

Anton Reicha et l'Allemagne, à Paris

Alban Ramaut

Prolégomènes : une situation paradoxale

La question que nous abordons ici : « Antoine Reicha et l'Allemagne, à Paris », procède d'une logique paradoxale. Elle prétend en effet fonder l'autorité et l'intégrité de la personnalité de ce compositeur sur le rapprochement des situations contradictoires de sa vie et de penser a priori la contradiction culturelle et géographique : « un tchèque éduqué en Allemagne et installé à Paris », comme une des explications de la bizarrerie de ses positions théoriques et de l'audace de ses compositions. Cette question propose par conséquent d'interpréter les différents statuts de la carrière de ce musicien comme autant de liaisons – de faits de progression – indispensables à l'épanouissement de l'originalité de sa manière de composer. Or les événements qui jalonnent la carrière de Reicha ne semblent pas plus extraordinaires ou extravagants que ceux qui parsèment la vie de nombre de ses contemporains, de Dussek son condisciple à Cherubini son collègue au Conservatoire. Dans le cas de Reicha, ces événements peuvent malgré un désir d'assimilation, paraître néanmoins comme la mise en œuvre répétée de désaveux identitaires. Naîtrait-il en somme, sous la plume de cet artiste, une musique sinon apatride tout au moins européenne ? Une musique qui d'un point de vue littéral échapperait à tout enracinement et répondrait au concept philosophique alors en discussion de l'essence de la musique ? Schopenhauer n'a-t-il pas écrit dans le même temps que la musique « pourrait en quelque sorte continuer à exister, alors même que l'univers n'existerait pas¹ » ; telle est la perspective que cette carrière atypique permet *in fine* de suggérer.

Corpus d'étude et problématique

Notre argumentation suit une méthode « composée » qui prend comme source principale le corpus des textes laissés par le compositeur². Tout au long des années de sa carrière, de 1795 à 1836, Reicha a noté des pensées et organisé des textes qui, rédigés en allemand ou en français, entretiennent une forme de dialogue avec ses compositions et les sphères culturelles qu'il côtoie.

Nous souhaitons dans cette chronologie attirer tout d'abord l'attention sur un moment plus particulier, les années 1808-1813 qui rend connexe l'habitude de rédiger en allemand de celle d'écrire en français. Ce temps donne naissance au texte *Sur la musique comme art purement sentimental* qui de ce fait s'apparente quant aux idées à une synthèse symboliquement placée à l'exacte jointure des deux cultures³. Or par des circonstances non élucidées mais sans doute tributaires des mouvements politiques français, ce texte n'a pas été publié. Par ce destin, il est devenu emblématique de l'adaptation compliquée que Reicha eut à vivre avant de trouver les formules de communication avec un lectorat français. Quelle que soit en effet la motivation ici du choix de la langue française, l'intitulé de cet ouvrage proclame encore très clairement la germanité de son contenu. Reicha y exprime par la formule « art purement sentimental » une lecture allemande de Jean-Jacques Rousseau associée à une connaissance de la philosophie

¹ Arthur, SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction française par Auguste Burdeau revue et corrigée par Richard Roos, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, livre III, paragraphe 52, p. 329.

² La plus grande majorité de ces sources lorsqu'elles demeuraient inédites ont été réunies et traduites sous le titre *Écrits inédits et oubliés / Unbekannte und unveröffentlichte Schriften*, Hervé AUDÉON, Alban RAMAUT, Herbert SCHNEIDER, (éd.), Hildesheim, Olms, vol. 1, 2011, 2/1 et 2/2, 2013.

³ Il s'agit du premier texte réellement développé en français, sans doute mis en forme avec la complicité bienveillante de François Fayolle, mais Reicha avait déjà publié quelques partitions agrémentées de remarques lors de son premier séjour parisien fin 1799-1802.

d'Emmanuel Kant. Le « sentimental » s'il n'est en effet explicitement celui des *Rêveries du promeneur solitaire* évoque tout de même la vallée de Montmorency aux souvenirs rousseauistes sensibles lorsque Reicha y séjourna en 1802, même s'il n'en dit rien. Mais Rousseau avait peut-être été introduit au préalable en allemand par l'*Allgemeine Theorie der schönen Künste* de Johann Georg Sulzer (1772-1774) qu'avait pu lire Reicha lors de sa scolarité universitaire à Bonn en 1789. Mais Rousseau est aussi rapproché du parti « pur » de la démarche critique de Kant et de son idéalisme transcendantal.

Avant cet essai Reicha compte déjà à son actif plusieurs recueils de remarques qu'il dit « philosophiques et pratiques » rédigées en allemand et d'exemples musicaux s'y rapportant. Le plus représentatif de ces manuscrits conservés à la Bibliothèque nationale de France, parce que le plus conséquent, reste à nos yeux le manuscrit 2496 *Practische Beispiele* littéralement « exemples pratiques » ou encore « exemples d'applications » qui illustre par vingt-quatre pièces des propos analytiques et esthétiques réunis dans le manuscrit 2510 les *Philosophisch-practische Anmerkungen (Observations philosophiques et pratiques)*. Ce corpus antérieur demeuré sans diffusion, jalonne la formation et l'accomplissement du compositeur sans doute dès les années 1794, jusqu'à la fin de son séjour Viennois (1808). Il faut lui ajouter les ouvrages plus techniques *Kunst der practischen Harmonie*, et *Die Grundsätze de Harmonie* qui achèvent d'authentifier les connaissances allemandes réunies par Reicha.

La séquence française qui succède immédiatement à cette activité engendrée par la géographie allemande est tout d'abord, ainsi que l'a expliqué Philippe Bernard de Raymond, celle d'un temps d'absolue concentration mais aussi de grand dénuement. Années obscures sans doute très difficiles du point de vue matériel durant lesquelles le condisciple de Beethoven affine sa pensée et s'adapte à Paris jusqu'à produire à compter de 1814 jusqu'à 1833 ses quatre traités de technique musicale. Reicha se donne ainsi une identité de musicien en réfléchissant *sur* son art, *pour* son art : stratégie réservée à un allemand pour devenir français tout en restant ou en devenant lui-même. La gratuité des premières lignes de *Sur la musique comme art purement sentimental*, résume cette éthique qui intéresse notre perception d'une présence culturelle allemande progressivement naturalisée française, dans Paris, c'est-à-dire détachée de toute matérialité trop dominante, d'appartenance restreignante.

On se tromperait, si l'on croyait que j'attache à cet ouvrage d'autre importance que celle de l'utilité. [...] Il y a un motif plus noble, j'ose le dire, qui m'a déterminé à entreprendre et à publier cet ouvrage. C'est l'intérêt de mon art et l'amour de la vérité qui doit être chère aux artistes comme aux philosophes⁴.

D'autres textes nous sont précieux. Il s'agit de ceux à l'appareil critique instructif même si assez bref dont le musicien aime à entourer certaines de ses partitions. Retenons l'édition viennoise des *Trente-six fugues pour le Pianoforté, composées d'après un nouveau système* qui comporte quelques « remarques » au sujet du « nouveau système ».

Nous observerons enfin les diverses versions qui nous sont parvenues des « Notes sur Antoine Reicha », texte cette fois plus tardif (1824-28) et d'une autre nature, qui retient l'intérêt puisque le compositeur y pose pour la postérité en artiste qui aime la France⁵.

⁴ Antoine REICHA, *Écrits inédit / Unbekannte und unveröffentlichte Schriften, ibid.*, vol. 1, p. 214.

⁵ Il convient de préciser pour l'intérêt de ce texte, qu'il existe sous trois versions dont aucune n'est de la main de Reicha. La « Notice sur Reicha », retrouvée dernièrement par Hervé Audéon à la Bibliothèque nationale de France dans les « Papiers d'Aristide Farrenc » est la version que nous avons retenue dans les *Écrits inédits / Unbekannte und unveröffentlichte Schriften, ibid.*, p. 60-109, où elle tient lieu des « Notes » de la Bibliothèque-musée de l'Opéra qui avaient fait l'objet d'une première publication franco-tchèque par Jiry Vyslouzil, (Brno Opus Musicum, 1970). Cette version réapparue s'apparente aussi à la paraphrase commentée par Jacques Auguste Delaire, publiée pour sa part en 1836 en guise d'hommage au maître alors tout récemment disparu (« Notice sur Reicha » *Annales de la société des beaux-arts*, vii, Paris, 1836, repris séparément en 1837). Sauf

I Paysage – L’Allemagne des français : « Les Allemands »

Le musicien, rappelons-le rapidement, a suivi un chemin relativement simple et cohérent, peut-être même commun, eu égard aux situations politiques et militaires de l’Europe d’alors pour un enfant de l’Europe centrale. Depuis sa ville natale, Prague où il parle tchèque, il épouse les langues allemande et française en passant par Wallerstein en Souabe puis Bonn et Hambourg où il a une première relation avec l’intense présence culturelle française⁶. De là il séjourne trois ans en France tout d’abord à Paris puis passe, comme il a été dit, une année dans la vallée de Montmorency. Il rejoint ensuite pour six années Vienne et enfin de nouveau Paris où il meurt vingt-huit ans plus tard. Durant les 66 années de cette vie, on peut donc isoler deux grandes périodes à peu près égales, la période que l’on peut abusivement dire « allemande » et qui de sa naissance jusqu’à l’automne 1808, constitue aussi les années d’éveil et de formation. Notons toutefois que cette période est entrecoupée de sept années 1795-1802 passées au contact de la vie française dont trois (1799-1802) en France, deux à Paris, une à Montmorency. La seconde époque est placée de 1808 à 1836 sous la prééminence de sa carrière parisienne. Reicha a ainsi traversé le vaste et composite territoire de l’Allemagne qui englobe bien des provinces contrastées certes à considérer comme une géographie de voyage, mais aussi et surtout comme une langue et a fortiori comme une culture, soit enfin principalement comme une prédisposition à la construction de son esprit et de son langage musical. Ce point importe pour saisir combien il acquiert une méthode et une technique dont il ne se départira sans doute jamais. C’est cela qui contribue pour beaucoup à l’intérêt de sa présence à Paris.

Tableau n° 1 : Anton Reicha et l’Allemagne, à Paris.

1770		ALLEMAGNE ?			1808		1808		FRANCE ?	
1770	1782	1794	1799	1802-						
1781	1794	1799	1802	1808						1808-1836
Prague	Bonn	Hambour g	Paris	Vienne						Paris
Allemagne		France		All.						France
Apprentissage		Pèlerinage				Carrière et consécration				
– Premières compositions (symphonie, scène italienne)		– premiers écrits en allemand (inédits) - premières éditions musicales (Paris, Leipzig, Brunswick)				– Traités publiés en français – Publications de partitions				

Cette présentation varie cependant dès lors qu’on se fie à l’apprentissage et à la pratique des langues. Ce sont alors trois périodes qui se distinguent et qui font apparaître la volonté de Reicha à se fixer vers certains pôles et en rejeter d’autres.

Sa vie réelle commence lorsqu’il a dix ou onze ans et elle se marque par le choix de renoncer au tchèque, langue qu’il a parlée et sans doute assez peu écrite. Il apprend alors conjointement l’allemand qui devient sa langue familière mais il apprend aussi le français puisque sa tante

exception, nous choisirons toujours de citer le texte des papiers d’Aristide Farrenc, non qu’il soit moins familier et qu’il donne des informations nouvelles, que parce qu’il semble dans sa formulation plus proche du français que devait parler le compositeur.

⁶ Hambourg a été la deuxième ville de l’émigration.

est française, et qu'il communique notamment avec elle par les chansons françaises, aspect rousseauiste, mais aussi digne de Herder :

Ma bonne tante [...] n'était pas musicienne ; mais son bonheur consistait à entendre les airs favoris de sa chère patrie, la France, lorsque je lui jouais de temps en temps sur ma flûte elle était au comble de la félicité...⁷

Lorsqu'il parvient à Hambourg le milieu français lui est de ce fait sans peine accessible, mais son contact peut s'être établi avec Rivarol qui vient d'avoir le prix de l'Académie de Berlin pour son *Discours sur l'universalité de la langue française* (1784). Les deux modèles linguistiques des langues savantes sont donc découverts conjointement. Il n'est pas de pure fantaisie de remarquer, face à ces apprentissages, qu'il reste un autre modèle d'expression, la musique, auquel Reicha accède au travers de traités essentiellement allemands. L'équilibre des langues réduit de dix ans la carrière de Reicha et déplace le centre de gravité pour montrer comment l'alliage entre allemand et français est plus constant, le contrepoint plus immédiat. La pratique du bilinguisme tend à montrer que le français accompagne jusqu'à l'effacer l'allemand dès la découverte de l'allemand.

Tableau n° 2 : Répartition des langues durant la vie de Reicha.

<i>Tchèque</i> (1770-1771)	A] <i>Allemand</i> (1771-1808) B] <i>Français</i> (1771-1802)	<i>Français</i> (1808-1836)
Parlé	A] Parlé et écrit B] Parlé	Parlé et écrit

Reicha se fait théoricien dit-il dès Hambourg, au contact de la communauté française, mais c'est alors qu'il entreprend très vraisemblablement les premières rédactions en allemand de ses remarques sur la langue musicale. Rédige-t-il en allemand des préceptes d'une musique allemande ? Il en va de la communication aussi avec un public. En ce cas en dépit de son projet hambourgeois de tenter sa chance à Paris, peut-être vise-t-il d'être un musicien allemand.

L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert à l'article « Allemands » signé de la plume de Diderot donne à notre appréhension de ce parcours, une première idée de ce qu'il pouvait représenter pour la relation de l'Allemagne à la France. Le philosophe dispose pour ainsi dire la perspective de notre sujet, puisque sa définition qu'il donne des « allemands » est contemporaine de la venue au monde de Reicha et rapporte la perception que l'opinion française a de l'allemand dans les années 1750 :

Sous Clovis les Allemands étoient un petit peuple qui occupoit la plus grande partie des terres situées entre la Meuse, le Rhin, & le Danube. Si l'on compare ce petit terrain avec l'immense étendue de pays qui porte aujourd'hui le nom d'*Allemagne*, & si l'on ajoute à cela qu'il y a des siècles que les Allemands ont les François pour rivaux & pour voisins, on en saura plus sur le courage de ces peuples, que tout ce qu'on en pourroit dire ailleurs⁸.

⁷ Antoine REICHA, « Notice sur Reicha », *ibid.*, p. 100.

⁸ Denis DIDEROT, art. « Allemands », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751, vol. 1, p. 282.

L'image de Reicha en compositeur installé à Paris est donc celle d'un apatride confronté, qui sait, à une certaine hostilité. L'exil qu'il a choisi entre cependant en écho avec les abandons successifs qu'il a déjà connus, celui de sa langue maternelle, puis celui plus radical peut-être, de l'allemand au profit du français. Qu'en est-il de l'évolution de sa musique et de sa pensée selon qu'il est dans la sphère allemande ou dans la sphère parisienne ? Cette image, si elle n'échappe pas au courage qu'évoque Diderot, en fait en raison de l'installation parisienne, un cas d'extrême étrangeté vouée d'une certaine manière au rejet, ou à la condescendance. Or ce qui dit-il, dans ses « Notes » a fait son succès en France repose sur trois valeurs de distinctions : « 1) la grande quantité d'élèves que j'y ai formés ; 2) les ouvrages didactiques sur la composition que j'ai publiés ; 3) les 24 quintetti pour les instrumens à vent que j'ai composés et fait valoir⁹ », soit : la pédagogie, la théorie et l'originalité créatrice.

Les jugements vite formulés par la musicologie française, dès la musicographie de Fétis, sont marqués tour à tour par une forme de suspicion sur la valeur de cette intrusion et c'est plutôt la méfiance qui l'emporte. L'altérité condamne peu ou prou Reicha à ne pas être pris au sérieux malgré ses compétences dans les domaines de la véritable autorité artistique. Le bohémien, l'allemand sont des suspects.

L'extérieur et l'intérieur

Peut-être que ses nombreux déplacements, le refus de conserver sa langue maternelle ont pour l'essentiel destiné Reicha à composer hors des critères accoutumés. Peut-être que la marginalité de ses prérogatives artistiques, destinées par le compositeur lui-même à la compréhension des âges futurs, s'exprime au travers de ce statut d'étranger installé à Paris, libre d'affirmer des valeurs qui n'étaient pas celle de sa terre d'accueil. « Quand une bonne production ne plaît pas, ce n'est pas la faute de l'auteur, mais bien celle des auditeurs. Souvent une chose ne plaît pas aujourd'hui, demain ou plus tard, on la trouve à son gré, on la trouve parfaite¹⁰. »

Reicha en quête de vérité, n'a semble-t-il jamais cessé de modifier et de parfaire ses objectifs, de rectifier ses connaissances, de revoir les logiques d'un langage qu'il voulait à la fois épuré et synthétique. Rapprocher les musiques de tradition populaires des techniques de la musique savante était pour lui essentiel¹¹. Il lui paraissait intellectuellement naturel d'étendre le principe des modulations à des tonalités élargies et aussi de travailler l'organisation des formes à travers le principe du développement des idées musicales, ou enfin de penser les entrées de fugues à d'autres intervalles que ceux de la quinte ou de la quarte¹².

Face à autant de pistes d'investigations, l'intuition du créateur se voit toujours secondée par la réflexion analytique du chercheur et formule des jugements moraux et politiques. Dans l'article du *Journal des arts*¹³ destiné à annoncer la parution prochaine du *Traité de mélodie* paraît cette phrase : « Le génie musical pour la composition, n'est autre chose qu'une source de dispositions très heureuses pour cet art ». Si cette affirmation en soi assez creuse souligne dans la suite du texte par trois points l'attachement passionnel du génie musical à l'artisanat de son domaine, et à la mécanique inventive de l'organisation des idées, il procède dans le quatrième et dernier point d'une pensée plus philosophique :

⁹ Antoine REICHA, « Notice sur Reicha », *ibid.*, p. 86.

¹⁰ Antoine REICHA, « Notice sur Reicha », *ibid.*, p. 106.

¹¹ Antoine REICHA, *Traité de Mélodie*, Paris, Scherff, 1814, p. 70-71.

¹² Dans la même veine il envisage la question légitime de l'usage des quarts de ton mais sans véritablement la mettre en application et en la réfutant. « À propos des soi-disant quarts de ton », *Art de l'harmonie pratique, Écrits inédit / Unbekannte und unveröffentlichte Schriften*, *ibid.*, vol. 2,1, p. 443.

¹³ « Observations sur le Génie musical et sur l'utilité d'un *Traité de Mélodie* » article signé Z, *Journal des arts, des sciences et de la littérature*, 10 août 1813, n° 240, p. 188-190.

Il [le génie musical] se manifeste, 1°. Par une grande passion pour la musique ; 2°. Par un besoin impérieux de créer, c'est-à-dire de composer et de faire valoir ce qu'on a composé ; 3°. Par une extrême facilité à concevoir et réaliser des idées ; et 4°. Par un sentiment vif et profond pour la musique, dont le jugement est aussi prompt que sûr, dans toutes les occasions où il peut s'appliquer : symptôme le plus saillant en musique. Tels sont les indices d'après lesquels ce génie est facile à reconnaître¹⁴.

C'est pour avoir constamment repensé l'organisation, voire la réorganisation de cette complémentarité entre réflexion et sentiment que Reicha nous intéresse aujourd'hui.

De même, le récit de sa vie tel qu'il nous apparaît conçu et articulé dans les « notes » qu'il a laissées, trace, relativement à l'expression de la réussite artistique, l'itinéraire d'une carrière qui s'apparente à plus d'un égard à une fuite en avant. Il débouche curieusement *in fine* à une réussite sociale due moins en réalité au triomphe de l'indépendance artistique, qu'à une consécration sociale par sa nomination au Conservatoire comme professeur d'harmonie. La logique qui préside à ce que Reicha obtienne ce poste a vite donné lieu à une controverse, puisque ses contemporains au Conservatoire, notamment Fétis et Cherubini, jugent avec une grande sévérité la validité de ses compétences. Reicha au Conservatoire était-il donc à sa place ? La place qu'il attendait de la France pouvait-elle exister ? Paris à cet égard n'a-t-il pas été une forme étrange de désillusion, un lieu où il fallait poursuivre un chemin de solitude ?

Ici réapparaît le contraste de cette personnalité que de nombreux passages des témoignages qu'il a laissés sur sa vie confirment. Reicha insiste, comme on le redira, sur l'irrésistible appel en lui d'un ailleurs. Il souligne l'aspiration passionnée mais aussi exaltée et impulsive à une terre meilleure, un milieu de compréhension plus formateur où l'exercice de la liberté de penser pourrait totalement s'épanouir et où l'éducation délivrerait les trésors de la connaissance, mais aussi sans doute verserait un jour nouveau sur la connaissance de soi. Le compositeur rapporte, lorsqu'il décrit sa vocation à composer, la puissance d'une motivation intérieure idéale. Cette force qu'il apprend peu à peu à maîtriser, à pacifier, développe en lui des attitudes souvent mélangées dont il cherche aussi à comprendre les logiques et qui lui apprennent à considérer la dualité constante de toute chose. Son système déductif, mais aussi ses intuitions et son émotivité le conduisent à isoler des ferments purs constitutifs de l'équilibre de l'être humain. Selon quoi sa méditation qui le pousse à s'emparer exclusivement des moyens de son art favorise en lui le goût abstrait et mystique de la perfection tout en l'associant à une forme d'élévation morale exigeante et idéaliste, tandis qu'un pragmatisme presque froid, délibéré, quasi matérialiste dans son souci mathématique d'exactitude, continue de démonter des principes mécaniques et pratiques. L'ambivalence de chaque décision contient souvent cette double part esthétique et mécanique, philosophique et pratique. Voici tout d'abord quelques phrases tirées des « Notes » sur les motivations de Reicha enfant et adulte ; puis un développement continu s'intéressant à l'image de celui qui veut devenir compositeur, issu des *Philosophisch-Practischen Anmerkungen* par lesquels s'exprime cette même soif d'absolu et cette quête de soi-même : le *Sapere aude* d'Horace repris par Kant¹⁵.

« Voyant avec chagrin que son éducation faisait peu de progrès dans la maison maternelle, il songea [dans sa onzième année] à la quitter secrètement et à chercher une meilleure instruction chez son grand père paternel qui habitait Glatow... » ; « Quelques

¹⁴ *Ibid.*, p. 189.

¹⁵ Emmanuel KANT, *Über die Frage : was ist Aufklärung*, *Berlinische Monatsschrift*, 4 (1784), p. 481-494. La locution latine est traduite par une phrase : « Aie le courage de te servir de ton propre entendement ! Voilà la devise des Lumières », *Aufklärung, les Lumières allemandes*, Gérard RAULET (éd.), Paris, Flammarion, 1995, p. 25.

semaines avant que l'armée française s'emparât de l'électorat de Cologne en chassant l'électeur et sa cour de Bonn, mon oncle voulut que je quittasse le pays, pour ne point me laisser corrompre par des principes révolutionnaires » ; « On a commencé en Autriche à faire en 1808 des préparatifs extraordinaires de guerre. [...] je pris la résolution d'attendre l'issue de cette nouvelle lutte à Paris même¹⁶. »

Il n'y a aucune capacité de l'âme qui soit superflue pour la composition [...] : l'imagination, le plus haut degré du sentiment esthétique [der höchste Grad ästhetischen Gefühls], l'esprit, la sagacité, la mémoire fiable, la force d'invention, l'intelligence, la présence d'esprit, le sentiment haut et noble pour la liberté etc., sont d'indispensables qualités pour lui, qu'il doit aiguïser et conserver par un effort incessant. La manière de penser ainsi que le caractère ont une grande influence sur la composition, comme sur toutes les affaires de l'esprit. La formation morale de ce dernier, conforme aux usages, est hautement indispensable à l'artiste ; car dans son œuvre se reflète son âme. L'amour de son métier, la noble et grande ambition, l'héroïsme, afin de braver chaque difficulté par la victoire (car tout l'influence, même le climat), mais surtout le désintéressement l'accompagnent partout où il va et où il demeure¹⁷.

La puissance des aspirations revêt de ce fait la saveur d'une délibération interne, entretenue en ses débuts par la clandestinité de son approche de la composition qui renvoie le jeune musicien à un dialogue avec les traités et les partitions des maîtres. La recherche en secret l'accoutume à un contact avec le monde extrêmement paradoxal, là aussi fait d'attraction et d'isolement :

Chaque moment qui éveille en nous un sentiment [Empfindung] qui est indescriptible, imprime en nous une sensation [Gefühl] qui nous élève au-dessus de tout, [...] pour ainsi dire, nous laisse sentir [fühlen] un peu mais cependant clairement ce qui nous attend dans le futur. Ces moments ne peuvent pas être compris, mais seulement éprouvés, et ils sont pour notre existence actuelle le plus haut bénéfique et la plus inestimable récompense. La musique peut offrir en abondance de tels moments divins aux hommes : mais je crains que cela ne soit pas possible sans entretenir avec elle un rapport très intime [sehr vertrauten Umgang]; aussi s'agit-il de la récompense *intérieure* [innere Lohn] la plus haute de l'art¹⁸.

La force de ses convictions lui donne une physionomie extraordinaire de stoïcien et de virtuose comparable à celle des « héros de cristal¹⁹ » qu'exalte la République sous le pinceau de Girodet²⁰ et qu'il proclame lui-même dans sa *Musique pour les grands hommes*²¹. Une physionomie comme naturellement en phase avec le néoclassicisme parisien encore fort dans les temps révolutionnaires et qu'il croisa lors de son premier séjour en 1799-1802 mais qui se

¹⁶ Antoine REICHA, « Notice sur Reicha », *ibid.*, p. 60, 66, 84.

¹⁷ Antoine REICHA, *Philosophisch-practische Anmerkungen zu den practischen Beispielen / Observations philosophiques et pratiques, sur la musique; avec des exemples, Écrits inédit / Unbekannte und unveröffentlichte Schriften, ibid.*, vol. 1, p. 137.

¹⁸ *Ibid.*, p. 131. C'est Reicha qui souligne.

¹⁹ Jacques Louis-David découvrant le tableau de son élève qui voulait rivaliser avec lui se serait écrié totalement indécis face à la tournure esthétique que prenait Girodet : « Ah ça ! il est fou, Girodet !... il est fou, ou je n'entends plus rien à l'art de la peinture. Ce sont des personnages de cristal qu'il nous a faits là... », DELÉCLUZE, Etienne-Jean, *David son école et son temps*, Paris, Didier [1855], rééd. Macula, 1983, p. 266.

²⁰ Cf. Anne-Louis GIRODET, *L'Apothéose des héros français mort pour la patrie pendant la guerre de la liberté*, huile sur toile, 192 x 182, 1801.

²¹ Antoine REICHA, *Musique pour célébrer la mémoire des grands hommes*, Paris, BnF, Ms. 2495.

détériora et diversifia dès l'Empire. C'est ainsi que dans sa contradiction Reicha a fait triompher sur la versatilité du temps et des courants esthétiques, par la puissance de sa volonté et un acharnement qu'il ne dissimule à personne, son amour de la composition, ou plus exactement son amour de la perfection qu'il y a à composer pièce à pièce, note à note, une œuvre.

Reicha et Paris : les faits

À quelque moment de la vie de Reicha, qu'on se place, et malgré ses dédicaces ou des signes officiels de reconnaissance dont il a bénéficié, il est semble-t-il assuré que ce musicien n'a jamais été envisagé par ses confrères comme un artiste parisien. Il était en revanche, rapporte Maurice Emmanuel d'après une conversation qu'il eut avec Antoine Marmontel se remémorant lui-même des remarques de son maître Zimmermann condisciples de Reicha au Conservatoire, désigné comme bohémien²². La renommée du musicien n'a cependant été sauvée de l'oubli quasiment total dans lequel est progressivement tombé sa musique²³ que par les textes théoriques qu'il a publiés en français, et qui furent ultérieurement, comme on sait traduits en allemand, notamment par Czerny à Vienne, du vivant même de Reicha. Il existe par conséquent autour de Reicha une forme de mouvement oscillant qui né de l'Allemagne vers la France retourne de la France vers l'Allemagne et trace à travers l'identité indéterminée du musicien – bohémienne ? – les contours de ce qu'a pu être, dans un extraordinaire effort de synthèse un langage musical européen, c'est-à-dire, ni tchèque, ni allemand, ni italien, ni parisien, mais participant de toute ces identités décantées et peut-être de plus aucune. Ce mouvement de refondation du langage, de réemploi d'un alphabet et de la fabrication d'un idiome nouveau, a sans doute dépassé la personnalité artistique de Reicha. En sa réalité il désigne aussi et peut-être surtout en quoi il fut l'instrument docile de forces dont il avait envisagé l'importance. Son analyse de l'actualité de son temps l'a plongé progressivement au centre des refondations de l'Europe cultivée : Paris. « Là, s'écrie Reicha dans ses *Observations philosophiques et pratiques*, là où l'artiste enseigne se trouve généralement la partie instruite des hommes²⁴. » Le choix de vivre à Paris, met en évidence un phénomène temporel ponctuel, une situation d'époque particulièrement enchevêtrée, celle de la quête d'une identité stylistique à imaginer pour une nouvelle société.

Quels effets, le « détournement » offert par Paris pouvait-il exercer sur l'identité artistique allemande d'un compositeur d'origine tchèque ? Posée à froid, cette question peut sembler relativement décevante en ses réponses quant à la musique parisienne de Reicha (ses 24 quintettes à vent), elle permet néanmoins de comprendre, au terme de l'analyse, l'importance décisive et si soigneusement cachée, voire niée, du transfert culturel que Reicha a alors implanté au Conservatoire. C'est sans doute là son legs le plus remarquable et curieusement encore le moins observé, le moins envisagé. Comment sans Reicha, Beethoven, par exemple, eut-il été si directement accessible à Berlioz ?

Cette perspective sort néanmoins du cadre de ce chapitre. C'est à la construction européenne du musicien, construction divisée ou plus exactement répartie entre la sphère intellectuelle allemande et la sphère artistique parisienne, que nous cherchons à apporter des éléments.

Pour envisager la possible portée pour Paris de ce musicien et mesurer sa véritable stature historique, il convient de revenir sur l'opposition/observation également signe d'une complémentarité vivifiante que nourrissent entre elles l'Allemagne à la conquête de son identité et la France en quête d'une profonde réorganisation sociale. La fondation d'une part rencontre en quelque sorte, d'autre part, la refondation. Cette gemellité fratricide, car

²² Maurice EMMANUEL, *Antonin Reicha*, Paris, Laurens, 1937, p. 48.

²³ Les œuvres musicales de Reicha font de son vivant l'objet de publications multiples tant en Allemagne, qu'en France. Aujourd'hui ses œuvres sont plus difficiles à trouver.

²⁴ Antoine REICHA, *Philosophisch-practische Anmerkungen / Observations philosophiques*, *ibid.*, p. 137.

l'Histoire a dressé la maison d'Autriche contre le royaume de France et qui tend à recomposer une unité fractionnée, celle de l'empire de Charlemagne, ne connaît sans doute pas tant d'illustration aussi exemplaire dans le début du siècle que celle de la personnalité musicale de Reicha. C'est à ce titre et dans sa dimension d'individualité morale naïve, d'artiste de l'*Aufklärung* prévenu contre les charmes de la conversation française mais captivé par ce qu'elle donnerait à l'austérité de ses propres dogmes, que ce musicien mérite absolument d'être étudié.

La France d'un Allemand

Dans les dernières phrases de ses *Notes*, Reicha n'hésite pas à s'exclamer avec un élan de reconnaissance : « J'ai toujours aimé passionnément la France ; c'est là où j'ai mes amis les plus chers, mes habitudes, ma grande vivacité, ma manière de voir et de sentir tout enfin sympathisent [*sic*] d'une manière frappante avec les habitants de ce pays heureux²⁵ ». Ces paroles répondent en guise de péroraison formelle et au gré d'un souci formel quasi musical, à celles par lesquelles il inaugure son propos, puisqu'elles en accomplissent en quelque sorte l'incipit : « Une ambition naissante, un désir ardent et spontané de devenir un homme célèbre s'empare de lui à cette époque [1781]²⁶ ». Le musicien proclame donc avec enthousiasme qu'il a réalisé son vœu en parvenant à sa terre d'adoption. Nous avons déjà sous-entendu en quoi la réalité se nuance d'ombres plus importantes. En effet, si Reicha fait une carrière respectable à Paris, on le sait cependant non seulement boudé par l'opéra, mais encore plus ou moins en opposition avec le parti de la direction du Conservatoire. Il jouit certes de l'estime de certains instrumentistes et d'une classe d'adeptes, en apparence inconditionnels de son enseignement, mais bien d'autres grands artistes fuient ses méthodes et ses proclamations. Tel est le cas de Chopin et aussi en fin de compte celui de Berlioz. Rappelons également que Reicha quitte Vienne où sans doute il ne peut trouver sa place, mais d'où vient-il sinon de Paris où ses espérances ont été déçues à l'Opéra Comique. On peut de ce fait analyser la vie de Reicha comme une succession d'errances, de fuites et de repositionnements ; une inquiétude associée à la quête d'un milieu qui saurait l'entendre et le reconnaître, quête qui s'accomplit à la fois, pour reprendre les sous-titre dont Goethe ponctue les diverses parties de son *Wilhelm Meister* au gré de nécessaires « années d'apprentissage » et d'« années de pèlerinage ». Dans le cas de Reicha le pèlerinage tient aussi lieu d'apprentissage. C'est donc peut-être par défaut et sans doute aussi par nécessité que Reicha devient, finalement, français, faute de pouvoir être viennois. C'est peut-être pour cette raison qu'après avoir fait l'éloge que nous avons cité, de la France, il poursuit avec une remarque plus acerbe concernant les conséquences des choix qu'il a assumés :

Je n'ai pas de talent pour amuser les sociétés et encore moins de temps de les fréquenter ; je ne sais pas solliciter, faire la cour à des personnes en place, intriguer et passer une partie de ma vie dans les antichambres : aussi, je n'ai, depuis 20 ans que je suis à Paris ni décoration, ni fortune, ni place lucrative : mais j'ai de bons amis, je suis aimé, estimé et je jouis d'une réputation intacte²⁷.

Néanmoins plus tôt dans sa carrière, dans *Kunst der practischen Harmonie*, un manuscrit sans doute rédigé à Vienne durant les années 1802-1808, Reicha tient un propos sans ambiguïté. Se souvenant de son premier séjour de 1799-1802 à Paris dont il évoque les applaudissements qui « au cours des exécutions incomparables [...] dans les fameux concerts

²⁵ Antoine REICHA, « Notice sur Reicha », *ibid.*, p. 96.

²⁶ Antoine REICHA, « Notice sur Reicha », *ibid.*, p. 60.

²⁷ Antoine REICHA, « Notice sur Reicha », *ibid.*, p. 96.

d'hiver » saluaient toujours les passages fugués des symphonies de Haydn, il mentionne également le succès que remportèrent alors certaines de ses fugues qu'il dit avoir lui-même interprétées au clavier. C'est alors qu'il s'enflamme pour le goût éclairé du public. « Cela montre – écrit-il – un amour de l'art et un tel degré de sensibilité pour l'art dont peu de nations peuvent se féliciter (sans excepter nous, les Allemands)²⁸. »

Si l'on accepte de lire à la lumière de ce traité en allemand, les propos bien plus tardifs des « Notes », la place de la France dans la carrière de Reicha devient celle non pas d'un lieu d'accueil pour une âme errante, mais plutôt l'unique place pour l'expansion d'une sensibilité certes allemande, mais tentée par une dimension plus large, plus universelle, équilibrée entre passion et réflexion : le rêve accompli des lumières allemandes au contact des espoirs que suscitérent la révolution. La France dans ce cas représente le lieu optimum de l'épanouissement de l'art, tant dans le domaine de l'exécution que dans celui de la réception. Littéralement Paris est le lieu « incomparable » de l'épanouissement artistique.

II Étude

Traces biographiques, la « Notice sur Reicha » : lecture

Parmi les pages de Reicha, son écrit autobiographique déjà largement cité, doit maintenant faire l'objet d'une étude plus particulière. Nous avons signalé comment la version des Papiers d'Aristide Farrenc semble plus proche de la langue que devait parler Reicha. Cette proximité avec la langue parlée nous semble en effet intéressante quant à la question sous-jacente à notre sujet de la triple identité du musicien, son identité biologique, son identité intellectuelle et artistique, son identité sociale. Cette version qui s'interdit toute prétention littéraire ou poétique et qui reste parfois un peu maladroite laisse percevoir une difficulté d'agencement rigoureux de la syntaxe mais aussi un triomphe de la volonté de *dire* sur celle d'*exprimer* que l'on retrouve aussi dans les premières lignes de *Sur la musique comme art purement sentimental* :

Je le présente [cet ouvrage] au public sans la moindre prétention, et raisonnablement je n'en puis point avoir. Je suis compositeur et non homme de lettres. Encore faut-il m'exprimer dans une langue qui n'est point la mienne. Il faut connaître les grandes difficultés de mon art (si l'on a l'ambition de les porter à un certain degré de perfection), et être en état de juger qu'on a déjà trop à faire avec le langage des notes, pour avoir le tems de s'occuper de celui des paroles²⁹.

Cette particularité retire à l'écriture d'un sujet fondé sur le principe de la narration, la fluidité qu'on serait en droit d'en attendre et lui conserve mieux que dans les autres versions que nous avons citées, l'aspect encore perceptible d'une « formulation en langue étrangère ». Nous voulons par là désigner ce qui signale comment les mécanismes mentaux du récit, les objets qu'il choisit de mentionner pour faire sens, et les impératifs qu'il veut honorer, n'entrent pas dans la meilleure adéquation avec les règles syntaxiques de la langue choisie. Pour le dire autrement, Reicha écrirait-il ou parlerait-il en français tout en pensant encore en allemand ? La question suivante est de savoir, à quel archétype culturel il se réfère et comment il procède lorsqu'il compose ? Car dans le *Traité de mélodie* dont bien des termes sont anticipés dans les traités allemands, tels ceux de « figures » (*Figuren*), « thème » (*Thema*), « périodes transitoires » (*Übergänge*), il cherche toujours à établir les signes d'articulation d'une syntaxe

²⁸ « [...] dies zeigt eine Kunstliebe und einen solchen hohen Grad von Kunstgefühl, diesen sich wenige Nationen (selbst wir deutsche nicht ausgenommen) rühmen können ». REICHA, *Kunst der praktischen Harmonie / Art de l'harmonie pratique, Écrits inédit / Unbekannte und unveröffentlichte Schriften, ibid.*, vol. 2,1, p. 520/521.

²⁹ Antoine REICHA, « Préface », *Sur la musique comme art purement sentimental, ibid.*, p. 214.

d'une part et d'autre part les signes aussi d'exploitation de ce qu'il nomme les idées musicales (*Gedanken*)³⁰.

Ce n'est donc pas afin d'entreprendre une analyse grammaticale que nous préférons la version Farrenc à celle plus policée de l'Opéra, mais pour ce qu'elle traduit, dans l'absolu, de la relation de Reicha à la langue et aux finalités de la langue. Ici se place la destination dite « purement sentimentale » de la musique, sa distinction des autres facultés que l'homme peut développer pour réaliser sa perception du monde et qu'il nomme les facultés « spirituelles ».

Dans la « Notice », la mise en perspective des faits et des commentaires qu'elle rapporte toujours avec une parfaite exactitude, dévoile rapidement la volonté du compositeur, à ne pas faire, par lucidité, de la littérature encore moins de la poésie, et de s'approcher des facultés « spirituelles » autant que faire se peut. Pourtant son texte nous informe des faits et gestes de sa vie. Que faut-il dès lors comprendre à la fonction de cette « Notice » ? S'agit-il d'un mémoire, d'un inventaire ? Ce texte nous intéresse de ce fait moins à raison des faits qu'il mentionne, qui sont rarement d'une grande envergure, mais pour la manière dont ces faits prétendent fonder en eux-mêmes l'univers que Reicha veut décrire. Nous prétendons par là que dans sa relation à la communication verbale, Reicha pratique des dispositions austères et exactes vis-à-vis de la norme. Cette relation se retrouve-t-elle à l'identique dans ses compositions ? Si oui – ce qui *a priori* ne devrait pourtant pas être puisque la finalité de la musique est autre –, ceci expliquerait en partie pourquoi il a tout d'abord attiré ses contemporains et pourquoi cependant la postérité ne l'a pas retenu comme un remarquable compositeur, mais plutôt comme auteur de fugues extravagantes. Principe qui justifie aussi qu'il ne soit pas davantage entré dans l'Histoire de la musique comme un homme de plume mais comme le rédacteur précis, de divers traités de technique de la composition.

Récits, préceptes et exemples : la construction de l'histoire

Le texte de la « Notice », débute, par exemple avec une certaine forme de simplicité, à la façon d'un récit destiné à des enfants. Même si l'auteur ne commence pas avec la formule « Il était une fois », la façon dont il parle de lui comme s'il s'agissait d'un personnage inventé a quelque chose de troublant. Voici les deux premières phrases : « Né à Prague (en Bohême) le 27 février 1770. Ayant perdu son père à l'âge de 10 mois, son éducation fut négligée jusqu'à sa 11^{ème} année³¹. » Dans le cours de son déroulement, le texte obéit toujours à la logique des premières lignes qui de fait tient lieu de mode d'énonciation. En dépit d'une certaine sécheresse d'exposition peu en accord à vrai dire avec le fantastique ou le merveilleux des contes de fée, la manière enchantée du conte se concentre néanmoins dans l'emboîtement des péripéties, et une forme merveilleuse d'irréalisme puisque les événements sont dominés par un optimisme foncier qui vise à l'indifférence, voire l'insensibilité. La logique d'une forme dont le principe est renouvelable à l'infini alimente un discours presque bavard sur des faits insignifiants cependant présentés comme importants³². Le narrateur dispose des informations qui fabriquent des lois ou désignent des raisons. Il est frappant par exemple d'observer comment Reicha loin de contourner la question de son origine tchèque, la renie sans état d'âme. Remarquons cependant qu'il laisse, presque dans le même temps comprendre que son oncle avait, lui, été élevé à Prague. La prétendue non-filiation avec la pensée tchèque ne se trouve-t-elle pas singulièrement démentie dès lors que fuyant Prague Reicha se réfugie chez

³⁰ Antoine REICHA, *Art de l'harmonie pratique, ibid.*, note 16, p. 354 et *Philosophisch-practische Anmerkungen, ibid.*, plus particulièrement p. 168-184. « Ce que je nomme figure musicale est une pensée mélodique que le sentiment ressent comme un petit tout », « *Was ich musicalische Figur nenne, ist ein melodischer Gedanke, den das Gefühl als ein kleines ganze empfindet* », p. 168/169.

³¹ Antoine REICHA, « Notice sur Reicha », *ibid.*, p. 60.

³² Cf. le récit des trois fois où Reicha crut perdre la vie dans sa jeunesse, *ibid.*, p. 106-108.

un musicien formé à Prague ? Mais c'est au lecteur d'y penser et de rétablir un sens secret face à un discours parfaitement sec et lisse.

En général la narration fournit une énumération des difficultés mais rend compte de leurs effacements successifs et des solutions inopinées qui se présentent face à l'adversité, voire aux interdits. Une innocence et une forme de naïveté guident le récit de cette vie sans faits rendus saillants mais qui laisse aussi une place aux jugements sévères sur la vertu. La conformité s'installe donc aussi dans l'inattendu et les particularismes d'une vie. C'est ainsi que le narrateur réussit à mettre en œuvre à force de considérations quelconques la puissance du sentiment de sa prédestination, plutôt qu'il ne donnerait à rendre sensible l'évidence de cette prédestination. Il annonce sa volonté d'avoir un destin remarquable, puis rapporte des faits qui ne sont cependant en rien remarquables. La narration à la fois directe et sobre atteint sans difficulté pour l'auteur et au travers d'événements sans éclat, à des situations qu'il trouve extraordinaires et qu'il nous donne pour telles. L'évocation de figures sans autre réelle gravité que celle de provoquer des sensations fortes ou des émotions immédiatement traduites en sentiments extrêmes de peur, d'enthousiasme agit comme motif de l'extraordinaire. Mais est-ce bien au fond véritablement extraordinaire, ou s'agit-il simplement d'une illusion ? L'image terrifiante, que nous reprendrons ultérieurement, du moine austère et silencieux s'administrant la discipline au cours de la première nuit que Reicha alors à peine âgé de douze ans, passe dans une auberge³³, telle aussi l'évocation de la première entrée dans Paris³⁴, cherchent à susciter l'enthousiasme ou la compassion à l'aide d'objets peu propices à y parvenir tant ils sont au départ mal identifiés : le moine n'est pas pris pour un moine mais pour un personnage maléfique, Paris n'est que le symbole d'actes révolus qui ont fini pour Reicha par donner sens à ce qu'il voit. Ici le texte français semble confondre de façon toute allemande, entre *Gefühl* et *Empfindung*, le sentiment et la sensation.

Le texte établit de même des glissements entre vision et idée. Les actes sont présentés dans la « Notice » comme des épreuves qui semblent à leur tour devenir des initiations propices à la découverte de soi-même et par conséquent à la compréhension du monde. L'ordre d'un dévoilement donne signification à ce qui est présenté tout d'abord comme un hasard de circonstances. Une forme de logique de la loi des chiffres, exactement dans le sens où des éléments se totalisent, s'additionnent et font des résultats, recoupe en fin de compte l'organisation plus indéfinie du récit et l'anime d'une finalité. C'est ainsi que ce faisant Reicha décrit et justifie la singulière disposition de sa destinée soumise à l'inflexible fatalité de l'errance puis au statut d'étranger, voire d'incompris, mais de voyant... C'est ainsi également qu'il reçoit de Haydn la leçon de passer du temps à chercher la bonne harmonie des mélodies populaires afin de s'entretenir dans l'art de moduler, sagesse en écho au concept kantien de finalité sans fin. Introduire l'étrange, le doute en somme ou l'incroyance au sein de la manipulation des objets devient une manière assurée de soumettre le langage à l'épreuve de sa propre validité. C'est en quelque sorte une méthode philosophique de la preuve par l'absurde de l'existence matérielle des idées, c'est-à-dire de la manifestation des idées et de leur exploitation dans le travail sur la matière. Or Reicha a développé à Paris avec ces quintettes pour instruments à vent, une grande réflexion sur les timbres relativement à l'agencement des idées musicales. Il a revu la notion de musique pure en la confrontant à la matière d'exécution de ce langage pensé dans l'absolu et devant s'adapter aux contingences des couleurs.

³³ De même les additions qu'il prévoit à son texte rappellent trois faits extraordinaires qui à vrai dire n'intéressent que peu le récit, naïvement à un regain scrupuleux de mémoire par lequel Reicha insiste sur la banalité de ses frayeurs ou de ses audaces.

³⁴ « On ne peut pas se faire idée de la sensation que j'ai éprouvée en voyant cette ville pour la 1^{ère} fois. », « Notice sur Reicha », p. 72.

C'est un genre de musique entièrement nouveau qu'il a fallu créer pour ces instruments qui tiennent le milieu entre les voix et les instruments à cordes ; ce sont des combinaisons d'un genre tout particulier qu'il a fallu faire pour frapper les auditeurs en faisant valoir ces instruments selon la nature de chacun d'eux ; ce sont des connaissances amples et approfondies qu'il a fallu acquérir sur chacun de ces 5 instruments³⁵.

Si la notion d'altérité et d'étrangeté aux choses et aux faits que nous mettons ici en évidence semble un terme trop fort par rapport aux éléments d'un texte souvent assez anodin et qui n'est en aucune manière un réquisitoire contre le statut d'étranger, on peut lui préférer l'idée qu'à travers les différentes esquisses qu'il dresse des diverses péripéties de sa vie, Reicha fixe le portrait psychologique d'un homme retranché de la société, un esprit retiré dans son art.

Il est notoire en effet d'observer jusqu'à quel point, l'indifférence au monde et l'attention au particulier est ce qui lui tient lieu de force de vie, de centre d'intérêt. Il est habité par la forme d'abnégation que représente le mépris de la réussite. Mais l'austérité d'un vie probe si elle débouche elle-même sur une perception diffuse et tout d'abord inintelligible du monde, lui livre par delà l'extase de la matière, voire de la nature, l'assurance de se ranger du côté de la recherche pure de la vérité : l'écriture pour l'écriture dans le domaine de la composition. Aussi Reicha ressent-il le monde dont il est en quelque sorte absent, avec une violence particulièrement aiguisée et c'est au titre d'impressions ardentes qu'il en éprouve la mystérieuse impénétrabilité. C'est ce contraste ou cette contradiction entre réceptivité et émotivité qui lui tient lieu de principe d'inspiration, ou comme il le dit lui-même, qui « l'intéresse » et voire même lui suggère des « idées » qu'il cherche ensuite à clarifier, ordonner, assagir par un bon ordre.

Ce mécanisme en quelque sorte exposé en filigrane dans les « Notes » n'est autre, nous semble-t-il que celui qui régit également son œuvre de musicien. Le compositeur a été pris entre des conditions extravagantes d'imprécisions, d'approximation face à une volonté, voire une ambition, et une détermination inaltérables. Tel est le message paradoxal délivré dès les premières lignes de cette confession, sur le ton presque de la fable mais aussi du *Märchen* où sous l'amabilité perce une forme étrange de fixité volontaire et de conscience sans égards :

Ayant perdu son père à l'âge de 10 mois, son éducation fut négligée jusqu'à sa onzième année. Une ambition naissante, un désir ardent et spontané de devenir un homme célèbre s'emparent de lui à cette époque. [...] il songea à chercher une meilleure instruction chez son grand père paternel [...] Mais s'apercevant bientôt que ce n'était pas là où il pouvait acquérir des talents et satisfaire son ambition de devenir un homme remarquable, il sollicita son grand père de l'envoyer auprès de son oncle. [...] La difficulté [...] fut de traverser seul une partie de l'Allemagne sans parler ni comprendre l'allemand.

La réalité propice au fantasme d'une traversée, d'une voie qui se trace dans une société à la langue et au mœurs inconnue et avec laquelle il n'a encore aucun commerce et ne connaît aucune de ses dépravations, ne peut que fortifier en Reicha le sens de l'observation et de l'analyse, d'un recul quasi abstrait, disons le mot : d'un sens extrême du contrepoint. Parallèlement cette errance le prédispose à une fabrication fantasmée où l'imagination permet de donner des significations à des objets aux fonctions incompréhensibles, mais particulièrement préoccupantes parce qu'incontournables. La plongée, l'immersion tout à la fois dans la perte du sens et l'identification de la vérité qui baigne les premières vingt-cinq années de la vie de Reicha, constituent sans doute l'épreuve la plus fondamentale à l'origine

³⁵ *Ibid.*, p. 88.

de sa recherche pédagogique et de sa fascination pour l'organisation de la langue musicale. Une langue qu'il place de fait à mi-chemin entre une phraséologie syntaxique, et une équation algébrique et qu'il situe en somme avant même d'écrire son essai « Sur la musique comme art purement sentimental », entre le « purement spirituel » et le « purement sentimental ». Mais autant cette expérience de déchiffrement a pu favoriser en lui les facultés rationnelles de classification des objets du langage et conforter la recherche d'une sécurité des constructions grammaticales, voire des mécanismes logiques, autant cette expérience a dû également lui apprendre à se défier des débordements de l'imagination, des affabulations à la limite de l'épouvante qui peuvent aussi alimenter ses perceptions. C'est bien semble-t-il ce que rapporte le récit de la nuit déjà évoquée, qu'il passe caché sous le dernier matelas de son lit, tandis qu'un « homme noir » s'administre la discipline. Dans ce récit digne de la méprise de Don Quichotte face aux moulins dans la campagne de Montiel, et qui pour cette raison prête à sourire, c'est bien l'angoisse et la terreur que lui inspirent l'inconnu et l'impossibilité de nommer une situation dans laquelle jusqu'à présent « il n'avait jamais vu un être semblable », qui retiennent l'attention et construisent par une sorte d'alternance entre conscience et fantasme l'état marginal de l'esprit du jeune Reicha. Parti, à onze ans, sans éducation, sur la grande route de Prague savait-il que sa quête du monde civilisé le conduirait par la culture allemande, la société viennoise et celle de Paris au devant de la Musique ? Savait-il que l'embarras des langues étrangères trouverait dans un autre système de langage une résolution dont il serait l'un des censeurs et l'un des grammairiens ?

Ainsi les deux premiers paragraphes qui inaugurent les souvenirs de Reicha exposent, sans le signaler clairement, les raisons du statut dont il souffre encore aujourd'hui : une crise moins d'identité, car Reicha ne doute pas de lui et reste très attentif à ses propres alarmes comme plus tard aux dérèglements de son estomac ou au dérangements de son sommeil, qu'une aspiration d'identification aux forces triomphantes de son temps, puisqu'il reste en marge du succès et se fie à sa seule étoile. Hervé Audéon, dans ce même volume, souligne à juste titre en Reicha le témoignage d'une foi dans le progrès, témoignage lui-même enraciné dans le passé directement immédiat, voire une forme de transmission orale. Nous revenons sur cette lecture historique en lui associant une lecture géographique, les trois identités qui font Reicha expliquent une part de sa vocation à échapper – en se tournant vers un ailleurs –, au poids des convenances qu'il lui faut harmoniser et se faire sienne. Mais d'avoir abdiqué sa langue maternelle l'avait conduit à se mettre dans une position de vacuité, de perte de l'intelligibilité. Or en renonçant au tchèque le jeune Reicha put avoir la première expérience de ce que représentait chez un esprit déjà pensant une perception « purement sentimentale » du monde et des êtres.

Reicha par la carrière qu'il a menée au gré d'une extraordinaire volonté, établit ainsi pour notre temps un lien qui a encore aujourd'hui quelque chose d'artisanal, mais qui doit aussi être plus philosophique dans sa réalité. Ce lien se construit à partir de l'émancipation que réclame l'*Aufklärung* et à laquelle Reicha s'engage résolument³⁶. Ce lien se fortifie avec la forme de liberté que revendique le romantisme, liberté contre laquelle, en revanche, Reicha émet prudemment nombre de réserves³⁷. Ce lien se révèle donc paradoxal parce qu'en sa raison d'être, il ne libère pas tant l'inspiration qu'il ne l'emprisonne dans un réseau de causes

³⁶ Antoine REICHA, *Philosophisch-practische Anmerkungen*, où il parodie le *Was ist Aufklärung* de Kant lorsqu'il s'indigne : « Ainsi est l'homme ! il reste constamment un enfant, qui préfère accepter plutôt que de penser lui-même », *ibid.*, p. 163.

³⁷ Reicha, à la fin de son « chapitre » intitulé « Du genre romantique », met en garde le compositeur contre les abus et la facilité du romantisme aussitôt qu'il n'est pas éclairé par : « une critique certaine, fine et délicate qui l'avertisse sans cesse des écarts d'une imagination trop ardente ou trop dérégulée », puis il conclut : « un romantisme désordonné qui devient à la mode est le précurseur de la décadence prochaine des arts : il ne peut intéresser que des personnages qui ne pensent point, ou qui ne pensent plus ». *Art du compositeur dramatique ou cours complet de composition vocale*, Paris, Farrenc, 1833, p. 102.

et de procédés. Phénomène inattendu autant que surprenant qui, en guise d'éclaircissements, s'apparente davantage à une forme de superstition ou de dissipation, de la dilution de l'énergie créatrice. Est-ce cela qui explique la neutralité, voire le caractère en quelques aspects aporétique du cheminement de Reicha qui de Prague, après avoir séjourné en Allemagne, s'achève par une carrière très honorable mais non remarquable, à Paris ?

L'Allemagne de Paris : « De l'Allemagne »

La forme de sensibilité et d'intelligence des cultures du nord de l'Europe sur laquelle Madame de Staël, cette fois, et rigoureusement dans le même temps que celui de la maturité de Reicha, attire l'attention de ses lecteurs ne semble pas réellement jouer en faveur de Reicha. La complémentarité évidente de ce que l'Allemagne cultivée et pensante apporte à la France des élites, reste elle aussi une leçon observée avec défiance. L'auteur de *Corinne, ou l'Italie* pose cependant dans *De l'Allemagne*³⁸ l'idée alors émergente dans les Arts et les Lettres d'une identité très spécifique de la sensibilité « allemande ». Il s'agit cependant d'un type de sensibilité qui pour être étrangère au cartésianisme français lui devient désormais accessible jusque dans ses singularités. L'allemand détient en somme une sensibilité complémentaire à celle de la France. Le problème est donc plus complexe qu'il n'y paraît et explique peut-être l'existence des communautés étrangères à Paris.

J'ai cru, écrit Madame de Staël, qu'il pouvait y avoir quelques avantages à faire connaître le pays de l'Europe où l'étude et la méditation ont été portées si loin, qu'on peut le considérer comme la patrie de la pensée³⁹.

Mais plus loin, elle attire l'attention sur l'essence musicale de l'allemand :

Dès que l'on s'élève un peu au-dessus de la dernière classe du peuple en Allemagne, on s'aperçoit aisément de cette vie intime, de cette poésie de l'âme qui caractérise les Allemands. Les habitants des villes et des campagnes, les soldats et les laboureurs, savent presque tous la musique⁴⁰.

Plus tard encore elle souligne que la musique se nourrit aussi chez les allemands de leur prédisposition à la philosophie :

Les Allemands excellent dans la musique instrumentale ; les connaissances qu'elle exige, et la patience qu'il faut pour la bien exécuter, leur sont tout à fait naturelles [...] je ne ferai qu'une objection à leur génie, comme musiciens : ils mettent trop d'esprit dans leurs ouvrages, ils réfléchissent trop à ce qu'ils font⁴¹.

L'Allemagne de Madame de Staël regroupe le vaste territoire auquel les encyclopédistes faisaient déjà allusion, un espace qui englobe aussi bien Vienne que Berlin et qui inclut les « pauvres Bohême » portant sur leurs dos « une mauvaise harpe, d'un bois grossier, dont ils tirent des sons harmonieux », comme une part des itinérants présents sur le sol allemand et particulièrement représentatifs de l'âme allemande. Nous postulons, de même, au travers de

³⁸ *De l'Allemagne*, proposé à la publication dès 1810, fut publiée en 1813, il faut également penser au texte moins connu de Germaine de Staël : *De l'esprit des traductions*.

³⁹ Germaine de STAËL, [Madame de], « Observations générales », *De l'Allemagne* [1813], Paris, Garnier frères, 1879, p. 12.

⁴⁰ Germaine de STAËL, *De l'Allemagne* chapitre II de la première partie : « Des mœurs et du caractère des Allemands », p. 21.

⁴¹ Germaine de STAËL, *Ibid.*, chapitre XXXII, « Des Beaux-Arts en Allemagne », Deuxième partie, *De l'Allemagne* [1813], Paris, Garnier frères, 1879, p. 398.

cette réalité littéraire de plus en plus affirmée, que l'art de Reicha, si l'on accorde une attention aux sources et aux traces des appartenances culturelles nuancées autant que diverses qui en marquent le style, tire sa réelle physionomie de l'Histoire mouvementée des débuts du XIX^e siècle musical, qui étendirent jusqu'à la France l'accueil des étrangers de l'Europe septentrionale et centrale. Le dénuement de l'exil, l'habitude de la méditation philosophique, l'ambition de la liberté désignaient Paris comme un lieu possible de réussite et de compréhension⁴².

Conclusion

Par delà les paroles si positives du maître envers la France, isoler et rapprocher les données que constitue en elle-même la triple réalité d'être un compositeur d'origine tchèque, façonné et traversé par deux géographies musicales et intellectuelles qui désignent à leur tour deux « écoles », deux attitudes, ne cesse de souligner une personnalité divisée. Car, ne nous y trompons pas, Reicha dans son amour même de la France qu'il se donne si généreusement comme terre d'élection, fait souvent preuve de la naïveté proverbiale à la limite de l'autisme du sentimental Schmucke, le musicien allemand par excellence, du *Cousin Pons* de Balzac⁴³ (1846-48) qui, « Quoique grand compositeur, [Schmucke] ne pouvait être que démonstrateur, tant son caractère se refusait à l'audace nécessaire à l'homme de génie pour se manifester en musique », musicien qui « avait gardé toute sa naïveté d'enfant » et dont Balzac écrit encore « Ce véritable et noble allemand était à la fois le spectacle et le spectateur, il se faisait de la musique à lui-même⁴⁴ ». Autant de propos qui viennent en écho à la remarque d'Henri Blanchard sur son maître :

C'était un grand artiste entrant avec vous dans le champ de la fugue pour le semer de fleurs, et les y faisant naître, pour ainsi dire, à vue d'œil, se réjouissant avec son élève, son ami, de quelque nouveau tour musical que la controverse lui révélait, de quelques *Stretti* inattendus, qui le rendaient joyeux comme un enfant qui a trouvé un nid d'oiseaux⁴⁵.

Cette physionomie tripartite met en lumière, au-delà des qualités d'assimilation que revendique haut et fort Reicha, les particularismes d'altérité qui construisent aussi sa personnalité artistique. De là peut-être l'exotisme passagèrement attractif de Reicha pour ses contemporains, tout autant que les raisons cohérentes de son effacement de l'Histoire. Reicha le marginal, le périphérique, le « parent pauvre » de la *Comédie humaine*, est donc ici arbitrairement placé en figure centrale de notre investigation, et il est confronté à ce qui d'ordinaire fonde notre connaissance de son temps et des lieux qu'il fréquenta. Méthode qui devrait permettre enfin d'envisager quelle fut la compréhension du monde dont il fut en son temps et en son espace, notamment au Conservatoire, un acteur reconnu. Un monde qui le passionnait, certes, mais qu'il envisagea tout comme Beethoven avec le regard froid d'un

⁴² Cf. Dans cet ouvrage la lettre de Reicha de 1808, comparant Vienne et Paris, citée par Herbert Schneider.

⁴³ Lorsqu'il décrit Schmucke pour la première fois, la scène se situe en 1835 ou 1836 selon les manuscrits, Balzac donne une liste de musiciens allemands parmi lesquels Reicha ne figure pas, mais où il propose deux autres tchèques, Dussek et Dreyschock et bien sûr des Viennois, dont Mozart. Schmucke il est vrai est un pianiste. Mais ce qu'il faut retenir c'est la sentimentalité liée à l'image de l'allemand. « cette grâce peu comprise en France, où nous l'appelons sensiblerie, mais qui, chez les Allemands, est la poésie du cœur arrivée à la surface de l'être » écrit encore Balzac dans *Modeste Mignon*, cité dans BALZAC, Honoré de, *Le cousin Pons*, dans *La Comédie humaine*, CASTEX, Pierre (dir.) 1977, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 7, p. 1400, note. 2.

⁴⁴ Honoré BALZAC, *Le cousin Pons*, p. 497.

⁴⁵ Henri BLANCHARD, « Des successeurs de Reicha », *Revue et gazette musicale*, 12 juin 1836, n°24, p. 200-201.

prophète au sens qu'a donné Pierre Bénichou à ce mot, et d'un esprit solitaire prédisposé, comme l'écrit encore Balzac de Schmucke, au :

besoin de prêter une signification psychique aux riens de la création, qui produit les œuvres inexplicables de Jean-Paul Richter, les griseries imprimées d'Hoffmann et les garde-fous in-folio que l'Allemagne met autour des questions les plus simples, creusées en manière d'abîmes, au fond desquels il ne se trouve qu'un Allemand⁴⁶.

Reicha est donc proposé tout d'abord comme la figure autour de laquelle ce que nous appellerons dans un premier temps « son » Allemagne, puis « son » Paris telle que son œuvre en rend compte, permettent de mieux le saisir. Figure aussi qui dans un second temps se distingue et se détache de ce à quoi correspondent aux yeux de la postérité la réalité musicale de l'Allemagne et celle de la vie musicale parisienne. Ainsi entre ce qu'il livre non sans un certain caractère d'opportunisme mais aussi d'intérêt distancié de sa lecture, de l'Allemagne et de Paris, devrait donner des éléments de réponse aussi bien sur la cohérence de ses choix que sur les jugements sévères de la postérité.

⁴⁶ Honoré BALZAC, *Le cousin Pons*, *ibid.*, p. 497.