

Georges STAROBINSKI

Du *Wunderkind* à l'éternel enfant

Les premières biographies mozartiennes dans le contexte de l'esthétique romantique

Mozart est le seul compositeur dont l'enfance a vraiment compté pour la postérité. Non qu'il ait été l'unique, ni même le premier enfant prodige dans l'histoire de la musique. Haendel, à qui fut consacrée la première biographie de compositeur, étonna dès son plus jeune âge. Mozart lui fut même comparé¹. On ne peut cependant se l'imaginer qu'au sommet de sa gloire, coiffé de sa perruque solennelle. Les témoignages iconographiques y sont évidemment pour quelque chose. Georg Friedrich n'avait pas été montré aux cours européennes. Personne ne songea à en fixer les traits.

La question iconographique n'explique pas tout : à partir du XIX^e siècle, les portraits de très jeunes musiciens sont devenus fréquents. Ils illustrent aujourd'hui les biographies de compositeurs ou les livres consacrés aux enfants prodiges du passé. Pourtant, aucun compositeur ne nous vient spontanément à l'esprit dans son jeune âge, pas même Mendelssohn en qui Goethe reconnut à douze ans une maturité encore plus étonnante que chez Mozart, ni Liszt qui reçut au même âge l'accolade de Beethoven sur une scène viennoise. Qui se souvient du dessin maladroit qu'inspira cet

1. La biographie de Haendel est de John Mainwaring (*Memoirs of the Late Frederic Haendel* [Londres : R. & J. Dodsley, 1760]) et c'est Daines Barrington qui, dans son *Account of a very remarkable young Musician*, y fit allusion neuf ans plus tard à propos de Mozart : « M. Mainwaring mentionne également que Händel, dans sa petite enfance, avait parfois de soudaines idées musicales alors qu'il était déjà au lit, et que, comme Mozart, il avait l'habitude d'en éprouver l'effet immédiatement sur une épinette qui était dans sa chambre à coucher. Je suis d'autant plus heureux d'établir cette comparaison entre ces deux prodiges musicaux précoces, que l'on peut espérer que le petit Mozart atteindra un âge aussi avancé que Haendel, contrairement à l'idée répandue selon laquelle de tels *ingenia praecocia* ne vivent pas longtemps ». Le rapport de Barrington a été remis à la Société royale de Londres le 28 novembre 1769 et publié en 1771. On le trouvera reproduit en langue originale dans Otto Erich Deutsch (éd.), *Mozart. Die Dokumente seines Lebens* (Kassel : Bärenreiter, 1961), p. 86-91.

instant historique ou du portrait qui fut réalisé du jeune prodige l'année suivante ? Ces images ont été éclipsées par les souvenirs plus tardifs et combien plus marquants laissés par le maître de Weimar. Les enfants musiciens qui s'imposent le plus durablement à notre mémoire sont apparemment les virtuoses dont la carrière d'interprète a compté davantage que les œuvres pour la postérité (Clara Schumann, par exemple).

La pérennité de l'enfant Mozart demeure ainsi un phénomène singulier. Elle a parfois pris des formes étonnantes, dominées par le kitsch et la nostalgie. Dans l'Angleterre victorienne, l'agent de concerts John Ella est allé jusqu'à organiser des fêtes musicales auxquelles des dizaines d'enfants étaient conviés à se rendre, costumés à l'ancienne, par le faire-part suivant : « Johannes-Chrysostomus-Wolfgang-Theophilus Mozart, âgé de quatorze ans en 1770, recevra ses amis de son âge ou plus jeunes à l'occasion de son 110^e anniversaire samedi 27 janvier 1866 de quatre à sept heures »². Un portrait de Mozart à quatorze ans veillait sur les jeux de ses invités. On découvrit après coup qu'il datait en réalité de 1865, ne représentait pas Mozart, et n'était pas du peintre auquel on l'attribuait, Pompeo Batoni. Un faux apocryphe pour de fausses crinolines.

Ce culte sentimental de l'enfance n'est imaginable qu'à propos de Mozart. Il ne serait venu à l'idée de personne de l'ériger autour de Schumann, Bartók, Kodály ou encore Britten, pour mentionner quelques auteurs qui ont consacré une part significative de leur œuvre aux enfants. A quoi tient cette survivance de Mozart enfant dans l'imaginaire de la postérité et quelles en furent les conséquences sur la réception de son œuvre ? Tentons quelques éléments de réponse.

Composer avant de savoir écrire

On constatera tout d'abord, et cela suffirait à entretenir notre fascination, que la précocité de l'élan créateur mozartien demeure sans équivalent. D'autres ont manifesté dès la petite enfance d'étonnantes prouesses digitales pour *reproduire* les œuvres du répertoire. Combien ont-ils su *composer* avant même de pouvoir écrire, comme Wolfgang qui à cinq ans dictait du clavier ses premières compositions à son père ? Cette faculté si précoce de création spontanée et même d'improvisation est rare. Elle devait par la suite permettre à l'adulte d'improviser en concert d'admirables cadences dans ses concertos pour piano ; elle donnait lieu aux moments les plus spectaculaires et les plus attendus dans les apparitions de l'enfant prodige. Concédonsons que l'improvisateur pouvait recourir à un répertoire de formules et de modulations harmoniques familières. Il ne créait pas un monde à partir de rien. L'aisance du petit Wolfgang n'en restait pas moins éblouissante, surtout quand elle était mise en « compétition » avec le métier de compositeurs expérimentés. Comme le rapporta

2. Cité par Christina Bashford, « Varieties of Childhood : John Ella and the construction of a Victorian Mozart », dans D. Link et J. Nagley (éd.), *Words about Mozart. Essays in honour of Stanley Sadie* (Woodbridge : Boydell, 2005), p. 193.

le baron Friedrich Melchior von Grimm en 1766, on l'a vu « soutenir des assauts pendant une heure et demie de suite avec des musiciens qui suaient à grosses gouttes et avaient toute la peine du monde à se tirer d'affaire avec un enfant qui quittait le combat sans être fatigué » ou encore « dérouter et faire taire des organistes qui se croyaient fort habiles. À Londres, Jean Chrétien Bach le prenait entre ses genoux, et ils jouaient ainsi de tête alternativement sur le même clavecin deux heures de suite en présence du roi et de la reine »³.

Ces joutes musicales gagnées sans effort tenaient du prodige. Les récits qui ne tardèrent pas à s'en répandre ressemblaient à de véritables contes de fée : le décor somptueux des cours royales où l'on recevait en grande pompe l'enfant de modeste condition n'y était pas pour rien. Les salles de concert bourgeoises n'auraient rien à offrir de comparable aux enfants prodiges du siècle suivant. Et la conscience historique de la chute de l'Ancien Régime devait accorder aux périples mozartiens un statut d'autant plus exceptionnel.

La grâce divine

J'ai évoqué l'univers des contes de fées. C'est en réalité aux récits bibliques que l'on a très tôt fait allusion à propos de Mozart. Léopold ne manqua pas d'interpréter le don de son fils comme un miracle, au sens fort du terme, qui présuppose une intervention divine. Dans une lettre de 1768, il décrivait Wolfgang comme « un prodige que Dieu a miraculeusement fait naître à Salzbourg » et considérait comme « un devoir envers le Dieu Tout-Puissant » les efforts incessants qu'il s'imposait pour le faire connaître. « Et s'il y a un moment où je dois convaincre le monde de ce miracle, c'est bien maintenant où l'on tourne en ridicule et réfute tout ce que l'on nomme miracle. Voilà pourquoi je m'acharne. Et quelle victoire n'ai-je pas remportée, et avec quelle joie, lorsqu'un Voltairien m'a dit : "Maintenant j'ai vu dans ma vie un miracle, et c'est le premier" »⁴.

La comparaison implicite à l'enfant Jésus qui se lit dans la lettre de Léopold sera souvent reprise dans la littérature mozartienne⁵, sans doute favorisée par le destin tragique de Wolfgang à Vienne, marqué par l'incompréhension, l'insécurité matérielle, la maladie et une mort prématurée. Dans la perspective de Léopold, il s'agissait de mener un combat contre l'incrédulité ; en l'occurrence de répondre à ceux qui le soupçonnaient d'être l'auteur des œuvres attribuées à son fils ; en d'autres occasions, il s'était employé à contredire les esprits critiques qui tentaient

3. *Correspondance littéraire* du 15 juin 1766 dans O. E. Deutsch (éd.), *Mozart. Die Dokumente, op. cit.*, p. 55.

4. Lettre de Léopold Mozart à Lorenz Hagenauer, Vienne, 30 juillet 1768. Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen, Gesamtausgabe*, éd. W. A. Bauer et O. E. Deutsch, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (Kassel : Bärenreiter, 1963), t. I, p. 271.

5. Voir Maynard Solomon, « Mozart : the Myth of the Eternal Child », *19th-Century Music*, XV (1991), p. 96-97.

d'expliquer l'inexplicable par des considérations pédagogiques. Cet enfant n'avait-il pas disposé de la meilleure éducation possible ? Son père s'était fait un nom avec son traité de violon, et sa grande sœur lui montrait ce que des doigts agiles peuvent atteindre en peu de temps. Tout cela comptait, certes, mais Wolfgang défiait toute pédagogie parce qu'il en devançait les efforts. C'est précisément en cela qu'il méritait d'être considéré, selon la terminologie de l'époque, non pas simplement comme un remarquable *talent* ou un *esprit* hors du commun mais comme un authentique *génie*. Or ce terme, qui avait été introduit du français dans la langue allemande au XVIII^e siècle, était riche en résonances métaphysiques⁶ : il renvoyait à des origines divines, impliquait un *don du Ciel*. Il en allait de même avec des termes comme « enfant prodige » ou son équivalent allemand, « Wunderkind ». On comprend ainsi que le vocabulaire religieux fut si présent dans la littérature mozartienne dès les premières biographies d'Amadeus, prénom combien programmatique à cet égard. On peut tout de même s'étonner de la place démesurée qu'il y occupe, comparée à d'autres compositeurs. Pourquoi évoque-t-on moins souvent la grâce divine à propos de Palestrina ou de Jean Sébastien Bach, chez qui le répertoire sacré occupe une place autrement plus importante ? De toute évidence, la précocité du génie importe à cet égard davantage que les genres dans lesquels il a trouvé à s'exprimer — l'oratorio ou l'opéra, la *Messe en si* ou *Così fan tutte*. La précocité, mais aussi le moment de l'histoire des mentalités où elle se manifeste. Mozart est né au bon moment ; il a grandi dans une époque que l'on a par la suite considérée comme l'*âge du génie*. Un enfant précoce émerveillait, c'était un prodige, *ein Wunder*. Tel ne sera plus le cas autour de 1900 : Paul Bekker pourra regretter le manque d'admiration que suscitait l'extraordinaire précocité de Erich Wolfgang Korngold en constatant que « les enfants prodiges ne sont pas modernes »⁷.

Un éternel enfant ?

L'enfance de Mozart est si bien documentée qu'elle nous apparaît avec plus de netteté que ses années d'adulte. Par une sorte de paradoxe, le génie au sommet de la maturité me semble plus mystérieux encore que l'enfant prodige. On a souvent fait remarquer que sa vie s'est comme résumée pour la postérité à un mythe initial et une légende finale : entre l'éclosion du génie et le *Requiem* prémonitoire, l'homme paraît insaisissable. Ses contemporains ont semble-t-il vite oublié son passé de *Wunderkind*. Et Mozart pourra se plaindre lors de son deuxième voyage à Paris que « M.

6. Cette connotation métaphysique était déjà présente dans les termes antiques d'où est issue l'idée de génie au sens où l'entendait le XVIII^e siècle. Voir Eberhard Ortlang, art. « Genie » dans *Ästhetische Grundbegriffe* (Stuttgart, etc. : Metzler, 2001), vol. 2, p. 663.

7. Paul Bekker, « Zukunftsklänge », *Die Musik*, X (1909-10), p. 260-264, cité dans O. Biba et al. (éd.), *Beethoven und andere Wunderkinder. Wissenschaftliche Beiträge und Katalog zur Ausstellung* (Bonn : Stadtmuseum, 2003), p. 50.

Grimm semble en état de venir en aide à des *enfants* mais non pas à des grandes personnes »⁸.

Quant à la postérité, elle a au contraire prolongé l'enfance du génie jusque dans l'âge adulte. À en croire les premiers biographes, l'enfant si mûr à dix ans serait en effet devenu un adulte immature. C'est du moins ce que l'on peut lire dans la première biographie de Mozart, l'article nécrologique que Friedrich Schlichtegroll a publié en 1793 : « Très tôt un homme en son art, cet être singulier fut en revanche un éternel enfant dans presque tous les autres aspects de l'existence ». En quoi consistait l'attitude « infantile » de Mozart, devenue familière au grand public depuis la pièce *Amadeus* de Peter Shaffer (1979), et plus encore le film qu'en a tiré Milos Forman en 1984 ? En ceci que Mozart « n'apprit jamais à se gouverner, n'avait aucun sens de l'ordre domestique, de l'usage raisonnable de l'argent ou encore de la modération et du discernement dans le choix de ses plaisirs. Son esprit constamment occupé de mille choses avait perdu toute disponibilité pour des considérations pratiques, si bien qu'il aurait eut besoin d'un guide, d'une tutelle qui se serait toujours occupée à sa place de ses affaires domestiques »⁹. Les témoignages concordent en effet, Mozart se souciait peu de l'argent tant qu'il en avait assez. Schumann notait ses moindres dépenses dans un registre de comptes, Richard Strauss et Stravinsky savaient tenir tête aux éditeurs. Mozart, lui, était « confiant comme un enfant »¹⁰ dès lors qu'il était entouré de ses amis ou de ceux qu'il tenait pour tels. Quant à l'absence de « modération dans les plaisirs » dont il aurait fait preuve, c'est une question très relative. Un faible pour les belles cantatrices, le champagne et le billard ne suffit pas à faire de vous un éternel enfant.

Schlichtegroll n'avait pas connu personnellement Mozart. De qui tenait-il ses renseignements ? De Marianne von Berchtold, dite Nannerl, la sœur de Wolfgang, qui se considérait comme la dépositaire de la mémoire familiale avant l'installation de son frère à Vienne. Or Nannerl désirait justifier aux yeux de la postérité le rôle de conseiller autoritaire qu'avait longtemps joué Léopold dans la vie de son fils. D'autant plus qu'elle avait douloureusement ressenti l'émancipation de Wolfgang et la distance qu'il avait prise avec sa famille salzbourgeoise à l'occasion de son mariage avec Constance. La rivalité avec sa belle-sœur apparaît clairement dans un passage des notes remises à Schlichtegroll que ce dernier eut la bonne idée de ne pas publier : « il épousa contre le gré de son père une jeune fille qui n'était pas à la hauteur de la situation, d'où le grand

8. Lettre de Wolfgang à Léopold, Paris, 11 septembre 1778 dans *Mozart. Briefe*, éd. cit., t. II, p. 475.

9. Friedrich Schlichtegroll, *Nekrolog auf das Jahr 1791*, zweyter Jahrgang, zweyter Band (Gotha : Justus Perthes, 1793), p. 82-112.

10. Franz Xaver Niemetschek, *Leben des k.k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben* (réimpression Munich : Bibliothek zeitgenössischer Literatur, 1984), p. 60.

désordre domestique que l'on constata à sa mort et dans les temps qui suivirent »¹¹.

On imagine bien à quel point, même censuré par Schlichtegroll, le portrait de Wolfgang communiqué par Nannerl blessa Constance. La veuve de Mozart entreprit tout ce qu'elle pouvait pour le rectifier, allant jusqu'à acheter les six cents exemplaires de la seconde édition de 1794. Les affirmations de Schlichtegroll donnèrent lieu à des réactions. Friedrich Rochlitz, fondateur de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig, les taxa en 1798 de mesquineries inspirées par la jalousie. Et lorsque le second mari de Constance, Georg Nikolaus von Nissen, publia sa grande biographie trente ans plus tard, il ne manqua pas de citer Rochlitz dès la deuxième page de son livre, non sans revenir à la polémique dans la suite de l'ouvrage¹². Cela n'empêcha pas que se diffuse jusqu'à nos jours l'image d'un Mozart incapable de concilier le monde de l'art et les contingences matérielles.

Or le succès immédiat de cette image tenait au fait qu'elle correspondait très exactement aux définitions romantiques de l'artiste de génie. En témoignent notamment les lignes célèbres que Schopenhauer consacra à la question, une quinzaine d'années après le texte de Schlichtegroll, dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Purement implicite dans l'édition de 1818, la référence à Mozart devint explicite dans un supplément au troisième livre, rédigé à l'occasion de l'édition de 1844 : « On a dit de Mozart que durant toute sa vie il était demeuré un enfant. Schlichtegroll, dans son nécrologue, s'exprime ainsi à son sujet : "il devint de bonne heure un homme dans son art, mais pour tout le reste il demeura toujours un enfant". Tout homme de génie est déjà un grand enfant par là même qu'il regarde le monde comme une chose étrangère, comme un spectacle, c'est-à-dire avec un intérêt purement objectif. Aussi n'a-t-il pas plus que l'enfant cette sèche gravité des hommes du commun, incapables de sentir d'autre intérêt que le leur propre, qui ne voient jamais dans les choses que des motifs pour leurs actions. Celui qui ne demeure pas, durant toute sa vie, en quelque mesure, un grand enfant, mais devient un homme sérieux, froid, toujours posé et raisonnable, celui-là peut être en ce monde un citoyen très utile et capable, mais jamais il ne sera un génie »¹³.

11. « Marianne v. Berchtolds Erinnerungen, Frühjahr 1792. Data zur Biographie des Verstorbenen Tonn-Künstlers Wolfgang Mozart » dans O. E. Deutsch (éd.), *Mozart. Die Dokumente, op. cit.*, p. 405. Schlichtegroll écrit au contraire que Mozart « épousa à Vienne Constance Weber et trouva en elle une bonne mère de leurs deux enfants et une digne épouse qui tenta de l'empêcher de commettre bien des folies et des excès » (*ibid.*, p. 410).

12. Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W. A. Mozart's nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Stein-drücken, Musikblättern und einem Fac-simile* (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1828). Voir notamment p. 529.

13. Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau (Paris : Presses Universitaires de France, 2004), supplément au troisième livre, p. 1126.

Schopenhauer fut à ma connaissance le premier auteur qui, au lieu de contredire Schlichtegroll, proposa de voir sous une lumière positive ce qu'il présentait (à la suite de Nannerl) comme la « part d'ombre » de Mozart. Plutôt que d'opposer la grandeur de l'artiste et l'immatunité de l'homme, il les a réconciliées dans une même relation au monde. Sa conception du génie comme un éternel enfant n'était cependant pas nouvelle. Elle devait beaucoup à Hoffmann, qui à son tour était à cet égard l'héritier, à travers Tieck et Wackenroder, de Herder et de Rousseau. Ces auteurs partageaient une même idéalisation des origines de la culture, qui avait pour corollaire une revalorisation des premiers âges de la vie individuelle. Sous des lumières sensiblement différentes, le vieux mythe de l'âge d'or trouvait à leurs yeux une actualité nouvelle.

L'âge d'or et l'harmonie des sphères

Ludwig Tieck considérait l'âge d'or dans un esprit chrétien et même mystique. Il croyait entrevoir « des réminiscences du monde des anges »¹⁴ dans l'esprit des enfants, citait l'Évangile de Marc et faisait revivre l'image antique de l'enfant prophète, interprétant sa clairvoyance comme un reste de la lumière céleste. De manière plus empirique, il constatait chez l'enfant une fraîcheur des sensations que la force de l'habitude n'avait pas encore éteinte. C'est cette idée, assurément délestée de sa composante mystique, qui allait inciter bien plus tard Baudelaire à affirmer que « le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme des matériaux involontairement amassés »¹⁵.

Plutôt que la part d'enfance dans le regard du génie, Tieck évoquait ainsi la part ontologique de génie dans toute enfance. Mais il revalorisait aussi les restes de l'enfance qui se manifestent chez certains êtres à l'âge adulte : « Nous nous efforçons trop souvent de découvrir dans le visage d'un enfant de quoi aura l'air l'adulte à venir, alors qu'il est plus beau et satisfaisant de retrouver les traces de l'enfance dans l'homme adulte ; et l'on doit considérer comme les plus heureux, ceux chez qui elles se sont le moins estompées »¹⁶. Mozart n'est pas mentionné dans ce texte, inspiré non par la musique, mais par les figures d'enfants dans les tableaux de Raphaël. Tieck avait pourtant rencontré Mozart à Berlin en mai 1789,

14. Ludwig Tieck, « Über die Kinderfiguren auf den Raffaelschen Bildern » dans Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Phantasien über die Kunst* (1799). Voir Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, éd. Silvio Vietta (Heidelberg : Carl Winter Universität, 1991), p. 184.

15. Voir le chapitre intitulé « L'Artiste, homme du monde, homme des foules et enfant » de l'essai que Baudelaire a publié en 1863 sous le titre *Le peintre de la vie moderne*. Pour la présente citation, voir Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976), p. 690.

16. Ludwig Tieck, « Über die Kinderfiguren », art. cit., p. 184.

juste avant une représentation de *L'Enlèvement au sérail*¹⁷, et en avait été profondément impressionné. Indirectement, son texte sur la peinture de Raphaël touche cependant à la réception de Mozart. Dès l'année suivante, Friedrich Rochlitz (le même qui avait contredit le portrait de Schlichtegroll) proposa un rapprochement, promis à un bel avenir, entre le compositeur et le peintre chez qui il croyait retrouver une semblable spontanéité inconsciente dans l'acte créateur¹⁸. C'était tout à fait dans l'esprit de Tieck lui-même, qui admirait les opéras que Mozart avait composés « inconsciemment, en suivant son génie et en collaborant avec des librettistes qui, eux aussi, écrivaient leurs poèmes pour ainsi dire comme la nature produit ses fruits »¹⁹.

Ce n'est cependant pas cet idéal de dramaturgie « naïve », mais bien son apologie de la musique purement instrumentale qui a assuré à Tieck sa place dans l'histoire de l'esthétique musicale. Paradoxalement, le poète dont les vers devaient inspirer à Brahms ses *Magelone-Lieder* fut l'un des premiers à proclamer la supériorité de la musique détachée de toute littérature. Libérer les sons des contraintes de l'imitation de sentiments précis et de la servitude au verbe conférait aux œuvres une autonomie qui exigeait une nouvelle forme de perception. Pour celui qui ne savait en percevoir la profondeur, le jeu des lignes musicales pouvait paraître aussi futile que celui d'un enfant, alors qu'en réalité « dans ce jeu d'enfant réside ce qui existe de plus élevé »²⁰. La réhabilitation du jeu fut inséparable du culte de l'enfance d'une part et de la dignité nouvelle conférée à la musique instrumentale d'autre part. Cela dit, c'est au contact de la musique de Reichardt et non de Mozart que Tieck élaborait ses théories. Et si l'intégration du jeu dans la réflexion esthétique eut sans doute une certaine incidence sur la réception des aspects « enfantins » de Mozart²¹, cela fut davantage le cas, comme nous le verrons, pour les symphonies de Haydn.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann reprit de Tieck sa métaphysique de la musique instrumentale, son culte de l'enfance et sa prédilection pour le mythe de l'âge d'or. Il y ajouta une composante plus spécifiquement musicale, héritée elle aussi de l'Antiquité : le mythe de l'harmonie des sphères. « Aux temps primitifs de la race humaine », nous dit Hoffmann dans un recueil de contes intitulé *Les Frères de Saint Sérapion*, la nature

17. Voir Rudolf Köpke, *Ludwig Tieck, Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen* (Leipzig : Brockhaus, 1855, vol. I), p. 86 et suiv.

18. Friedrich Rochlitz, « Parallele zwischen Raphael und Mozart », *Allgemeine musikalische Zeitung*, 37/2 (1800) ; réimpression Amsterdam : Knuf, 1964), p. 641-651.

19. Ludwig Tieck, *Schriften*, t. VI (Berlin : G. Reimer, 1829), p. 51, cité par Gernot Gruber, *Mozart und die Nachwelt* (Salzbourg/Vienne : Residenz, 1985), p. 96.

20. Ludwig Tieck, « Die Töne » dans W. H. Wackenroder, *Phantasien über die Kunst*, op. cit., p. 371.

21. Voir Peter Pesic, « The Child and the Daemon : Mozart and Deep Play », *19th-Century Music*, XXV (2001-2002), p. 91-107.

« entourait l'homme d'une musique sacrée, semblable au souffle d'un éternel enthousiasme, et des sons merveilleux annonçaient les secrets de son éternel progrès »²². Or depuis que l'âge d'or a fait place à une « ingrate et misérable époque d'engourdissement spirituel », « le langage de la nature n'est plus intelligible à la race dégénérée des hommes » si ce n'est à quelques êtres d'exception qui possèdent « une âme enfantine et poétique »²³. Dans la sacralisation hoffmanienne de l'art, le caractère enfantin du regard constituait une garantie morale de pureté.

Mozart est très présent chez Hoffmann : il apparaît dans certains textes de fiction, notamment dans la nouvelle intitulée *Don Juan* ; il fait l'objet de réflexion de la part du critique musical ; il a constitué le grand modèle stylistique de la plupart de ses compositions musicales. On n'est guère étonné que Hoffmann ait adopté son troisième prénom, Amadeus, en hommage à Mozart. Celui-ci n'est cependant jamais mentionné dans les textes sur le génie de l'enfance, ni comme enfant prodige, ni comme artiste doué d'une âme « enfantine et poétique ». Cette absence est compréhensible. D'abord parce que les personnes réelles ne pouvaient prendre place dans des contes de caractère allégorique. Mais surtout parce que la réalité stylistique des œuvres que Mozart composa durant son enfance ne s'intégrait pas aux visions hoffmaniennes : elles ne parlaient pas une utopique langue des origines du monde, mais tout simplement le style dit « galant » ou « sensible » des années 1760. Or il y a tout lieu de croire que cette composante stylistique a contribué de manière décisive au succès de l'enfant prodige.

Éloge de la simplicité

Le retour à une « touchante simplicité » fut un des aspects déterminants du style sensible. Oublions l'art de la fugue et composons des fantaisies, laissons les affects typés de la rhétorique et exprimons ce que ressent un cœur sincère, écoutons les chants populaires qui recèlent plus d'émotions vraies que les airs virtuoses : tels étaient les mots d'ordre qui prévalaient à l'époque de l'*Empfindsamkeit*. La syntaxe musicale était alors d'une telle évidence que sa maîtrise en devenait presque un jeu d'enfant. Et les menuets, sonates et variations que composait un enfant surdoué pouvaient bien toucher les âmes sensibles. Imaginons un instant, ce qui est évidemment absurde, ce même enfant deux siècles plus tôt ou plus tard. Les polyphonies modales de la Renaissance ou les constructions sérielles et l'électronique n'auraient-elles pas été un terrain moins favorable à l'éclosion d'un « divin prodige » ? Il n'est pas question de nier le caractère exceptionnel du génie mozartien, qui a dépassé le style de l'*Empfindsamkeit* après lui avoir conféré son expression la plus accomplie. Mon propos est de souligner la parfaite adéquation de Mozart enfant à

22. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, « Les Automates », dans *Les Frères de Saint-Sérapion*, trad. A. Béguin et M. Laval (Paris : Phébus, 1981), t. II, p. 118.

23. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, « Le Vase d'or » dans *Fantaisies dans la manière de Callot*, trad. H. de Curzon (Paris : Phébus, 1979), p. 293-294.

l'idéal esthétique de son temps. Parmi les premiers modèles de Wolfgang, il y eu Jean Chrétien Bach, qui cultivait délibérément les phrases brèves et périodiques de façon à être compris même des enfants. Jamais la musique n'a revendiqué aussi clairement un retour à la « naïveté enfantine » (*kindische Einfalt*), si ce n'est peut-être, dans un tout autre esprit, chez certains originaux du xx^e siècle tels que Satie, Cage et quelques autres. Ce qui relevait d'une provocation en marge des courants dominants à l'époque de Debussy ou de Boulez allait de soi dans les années 1760.

Les premières œuvres de Mozart suscitèrent une admiration légitime. On ne les écoute plus guère, si ce n'est pour y entendre des signes annonciateurs des chefs-d'œuvre à venir. Ce sont ces derniers qui nous importent et qui confèrent finalement tout leur prix aux premiers pas du génie. A l'opposé, les contemporains de Mozart ont vu dans les compositions de l'enfant des promesses dont ils n'ont bien souvent pas été en mesure d'apprécier à leur juste valeur les accomplissements. Le style de Mozart avait gagné en complexité, s'était enrichi, notamment au contact des œuvres de Jean-Sébastien Bach. Ses hardiesses harmoniques et son contrepoint dense n'avaient plus grand chose d'enfantin.

On comprend qu'il n'a guère été question d'enfance dans les jugements posthumes sur le style de la maturité de Wolfgang. Si ce n'est, bien entendu, lorsque Mozart avait introduit des thèmes et personnages enfantins dans ses partitions. On pense à cet égard aux variations sur « Ah, vous dirai-je, maman », à ses *Kinderlieder*, dont on trouve l'écho dans le rondo final de l'ultime concerto pour piano, à la petite Barberine des *Noces de Figaro*, qui fut créée par une enfant de douze ans, et surtout aux trois Génies et à Papageno dans *La Flûte enchantée*.

Le genre du *Singspiel* était né dans un esprit populaire, et sa variante féérique s'adressait en particulier au jeune public. Il revint au plus célèbre *Wunderkind* de l'histoire de composer le *Zauberoper* le plus souvent représenté. On sait que dans la coulisse, il lui est arrivé de jouer le *Glockenspiel* de Papageno. Il a même redoublé d'humour en jouant un soir dans un passage où Schikaneder, qui ne faisait que mimer le jeu de l'instrument, ne s'y attendait pas. D'aucuns se sont dépêchés d'identifier Wolfgang à ce grand enfant qui finalement projette de fonder avec Papageno une très nombreuse famille. À la réflexion, cependant, l'on sentait bien que Mozart était partout dans cet opéra où la féerie n'était qu'un prétexte à la philosophie.

À l'exception des œuvres que l'on vient d'évoquer, trop d'aspects du style de la maturité mozartienne résistaient aux épithètes évoquant la naïveté de l'enfance pour que l'on pût y recourir. Pour la postérité immédiate, c'est chez « papa Haydn », le grand aîné si peu enfant face aux responsabilités matérielles de la vie, que le style classique avait trouvé son incarnation la plus enfantine. Ce paradoxe mérite que l'on s'y attarde, tant il est vrai que l'on ne saurait considérer isolément la réception posthume des trois Viennois.

Plaisanteries musicales et jeux de mots

De manière significative, c'est dans un compte rendu de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven qu'apparut pour la première fois l'idée que « l'expression d'une âme sereine d'enfant domine dans les œuvres de Haydn ». Dans la perspective comparatiste qui était la sienne en 1810, E.T.A Hoffmann n'avait pas tort : considérées au travers du style héroïque du Beethoven de la seconde manière, les symphonies de Haydn semblaient en effet conduire l'auditeur dans un monde d'« éternelle jeunesse »²⁴. Cela permit à Wagner de formuler l'idée que Beethoven se sentait par rapport à Haydn « comme un homme fait par rapport à un vieillard en enfance »²⁵, idée d'autant plus paradoxale que le second fut, comme l'on sait, le maître de composition du premier. On pouvait toujours résoudre la contradiction généalogique par une métaphore historique, les premières symphonies de Haydn se situant dans « l'enfance » du genre. L'image proposée par Hoffmann n'en contribua pas moins à donner une vision réductrice de Haydn. Une cohorte de grands esprits l'ont suivi, où l'on distingue Robert Schumann, Hans von Bülow, Franz Brendel, Friedrich Nietzsche, Hermann Kretzschmar et Hugo Wolf²⁶.

Le caractère enfantin que l'on percevait dans la musique de Haydn n'était cependant pas dénué de fondements réels. Il tenait à deux aspects de son style, qu'il avait développés avec un bonheur inégalé : le recours au ton populaire (dont on situait la source depuis Herder dans « l'enfance des peuples ») et l'humour. Ces caractéristiques étaient certes également présentes chez Mozart et Beethoven, mais de façon moins apparentes, ou du moins tempérées d'éléments étrangers à la naïveté enfantine — la mélancolie ou l'élan dramatique. La vision canonique du classicisme viennois réduisait chacun de ses représentants au nombre des œuvres « représentatives » dans lesquelles ils avaient excellé. La plaisanterie enfantine ne s'accordait pas à la grandeur monumentale du compositeur de l'*Eroica*. Elle était à sa place chez celui de *La Surprise*.

L'erreur consistait à croire que l'humour de Haydn était la manifestation spontanée d'une âme simple, son ton populaire la marque de ses origines rustiques, alors qu'il s'agissait là de qualités recherchées. Comme l'a fait remarquer Rosen, « les symphonies de Haydn relèvent du genre de la pastorale héroïque » et c'est dans la « synthèse de ces éléments fondamentaux de la pastorale que sont l'ironie sophistiquée et l'innocence de surface »²⁷ que réside leur originalité. Cette innocence « de surface » n'a semble-t-il été interprétée comme un trait enfantin qu'après la mort du

24. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, « Kreisleriana », chap. IV des *Fantaisies dans la manière de Callot*, éd. cit., p. 69.

25. Richard Wagner, *Beethoven*, trad. J.-L. Crémieux-Brilhac (Paris : Gallimard, 1937), p. 108.

26. Cf. Leon Botstein, « The consequences of presumed innocence : the nineteenth-century reception of Joseph Haydn », dans W. Dean Sutcliffe (éd.), *Haydn Studies* (Cambridge : Cambridge University Press, 1998), p. 1-34.

27. Charles Rosen, *Le style classique*, trad. M. Vignal (Paris : Gallimard, 1978), p. 204.

compositeur. Ce n'est qu'à la lumière des ambitions philosophiques de la symphonie beethovénienne, en regard de l'émancipation socio-politique de l'auteur de *Fidelio* et, dans une certaine mesure, de Mozart également, que les plaisanteries musicales du fidèle maître de chapelle des Esterházy semblèrent appartenir au monde intact de l'enfance.

Haydn jouait avec les conventions formelles et les motifs thématiques comme d'autres avec les mots. Ce que l'on savait au XIX^e siècle de son caractère jovial était en accord avec ses œuvres. Mais sa correspondance ne fut apparemment pas aussi spirituelle que sa musique. On ne saurait en dire autant de Mozart. Ses lettres attestent qu'il est resté insurpassable dans l'art du calembour. On pense en particulier aux lettres qu'il a adressées entre 1777 et 1781 à sa cousine Maria Anna Thekla Mozart, dite la « Bäsle », longtemps censurées en raison de leur indécence. Ses éditeurs tardifs ont cherché à en relativiser les crudités en montrant que celles-ci étaient monnaie courante dans la langue quotidienne des Salzbourgeois de l'époque et que des exemples à peu près comparables s'en trouvaient dans les lettres des parents et de la sœur de Mozart²⁸. Le registre scatologique est en effet le même. À la différence qu'il est pour ainsi dire lexicalisé dans les missives familiales, tandis que Wolfgang le met en scène avec un sens quasi pyrotechnique du calembour. Les *Bäsle-Briefe* sont autant un document de virtuosité linguistique que de régression temporaire d'un génie retombant des crêtes du sublime. Et cette fascination ludique de la langue est assurément un des traits de l'enfance. Dans la préface à sa biographie de 1828, Nissen légittima les censures de ces lettres en les présentant comme des « plaisanteries bien trop infantiles et vulgaires » (*gar zu kindische und gemeine Spässe*)²⁹. Hermann Abert ne pensait pas autrement un siècle plus tard, mais chercha à en comprendre le sens dans la psychologie créatrice de Mozart : « Il y a là une gaieté, une propension aux tours et à la plaisanterie juste pour faire rire que l'on trouve normales durant l'enfance parce qu'à cet âge, les efforts de l'esprit sont en relation équilibrée avec une telle récréation rafraîchissante. Cette tendance aux niaiseries et aux plaisanteries enfantines, car c'est bien ainsi qu'il faut les considérer chez les adultes, Mozart les conserva toute sa vie »³⁰. Pour preuve de la fonction psychologique qu'il attribuait aux jeux de mots chez Mozart, Abert invoqua le témoignage de Joseph Lange, beau-frère de Wolfgang, selon lequel ce dernier avait une conversation d'autant moins élevée qu'il était plus préoccupé par l'élaboration d'une œuvre nouvelle.

L'humour était évidemment aussi très présent dans la musique de Mozart. Mais à de notoires exceptions près (le *Musikalischer Spass* K. 522, par exemple), il s'est moins manifesté dans le domaine de la musique instrumentale (où Haydn est resté à cet égard sans égal) que dans ses opéras. De plus, dans l'*opera buffa* mozartien, où drame et comédie

28. *Mozarts Bäsle-Briefe*, éd. J. H. Eibl et W. Senn (Münich/Kassel : DTV/Bärenreiter, 1980 [1978]), p. 37-64.

29. G. N. von Nissen, *Biographie W. A. Mozart, op. cit.*, préface, p. XXIV.

30. Hermann Abert, *W. A. Mozart* (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1921), p. 959.

sont inextricablement liés, la plaisanterie se présentait sous un jour moins « enfantin » que chez Haydn. Si l'alternance des humeurs et des registres théâtraux n'était pas entièrement nouvelle sur la scène d'opéra, la synthèse mozartienne n'a pas toujours été comprise, en particulier dans *Così fan tutte* où l'on ne saurait démêler ironie et sincérité. Or c'est paradoxalement l'esprit d'enfance qu'invoqua en 1805 un contributeur anonyme au *Berlinische musikalische Zeitung* pour défendre l'œuvre, dans une apologie qui prenait la forme alors en vogue d'un échange épistolaire, en l'occurrence entre « Phantasus » et « Humanus » :

« Il est bizarre que le sérieux des hommes nous offre souvent la matière la plus riche à rire sans pour autant que l'on puisse reprocher la moindre méchanceté à ceux qui s'amuse de cette façon. Nous sommes sans aucun doute trop sévères lorsque nous interdisons à nos enfants de rire en voyant tomber un homme âgé ou une vieille femme, ou encore une jeune fille, et que nous leur expliquons les suites fatales qu'aurait pu avoir un tel incident. C'est en effet le propre de l'esprit enfantin [*der kindische Sinn*] que de porter un regard enjoué et léger sur les aspects sérieux et sombres de la destinée humaine, et même de considérer comme un masque, et non sans un sourire intérieur, le sérieux effroyable de l'existence. [...] Les deux héros de ce monde, du monde romantique, sont Shakespeare et Mozart, car ces contraires se trouvent chez eux réunis de la façon la plus intime »³¹.

Il n'est pas indifférent de relever que cette défense de *Così* est parue dans une revue éditée par le compositeur Friedrich Reichardt, qui collaborait étroitement avec Ludwig Tieck. Le titre donné à la fiction épistolaire, aussi bien que le rapprochement avec Shakespeare pourrait même nous inciter à penser que Tieck lui-même en fut l'auteur, ce qui semble ne pas être le cas³². Quoi qu'il en soit, nous retrouvons ici l'éloge du regard enfantin que nous avons relevé chez ce dernier, puis chez Hoffmann et Schopenhauer, mais dans un sens plus précis : non seulement comme le signe d'une relation au monde propre au génie inspiré mais comme la condition nécessaire pour en restituer la complexité psychologique dans une œuvre scénique. L'enfance, conservée ou retrouvée, ne serait rien moins que l'origine du plus grand accomplissement de Mozart en matière d'opéra : sa synthèse des tons *seria* et *buffo* dans un *dramma giocoso*, qui en faisait, à l'égal de Shakespeare et au mépris des catégories stylistiques établies par la suite, un « héros du monde romantique ».

Notre parcours montre à l'évidence combien la notion même d'enfance a pu revêtir des significations variables en ces années où elle accédait à la conscience collective, et combien leurs implications morales et esthétiques différaient selon que l'on considérait l'artiste dans sa relation au réel ou

31. « Musikalischer Briefwechsel (*Così fan tutte* von Mozart). Phantasus an Humanus », *Berlinische musikalische Zeitung*, n° 76/I (1805) ; réimpression Hildesheim : Georg Olms, 1969, p. 299-300.

32. Tieck a traduit des pièces attribuées à Shakespeare en 1811 et publié un recueil de contes sous le titre *Phantasus* entre 1812 et 1817. L'article anonyme du *Berlinische musikalische Zeitung* ne lui a cependant pas été attribué. Je remercie Manfred Frank de ce renseignement.

à ses œuvres, c'est-à-dire le « sujet biographique » ou le « sujet esthétique »³³. L'image de l'éternel enfant forgée par Nannerl dénonçait à l'origine les prétendues faiblesses du comportement de Mozart adulte. Elle fut reprise comme un signe distinctif de son génie créateur. L'un et l'autre sont demeurés énigmatiques, et le monde de l'enfance redécouvert par le premier romantisme a fourni les métaphores qui semblaient les plus aptes à en représenter le mystère. Ce fut un moment significatif de la réception de l'unique compositeur dont l'enfance vit encore dans notre souvenir³⁴.

* * *

SUMMARY

Mozart is the only composer whose childhood has counted for the posterity. This durability is due both to the precocity of his genius and to the epoch of its development. In the history of mentalities and of musical style, the 1760's were an ideal soil for the precocious exploits of the composer. If we believe his first biographers, Mozart remained a child all his life long as far as practical needs of existence were concerned. First negatively connoted, this image of the eternal child was later interpreted as a sign of genius by Schopenhauer in *The world as will and representation* (1818). This reversal of value can be explained by taking into consideration some texts by Tieck, Wackenroder and E.T.A. Hoffmann in which appears the idea of the genius of childhood, sometimes in close association to Mozart. How far has this image of Mozart influenced the reception of his style? The popular elements of the *Singspiel* and the *opera buffa* have been very early associated with the world of infancy, particularly in *The magic flute* but also in *Così fan tutte*, as can be read in an anonymous review of 1805. However, these stylistic features are never dominant with Mozart, where they are tempered by melancholy. Mozart has relegated his puns (sometimes bearing traits of scatology) to his letters to his cousin Anna Maria Thekla, called the « Bäsle ». On the other hand, humour and popular tone occupy a central place in the instrumental music of the dignified « Papa Haydn », perceived very early as « the expression of a serene and childlike personality ».

33. Sur ces concepts, voir Carl Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit* (Laaber : Laaber, 1997 [1987]), p. 33 et 60-73.

34. La présente étude reprend en le développant un texte publié à l'occasion d'une exposition organisée par l'opéra de Lausanne en janvier 2006. Voir : « Mozart enfant. Variations posthumes sur un thème énigmatique » dans *Mozart 1766... En passant par Lausanne*. Textes réunis par Adriano Giardina et Béatrice Lovis (Lausanne : Ed. de l'Aire, 2006), p. 17-23.