PETITS RIENS ET GRAND HOMME : *MOZART* DE SACHA GUITRY

« J'ai une prédilection particulière pour les hommes qui parviennent à des sommets », écrit Guitry à propos de *Béranger*[1]. Après *La Fontaine* (1916), *Debureau* (1918), *Pasteur* (1919), le dramaturge rend hommage à l'immense Mozart, en s'inscrivant dans la double veine de la biographie théâtrale[2] et de la pièce musicale[3] qui connaissent les faveurs du public sur la scène française des années 1920-1930. Guitry s'appuie sur des interprètes talentueux – Yvonne Printemps joue le rôle de Mozart, lui-même celui du baron Grimm – et sollicite le compositeur Reynaldo Hahn pour la partition[4]. La pièce est créée le 2 décembre 1925 au Théâtre Édouard VII et rencontre un grand succès, suivi de plusieurs reprises[5]. Loin de peindre Mozart au faîte de sa gloire, Guitry évoque le troisième et dernier séjour[6] du compositeur à Paris en 1778 qui, si l'on en croit la correspondance et les biographies, fut aussi décevant que le premier avait été enchanteur[7]. Mozart n'est plus un enfant prodige, et pas encore un compositeur reconnu ; et c'est cet entre-deux, cette zone grise en apparence insignifiante qui attire l'attention du dramaturge. On se demandera pourquoi Guitry fait ce choix, quelle image il donne de Mozart et de sa musique, et quelle contribution il apporte au mythe du compositeur[8].

---

[1] Entretien de Sacha Guitry avec Gaston Lebel, *Comœdia*, 22 janvier 1920.

[2] Jeanyves Guérin consacre un développement à la biographie théâtrale, qui remporte un grand succès dans les années 1900-1920, dans *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2007, p. 180-181.

[3] Outre les vaudevilles, dont il poursuit parfois la tradition chantée, Sacha Guitry s'illustre dans plusieurs genres musicaux au cours de sa carrière. Il compose des revues comme *La Revue de Paris* en 1918 (musique de Claude Terrasse), des comédies musicales comme *L'Amour masqué* en 1923 (partition d'André Messager) ou *Ô mon bel inconnu* en 1931 (musique de Reynaldo Hahn), un opéra-bouffe, *SADMP* en 1931 (sur une musique de Louis Beydts) ou encore des opérettes comme *Florestan Ier, prince de Monaco* en 1932 (couplets d'Albert Willemetz et musique de Werner R. Heymann). On peut rappeler que l'opérette viennoise connaît un renouveau sur la scène française grâce à des compositeurs comme Oscar Straus : celui-ci écrit par exemple la partition de *Mariette ou comment on écrit l'histoire* sur un livret de Sacha Guitry, en 1928. *Mozart* est désigné comme une « comédie en trois actes » sur le texte et une « comédie musicale » sur la partition, c'est-à-dire une pièce de théâtre accompagnée de musique et d'airs chantés.

[4] Guitry avait d'abord proposé à André Messager de composer la partition, mais celui-ci avait décliné en raison de la difficulté du pari – mêler sa musique à celle de Mozart. Reynaldo Hahn relève le défi. Il jouit alors d'une grande notoriété : l'opérette *Ciboulette*, dont il a écrit la musique sur un livret de Robert de Flers et Francis de Croisset, a triomphé au Théâtre des Variétés en 1923. Michel Burgard rappelle en outre que c'est un « chef mozartien accompli » qui « a dirigé *Don Giovanni* à Salzbourg en 1906 » (« *Mozart* », dans Marc Honegger et Paul Prévost (dir.), *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, *G-O*, Bordas, 1991, p. 1396).

[5] La pièce *Mozart* part en tournée à Londres et New-York en 1926. Elle est reprise au Théâtre de la Madeleine en 1932 puis au Théâtre Marigny en 1958. Le 12 décembre 1956, Henri Spade met en scène un spectacle filmé pour la télévision à l'Alhambra de Paris. Plus récemment, la pièce a été reprise en 1984 à l'Opéra-théâtre de Nancy en coproduction avec l'Opéra de Tours.

[6] Mozart arrive à Paris le 23 mars et en repart le 26 septembre 1778. Il a déjà séjourné dans la capitale lors de sa grande tournée européenne, d'abord en 1763-1764, sous la protection du baron Grimm, puis plus brièvement, à son retour d'Angleterre en mai-juin 1766.

[7] Sur les séjours à Paris de Mozart, voir les articles « France » et « Paris » de Jérôme Bastianelli, dans Bertrand Dermoncourt (dir.), *Dictionnaire Mozart,* Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005, respectivement p. 316-317 et p. 682-83. Jérôme Bastianelli souligne le contraste entre le premier séjour, très bénéfique sur le plan de sa carrière, et le séjour de 1778, qui tourne au « fiasco, voire à la catastrophe » (p. 316). L'isolement de Mozart, ses difficultés financières, la mort de sa mère et sa mésentente avec Grimm lui laissent une impression amère.

[8] Nous reprenons la définition de *mythe* donnée par Marie Gaboriaud à propos de Beethoven : « Au-delà de la légende, le mythe […] s'il comporte indéniablement une part de fiction, se distingue non seulement par sa valeur collective et morale, mais aussi par sa capacité à se modifier en fonction des contextes culturels, pour voir son

1. Une historiette : Mozart parisien

À plusieurs égards, par sa matière et sa dramaturgie, *Mozart*[9] se démarque d'autres pièces biographiques de Guitry. Le dramaturge s'en tient à un épisode bref de la vie du compositeur, borné par son arrivée impromptue à Paris (acte I) et son départ précipité, à peine six mois plus tard (acte III). Ce choix pourrait être fonctionnel : l'exhaustivité biographique étant impossible, il faut bien couper, sélectionner les moments représentés, et parfois choisir une focale[10]. Mais ce resserrement chronologique n'est pas la norme chez Guitry, qui peut étendre la durée de ses biographies scéniques ou cinématographiques sur plusieurs années, afin d'embrasser toute la carrière d'un grand homme et de montrer comment se construisent progressivement son image publique, son aura, sa légende. Dans *Pasteur* (1919), les actes se déroulent successivement en 1870, 1880, 1885, 1888 et 1892 ; la pièce s'achève par la cérémonie de son jubilé et le discours du Président de la République qui marque l'aboutissement de sa carrière et souligne son exemplarité. Dans *Béranger* (1920), le chansonnier est nourrisson dans le prologue (en 1780) puis vieillit au cours de la pièce : l'acte I se déroule en 1813, l'acte II en 1829, l'acte III en 1848. *Beaumarchais* (1950), qui se déploie en dix-huit tableaux sur de multiples lieux, s'étire également sur plusieurs années – tout comme *Debureau* (1918). Plus proche de *Mozart* dans le traitement spatio-temporel, *Franz Hals* (1931) couvre seulement quelques mois de la vie du peintre. Dans *Mozart*, plus que la totalité d'une vie, c'est *un* moment qui intéresse Guitry : celui de l'adolescence, de la mue.

Une comparaison avec le *Mozart* de René Fauchois[11], pièce en alexandrins créée à la Comédie des Champs-Élysées le 31 mars 1923, fait ressortir l'originalité de ce choix. Fauchois retrace la trajectoire ascensionnelle de Mozart à travers trois épisodes qui correspondent aux trois actes : le 13 mars 1778, à Mannheim ; le 12 juin 1781, à Vienne ; le 28 octobre 1787, c'est-à-dire la veille de la première représentation triomphale de *Don Giovanni*, à Prague. Le troisième voyage à Paris n'est pas représenté. À la fin de l'acte I, Mozart se contente d'annoncer son départ imminent pour la capitale, ordonné par son père, qui espère qu'à l'exemple de Gluck et de Noverre, il y trouvera la gloire. Mozart résume ensuite son expérience à l'acte II :

MOZART.

---

sens sans cesse réactivé et actualisé. » (Marie Gaboriaud, *Une vie de gloire et de souffrance. Le mythe de Beethoven sous la Troisième république*, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles, 2017, p. 28).

[9] Nous nous référerons à l'édition suivante : Sacha Guitry, *Mozart* [1926], in *Théâtre, je t'adore*, Paris, Presses de la Cité/Omnibus, 1996. Les numéros de page entre parenthèses après les citations renvoient à cette édition.

[10] Florence Fix souligne bien la nécessaire sélection opérée par la scène : « […] la biographie de théâtre s'avance comme partielle, ne s'intéresse qu'à une part prélevée à la vie d'un grand homme […] au risque de l'anecdotique, voire du léger, du comique » ; « En renonçant au récit strictement événementiel, précisément documenté, la biographie théâtrale doit s'accommoder de la contrainte d'un point focal : derniers jours de la vie du fils de Napoléon (*L'Aiglon*, de Rostand, 1900), procès de Galilée ou de Molière […] ». (Florence Fix, « Avant-propos. Petites scènes et grands hommes », *Biographies scéniques*, Éditions universitaires de Dijon, 2017, respectivement p. 9 et p. 11).

[11] Il n'est pas tout à fait impossible que Guitry se soit livré à un dialogue littéraire avec son ami René Fauchois à travers *Mozart*. Les deux hommes se sont rencontrés en 1900 pendant les représentations de *L'Aiglon* où le jeune Sacha allait voir son père dans le rôle de Flambeau et où Fauchois prononçait l'unique réplique du capitaine Foresti. Sur les écrits musicaux de René Fauchois, voir Marie Gaboriaud, « Les écrits musicaux de René Fauchois : incarnation et indignation », *Comparatismes en Sorbonne*, 5-2014 : Écrire (sur) la musique, http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue5/6_GABORIAUD.pdf, consulté le 21 février 2021.

J'ai traversé Paris plein de neige, en décembre,
Pour m'exhiber, les doits glacés, dans les palais,
Où nul ne m'écoutait quand je jouais. […]
Je me disais : « Que vais-je dans
Dans cet abominable enfer[12] ? »

Comme s'il comblait cette ellipse, Guitry donne une version bien plus détaillée et originale du séjour parisien. Il ne recherche nullement l'exactitude biographique, différenciant nettement la mission de l'historien et celle de l'écrivain[13]. Il s'en tient à une trame minimale : lors de ce troisième séjour, Mozart loge chez Madame d'Épinay sous la protection de Grimm, et repart sans avoir connu la gloire. Guitry brode allègrement sur ce canevas, même si certains détails de la pièce sont avérés par la correspondance[14] : il invente des faits (l'intrigue sentimentale), en modifie certains[15], en omet d'autres. Il est par exemple peu question de la fiancée de Mozart – le nom d'Aloyse n'est pas prononcé, et les invités semblent découvrir son existence lorsque Mozart reçoit une lettre d'elle à l'acte II. La maladie et la mort d'Ana Maria Mozart[16] sont passées sous silence alors qu'elles assombrissent considérablement le voyage de Wolfgang. Plus généralement, Guitry gomme les aspects les plus déplaisants de ce séjour : le deuil, la gêne financière, le déplaisir[17], le jugement de Mozart sur les Français, qu'il trouve médiocres et bêtes[18], et même la rancœur envers Grimm[19]. Le héros de Guitry se sent comme

---

[12] René Fauchois, *Mozart* [1923], dans *Trois héros de la musique*. *Évocations dramatiques*, Berger-Levrault, 1946, p. 117.

[13] La critique a noté, pour l'en féliciter ou l'en blâmer, les libertés prises par Guitry à l'égard de l'histoire : André Beaunier remarque dans *Zéro*, le 3 décembre 1925 : « On n'en finirait pas, de noter les dissemblances qu'il y a de ce tableau à la réalité historique. Combien je préfère aimer ce tableau ! » Gustave Fréjaville note dans *Débats*, le 8 décembre, que Guitry n'a peut-être pas été fidèle à la vérité historique, mais qu'il a « ressuscité l'âme du personnage ». Dans *Candide*, Guitry publie deux articles exposant son différend avec André Mestre. Celui-ci reproche à Guitry d'inventer de toutes pièces le dépucelage de Mozart. Guitry répond qu'il n'*affirme* pas cette liaison, mais qu'il en fait seulement l'hypothèse, avant de revendiquer sa liberté créatrice : « Quand un auteur dramatique met à la scène des personnages historiques, il n'a certes pas tous les droits, mais il ne faut pas non plus les lui contester tous, sous prétexte d'"exactitude"./Un auteur dramatique n'est pas un historien./Un poète, un homme de lettres, un dramaturge a parfaitement le droit d'attribuer à des causes qu'il imagine, certains actes historiques ou simplement notoires dont les mobiles ne sont pas définis d'une façon précise./Nos pièces peuvent bien n'être que vraisemblables. » (Sacha Guitry, « Si je connaissais M. Mestre », *Candide*, 22 avril 1928).

[14] La réplique de Mozart « j'ai plusieurs choses en train, mes sonates à la gravure » fait par exemple écho à la lettre de Mozart à son père, le 18 juillet 1778 : « Mes sonates [K. 301 à 306] vont bientôt être gravées » (*Lettres de W. A. Mozart*, traduction complète, avec une introduction et des notes de H. de Curzon, Hachette, 1888, p. 230). Guitry a pu consulter cette correspondance : il cite par exemple une lettre de Mozart à son père du 27 juillet 1781 dans l'article de *Candide* que nous venons de mentionner.

[15] Dans la pièce de Guitry, Mozart arrive tout de suite chez Madame d'Épinay, qui l'accueille aussitôt à bras ouverts. D'après sa correspondance, Mozart ne s'installe chez elle qu'après plusieurs mois, le 9 juillet 1778 : « J'écris ceci dans la maison de Mme d'Épinay et de M. Grimm, où j'habite à présent. J'ai une jolie petite chambre avec une vue très agréable » (*Lettres de W. A. Mozart*, *op. cit.*, p. 217). Il se montre moins satisfait le 11 septembre : « Cette chambre n'a de beau que sa vue ; des murs nus ; ni armoire, ni quoi que ce soit » (*ibid.*, p. 254).

[16] Ana Maria Mozart meurt le 3 juillet 1778 après une longue maladie. Mozart en annonce la nouvelle à son père dans sa lettre du 9 juillet (*ibid.*, p. 216). Si le deuil de la mère n'est pas mentionné, Guitry dédie la pièce à son père, Lucien Guitry, qui vient de mourir : « À celui qui n'est plus/ Qui déjà n'était plus/Mais qui te protégeait/Le soir où tu créas Mozart/Inoubliablement » (p. 600).

[17] « Vous avez dû remarquer, depuis longtemps déjà, que je ne suis pas ici avec plaisir. J'ai tant de raisons pour cela ! … et elles ne servent à rien puisque m'y voici. » (à son père, 3 juillet 1778, *Lettres de W. A. Mozart*, *op. cit.*, p. 212).

[18] « Et puis surtout, c'est que Paris a beaucoup changé ; les Français n'ont plus, à beaucoup près, autant de *politesse* qu'il y a quinze ans ; ils frisent maintenant la grossièreté et sont horriblement orgueilleux. » (à son père, 1er mai 1778, *Lettres de W. A. Mozart,* p. 200) ; « Si Paris était un lieu où les gens eussent des oreilles, du

un poisson dans l'eau à Paris, et réussit sur tous les plans à la fin de l'acte II : il connaît à la fois l'amour et le succès. *Mozart* n'est pas un drame, mais une comédie, même si la mélancolie de l'acte III fait contrepoint à la gaîté.

Cette désinvolture s'observe aussi dans l'évocation de ce XVIIIe siècle que Guitry apprécie particulièrement pour son marivaudage, son effervescence artistique et intellectuelle, sa recherche du plaisir. Pour brosser à gros traits l'arrière-plan littéraire, le dramaturge recourt, comme souvent, à un personnage d'observateur, de commentateur et de conteur : le baron Grimm.

> GRIMM. – […] vous avez tout simplement entre les mains le manuscrit de la comédie nouvelle de monsieur de Beaumarchais…
> LE MARQUIS. – « Le Mariage de Figaro », dont parle tout le monde ?
> GRIMM. – Parfaitement ! […]
> LE MARQUIS. – […] Il vous l'a donné à lire ?
> GRIMM. – Non, certes… et même il ne faut pas qu'il sache que son manuscrit est en ma possession… il en ferait une maladie, le monstre… car il me hait ! […] Non, sa comédie déjà fameuse… car vous en connaissiez le titre… m'a été remise ce matin par… des personnes qui ont l'intention d'en… retarder le plus possible la représentation. […]
> LE MARQUIS. – Vous voilà donc désormais l'arbitre de toutes les questions théâtrales et littéraires.
> GRIMM. – L'arbitre, non… le spectateur intéressé…mais désintéressé !... Ce que j'aime par-dessus tout, c'est la vie quotidienne des hommes de mon temps… Souvent elle me passionne plus que leurs œuvres ! Je suis, de par ma nature, à l'affût de tous les événements… ayant pris, une fois pour toutes, l'habitude de les considérer comme historiques ! Quand on a le bonheur de vivre en même temps que Voltaire, Houdon, Jean-Jacques, Gluck et mon cher Diderot… (p. 613)

Grimm est un « chroniqueur impliqué[20]», observant les événements du dedans et du dehors, jouissant de vivre dans un éternel présent. Il devient professeur ou pédagogue lorsqu'il présente les Lumières à travers une énumération d'écrivains et d'artistes. Peu importe que son propos soit fantaisiste – Rousseau est mort depuis le 30 mai 1778, et Voltaire le 3 juillet, c'est-à-dire la veille de l'arrivée de Mozart chez le baron Grimm et Madame d'Épinay[21] ; la haine entre Beaumarchais et Grimm n'est nullement avérée ; Grimm ne tient plus la *Correspondance littéraire* depuis 1775, ce qui rend peut-être son influence moins forte que ne le laisse entendre le marquis. Ce qui intéresse Guitry, ce n'est pas l'exactitude ; ce n'est pas non plus la grande histoire faite d'événements marquants mais plutôt la vie quotidienne, les petites anecdotes qui traduisent l'esprit d'une époque. Plus que les œuvres (on n'apprend rien sur *Le Mariage de Figaro* : Guitry compte sur le lecteur pour connaître ses classiques), ce sont les hommes qui l'intéressent ainsi que leurs relations, faites d'amitiés et d'inimitiés (Beaumarchais « déteste » Grimm, qui affectionne « [s]on cher » Diderot), car ce sont les sentiments ou les passions qui donnent du relief et de l'intérêt à l'histoire. Aussi choisit-il de

---

cœur pour sentir et un tant soit peu d'intelligence et de goût pour la musique, je rirais de bon cœur de tout cela ! Mais je ne suis entouré que de brutes et d'imbéciles (au point de vue de la musique). » (*ibid.*, p. 202).

[19] « L'excellent homme ignore certainement que, si j'étais resté à Paris, je serais parti de chez lui le mois prochain, pour aller dans une maison où les choses ne se passent pas d'une manière aussi niaise et aussi absurde que chez lui. » (à son père, 11 septembre 1778, *ibid.*, p. 253).

[20] Ce développement sur l'histoire et l'arrière-plan littéraire a été éclairé par l'intervention de Florence Fix intitulée « Guitry, auteur de lui-même » et présentée au séminaire GRIET XIX-XXI (Groupe de recherche interuniversitaire sur les écritures théâtrales) le 23 mars 2019.

[21] Selon Martin Fontius, le deuil de ces deux grands hommes a pu assombrir le séjour du musicien et même mettre en échec Mozart à Paris. Voir « Mozart chez Grimm et Madame d'Épinay », traduction de Sabine Cornille, dans *Travaux et recherches sur l'Encyclopédie*, n°9, octobre 1990, p. 95-96.

présenter Mozart comme un adolescent de chair et de sang, qui fait chavirer les cœurs et succombe au charme des femmes.

2. Un Chérubin : Mozart amoureux

Comme toutes ses pièces ou presque, Guitry construit *Mozart* autour d'une intrigue sentimentale. Alors que le compositeur affirme, dans sa correspondance, « Vous savez que je ne désire rien tant qu'une bonne situation, bonne comme honorabilité et comme argent[22] », le personnage de Guitry fait à Paris son éducation sentimentale et sexuelle. L'enfant tendre et affectueux est devenu un adolescent érotisé, un jeune homme désirable.

Le Mozart de Guitry arrive à Paris avec un triple objectif : conquérir Paris, être aimé, et perdre sa virginité. Il vient de lire « le Don Juan de Molière » (p. 622) et prend le séducteur pour modèle :

> *(Comme il ne trouve pas ses mots, il retourne au clavecin et il improvise un thème qui sera plus tard celui de son « Don Juan. » Puis, emporté par son inspiration, il chante :)*
> *– Être adoré ! Prendre les cœurs…*
> *Et les sentir tous qui se livrent…*
> *Traverser la vie en vainqueur…*
> *Oh ! C'est ça, vivre !*
> *Pas seulement le cœur des femmes…*
> *Non, tous les cœurs, je les voudrais !*
> *S'il me fallait vendre mon âme,*
> *Je crois bien que je la vendrais…*
> *Que je la vendrais par-devant notaire*
> *Pour être adoré de la terre entière !* […]
> *Et si je compose,*
> *C'est pour être aimé, pas pour autre chose !* (p. 622-623).

L'appétit épique de conquêtes, la jouissance de la domination sont bel et bien donjuanesques : le personnage de Guitry annonce le futur héros mozartien et la musique de Hahn souligne cet écho[23]. Mais l'énergie exprimée par les infinitifs est contrecarrée par la voix passive : la séduction n'est envisagée qu'à travers son bénéfice narcissique – être aimé. Mozart prolonge ce credo par une déclaration d'amour à Paris, qu'il supplie de bien vouloir le « prendre », avec une connotation licencieuse évidente. Le conquérant devient une proie qui s'offre à la ville, allégorisée en fille de joie :

> MOZART, *chantant toujours* […]
> *Prends-moi, Paris,*
> *Tel que je suis,*
> *Sans titre, sans gloire et sans dot… !*
> *Prends-moi pour mon cœur seulement,*
> *Pour mon cœur dont je veux que chaque battement,*
> *Soit une note !* (p. 624)

---

[22] Guitry est conscient de cet écart avec la correspondance : « D'où me vient le besoin, l'envie/ De travailler comme je fais ?/ Est-ce bien pour gagner ma vie ?/ *Je le dis*, mais… ce n'est pas vrai ! » (p. 623 ; je souligne).

[23] La partition de Reynaldo Hahn veut mettre en valeur la voix d'Yvonne Printemps : « À la fin de l'acte I, "Être adoré ! Prendre les cœurs" préfigure éloquemment *Dion Giovanni* et, s'exaltant peu à peu tandis qu'alternent à l'orchestre les deux motifs de l'ouverture, l'hommage amoureux à Paris permet à l'interprète de prouver l'"éclat et la puissance extraordinaire de sa voix", comme l'écrit A. Messager. » (Michel Burgard, « Mozart », art. cit., p. 1396).

Don Juan reste un modèle ou un fantasme, car Mozart n'a rien d'un conquérant, ni même d'un séducteur. Il ne recherche pas la nouveauté ni la difficulté avec les femmes[24], ne déploie aucune stratégie et aucune rhétorique de séduction. Plus que du « grand seigneur méchant homme », il se rapproche de Chérubin, le page inexpérimenté du *Mariage de Figaro*. Les deux personnages sont interprétés par des travestis ; ils ont en commun leur jeunesse – Mozart est à plusieurs reprises désigné comme un « enfant » (p. 630, p. 631, p. 645) ou un « gamin » (p. 618) malgré ses vingt-deux ans – leur mélange de timidité et de fougue, leur charme : Mozart s'éprend de toutes les femmes, et réciproquement[25]. Si le nom de Chérubin n'est pas prononcé, la métaphore des « papillons agiles » (p. 619) convoquée par Madame d'Épinay est un clin d'œil au *farfallone amoroso* de l'acte I des *Noces de Figaro*. Sans se confondre avec elles, le personnage de Mozart est ainsi modelé par des figures mozartiennes, elles-mêmes inspirées par des dramaturges français.

Guitry traduit le charme de Mozart par la répétition et l'accumulation de ses conquêtes. Dès son arrivée, les femmes détaillent son corps dans un blason où pointe le désir :

> MME D'ÉPINAY
> Ah ! quelle surprise…
> Il est ravissant !
> LE MARQUIS
> Sa taille est bien prise…
> MARIE-ANNE
> Et son œil qui frise
> Est très caressant !
> MME D'ÉPINAY
> Sa bouche est exquise. (p. 618).

Ce charme se confirme tout au long de la pièce. Mozart *plaît*, comme en témoigne la dérivation sur le terme : « Vous me plaisez d'une façon extraordinaire » (p. 626), avoue Louise au début de l'acte II ; « Que cet enfant t'ait plu/ C'est tout naturel » (p. 631), renchérit Grimm en voyant Madame d'Épinay dialoguer avec son protégé. Marie-Anne se réjouit d'assister au ballet : « Cela me fait un plaisir fou ! » (p. 634). La Guimard « fait les yeux doux » à Mozart (p. 637) avant d'entamer avec lui une danse prometteuse : « *cette danse est pour eux un excellent prétexte pour très bien se faire comprendre* » (p. 637). La pièce de Guitry fait ainsi toute sa place au corps et au désir. Preuve de leur attirance pour le jeune homme, les femmes l'entourent lors de la lecture de la lettre à la fin de l'acte II ; elles se réunissent lors de la scène d'adieux à l'acte III. L'intrigue sentimentale de la comédie est bien présente, mais Guitry lorgne vers le vaudeville en faisant du dépucelage l'un des enjeux du séjour parisien :

> MOZART. – […] mais, quand je m'adresse à ces dames, je me trouble aussitôt… et je m'embarrasse horriblement… Est-ce bête !... À vrai dire, je suis excusable… car je n'ai pas encore… heu… ou plutôt j'ai toujours… comment dirais-je ?... enfin quoi, si je viens à Paris

[24] Dans *Mozart*, c'est le marquis de Chambreuil, Don Juan au petit pied, qui recherche la difficulté en courtisant systématiquement la femme de son ami, comme il l'explique en une longue tirade de l'acte I.

[25] Dans *Le Mariage de Figaro*, mentionnée par Grimm dans *Mozart*, Chérubin s'éprend de toutes les femmes qu'il voit : Suzanne, Fanchette, la Comtesse, Marceline. De même, Cherubino déclare dans le livret d'opéra : « ogni donna cangiar di colore,/ogni donna mi fa palpitar./Solo ai nomi d'amor, di diletto,/ mi si turba, mi s'altera il petto » (« toutes les femmes me font changer de couleur, toutes les femmes me font trembler./ Il n'y a que les mots d'amour ou de plaisir/qui troublent et perturbent mon cœur »). Le personnage de Guitry confesse avoir du mal à choisir : « Je sors beaucoup, je vais, je viens… j'en cherche une et j'en trouve dix... j'en trouve vingt !... Comment voulez-vous qu'on choisisse… toutes sont bien ! » (p. 628). Cependant, alors que Chérubin s'enivre surtout de mots, le personnage de Guitry est plus entreprenant : s'il recule d'un pas face aux propositions de Louise au début de l'acte II, il veut à tout prix perdre sa virginité, et semble y parvenir.

avec l'espoir d'y gagner beaucoup… j'ai aussi l'intention d'y perdre quelque chose ! (*Il est le premier, et d'ailleurs le seul, à rire vraiment de cette plaisanterie parfaitement déplacée*). (p. 621)

Pour cet acte symbolique, Mozart sollicite Madame d'Épinay, qui incarne le versant maternel et légèrement incestueux de l'amour. Mais Grimm la prend de court, et offre Mozart en cadeau de rupture à la Guimard, qui était sa maîtresse. Le sentimentalisme s'efface au profit de la grivoiserie : Mozart devient un objet, offert à une semi-prostituée par l'ancien amant de celle-ci…

À travers Mozart, Guitry se livre à son jeu favori : faire valser les couples[26] en déclinant toute une gamme de sentiments, du désir naissant à la jalousie amère. Mozart parvient à ses fins : il aime, est aimé d'une femme dont il est l'amant. Pourtant, la pièce ne se clôt pas sur la traditionnelle *happy end*. D'abord, parce que l'identité de l'heureuse élue n'est pas dévoilée, et qu'aucune scène ne nous montre les amants réunis. La jouissance du spectateur – assister au triomphe des amants à la barbe des maris trompés – est remplacée par le plaisir du mystère – « On se demande "laquelle est-ce ?" » (p. 646), chante Mozart – mais surtout par la frustration de *ne pas savoir*. La pièce s'achève en outre par une séparation. Sous la pression de plus en plus forte du valet Grimaud, du marquis et de Madame d'Épinay, Mozart doit quitter Paris, contre son gré, sans obtenir de sursis. Il part le cœur « déchiré » (p. 650), demande à la femme aimée qu'« aucune larme n'apparaisse » (p. 650) et évoque avec nostalgie les heures passées ensemble. Enfin, la liaison de Mozart suscite la jalousie de Grimm. Le motif officiel du départ de Mozart (« Or, à Paris, vous piétinez », dit le marquis, p. 645) se double d'une cause plus officieuse, la souffrance d'un homme trahi, qui est peut-être une preuve du machiavélisme de Grimm, mais qui le rend aussi plus pathétique :

GRIMM, *changeant son fusil d'épaule*
Et si je te disais qu'un homme est malheureux
Précisément parce qu'on t'aime…
Dis-moi, bel amoureux,
Resterais-tu quand même ?
Oui, malheureux, très malheureux… (p. 647).

Biographe de l'intime, inventeur de causalités inattendues, Guitry subordonne le génie de Mozart à une histoire d'amour qui ne figure dans aucun livre d'histoire, aucune correspondance, et qui se dérobe même au regard du spectateur :

MOZART
[…]
Et si, plus tard, peut-être, un jour

---

[26] Guitry choisit des couples de condition sociale et d'âge variés, et à différents stades de leur relation : Marie-Anne de Saint-Pons et le marquis de Chambreuil se découvrent et se plaisent ; le valet de pied Grimaud et la servante Louise doivent se marier par respectabilité ; Madame d'Épinay et Grimm forment un vieux couple, usé par les infidélités et la jalousie (Grimm a une maîtresse, la Guimard ; la liaison ancienne entre Madame d'Épinay et Rousseau est évoquée). Car dans l'arithmétique du vaudeville, on n'est jamais deux très longtemps. Marie-Anne et le marquis échangent des serments d'infidélité avant même de se marier :

LE MARQUIS. – N'avez-vous pas le sentiment…/ Que vous choisirez votre amant… / Parmi les amis justement/ Les meilleurs/ De votre cher Seigneur/ Et Maître ?

MARIE-ANNE. – Que ce soit parmi/ Les amis/ De mon Seigneur et Maître/ Que j'aille mon amant choisir ?/ Je peux même vous le promettre/ Si ça peut vous faire plaisir !... (p. 610).

Grimaud et Louise chantent sur le mode vaudevillesque les difficultés de la vie conjugale :

LE LAQUAIS. – […] Ah ! si c'est ça le mariage,/ Ah ! si c'est ça, la vie à deux,/J'comprends tous ceux/Qu'ça décourage./Et qu'aimeraient mieux/ Et'seul que deux ! […]

LOUISE. […] Ah ! si c'est ça, le mariage,/ Ah ! si c'est ça, la vie à deux,/J'comprends pourquoi/Y'a tant d'ménages/Où l'on est trois/Au lieu d'êt'deux ! (p. 640)

Mozart trouble le fragile équilibre de ces duos et de ce trio.

Quelqu'un dit devant toi :
« Mozart a du Génie »,
Tu répondras, mon cher amour,
Que tu sais bien un peu pourquoi. […]

C'est que l'intérêt réside dans ce qui n'est pas montré et ce qui n'est pas dit, de ce qui reste inachevé, suggéré plus qu'affirmé ou asséné. Cet art de l'esquisse se confirme dans la représentation du musicien.

3. Une esquisse : Mozart musicien

Mozart, c'est d'abord l'enfant prodige du premier séjour. Il est évoqué avant son arrivée sur scène, par l'intermédiaire du clavecin :

> MARIE-ANNE. – Sachez, monsieur, que je ne porterai jamais les mains sur ce clavecin !
> LE MARQUIS. – Il est sacré ?
> MME D'ÉPINAY. – Sacré, c'est beaucoup dire… historique si l'on veut ! C'est sur ce clavecin que Mozart s'est fait entendre à Paris, pour la première fois…
> LE MARQUIS. – Ah ! le fameux petit prodige qui composait à dix-huit mois !
> MME D'ÉPINAY. – À dix-huit mois, c'est excessif… mais à cinq ans, c'est la vérité ! Et il avait huit ans quand il est venu à Paris et qu'il a joué chez moi. Le dessin de Carmontelle en fait foi, d'ailleurs…
> MARIE-ANNE. – Ah ! le dessin a été fait chez vous, Marraine ?... Je n'y avais jamais fait attention… […]
> LE MARQUIS. – Et il était vraiment prodigieux ce gamin ?
> MADAME D'ÉPINAY. – Inouï… Incroyable… il jouait tout, à première vue… et il pouvait improviser pendant des heures ! » (p. 611)[27]

Plusieurs éléments du mythe sont ici réunis : l'incroyable précocité de Mozart, que le public a tendance à exagérer encore ; sa virtuosité, traduite par des hyperboles négatives (il relève du jamais-entendu, défie les lois de l'imagination) ou positives (Mozart est un athlète de l'improvisation et de l'endurance), les objets qui lui sont associés : le clavecin devenu relique, et l'aquarelle de Carmontelle, qui fixe la scène. Œuvre d'art et pièce de collection, cette aquarelle symbolise le processus de mythification de Mozart[28] tout en témoignant du goût de Guitry pour l'esquisse, le dessin saisi à la hâte, avec désinvolture et facilité[29]. De fait, Grimm se souvient surtout du corps, du costume, des attitudes de Mozart :

---

[27] Le premier séjour de Mozart à Paris sera à nouveau évoqué par Guitry en 1954 dans une séquence du film *Si Versailles m'était conté* intitulée « Une heure de musique ». Mozart est présenté comme un enfant béni des dieux, qui charme toute une assemblée :

> LE CONTEUR. – Qui est-il donc, cet enfant de cinq ans – et pour être point de mire à la Cour de France, sans doute, il est le fils d'un Empereur ou d'un Roi ?
> Sa provenance est plus haute encore.
> Il vient du Ciel – et c'est Mozart.
> *Un clavecin le long du mur – et, en demi-cercle, la Cour attentive et charmée déjà.*
> *L'enfant prodigieux vient de poser sa main sur le clavier d'ivoire.* (Sacha Guitry, *Si Versailles m'était conté*, p. 865).

[28] Pour voir comment la peinture fige Mozart en « éternel jeune homme de l'art musical », voir l'article « Peinture » de Timothée Picard dans Bertrand Dermoncourt (dir.), *Dictionnaire Mozart*, *op. cit.*, p. 688-689.

[29] Ce tableau peut être comparé aux images d'Épinal qui servent à la fois de modèle et de repoussoir dans *Si Versailles m'était conté*. Sur ce traitement de l'histoire, et le double mouvement d'allégeance et de prise de distance vis-à-vis du cliché, voir Benoît Barut, « Guitry et l'histoire. Les Cent-Jours à la scène et à l'écran », *Image § narrative*, volume 19, n°3, http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1954, consulté le 21 février 2021.

GRIMM. – […] (*L'orchestre joue en sourdine un menuet que Mozart composa lorsqu'il était enfant.*) Je me suis souvenu longtemps d'un petit menuet qu'il avait composé un soir, ici même… Comment était-ce donc ? … Heu… Oh ! que c'est bête !... je l'entends mais je ne peux pas le…
Mais lui, je le revois, c'est drôle, en ce moment…
Si menu, si charmant…
Dans son habit de satin rose…
Quand on lui demandait de jouer quelque chose
Il ne disait pas oui, tout de suite, jamais,
Car il voulait savoir si, d'abord, on l'aimait ! (p. 612).

La vue supplante ici l'ouïe : Grimm peint une scène charmante, toute en grâce et en couleurs – le rose, absent de l'iconographie mozartienne, témoigne du travail d'embellissement de la mémoire, et d'une tendance plus générale à idylliser l'enfance de Mozart[30]. L'évocation de Madame d'Épinay est plus complète puisqu'elle associe l'œil et l'oreille :

MADAME D'ÉPINAY
Je revois encore
À ce clavecin
Sur quatre coussins
Votre petit corps
Si mince et fragile !
Et quant à vos mains,
Papillons agiles
Et prodigieux…
C'était la merveille !
On en frémissait
Et l'on n'en pouvait
Croire ses oreilles,
Ni croire ses yeux …

L'émotion extraordinaire ressentie par la spectatrice est mise en évidence, et les hyperboles font de Mozart est un héros de légende.

Tout l'enjeu est de savoir si le compositeur sera à la hauteur des espérances suscitées par le premier séjour. Au début de la pièce, Grimm émet un doute qu'il généralise : « Les enfants de génie deviennent rarement des musiciens de talent. » (p. 612). Dès son arrivée, Mozart prouve pourtant qu'il n'a rien perdu de sa virtuosité ni de son charme grâce à de petites scènes de musique, où il chante en s'accompagnant du clavecin. Son premier air, « Comme c'est facile » (p. 620), déclenche immédiatement l'enthousiasme des convives :

(Il a chanté et la musique cesse.)
MME D'ÉPINAY. – Oh ! c'est délicieux !
MARIE-ANNE. – Il faut noter cet air ! (p. 620).

A l'acte II, ses *Petits riens* récoltent également une pluie de compliments :

LE MARQUIS. – C'est ravissant !
MARIE-ANNE. – C'est merveilleux…
MME D'ÉPINAY. – C'est adorable…
GRIMM. – C'est parfait. (p. 638).

Comme dans son enfance, Mozart atteint des sommets. Le discours laudatif n'est pas dénué d'ambiguïté : au sens fort, les adjectifs « ravissant », « merveilleux », « adorable » traduisent

[30] Le tableau de Carmontelle le représente en vêtement bleu – c'est Léopold Mozart qui porte une veste tirant sur le rouge. Mozart est également en veste bleue, avec des reflets rose, sur l'huile sur toile de Pietro Antonio Lorenzoni (1763). Dans le tableau de Saverio Della Rosa (1770), sa veste est rouge.

la part surnaturelle, presque divine de la musique du compositeur, mais au sens faible, ils se réduisent à de simples compliments de circonstance, et font de Mozart un divertissement de salon.

Les scènes de musique sont complétées par le discours de Mozart sur son travail et sur son œuvre. Il érige la facilité en principe de création, qu'il s'agisse de l'improvisation ou de la composition. Mozart *parle* la musique, qui est son langage naturel :

> MOZART.
> *Comme c'est facile !*
> *Ce langage-ci*
> *Me paraît docile à côté de l'autre !* (p. 620).

L'inspiration, le travail acharné sont repoussés dos à dos au nom de cette facilité :

> MOZART.
> *Quand on pense que des gens*
> *N'ont pas le travail facile !...*
> *Ça me paraît effrayant !* (p. 624).

Le musicien traduit son aisance par une abondante production : à l'acte I, il annonce son intention d'écrire beaucoup d'airs pendant son séjour, et il se dit satisfait de son bilan à l'acte III : « J'ai fait trois concertos, plusieurs sonates, un ballet, deux symphonies… » (p. 645). Parmi ces œuvres, Guitry accorde une place privilégiée aux *Petits riens*, ce ballet que l'on voit Mozart composer, puis répéter à l'acte II[31]. Le titre exprime l'absence de prétention, la miniaturisation, mais aussi la recherche de l'esquisse, du négligé cher à Guitry[32]. Le ballet se compose d'une succession de petites scènes galantes dans un style pastoral typiquement français, qui mettent en abyme la valse des couples dans la pièce. L'esthétique du « rien » semble inspirer Guitry : ses trois actes sont brefs ; ses personnages, peu nombreux ; le lieu, réduit à un salon qui montre Mozart dans sa vie quotidienne et son intimité ; l'intrigue est ténue et légère. Guitry met à l'honneur des vers courts, notamment le pentamètre. Ce travail de réduction est caractéristique du traitement de l'histoire par Guitry[33], mais nous avons vu qu'il ne s'appliquait pas à toutes les biographies. Dans le cas de Mozart, il peut traduire une volonté de s'émanciper du mythe de l'enfant prodige et, plus généralement, des clichés qui font écran au charme de Mozart, au plaisir troublant et énigmatique qu'il suscite – chez les femmes comme chez ses auditeurs. Le compositeur reproche en effet aux Parisiens de rester prisonniers de leurs souvenirs du premier séjour, alors qu'il était un objet de spectacle, une attraction :

> MOZART
> J'ai beaucoup travaillé, je reviens, j'ai vingt ans…
> De quoi me parle-t-on ici ? De mon passé !
> Certes, on me fait encore un accueil amical,
> Mais les gens sont un peu surpris…
> Ils ne me trouvent pas assez phénoménal ! […]
> On n'aime pas beaucoup la musique à Paris. (p. 648).

---

[31] Des extraits de la partition originale des *Petits riens* sont représentés sur scène.

[32] Selon Benoît Barut (« Guitry et l'histoire… », art. cit., p. 125), Guitry « aime en effet à ponctuer ses légendes d'anecdotes plus secrètes relevant de l'intime et ayant le charme de l'incomplet, du négligé et de la fantaisie. »

[33] Sur la miniaturisation de l'histoire, voir Benoît Barut, « Perles, peignoirs et perruques : Sacha Guitry ou la petite histoire sur grand écran », dans *Écrire l'histoire*, [En ligne], 17 | 2017, mis en ligne le 28 septembre 2020, consulté le 21 février 2021. URL : http://journals.openedition.org/elh/1213 ; DOI : https://doi.org/10.4000/elh.1213.

Guitry suggère par anticipation le génie créateur de Mozart en faisant allusion à deux futurs chefs-d'œuvre : le compositeur improvise « *un thème qui sera plus tard celui de son "Don Juan"* » (p. 622) ; Grimm souffle que *Le Mariage de Figaro* ferait un excellent sujet d'opéra. On a vu que Guitry multipliait les clins d'œil à ces deux œuvres[34]. Mais entre ces deux périodes fastes, entre le « petit menuet » joué par l'enfant les yeux fermés et les grands opéras de la maturité, le charme de Mozart s'exerce aussi dans des œuvres moins connues du public, gracieuses et sensuelles, que l'écriture de Guitry et la musique de Hahn tentent de pasticher en guise d'hommage[35].

Le choix du troisième séjour de Mozart à Paris témoigne d'une conception originale du geste biographique et d'une vision personnelle du compositeur. Certes, Guitry ne recule pas devant les souvenirs littéraires et musicaux, ni devant les images d'Épinal qui ont contribué à la construction du mythe. Sont évoqués le génie du compositeur, sa précocité, sa production abondante et ses opéras les plus célèbres – *Les Noces de Figaro* ou *Don Giovanni*. Le portrait tourne à l'autoportrait lorsque Guitry prête au compositeur son goût pour la facilité, l'improvisation travaillée et élégante, son désir de plaire aux femmes et à un large public. Mais Guitry fait trembler les clichés autant qu'il les convoque. L'hommage au grand Mozart prend moins la forme d'un monument ou d'un buste que d'un ballet, une esquisse, une aquarelle dans le goût de Carmontelle[36]. C'est dans ces « petits riens » que se loge déjà le génie de Mozart : en 1778, les Parisiens ne l'ont pas compris ; et la pièce de Guitry sonne à la fois comme un regret et une réparation.

Élisabeth LE CORRE
Univ Paris Est Créteil, LIS, F-94010 Créteil, France

[34] Les allusions aux opéras de Mozart ne se limitent d'ailleurs pas au personnage du compositeur ; ainsi, la dispute entre Louise et Grimaud au début de l'acte II rappelle « la querelle de Mazetto et de Zerlina à l'acte I de *Don Giovanni* » (Michel Burgard, « Mozart », art. cit., p. 1396).

[35] Tout l'enjeu de la partition de Hahn est de mêler l'hommage à Mozart à la recherche d'une création plus personnelle : l'article de M. Burgard montre bien comment il fait entendre en sourdine des airs connus, mais invente également des airs où sa propre fantaisie se mêle à l'esprit de Mozart. (Michel Burgard, « Mozart », art. cit., p. 1396).

[36] Guitry exprime d'ailleurs sa dette envers le modèle pictural lorsqu'il présente *Mozart* comme « suite de croquis, d'ébauches, de pastels » (Sacha Guitry, *Mozart*, éd. Raoul Solar, 1950, p. 9. Cette édition, illustrée par Jean Grassadi, comporte un *fac simile* d'une partition de Mozart, tirée de la « collection de M. Sacha Guitry ».)