

*Le petit Mosar est ici, il est moins miracle,
quoiqu'il soit toujours le même miracle ; mais il ne
sera jamais qu'un miracle, et puis voilà tout.*

(F. Galiani, Naples, 7 juin 1770, dans
*Correspondances avec Madame
d'Épinay*)

Avant-propos

À l'occasion du deuxième centenaire de la naissance de Wolfgang Amadeus Mozart, le chef d'orchestre Bruno Walter avait rompu le silence et prononcé une phrase qui avait mis mal à l'aise plus d'une personne de son entourage : « *Rien de ce que nous connaissons de l'homme Mozart correspond au créateur qu'il a été.* » Nous étions en 1956, quand commençaient à apparaître les premières biographies mozartiennes remettant en question l'image tronquée, incomplète de l'homme Mozart que les récits du XIX^e siècle nous avaient transmise. Mais il avait fallu attendre encore plusieurs décennies avant que des biographies plus récentes s'intéressent sérieusement – et pas uniquement sur le plan anecdotique – à des facteurs extra-musicaux dans la vie du compositeur salzbourgeois, plus que dans celle de tout autre grand musicien de son temps.

Une fois créé, le mythe a la vie dure ; on pourrait même dire qu'il est enraciné dans notre conscient collectif et fait partie de nos besoins émotionnels primaires. Celui de l'« enfant prodige » se prête tout naturellement à une sublimation particulière en raison de son appartenance à la sphère de l'enfance, et donc de l'innocence immaculée. Le besoin de mythification du génie mozartien a été d'autant plus ressenti que pour la première fois le « miracle » nous venait du ciel sous la forme d'un être vivant, un petit enfant en chair et en os. Certains biographes de Johann Sebastian Bach ont cédé eux aussi à la tentation de mythifier leur auteur en nous donnant l'image d'un géant solitaire qui plane au-dessus de la médiocrité, avec le résultat que jusqu'à la moitié du siècle dernier, le public cultivé allemand s'est attardé sur une lecture de l'homme Bach transmise à travers la vision personnelle et éminemment subjective du musicologue Phillip Spitta ; l'homme Bach, néanmoins, reste ô combien ordinaire et n'a rien de « miraculeux », de même que dans les biographies de Joseph

Haydn et de Ludwig van Beethoven on retrouve un équilibre, une juste proportion entre la sphère artistique et celle ordinaire du quotidien.

Dans le cas de Mozart, la sublimation se transfère d'emblée à un niveau nettement supérieur, impliquant la sphère du « divin » et ayant tendance à effacer l'homme pour laisser la place à l'enfant prodige. Puis, graduellement, presque par contamination, une curiosité malade fait surface dans certaines biographies qui prennent en compte un vaste terroir de la vie au quotidien du compositeur, avec, entre autres, une focalisation sur ses gains et ses dépenses, créant la vision d'un Mozart presque au bord de la mendicité et nous donnant à posteriori un sentiment de culpabilité d'avoir laissé dans l'indigence un tel génie. Or la musicologie plus récente a suffisamment enquêté sur ce point particulier pour nous permettre d'affirmer que Mozart n'a jamais été vraiment pauvre : il a gagné des sommes énormes et en a gaspillé d'encore plus importantes, et même quand il n'a bénéficié que du seul salaire octroyé par la cour impériale, la somme représentait le double de ce que gagnait son père Léopold ou un professeur d'université. Une certaine littérature de la première heure nous a distillé une lamentation insistante sur un ton de paupérisme destructeur allant à l'encontre de tout travail historiographique et de documentation, fruit d'un manque d'expérience ou, pire encore, d'une volonté délibérée de nous proposer une version romanesque, larmoyante des événements et en grande partie falsifiée. Nous verrons au cours de notre exploration comment la veuve Mozart, Constanze Weber, s'était évertuée à entretenir après la mort de son mari l'idée d'indigence dans laquelle, selon ses dires, elle avait été laissée. D'une manière plus générale, d'autres biographies auront eu tendance à surcharger de signification subliminale tout événement dans la vie au quotidien du compositeur, là où du point de vue historiographique nous devrions être renseignés sur un simple fait divers.

Quand le génie de l'artiste est grand, loin au-dessus de la norme, le biographe sera d'autant plus enclin à satisfaire son besoin de sublimation. Ce processus n'a pratiquement épargné aucune biographie mozartienne du XIX^e siècle, et en partie celles

au-delà. Au cours des générations successives, le travail d'investigation musicologique s'est approfondi, et les spécialistes ont mis en évidence, outre de nouveaux aspects de la vie et des œuvres des grands musiciens, une bonne partie des apories et falsifications historiographiques colportées par les biographies précédentes. Il n'est pas blasphématoire de revisiter l'histoire et d'y apporter des précisions du moment qu'une documentation nouvelle et vérifiable vient enrichir les investigations des spécialistes et exégètes, et ceci est valable pour toutes les disciplines, musique comprise ; c'est ainsi que certaines assertions provenant de biographies ou essais qui avaient été retenus une fois pour toutes véridiques, se sont définitivement émiettées devant une documentation mise à jour par les découvertes plus récentes. En ce qui concerne tout particulièrement la musique, ce genre d'opérations se révèle difficile, tant on est obligés de procéder en tâtonnant, en se heurtant parfois à des préjugés bien enracinés, maintenus en vie par des auteurs biographiques ayant refusé l'évidence, de peur de devoir admettre qu'ils avaient eu tort, même si souvent en toute bonne foi.

Nous le disons et le répéterons au cours de cette brève remise en mémoire : descendre Mozart du piédestal sur lequel on l'a placé malgré lui, ce n'est pas manquer de respect à l'artiste et à son génie, bien au contraire. L'image du brave garçon salzbourgeois, la dévotion à son père, la figure de mari modèle que certaines biographies lui ont attribuée, l'éternel enfant qui refuse de grandir, toutes ces images en partie fausses et presque toujours stéréotypées, fruits d'une littérature de circonstance, ont occulté et en partie occultent encore de nos jours les véritables aspects du destin de l'homme Mozart, fait de souffrances psychiques et morales, outre que tout simplement physiques. En le réinsérant dans la normalité du quotidien, en le dépouillant de tous les oripeaux subliminaux dont on l'a chargé, nous apprenons à mieux comprendre sa musique, et aussi et surtout à mieux l'aimer.

Mythe et légende

Avec Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart est l'autre monument incontournable de l'histoire de la musique occidentale, deuxième dans l'ordre chronologique – avec Haydn et Beethoven – des trois grands « Viennois » qui ont marqué la période classique. Essayer de cerner la personnalité du *Kantor* de Leipzig, Johann Sebastian Bach, n'est pas chose facile, à la fois en raison de la complexité du personnage et d'une documentation déficitaire ou incomplète ; mais encore moins évident est d'essayer d'entreprendre la même démarche avec l'œuvre et la vie de Mozart, sous maints aspects beaucoup plus chargées de facteurs extra-musicaux. Il existe une énorme quantité de biographies, monographies, articles, études pseudo-psychologiques et autres introspections sur cette figure unique dans l'histoire de notre culture musicale ; en raison du génie particulier, de la personnalité et aussi des expériences familiales de ce compositeur, l'exercice comporte le plus haut risque de ne faire rien d'autre que répéter des stéréotypes. Il faudra donc chercher de rester prudents et objectifs, comme il convient de l'être à chaque fois que l'on traite une problématique particulière, laissant au libre arbitre de chacun une éventuelle conclusion personnelle.

Les biographies de Mozart sont, avec celles de J.S.-Bach et de Ludwig van Beethoven, les plus nombreuses parmi celles des grands compositeurs, toutes époques confondues. Elles s'étalent sur plus de deux siècles, à partir des toutes premières, plus ou moins exhaustives où se prétendant telles, jusqu'aux plus récentes, parues dans la seconde moitié du XX^e siècle. Nombreuses sont celles qui, sous couvert d'un langage plus différencié, finissent néanmoins par tomber dans la répétition. D'autres, les premières en particulier, sont souvent encore imprégnées d'une incommensurable volupté de s'approprier des arcanes d'un tel génie, de ce « miracle » envoyé du

ciel, parfois avec une insuffisance de rigueur historiographique et de recul par rapport aux émotions personnelles. Un nombre moins important mais plus intéressant d'ouvrages a néanmoins apporté de nouveaux éléments d'investigation sur la vie et l'œuvre de Mozart nous ayant permis, d'une part, de mettre en évidence certains aspects de la problématique du personnage jamais ou peu abordés auparavant et, d'autre part, d'avoir un aperçu plus « moderne » de l'approche analytique, grâce à la distanciation prise par rapport à l'événement et aux connaissances non seulement musicologiques, mais aussi sociologiques et psychologiques acquises entre-temps.

L'introspection dans la vie de Wolfgang Amadeus Mozart en tant qu'homme et musicien est d'autant plus intéressante dans sa complexité qu'elle nous oblige à prendre en compte des éléments propres à une situation personnelle bien particulière par rapport à celle d'autres grands musiciens de son temps, dont l'aventure humaine et artistique est, pour ainsi dire, relativement plus lisible et moins complexe par rapport à leur enfance et à leur vécu familial. Cet aspect particulier propre à Mozart, à son rapport avec la famille et à la société en tant qu'« enfant prodige », nous renseigne également sur d'autres particularités socioculturelles de son temps que nous essayerons de mettre en exergue, grâce aux moyens d'investigation plus récents dont dispose la musicologie moderne par rapport aux sources d'information des premières biographies. Si l'intérêt pour ce compositeur s'avère particulièrement marqué, il ne s'agit pas d'un critère préférentiel sur le plan artistique par rapport aux autres grands compositeurs mais, comme nous l'avons déjà souligné, parce que la situation particulière justifie, plus encore nécessite l'analyse d'un ensemble d'éléments qui déborde le cadre éminemment musical, et qui implique la prise en compte d'autres considérations, d'autres facteurs de ce vécu bien particulier qu'a été celui de Wolfgang Amadeus Mozart. En d'autres termes, on ne peut pas se pencher sur sa vie et sur son œuvre sans prendre en compte et déchiffrer son mythe et sa légende.

L'aventure unique d'un enfant qui compose et joue de la musique avant d'avoir appris à lire et à écrire, qui est doté d'une oreille absolue et d'une mémoire hors du commun, à laquelle s'associe une capacité extraordinaire de lecture d'une partition musicale à première vue, ne pouvait qu'envoûter les contemporains. Quand l'enfant Mozart, âgé entre huit et neuf ans, séjourne à Londres avec son père, le magistrat et érudit anglais Daines Barrington, d'abord sceptique, demande à rencontrer le « phénomène » pour le soumettre à de nombreuses « vérifications » et s'assurer de ses prétendus dons extraordinaires ; il transmettra ensuite ses impressions à la *Royal Society*, qui les publiera dans les *Philosophical Transactions* de 1770 : « Imaginons par exemple un enfant de huit ans qui lit avec l'intensité dramatique d'un Garrick (David Garrick, acteur et dramaturge britannique contemporain, *nda*) un splendide monologue de Shakespeare jamais vu auparavant. Supposons ensuite que ce même enfant lise sans transition trois commentaires différents de ce même monologue, un en grec, le deuxième en hébraïque et le troisième en étrusque... imaginons tout cela, et nous aurons une idée de ce qu'il est capable en matière musicale ». Friedrich Melchior von Grimm, alors qu'il fréquente les encyclopédistes parisiens, s'exclame, complètement abasourdi après avoir écouté les performances de l'enfant : « ... c'est un phénomène tellement extraordinaire que l'on a du mal à croire à ce que l'on voit avec ses yeux et on entend avec ses oreilles. À présent, je ne suis plus étonné que saint Paul ait perdu la tête après son étrange vision. » Un mythe vient de naître, celui du « divin enfant » de la musique, destiné à perdurer pendant des siècles.

À partir du début du XIX^e siècle, et pendant une bonne partie du siècle suivant, ce mythe a été décliné de mille façons, s'exprimant parfois par rapport à un ressenti émotionnel personnel plus qu'à une analyse objective du phénomène. Le besoin de préserver coûte que coûte la vision « prodigieuse » de l'enfant Mozart, sa prétendue « pureté », sa « bonté naturelle » et autres sublimations, vont donner naissance à une première vague de biographies et investigations l'une plus subliminale que l'autre, parfois inexactes et souvent surexposées. À cet état des choses

avait considérablement contribué la veuve du compositeur, Constanze Weber, sur laquelle nous reviendrons en détail plus loin ; après la mort de son mari, elle avait vite mis en œuvre une véritable organisation « caritative » en sa faveur, en alimentant et en contaminant le récit de ses témoignages, moins par le mensonge que par l'omission de certaines vérités dérangeantes sur le sujet, qui auraient pu contredire sa version des faits. Au tout début du XIX^e siècle, le « culte » de Mozart – il serait plus approprié de parler du culte de l'enfant Mozart – est donc encore très vivant en Europe et en Angleterre en particulier, où le couple Vincent et Mary Novello – famille de culture typiquement victorienne en dépit du nom italianisant – organise toute sorte de collectes, tombolas et autres expédients pour récolter de l'argent en faveur de la veuve et de l'orphelin. S'improvisant historiens musicologues, Vincent et Mary Novello vont rendre visite à Constanze Weber, espérant obtenir de plus amples informations sur la vie et les vicissitudes du couple. La veuve profitera amplement de l'occasion pour donner sur certains points dérangeants sa version des faits tout à son avantage, outre qu'abreuver les deux visiteurs de considérations musicales parfois inappropriées. Les Novello sont des « bonnes âmes » issues de la culture protestante, et bien que musicien et éditeur, Vincent, et encore moins son épouse Mary, n'ont pas su poser à la veuve Mozart les bonnes questions et faire ce qu'il fallait pour lui extraire des informations plus précises et véridiques, comme l'aurait fait de nos jours un chercheur ou un exégète en la matière. Plus qu'une enquête musicologique, ce voyage fut *A Mozart Pilgrimage* (titre donné à leur journal de voyage), un pèlerinage sur les lieux du culte, et il faudra plus d'un siècle pour que des études cohérentes sur le « phénomène » Mozart soient entreprises et publiées, tant reste fort dans l'imaginaire collectif le désir de ne pas voir grandir cet enfant magique.

Depuis, d'autres biographies et études sur Mozart ont vu le jour, en partie « nettoyyées » de cette approche subliminale de la première heure. Comme pour toute biographie, les auteurs ont souvent conservé dans leur analyse une partie de subjectivité, par ailleurs

légitime et inévitable, mais ont su éviter le piège d'une surexposition émotionnelle personnelle. À chaque étape, de nouveaux recoins d'exploration de la personnalité complexe de l'homme et de l'artiste ont fait leur apparition dans ces ouvrages à côté de l'analyse purement musicale de l'œuvre, laissant entrevoir, au fur et à mesure de l'avancée des recherches, l'interconnexion de plusieurs éléments de nature familiale et sociétale qui ont caractérisé le vécu de Mozart, et qui sans doute ont été déterminants dans la formation de la personnalité de l'homme et dans l'évolution artistique du musicien. En lisant ou relisant les ouvrages écrits entre le début du XIX^e et la fin du XX^e siècle, les perceptions du phénomène se modifient non seulement en fonction des informations acquises entre-temps, mais aussi par rapport aux différents ressentis des biographes, conditionnés par les mutations socioculturelles de leur temps – parfois en l'espace d'une seule génération – et ayant sensiblement modifié le jugement des valeurs sociétales, y compris dans la sphère des relations familiales. Dans le cas spécifique de Mozart, par exemple, les relations parentales, et plus particulièrement la relation père-fils, ont été un élément déterminant dans l'évolution de l'homme et du musicien, et la perception qu'ont eu les contemporains de la figure du père en tant que *Pater familias* – dans le sens de l'étymon latin *Familia*, qui désigne aussi bien une famille de souche, un lignage, que l'ensemble des esclaves libres au service d'une maison – est complètement différente de celle que nous en avons aujourd'hui.

Les biographes ayant apporté une contribution importante à l'avancée des recherches, tout en restant distancés et objectifs du point de vue analytique et historiographique, ont néanmoins ressenti et avoué une fascination particulière pour l'aventure mozartienne. Cela a été aussi le cas pour Johann Sebastian Bach, mais le sentiment qui domine chez les différents biographes du *Kantor* dans la perception du personnage et de son génie, est avant tout celui d'une masse musicale granitique, un bloc solide, inaltérable, lui aussi décliné de différentes manières, mais perçu avant tout dans la transcendance qu'une partie que sa musique nous inspire et dans l'intégrité de l'homme et du musicien confondus. Autre-

ment dit, si J.S.-Bach, après une période d'oubli, a pu évoquer pour certains un Dieu immatériel, présent partout et nulle part dans l'univers, l'arrivée sur terre de l'enfant Mozart a été ressentie par les contemporains et la génération suivante comme celle d'un ange en chair et en os descendu du ciel. D'où ces mots comme « miracle », « divin », « prodige », « magique » et autres superlatifs qui reviennent comme un refrain dans la plupart des ouvrages.

Dans les toutes premières biographies de Wolfgang Amadeus Mozart ayant une certaine consistance et se prétendant exhaustives, celle de l'archéologue et musicologue Otto Jahn est la plus proche des dernières décennies de la vie du compositeur. Prisonnier de son temps et sans recul historique suffisant, non exempt d'une patine petite-bourgeoise, il eut été incapable de reconnaître la problématique de l'homme Mozart dans tous ses aspects contradictoires. Plus tard, son collègue Arnold Schering lui reprochera d'avoir transformé Mozart en « *un chaste Joseph* », pour s'indigner ensuite : « *Si Goethe avait connu le malheur d'avoir trouvé un biographe attitré comme Jahn, je crains que nous aurions eu à faire avec un étrange Goethe* ». Les choses n'iront pas mieux par la suite avec son successeur Hermann Abert, davantage analyste musical qu'historien et exégète, et assez incertain dans la révision des documents hérités de son prédécesseur ; si dans le récit de Jahn les traces de la tradition restent en partie encore visibles, elles seront davantage effacées avec Abert, pour ne plus réapparaître dans la plus grande partie des biographies successives du XIX^e siècle autrement que tronquées ou manipulées.

Dans sa biographie sur Mozart, Jean-Victor Hocquart adopte une ligne conductrice essentiellement axée sur la « pensée » musicale de l'artiste, telle que nous la recevons à travers l'audition de sa musique et en dehors de toute considération d'ordre philosophique ou sociétal. Pour l'auteur, cette pensée musicale est une rencontre avec la Beauté, dont l'intensité ne cesse d'augmenter avec l'expérience acquise par le compositeur, pour devenir de plus en plus profonde. Sans s'attarder sur des aspects particuliers de la personnalité complexe du personnage, Hocquart

suit à la trace ce qui est pour lui essentiel par rapport à son ressenti, à savoir la filtration progressive à travers la musique d'une « *spiritualité* » que l'artiste alimente dans une alternance de crises violentes et de périodes lumineuses qui le reconduisent à la « *sérénité de l'enfance* ». Ici encore, l'enfant Mozart a le plus grand mal à laisser la place à l'homme avec ses vicissitudes, et pour Hocquart, sa biographie est « *un essai de décrire une expérience amoureuse : la recherche, avec Mozart et dans sa musique, d'un objet vrai d'amour* ». Consciemment ou inconsciemment, le ressenti de l'auteur reste, de son propre aveu, prioritaire par rapport à une investigation plus ample et objective sur le sujet traité et ne met pas particulièrement en exergue d'autres éléments importants de l'aventure mozartienne.

Même dérive subjective chez un autre grand biographe de Mozart, Bernhard Paumgartner. Bien que l'ouvrage, édité en 1945, soit dense, très bien renseigné et digne de foi du point de vue de l'information, l'auteur laisse transparaître en filigrane le fil conducteur qui alimente et en partie contamine son travail d'investigateur : un penchant à vouloir apporter une touche de « *subliminal* » à des détails de la vie ordinaire du compositeur qui, dans un travail de biographe et d'un point de vue historiographique ne devraient rester qu'une simple constatation ou information. Nous avons cité cet exemple parce que dans la majorité des biographies de grands musiciens, et plus encore dans celles de Mozart, cette sublimation intervient souvent à travers la description d'un simple épisode quotidien dans la vie de l'artiste, un besoin irrépressible de « *diviniser* » les moindres faits et gestes du Génie créateur. Sur la notion de « *génie* », il conviendra de revenir ultérieurement.

Dans un autre registre, le chef d'orchestre Bruno Walter dira de Mozart qu'« *il fut une âme limpide et confiante, un jeune homme heureux et sincère* », et fait ensuite le choix, ici encore conscient ou inconscient, de ne pas poser en même temps un autre regard, différent de celui-là, sur les autres facteurs familiaux et sociétaux qui ont contribué à forger la personnalité de l'homme et de l'artiste. Plus exactement, Bruno Walter a tendance à séparer

presque physiquement l'homme du musicien, quand il avoue publiquement la dichotomie totale et irréversible qui selon lui existe entre les deux, dans cette déclaration que nous avons citée dans l'avant-propos. De manière irréfléchie, Bruno Walter alimente ainsi une indulgence, plus encore une complaisance envers une partie du public qui voit (et a besoin de voir) ainsi son propre Mozart.

Si on assemble les biographies avec les études, articles ou autres publications, les exemples similaires à ceux que nous venons de citer se comptent par dizaines. Aussi, laissant de côté les tout premiers ouvrages, trop proches de l'événement, constate-t-on souvent chez certains commentateurs de la seconde génération une introspection historiographique parfois insuffisante sur les aspects socioculturels de la Vienne du XVIII^e siècle, avec sa société cosmopolite et son besoin permanent de renouveau, ses goûts changeants et son mélange d'excellence et de frivolité. À cette époque en particulier, Vienne construit ses idoles avec la même facilité dont elle fait preuve pour s'en débarrasser, et ne sont certes exagérés et insincères les conseils que le comte Arco, grand maître cuisinier de l'archevêque de Salzbourg, donne à Mozart à Vienne même, lorsque le prince Colloredo avec sa suite rend visite à l'empereur : « ... *croyez-moi, ici on se laisse facilement éblouir ; ici, la renommée d'une personne est de très courte durée, au début on vous couvre de louanges et on peut même gagner beaucoup d'argent, mais pour combien de temps ? Après quelques mois, les Viennois demandent déjà du nouveau* ».

Nous essayerons en fin de parcours de déterminer, dans une approche plus sociologique, dans quelle mesure et avec quelle intensité Mozart a-t-il intérieurement souffert de cette situation dans les deux dernières années de son existence, quand le public viennois commence à s'éloigner de lui. Il est difficile d'en évaluer les conséquences tangibles réelles, ou plus exactement, de quantifier séparément la partie ouvertement vécue et la partie réprimée de cet état des choses, de mesurer avec précision le décalage existant entre son existence à la troisième personne et

notre sentiment subjectif. Par ailleurs, les personnages qui l'ont entouré dans la dernière période de sa vie restent aussi dans le vague, leurs contours sont flous – sauf peut-être dans le cas du baron van Swieten – et une documentation exhaustive, précise, nous fait défaut en ce qui concerne sa collaboration avec le librettiste Lorenzo da Ponte et l'impresario Schikaneder. Les allusions de ses élèves sont elles aussi rares et imprécises, mais il ressort dans l'ensemble que les dernières années viennoises de Mozart enregistrent une tension croissante entre le musicien et un milieu social qui devient de plus en plus indifférent à ses appels au secours, comme se raréfie son cercle d'amis et connaissances.

Les idéaux du Romantisme, mouvement socioculturel important, ont largement contribué à créer autour de Mozart une atmosphère dévotionnelle qu'aucun autre grand disparu du monde de la musique n'avait suscité auparavant. Du philosophe danois Kierkegaard, qui veut fonder une secte dédiée exclusivement au génie salzbourgeois, à l'éditeur Nikolaus Simrock, qui soulève son chapeau à chaque fois que quelqu'un prononce le nom de Mozart, ou encore le théologien Karl Barth, qui pense sérieusement que *« les anges se réunissent pour jouer la musique de Mozart, et le bon Dieu reste les écouter avec plaisir »*, la liste des adorateurs est longue et les citations rhétoriques foisonnantes. De telles attitudes ont souvent fait tort, il est vrai, aux investigations plus sérieuses et objectives essayant de capter l'homme et le musicien débarrassé du lourd fardeau de l'« enfant », mais il serait présomptueux et réductif de simplement les méconnaître ou les interpréter avec suffisance. Certains esprits rationnels ont souvent tendance à considérer irrationnel tout élément qui relève d'un « phénomène » plus ou moins inexpliqué – et celui de Mozart en est un en partie – et ont du mal à accepter chez certains un surdimensionnement émotionnel dans son interprétation qui, faute d'un langage adéquat et suffisamment distancié, exprime dans l'exagération une captation intérieure forte, sincère de la portée artistique de l'œuvre. Cette occultation émotionnelle et incontrôlée d'une vision plus ample du sujet est tout à fait compréhensible, et cette admiration « aveugle », inconditionnée, ne fait qu'exprimer chez certains

toute la palette d'un ressenti qui, *in fine*, non seulement reste légitime, mais s'inscrit à plein titre dans la vaste gamme d'émotions que nous éprouvons en présence du génie créateur.

À partir du XX^e siècle, les biographies et les études sur le sujet en question commencent à s'intéresser plus sérieusement à l'homme Mozart, outre qu'à l'enfant. Ce sera un long travail de recherche et d'investigation d'un nouveau point d'observation, où la sociologie et la psychologie – des sciences encore embryonnaires au début du siècle précédent – sont venues entre-temps élargir la vision des chercheurs et exégètes, tout particulièrement dans les ouvrages parus dans la seconde moitié du XX^e siècle. Dans la préface à sa biographie de Mozart – une des meilleures, celle éditée en 1977 – Wolfgang Hildesheimer précise que « *le degré d'objectivité doit valoir comme critère déterminant* » pour ajouter aussitôt que « *l'auteur ne prendra connaissance toujours et seulement de ce qui est vu dans la perspective personnelle de ce qu'il décrit* ». En d'autres termes, Hildesheimer reconnaît et accepte cette contradiction que nous tous subissons à différents degrés devant l'aventure mozartienne, ce balancement entre la nécessité d'une rigueur historiographique dans l'observation du sujet et l'élan spontané, l'envie d'exprimer avec d'autres mots, moins « scolastiques » et plus « ineffables », les différentes émotions des uns et des autres à l'écoute de son œuvre. Quand cette contradiction est acceptée, elle est généralement maîtrisée, ce qui fait dire à l'auteur qu'« *il ne faut pas utiliser comme étalon de jugement les réactions potentielles de son esprit, chose qu'en revanche, dans le cas de Mozart, ont souvent fait bon nombre de biographes, confondant ainsi les limites entre désir et vérité, faisant que la présentation de l'homme se balance ainsi entre apologie et discours officiels* ».

Dans la préface d'une autre biographie de Mozart, celle de Jean et Brigitte Massin, éditée en 1959, les auteurs commencent par mettre en pièces la courte citation – ô combien suffisante – de Stendhal : « *La partie la plus extraordinaire de la vie de Mozart, c'est son enfance ; le détail peut en être agréable au philosophe et à l'artiste. Nous serons plus succincts sur le reste de sa trop courte carrière* ». Déjà

prisonnier de son syndrome – qui de toute évidence ne s'exprime que de manière sélective – l'écrivain, en se penchant sur le sujet, finit par concocter l'un des plus extraordinaires ramassis de lieux communs jamais mis noir sur blanc dans l'histoire de la musique : le mot « prodige » est utilisé, bien sûr, pour ne pas être en reste, la facilité à créer est « miraculeuse », assortie d'une insouciance « angélique », mais la qualité de l'œuvre ne bénéficie que d'un regard teinté de snobisme et l'être humain qu'était Mozart est tout simplement ignoré. Les Massin, choqués par cette incommensurable présomption, n'avaient pas manqué de jeter leurs sarcasmes sur celle qui était à leurs yeux « la *première image d'Épinal peinturlurée par la postérité pour immortaliser Mozart – toujours et jusqu'au bout un enfant, le merveilleux enfant si cruellement arraché à notre affection dans sa trente-sixième année* ». Eut-il vécu plus longtemps, Mozart serait-il toujours resté l'éternel enfant aux yeux de ses adorateurs inconditionnels, ou aurait-il fini par finalement échapper à cette image ?

L'ouvrage de Jean et Brigitte Massin est antérieur, et de loin, à celui de Hildesheimer, et d'une certaine manière ce dernier semble s'en être inspiré dans la disposition historiographique des faits. Certaines appréciations sur la figure humaine du compositeur et sur l'analyse de son œuvre divergent parfois : l'idéologie politique dominante de la génération des Massin, par exemple, semble les avoir suffisamment influencés pour vouloir à tout prix faire de Mozart un « révolutionnaire », suggérant que ce dernier, de retour de son voyage à Francfort, aurait manifesté son allégresse aux nouvelles qui circulaient sur la prochaine révolution de Paris, et l'espoir que ce mouvement suscitait. Ici, les auteurs ont voulu tout simplement ignorer que Mozart n'avait jamais cherché un quelconque confort dans le « progressisme » révolutionnaire, qu'il se proclamait « patriote allemand », que les événements politiques ne l'affectaient que s'il était personnellement impliqué et que douze ans auparavant, apprenant la mort de Voltaire, avait écrit sur un ton triomphal à son père : « *Enfin Voltaire, le sans Dieu, la grande crapule, est crevé, selon l'expression, comme un chien, ce qu'il méritait* ». La vision

idéologique des Massin s'apparente ici à celle tout aussi idéologique qui a confondu chez certains commentateurs liberté avec libertinage, dans ce « *Viva la libertà* » chanté dans le *Don Giovanni*.

Les deux biographies ont néanmoins en commun un point important : la dénonciation claire et sans ambages des ouvrages où la surexposition de l'enfant Mozart se fait au détriment d'une analyse d'ensemble de toutes les composantes du sujet analysé. L'œuvre des Massin pose la question essentielle : ceux qui aiment Mozart, plus encore, ceux qui l'adorent, qu'aiment-ils vraiment ? Le « miracle » Mozart dans son extraordinaire aventure où convergent tous les mythes de l'enfant prodige, du « divin enfant », ou une autre aventure, sans doute moins idyllique, avec ses ombres et ses lumières, ses joies et ses souffrances, celle d'un homme ayant essayé d'échapper à son mythe pendant toute sa vie ? Cet aspect indéfinissable de l'œuvre mozartienne, traité en dehors de toute fantasmagorie subliminale, avait déjà été partiellement abordé dans l'ouvrage de Jean Witold paru en 1954, *Mozart inconnu*, suivi l'année suivante de celui de Hanns Dennerlein, *Der unbekannte Mozart, Le Mozart inconnu*, avant que ne paraisse, en 1959, l'œuvre à tous points de vue plus consistante des Massin. Avec le plus grand mal à se débarrasser du mythe qui lui colle à la peau, la figure humaine de Mozart commence à prendre forme dans toute sa complexité, à émerger du brouillard dans lequel on l'avait laissée pendant des générations, et nous aide à mieux comprendre son œuvre, sa personnalité et son époque.

Plus proche de nous dans le temps, l'ouvrage sur la vie et l'œuvre de Mozart de Maynard Solomon, publié en 1995, enrichit considérablement l'approche psychologique et psychanalytique du sujet traité. L'auteur met en évidence deux aspects fondamentaux : la dualité entre la musique du compositeur, considérée par le plus grand nombre, le miroir d'un classicisme parfait, et la réelle signification que cette musique aura eue pour celui qui l'a composée, dans ce contexte de conflit – tantôt déclaré, tantôt en suspens mais jamais résolu – avec la figure du

père. L'auteur identifie et met en exergue les différentes phases d'une longue bataille combattue par Mozart pour se soustraire à la domination de cette véritable entreprise familiale, organisée et dirigée par son père Léopold, dans une tentative d'auto affirmation en tant qu'homme et musicien. L'autre particularité de cette biographie consiste dans la citation et les commentaires de certains aspects moins connus de la personnalité de Mozart, comme sa charge érotique explosive, un certain goût pour le langage scatologique, voire obscène, ou encore sa vision parfois carnavalesque de la vie. Ces derniers aspects en particulier ont bénéficié d'une grande discrétion de la part des premiers biographes, qui ont refusé de prendre en compte un sujet épineux susceptible de mettre à mal l'image de « pureté » de l'enfant Mozart. Dans d'autres biographies plus récentes – sauf peut-être celle de Hildesheimer – ce même sujet n'a été qu'effleuré, sans entrer dans les détails.

Après ce court survol sur quelques-uns des principaux ouvrages consacrés à l'œuvre et à la vie de Mozart, toutes périodes confondues, on en vient inévitablement à deux conclusions majeures : la première est que chaque biographie, même la plus sommaire et partisane, contient toujours une partie de vérité, même si minime et noyée dans les contradictions et les partis pris ; la seconde est que même en sommant toutes les analyses, considérations, points de vue, etc. ; contenus dans tout ce qui a été écrit et publié à ce jour sur le sujet, il nous manque toujours un élément indéfinissable, dérangent même, qui nous laisse un sentiment de frustration, de quelque chose qui nous a échappé, ou que l'on a du mal à exprimer. Cela est en partie vrai aussi dans le cas de Johann Sebastian Bach, mais dans une bien moindre mesure, puisque viennent à manquer dans ce que nous connaissons du vécu du *Kantor* ces éléments qui sont spécifiques de celui de Mozart : un génie précoce qui a fait de lui cet enfant prodige tant adulé, avec toutes les conséquences dans sa vie d'adulte. Il serait incompréhensible qu'une analyse du sujet ne prenne pas en compte ce conflit quasi permanent avec un père souhaitant que cet enfant ne grandisse jamais, ou encore la place

du Mozart adulte, avec ses problèmes et ses contradictions, sa part d'immatunité aussi, dans une société viennoise changeante et frivole. Et enfin, un contexte européen en pleine mutation politique et sociologique qui anticipe, entre autres, un tout autre rapport entre l'artiste et la société.

À cela s'ajoute la période musicale particulière dans laquelle a pleinement vécu le Mozart compositeur, celle de ce passage incertain du Baroque tardif au Classicisme, avec ces pseudo-styles – *Empfindsamkeit*, *Sturm und Drang*, *Galanterie* – dont aucun n'est parvenu à s'imposer aux autres mais qui tous, à différents degrés, ont influencé les compositeurs contemporains, Joseph Haydn compris. Johann Sebastian Bach a été le seul à ne pas vouloir parcourir les multiples chemins du changement en cours qui se sont offerts à lui, préférant s'enfermer dans sa forteresse, tandis qu'une partie de la musique de Mozart n'est pas restée insensible aux influences du *Sturm und Drang*, du style *Empfindsam* et d'une certaine *Galanterie*. Tenir compte de tous ces éléments dans nos considérations n'apportera aucune conclusion définitive, pour autant qu'il puisse en avoir une, mais nous aidera peut-être à mieux comprendre et à mieux aimer Mozart, à travers sa musique et dans la complexité de son vécu et de sa personnalité, avec ses ombres et ses lumières, après l'avoir descendu du piédestal sur lequel on l'a hissé malgré lui.

L'Autriche vers la fin du XVIII^e siècle

Quand Wolfgang Amadeus Mozart compose ses dernières œuvres, Vienne était devenue, avec Berlin, la ville la plus cosmopolite parmi les capitales des territoires germaniques. Déjà à l'époque romaine, de simple camp retranché ayant la fonction de barrer la route aux Quades et aux Marcomans, elle s'était vite transformée en un centre politique et économique important, avec un processus rapide d'urbanisation. Placée dans une plaine fertile traversée par le Danube, Vienne avait toujours bénéficié de cette voie navigable permettant une circulation aisée des hommes et des marchandises ; un continuel va-et-vient de cultures diverses aussi, avec des idées et des coutumes différentes dont la population locale s'était vite imprégnée, restant ouverte et tolérante envers ce qui venait d'ailleurs. C'étaient les prémices indispensables à cette relative ouverture d'esprit qui caractérise la vie viennoise au XVIII^e siècle, et qui fait de la capitale autrichienne la ville musicienne par excellence.

Les étrangers sont nombreux à Vienne, mais la plupart d'entre eux ne s'y enracinent pas, et ceux qui s'y installent définitivement sont rapidement assimilés, sans toutefois perdre les stigmates de leur propre culture ; ainsi, la communauté viennoise se constitue au cours des siècles en un ensemble de populations, largement ouverte aux influences venant du sud, de l'est comme de l'ouest, dans un amalgame sans contrainte particulière autre que le respect des lois et des règles du bon vivre ensemble. La ville a cette faculté d'intégrer ceux venus d'ailleurs sans les obliger à abdiquer leur propre personnalité ; puis, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, cette Vienne grandira de manière assez anarchique sur le plan architectural, plus exactement jusqu'à la démolition des

fortifications qui laisseront la place au *Ring*, le boulevard circulaire, dans un dessein d'urbanisation largement inspiré du projet faramineux conçu pour Paris par le baron Hausmann.

Le 29 novembre 1780 meurt l'impératrice Marie-Thérèse. Pendant son règne, l'empire avait subi un régime autocratique d'une grande rigidité et formalité, mais avec les événements révolutionnaires une cassure profonde va se produire entre les différentes catégories de la population, ayant tendance à s'élargir et mettant à dure épreuve ce *modus vivendi* jusque-là partagé entre les différentes classes sociales. Toutefois, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle et même au début du siècle suivant, il ne sera pas question de nationalité parmi la population de Vienne, capitale d'un empire qui présente un étonnant échantillonnage d'ethnies européennes : les noms mêmes de l'aristocratie viennoise, comme Czernin, Pallavicini, Lobkowitz ou encore Harrach ou Esterhazy témoignent de leurs différentes origines, tandis que sur les enseignes des magasins on peut lire des noms comme Vytlačil, Benvenisti, Demetriades ou Trnka.

Dans son absolutisme monarchique, le règne de Marie-Thérèse avait développé chez les Viennois de l'époque une sorte d'absentéisme politique, une indifférence proche d'une certaine passivité se berçant dans le relatif bien-être qu'à l'époque l'empire est encore en mesure de dispenser à ses sujets. La position idéologique est proche de celle forgée par la doctrine politique de l'*Aufklärung*, à savoir d'un État « providentiel », avec un Prince qui se porte garant d'une certaine justice morale, mais auquel il convient d'obéir sans trop discuter. Autre élément important de cette passivité typiquement « viennoise » : un catholicisme presque universellement reconnu et pratiqué sur lequel se repose la monarchie, un quiétisme spirituel qui devient automatiquement un quiétisme politique. Tandis qu'en Allemagne, la révolution de 1789 vient d'avoir un grand retentissement, ses effets sont de bien moindre portée en Autriche, où les questions sociales ne se posent guère à l'époque, en partie du fait que la fertilité du sol permet d'assurer une nourriture suffisante à la population, au moment même où le retour des famines en France est à l'origine des mouvements révolutionnaires.

Cette *Austria felix* dont Vienne est la capitale se manifeste concrètement dans la réputation de gourmandise qu'ont les Viennois de l'époque, sans doute encouragés à consommer sans se priver par un coût de la nourriture qui est à la portée de la grande majorité de la population citadine : en 1786, un menu complet et très abondant dans une auberge viennoise coûte la somme, très modeste pour l'époque, de treize kreutzers. Cette situation favorable persistera jusqu'au début du XIX^e siècle, puis les guerres et une suite de mauvaises récoltes vont entraîner une augmentation considérable du coût de la vie ; les instances municipales se verront contraintes de mettre en œuvre la distribution des soupes populaires faisant appel pour cela à l'américain Benjamin Thompson, comte Rumford, considéré à l'époque le grand spécialiste de la question. Ainsi naîtra la « soupe Rumford » en même temps que la construction d'asiles pour les indigents, signes précurseurs avertissant les Viennois des classes modestes que leur période de pain blanc tourne à sa fin.

Pendant une quarantaine d'années, grâce à un autocratisme « à l'espagnole », la souveraine a été en mesure de maintenir à peu près une cohésion loin d'être solide, dans un empire où le réveil des nationalités reste en suspension et prêt à éclater. L'issue des guerres récentes n'a guère été favorable à la couronne d'Autriche, mais Vienne reste néanmoins prospère et sa population sous le règne de Marie-Thérèse est passée de 88 000 à 175 000 habitants. Dans une ville encerclée par des fortifications, le problème du logement reste crucial, mais malgré ces conditions défavorables, son absolutisme et sa sévérité, l'impératrice, à la fin de son règne, est encore très populaire parmi la population viennoise ; une situation qui par ailleurs finira par offusquer la vision d'une autre réalité, plus large et diffuse, celle d'un empire dont les fondations commencent à se fissurer.

L'arrivée au pouvoir de Joseph II va apporter des changements à travers des réformes – dont certaines plus ou moins bien inspirées – destinées à changer les habitudes et le comportement du peuple, et des Viennois en particulier. Le nouvel empereur est conscient de l'anachronisme que

l'absolutisme présente au siècle des Lumières et s'attache à être un roi « moderne », largement influencé par le réalisme de Pierre le Grand de Russie. Il pressent aussi que pour éviter une révolution populaire, il faut que celle-ci vienne d'en haut, une idée très répandue en ce temps-là par la franc-maçonnerie ; on attend de ce mouvement un véritable renouveau de la société, sans toutefois un renversement brutal des valeurs existantes et sous la conduite d'une élite de l'Europe des idées. Marie-Thérèse appartenait encore à la vieille Europe autocratique et ne pouvait pas partager cette vision de la société : elle avait interdit les loges dans l'empire, mais celles-ci avaient continué à proliférer clandestinement, avec un nombre d'adhérents en continuelle augmentation. Au temps de Mozart, les loges comptent parmi leurs membres des personnalités éminentes, dont celle d'Ignaz von Born : savant géologue et spécialiste des métaux, il est considéré comme une figure sulfureuse par la monarchie et hérétique par l'Église, en raison d'un pamphlet intitulé *Monachologie* qui s'attaque directement aux ordres religieux. Cet homme aux idées audacieuses, qui recrute ses adeptes dans la plus grande discrétion, aura une grande influence sur Mozart.

Cette appartenance à la franc-maçonnerie ne semble pas être incompatible avec la foi catholique et les pratiques religieuses, et Mozart en est un exemple, lui qui ne manquera presque jamais un pèlerinage religieux tout en appartenant à deux loges maçonniques viennoises, l'« Espérance couronnée » et, dans les dernières années de sa vie, les « Gourmets ». De toute évidence, la franc-maçonnerie du XVIII^e siècle autrichien ne se présente pas comme un mouvement antichrétien, du moins dans la capitale de l'empire, et les instances religieuses semblent être plus préoccupées par la puissance croissante des sectes dérivées de l'Illuminisme, tolérées par le pouvoir politique mais considérées comme un danger potentiel par l'Église catholique. Dans cette période qui précède la Révolution française, les esprits les plus clairvoyants parmi la population des territoires germaniques sont convaincus qu'il serait inutile d'opposer à ces mouvements révolutionnaires un autocratisme devenu anachronique, et que le

seul moyen d'empêcher une révolution, peu importe laquelle, est de l'anticiper pour en prendre le contrôle. En 1738, François de Lorraine, mari de Marie-Thérèse, avait été reçu dans la franc-maçonnerie, parrainé par Lord Chesterfield, ambassadeur d'Angleterre, alors qu'il se trouvait en voyage à La Haye ; ce geste avait empêché l'application concrète dans l'empire du décret de condamnation lancé en 1738 par le pape Clément XII. À la mort de son mari, l'impératrice se montrera plus attentive aux injonctions de l'Église : craignant tout ce qu'à ses yeux représente un danger pour l'absolutisme, elle s'empressera de rentrer dans les rangs et obéir à Rome, et les adeptes des loges, désormais traqués, seront contraints à se réunir dans la clandestinité ; mais Marie-Thérèse n'avait pu arrêter le temps et empêcher son propre fils, l'archiduc Joseph et futur empereur Joseph II, de devenir un « frère » de la franc-maçonnerie, vers laquelle il se montrera tolérant une fois accédé au trône.

Les réformes dont bénéficie Vienne sous le règne de Joseph II s'expriment plus dans l'idéal maçonnique que dans les préceptes de l'*Aufklärung*. Parmi ces réformes, certaines s'avèrent moins opportunes, voire parfois impraticables, mais l'action du souverain reste toujours contraire en esprit aux vieux principes aristocratiques et monarchiques, et de manière générale elles vont plus loin, du moins dans les intentions, que celles entreprises à la même époque dans d'autres États européens. Les vieux instincts n'ont pas disparu chez la noblesse de l'empire, qui exprime plus ou moins ouvertement son désaveu pour les mesures prises à l'encontre de certains privilèges dont elle bénéficie depuis toujours ; la brève oraison funèbre que le chancelier Kaunitz prononcera à la mort de l'empereur, « *il était temps* », exprime sans équivoque l'irritation provoquée par certaines de ses réformes. De tout temps pendant son règne, Joseph II devra lutter pour s'imposer, non seulement contre la noblesse mais aussi contre sa propre mère et, surtout, contre le redoutable chancelier Kaunitz ; nul doute qu'il ait souffert de solitude dans une cour l'accusant de démagogie et lui reprochant ses manières simples et peu protocolaires.