musical, la catégorie s'imposa par le biais de la réception de la musique italienne, et plus particulièrement rossinienne. Dynamique du transfert interculturel : tandis que Rossini fit advenir une catégorie musicale en France, à rebours, les Français firent advenir Rossini comme musicien romantique. Sa perception transalpine et européenne en fut à jamais modifiée.

La réception française du *romantische Oper*

Cette première strate esthétique à peine construite, la France s'ouvrait, avec beaucoup plus de confidentialité, de prudence et de circonspection, à l'opéra germanique. Or depuis le *Faust* de Spohr, celui-ci s'autoproclamait systématiquement « *romantische* Oper[17] ». Notre objet n'est pas ici d'interroger cette terminologie germanique, stable durant presque un demi-siècle, mais non dénuée d'ambiguïtés. Disons seulement que l'adjectif possède outre-Rhin une valeur intrinsèquement nationale. L'art romantique désigne la musique du nord, ressourcée au Moyen-Age chrétien, par opposition à tous les modèles antiques. A cette acception s'ajoute une valeur idéale, liée sinon à l'école d'Iéna, du moins à l'esthétique hoffmannienne : est romantique la musique ayant pour objet l'absolu, la musique reliant le monde réel et le monde des esprits. Le *romantische Oper* est ainsi « romantique » car tout à la fois romanesque, chevaleresque, spirituel et national. Mais de quelle oreille les Français l'entendirent-ils ? Telle est la question.

Durant trois éphémères saisons, les Parisiens eurent l'occasion de découvrir quelques florilèges des opéras germaniques contemporains, en langue originale, grâce à la troupe du Théâtre-Allemand investissant la capitale chaque printemps[18]. Au programme : les principaux *Singspiele* de Mozart, le *Fidelio* de Beethoven, et les opéras de Spohr, de Weber et de quelques autres. Or le « romantisme » affiché de certains des opéras fit débat. Savoureux, en particulier, est l'article que François-Joseph Fétis consacra à *Bibliana* de Pixis, « opéra romantique en trois actes » :

> La difficulté de définir les termes dont on se sert le plus communément, est cause qu'on se contente des notions vagues qu'on en a, et qu'on en fait usage sans savoir bien ce qu'on veut dire. Beaucoup de gens en sont encore là sur le *romantisme* et le *classisme* [sic], dont ils parlent tous les jours. Je suppose que les auteurs allemands, qui mettent en tête de leurs pièces : *tragédie romantique, opéra romantique*, etc., n'en savent pas davantage ; car il y aurait bien de la témérité de leur part à se servir de ces titres ambitieux. Si je ne me trompe, le genre qu'on désigne dans tous les arts par le nom de *romantique*, est celui dans lequel l'artiste n'assigne point de bornes à son imagination, et considère tous les moyens comme bons, pourvu qu'ils produisent des effets quelconques. Le public, en effet, ne se montre point difficile en fait de théorie pourvu qu'on l'amuse ou qu'on l'intéresse. Ce

> qu'il faut, dans le romantique, c'est donc de l'imagination : annoncer qu'on a fait une tragédie ou un opéra *romantiques,* c'est déclarer qu'on n'en a point manqué, et qu'on fait du nouveau. Je doute que beaucoup osassent se servir d'un mot si dangereux s'ils en connaissaient bien la valeur, quelle que fût la bonne opinion qu'ils eussent de leurs ouvrages. Par exemple, le pauvre faiseur de libretti qui a arrangé celui de *Bibliana*, et qui n'a rien à démêler avec l'imagination, se serait bien gardé d'appeler *romantique* l'une des conceptions les plus stupides qui soient sorties d'un cerveau malade[19].

Ce long préambule précédant l'analyse de la partition traduit, de la part de Fétis, une incompréhension manifeste. Son ironie trahit un profond décalage culturel et prouve que la France et l'Allemagne ont construit différemment la catégorie esthétique. Fétis analyse le sous-titre « *romantische Oper* » à la lumière du débat français divisant les classiques et les romantiques, ce qui le conduit à dénier à Pixis tout romantisme – ce musicien manquerait par trop d'imagination ! Ce phénomène de réception ressemble à un cas d'école, fort bien analysé par Michel Espagne : « Il arrive souvent que l'objet importé ait déjà été reçu sous une forme partielle, ait déjà donné lieu à des amorces d'interprétation. A l'appropriation nouvelle, qui va se superposer aux précédentes, s'ajoute une réinterprétation des interprétations anciennes, une forme de réactualisation [20]. »

La signification germanique (serait romantique la musique ressourcée à l'univers chevaleresque et visant une idéalité) est en total décalage avec la conception des Français qui modèlent, eux, le champ esthétique sur le champ politique : le romantisme s'oppose au classicisme, comme dans l'hémicycle d'une assemblée les libéraux s'opposent aux conservateurs. L'académisme de Pixis est pour Fétis antithétique avec l'ambition « romantique » affichée par le sous-titre de son opéra. C'est en raison de la même incompréhension fondamentale que Castil-Blaze achoppe lui aussi sur le sous-titre donné par Spohr à son *Faust*, lorsque ce dernier est exécuté au Théâtre-Allemand, quelques mois avant la Révolution de Juillet 1830 :

> Ou le romantisme est mal compris pour être mal défini, ou la qualification de romantique donnée à l'opéra de *Faust* n'est point juste. Que trouvons-nous dans cette composition de Spohr ? Les formes classiques, scolastiques

> même ; les tours de chant en usage pendant le dix-huitième siècle. L'abbé Pellegrin, Quinault le lyrique par excellence, [...] et tous les abbés qui chantaient leurs vêpres à l'Opéra, nous ont donné du romantique de cette espèce[21].

Nouvel effet de décalage culturel : alors que l'adjectif romantique désigne chez Spohr un imaginaire germanique (manifestement brandi, dans son cas, comme un talisman contre l'italianité lyrique), il renvoie chez Castil-Blaze à une *école* s'opposant au classicisme. Ce qui complique l'affaire, c'est que pour des oreilles françaises, la musique de Spohr semble beaucoup plus sage que celle de Weber (dont *Le Freischütz*, même partiellement remanié, a été découvert six ans auparavant[22]). De là à considérer ce *Faust* de « classique », il n'y a qu'un pas, aisément franchi par Castil-Blaze : Spohr, romantique ? Autant que l'abbé Pellegrin alors ! L'ironie du propos donne à nouveau la mesure du décalage culturel. D'un pays à l'autre, les incompréhensions sont patentes : ce *Faust* germanique alimente malgré lui, à Paris, le débat très français sur les classiques et les romantiques.

Ce choc esthétique transculturel, dont on voit ici quelques manifestations, entraîna autour de 1830 une double mutation sémantique, produit de la réception croisée du romantisme germanique et du romantisme français. D'un côté, les Français s'employèrent à requalifier le romantisme germanique, tandis qu'au même moment, les Allemands tentaient de requalifier le romantisme français.

Du côté français, l'enjeu était le suivant : comment comprendre que les Allemands recourent *de cette façon-là* à l'adjectif ? Comment admettre que Spohr, Pixis, Weber ou d'autres recourent à cette catégorie ? Comment concevoir *leur* romantisme surprenant ? Sur les affiches des représentations, dans la presse ou les éditions françaises, on se mit à traduire systématiquement les sous-titres « romantische Oper » par « opéra fantastique ». Par un tour de passe-passe, le « fantastique » devint pour ainsi dire la désignation française du romantisme germanique. Le recadrage terminologique permettait finalement d'assimiler l'altérité esthétique[23].

Comme Michel Espagne l'a déjà montré, « lorsqu'un objet passant la frontière transite d'un système culturel à un autre, ce sont les deux systèmes culturels qui sont engagés dans ce processus de resémantisation[24] ». Outre-Rhin, le débat musical s'employait

parallèlement à une forme de requalification esthétique. La « Neue romantische Schule » se mit à désigner une tendance, venue essentiellement de l'étranger, estimée pervertir le « vrai » romantisme germanique. Gelbcke s'y emploie notamment dans son article :

> A. Si je t'ai bien compris, toute musique est romantique, et si nous parlons souvent de musique *classique*, ce n'est pas dans un sens contradictoire, mais il faut le comprendre comme une appellation utilisée pour qualifier certaines œuvres somptueuses et solidement reconnues de notre art. Mais dis-moi aussi ce qu'il en est de cette nouvelle école romantique. Tu disais précédemment, qu'elle s'éloigne de l'essence véritable du romantisme ? Comment donc ?
>
> B. J'y reviens à présent. Je mentionnais le fait que la musique n'est capable de dévoiler que des sentiments et des impressions, voilà la raison pour laquelle elle est, par excellence, un art romantique. Mais plus elle s'éloigne de cette inclination, la seule véritable, plus elle fait entrer des éléments étrangers à sa matière dans le périmètre de son champ d'action, et plus elle s'écarte de la vocation romantique qui la caractérise. C'est pourtant ce que font les principaux compositeurs de cette nouvelle école romantique, ainsi qu'on la nomme. […] Je te renvoie à l'œuvre de Berlioz, Henselt, Liszt, etc[25].

Il y aurait donc un faux romantisme, friand d'évocations imagées, avide de programmes littéraires ou picturaux, porté vers une hybridation artistique qui détournerait la musique de son être profond, c'est-à-dire (dans cette pensée germanique) de son romantisme. Cette requalification du romantisme de Berlioz ou de Liszt est néanmoins instable et variée dans ses manifestations : les Allemands pointèrent l' « hyperromantisme[26] » des Français, Schumann parla du « sans-culottisme » de Berlioz. Qu'est-ce que le sans-culottisme, sinon l'assimilation (la compréhension et l'interprétation) du romantisme français de la part d'un Allemand ?

On conclura en constatant donc combien l'essentialisme de l'esthétique hoffmannienne ne saurait épuiser à lui seul la question du romantisme musical. On n'a fait ici que braquer un projecteur sur deux moments particuliers. Il faudrait compléter le propos par de nombreuses analyses complémentaires afin d'esquisser une histoire de la constitution

de la catégorie. Si cette expérience de sémantique historique peut déstabiliser par l'inévitable relativité qu'elle introduit, elle se montre en tout cas riche d'instructions. Elle montre que les paradigmes esthétiques ne sont pas des systèmes clos et qu'ils s'inscrivent dans des enjeux discursifs complexes. Elle réintègre l'histoire des catégories esthétiques au cœur de *processus* interartistiques ou interculturels. Ces processus constituent, historiquement, autant de strates successives qui enrichissent chacune de ces catégories, au point parfois de les obscurcir ou d'en recouvrir les significations originelles. Chaque catégorie esthétique reste néanmoins porteuse de l'ensemble des strates qui l'ont constituée.

1 "Mademoiselle Sontag lately nearly lost her life in a very romantic manner. [I cannot see any thing *romantic* in the affair.]" *The Harmonicon*, 1830, p. 82.

2 Je ne parle pas d'*influence* de la littérature sur la musique, mais bien d'un *transfert* terminologique : cette notion dynamique implique une réciprocité dans la mutation opérée, selon la théorie tant psychanalytique que sociologique du transfert. Cette notion de transfert invite à considérer les deux sphères envisagées comme un système. Cf. Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, Puf, 1999, p. 21 : « Ce n'est pas tout à fait un hasard si le terme de transfert évoque à la fois des flux financiers, des déplacements de population et l'un des moments de la cure psychanalytique. En effet un transfert culturel engage aussi bien la vie économique, démographique, psychique et intellectuelle des groupes sociaux mis en présence. »

3 On le trouve, de façon beaucoup plus rare, dans les deux dernières décennies du XVIIIe siècle, au sens anglais reposant sur un paradigme pictural et sensitif. *Ossian ou les bardes*, composé par Lesueur et représenté à l'Opéra en 1804, semble être l'une des premières œuvres à comporter un « Air romantique ».

4 *La Quotidienne*, 21 juin 1825 (Jean Mongrédien, *Le Théâtre-Italien de Paris (1801-1831) : chronologie et documents*, « Perpetuum mobile », éditions Symétrie, Lyon, 2008, t. 6, p. 139), à propos du *Viaggio a Reims* de Rossini.

5 « Quoique le personnage d'Elena dans *La Donna del lago* soit tracé d'une manière un peu vague, ce qui tient sans doute au romantisme du sujet, Mlle Sontag lui donne une couleur. » *Gazette nationale ou Le Moniteur universel*, 5 août 1826 (Jean Mongrédien, *op.*

cit., t. 6 p. 591).

6 X.X.X. [Castil-Blaze], *Journal des débats*, 13 février 1830 (Jean Mongrédien, *op. cit.*, t. 8, p. 363).

7 *Le Mentor dramatique et littéraire*, 9 janvier 1827 (Jean Mongrédien, *op. cit.*, t. 7, p. 30).

8 F.-J. Fétis, *Revue musicale*, 28 février 1828 (Jean Mongrédien, *op. cit.*, t. 7, p. 394).

9 Cf. *Le Corsaire*, 28 janvier 1825 (Jean Mongrédien, *op. cit.*, t. 6, p. 34). « Echos et nouvelles » : « On assure qu'en vertu d'un ordre presque souverain, l'administration des Bouffes va entamer des négociations d'engagement avec les artistes dont les noms suivent : Davide, Lablanche et Mme Mainvielle-Fodor. Sans cette précaution, le dilettantisme était à bas et un habitué de Louvois courait le risque de se faire montrer du doigt comme un romantique. »

10 M. [Stendhal], *Journal de Paris*, 30 novembre 1824 (Jean Mongrédien, *op. cit.*, t. 5, p. 730).

11 Tel était là, depuis Rousseau, et par influence anglaise, le premier sens de l'adjectif « romantique » en France.

12 *Le Courrier des spectacles*, 25 octobre 1821 (Jean Mongrédien, *op. cit.*, t. 4, p. 724). Dialogue fictif entre « le dilettante » et « le désœuvré » à propos de la *Camilla* de Paër.

13 « Vingt-quatrième revue bretonne. Nantes en 1824 », *Le Lycée armoricain*, 4e volume, Nantes, Mellinet-Malassis, 1824, p. 586-587.

14 Stendhal est l'un des premiers à qualifier la musique de Rossini de « romantique » : Cf. Stendhal, *Vie de Rossini*, 1823 / Stendhal, *L'Âme et la Musique*, édition présentée et annotée par Suzel Esquier, Paris, Stock, 1999, p. 590 : « Les premières fois que l'on ouvre les partitions de Rossini, l'on dirait que les difficultés que présente l'exécution du chant condamnent ces partitions à n'avoir qu'un petit nombre d'interprètes ; mais l'on aperçoit bientôt que cette musique offre la réunion de tant de moyens de plaire* que, même exécutée avec la moitié seulement des ornements que Rossini y a placés, ou avec les mêmes *fioriture* arrangées d'une manière différente, elle plaît encore.

*Calculés sur nos besoins *actuels*, cette musique est éminemment *romantique.* »

15 « Rossini a borné sa carrière comique à quatre ou cinq opéras ; s'il n'en a pas fait davantage, c'est pour se conformer au goût de ses compatriotes, qui préfèrent maintenant les compositions romantiques et qu'on ne peut divertir qu'en leur présentant l'image d'une ville embrasée, ou le désespoir d'une femme malheureuse, innocente et persécutée. » X.X.X., *Journal des débats*, 15 décembre 1827 (Jean Mongrédien, *op. cit.*, t. 7, p. 301).

16 F. R. de Toreinx, *Histoire du romantisme en France*, Paris, L. Dureuil, 1829 [Chapitre XIX : Rossini, p. 405-406].

17 L'expression figure en sous-titre de tous les principaux opéras germaniques, du *Faust* de Spohr au *Lohengrin* de Wagner.

18 Sur le Théâtre-Allemand, voir Jean Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme*, Paris, Flammarion, 1985.

19 F.-J. Fétis, « Nouvelles de Paris. Théâtre Allemand : première représentation de *Bibliana*, opéra romantique en trois actes, de M. Pixis », *Revue musicale*, 8 mai 1830, p. 8.

20 M. Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, p. 21.

21 Castil-Blaze*, Journal des débats,* 23 avril 1830*.*

22 Sous le titre de *Robin des bois*, en 1824, donné au Théâtre de l'Odéon dans un arrangement de Castil-Blaze. Sur ce sujet, voir l'article de Corinne Schneider à paraître, issu du colloque « Opéra et Fantastique » tenu à l'Opéra-Comique de Paris en janvier 2009.

23 Je ne développe pas ce point que j'ai démontré dans mon article « Comment la musique est devenue romantique », à paraître dans les actes du colloque « Opéra et Fantastique » tenu à l'Opéra-Comique en janvier 2009, consultable en ligne sur la revue Silène (http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=126)

24 *Ibid*., p. 32.

25 F. A. Gelbcke, « Classisch und Romantisch, ein Beitrag zur Geschichtschreibung der Musik unserer Zeit » (« Classique et romantique. Une contribution à l'histoire de la musique de notre temps »), *Neue Zeitschrift für Musik*, 11 juin 1843 : « A. Verstand ich Dich also recht, so ist alle Musik rein romantisch, und wenn wir auch oft von classischer Musik reden, so ist dies nicht im gegensätzlischen Sinne, sondern nur all seine angenommene Bezeichnung für treffliche und anerkannt gediegene Werke unserer Kunst zu verstehen. Aber nun sage mir auch endlich, was es mit unserer neueren romantischen Schule will. Du sagest vorhin, dass sie sich von dem eigentlichen Wesen der Romantik entferne ? Wie das ? B. Darauf komme ich jetzt zurück. Ich erwähnte bereits, dass die Musik nur befähigt sei, Gefühle und Empfindungen zu offenbaren, und nannte sie vorzüglich aus diesem Grunde eine romantische Kunst. Jemehr sie nun aber von diesem einzig richtigen Bestreben abweicht, jemehr sie Fremdartiges in den Kreis ihrer Stoffe hineinzieht, jemehr entfernt sie sich auch von der ihr eigenthümlichen Romantik. Das eben ist aber der Fall mit den meisten Componisten der sogenannten neuen romantischen Schule [...] Ich verweise Dich an die Werke von Berlioz, Henselt, Liszt u. a. m. »

26 Cf. *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*, 28 août 1830.