

Sacha, Reynaldo et le *Bel Inconnu*

Christophe Mirambeau

Si je dis « Reynaldo » quand je parle de lui, c'est parce qu'il y entre nous un point – je voudrais qu'il en eût plusieurs – un point de ressemblance : nous nous sommes fait, l'un et l'autre, un prénom.

(Sacha Guitry, *Le Matin*, 3 octobre 1933)

10 janvier 1933. 112^{ème} et dernière représentation du *Mozart*, signé Guitry et Hahn au Théâtre de la Madeleine. La comédie en musique, créée en 1925, avait tout naturellement renoué avec le succès – le triomphe – qui l'avait accueillie sept ans plus tôt. Yvonne Printemps/Mozart avait de nouveau mis Paris à ses pieds, tandis que Sacha avait cédé son rôle du Baron Grimm au très estimable Georges Mauloy. Printemps sans Guitry, marqueur incontestable d'une relation très dégradée. Le détail n'est pas sans importance dans l'aventure qui va occuper Reynaldo Hahn et Sacha Guitry dans les mois qui suivent. Tandis qu'Yvonne a séduit Pierre Fresnay avec qui elle entretient une liaison sans presque s'en cacher, Sacha joue déjà la comédie avec celle qui deviendra la troisième Madame Guitry – Jacqueline Delubac. On peut supposer que Sacha avait initialement imaginé – ainsi que quelques indices du livret le laissent à penser – qu'*Ô mon bel inconnu* serait la nouvelle pièce musicale qu'il interpréterait avec Yvonne. La voix ensorcelante de cette dernière, son charme, son esprit et sa musicalité sans faille n'avaient pas été pour rien dans le retentissant succès des revues et comédies musicales de Sacha. Mademoiselle Printemps avait conquis tout autant le public de théâtre que les mélomanes... et les

compositeurs. Mais la désagrégation du plus célèbre couple parisien, à la ville comme à la scène, rebattait toutes les cartes. *Ô mon bel inconnu* serait la première œuvre dramatico-musicale de Sacha sans Yvonne depuis treize ans, mais également son ultime incursion dans le genre. Pourquoi Guitry a-t-il poursuivi ce projet musical malgré l'absence de son interprète fétiche ? L'œuvre de Sacha, qui se lit également au prisme de sa vie, nous autorisera peut-être à penser que le mari-auteur signifiait ici à sa future ex-épouse-interprète qu'elle ne lui était pas tant indispensable pour faire un succès d'opérette... Quant à Reynaldo Hahn, il ne retrouverait son interprète de *Mozart* qu'au cinéma, à l'occasion de *La Dame aux camélias*, dont il écrit les trois chansons sur des lyrics d'Albert Willemetz.

La collaboration Guitry/Hahn ne doit rien au hasard. André Messager avait renoncé à composer la partition de *Mozart* – jugeant qu'il ne parviendrait pas à mettre un tel sujet en musique – et Sacha s'était tourné vers Hahn. Celui-ci, fidèle et proche ami de Sarah Bernhardt (elle-même très liée aux Guitry père et fils), semblait un choix logique. Passionné d'art dramatique et, tout comme Messager, véritable musicien de théâtre, Hahn maîtrise à la perfection les arcanes de l'écriture et de l'expression vocale. Cette dernière ne repose pas, selon lui, sur des critères purement musicaux, mais sur le rapport de la voix au texte et sur la conjugaison de leur expressivité propre. Les discours du compositeur à ce sujet sont courus du Tout-Paris mélomane, et ses propos font autorité. Philippe Blay précise dans son *Reynaldo Hahn* : « Si ses conférences sur le chant se conforment davantage au genre de la causerie plutôt qu'à celui du cours, Hahn tente d'y faire un tour complet du sujet, élargissant les questions purement vocales à celles de l'interprétation et de l'esthétique. Le programme en est éloquent : pourquoi chante-t-on et comment ? Comment dire en chantant ? Qu'est-ce que le style ? Comment émouvoir ? D'où vient la décadence du chant ? Qu'est-ce qu'un chant expressif et un chant descriptif ? Qu'est-ce que le goût ? Dénominateur commun à toutes ces interrogations, le rapport entre le texte et la musique lui tient particulièrement à cœur. La qualité de la déclamation est primordiale dans cette relation et il prône donc sans réserve la "soumission de la musique à la parole" :

La parole [...], chargée de sentiment et de pensée, communique à la mélodie une signification, lui confère une action directe et précise sur l'esprit et sur le cœur. Si, de la parole ou de la mélodie, l'un devait dominer, il n'est pas discutable que ce serait la parole ; le bon sens l'ordonne en même temps que le sens artistique.

(Reynaldo Hahn, *Du chant*)

Partant de ce principe, Hahn accorde une place essentielle à la prosodie et ne croit pas “qu'on puisse ‘bien dire’, vraiment bien dire, et tout à fait mal chanter”, *a contrario* “un chant [...] beau simplement par lui-même [...] ne constitue pas une œuvre d'art”.

Sacha est extrêmement admiratif du savoir et du sens de l'expression vocale de Reynaldo. On peut lire, dans une lettre de 1933 conservée dans les archives de la famille Hahn :

Il faut que je vous dise quel souvenir exquis nous conservons de votre passage ici. Quel charme vous avez ! Vous tenez toutes les promesses qu'on se fait à soi-même en vous attendant – et il y a toujours une surprise. Cette fois, la surprise, ç'a été le « Mes Enfants » de *M. de Charrette* [chanson royaliste de Paul Féval (1853)]. Quel est le chanteur, quel est le comédien qui pourrait mettre tant de noblesse et tant d'amour et tant d'espoir en un seul mot !

Et il est parfaitement conscient de la difficulté que représente la mise en musique de ses vers irréguliers et de ses numéros musicaux sans « coupe ». Car le vers « guitryque » contient en soi-même sa scansion propre et sa propre musique. Guitry est le musicien du mot – chaque groupe de vers libres, de prose assonancée est pensé telle une *phrase musicale* – couleur et rythme – qui, fondamentalement, peut se suffire à elle-même. Le rythme métré musical et la couleur mélodique apportés par le compositeur peuvent, s'il n'y prend garde, détruire la saveur particulière des vers de Sacha. Guitry déclare à quelques jours de la générale du *Bel Inconnu* :

Travailler avec Reynaldo Hahn, c'est travailler avec Reynaldo. C'est une joie incomparable. Dame ! C'est que je ne suis pas homme à faire des couplets comme les fait si bien le « maître des lyrics », mon très cher Albert Willemetz. Mes vers, à moi, sont inégaux, bizarres, libres et singuliers : les unijambistes voisinent avec les mille-pattes ! Mais Reynaldo s'en accommode, grâce à Dieu. Reynaldo Hahn, ainsi que le faisait Messenger, ainsi que l'ont toujours fait les grands musiciens, compose sa musique sur les vers qu'on lui donne.

(*Excelsior*, 1^{er} octobre 1933)

Notons également que la distribution réunie aux Bouffes et pour laquelle écrit le tandem d'auteurs est constituée de comédiens chantants – et non de chanteurs qui jouent, ce qui, on s'en doute, n'est pas sans conséquence sur les choix d'écriture vocale.

Hahn confie aux lecteurs du *Matin* (3 octobre 1933) la genèse – réaménagée pour l'occasion, car la rencontre évoquée ne peut avoir eu lieu « il y a trois mois » – de cette nouvelle collaboration :

Lorsqu'il y a trois mois j'ai rencontré Sacha Guitry dans un couloir de théâtre et qu'il m'a dit du ton dont on donne une information précise : « Nous faisons ensemble une opérette pour la réouverture des Bouffes », je lui ai répondu « Vous devez vous tromper ! ». Car, en effet, je croyais savoir – et de source certaine – que je travaillais déjà à trois ouvrages et que je n'étais pas prêt à en entreprendre un quatrième.

De fait, Hahn est loin d'être désœuvré : outre l'opérette en cours avec Alfred Savoir – supposée prendre la suite du *Garçon de chez Prunier* (André Barde / Joseph Szulc) aux Capucines printemps 1933 (mais qui ne verra finalement pas le jour) –, le compositeur travaille à son *Marchand de Venise* et prépare déjà sans doute *Malvina*, deux ouvrages créés presque concomitamment en mars 1935 à l'Opéra et à la Gaité-Lyrique. Mais Guitry est persuasif.

La presse officialise la naissance de l'œuvre nouvelle au mois de mai 1933 :

Aux Bouffes-Parisiens – La première nouveauté que montera ce théâtre, la saison prochaine, est une comédie musicale de M. Sacha Guitry, dont la partition sera signée Reynaldo Hahn. M. Aquista-pace a été engagé pour en créer le rôle principal.

(*Excelsior*, 19 mai 1933)

Le Matin précise même la date de la répétition générale, arrêtée au 29 septembre. Ce nouvel opus Guitry/Hahn doit succéder à la brillante reprise de *Phi-Phi* de Willemetz et Christiné qui fait les beaux soirs des Bouffes. On peut situer la mise en musique du livret de Guitry dans le courant premier semestre 1933. Guitry communique ses écritures à Reynaldo fin 1932 :

Cher Reynaldo,

j'attends ce soir ma secrétaire qui arrive de Paris, et dans 48 heures vous aurez, recopiés, la scène et les couplets de Guy Ferrant et d'autres couplets encore. Mais comme je suis contrarié de ne pas vous les lire ! Bien moins en qualité *d'auteur* que de *comédien*, car j'y vois des effets scéniques impossibles à expliquer par lettre et que seuls, le rythme et certains temps peuvent provoquer. Vous êtes un adorable musicien, mais je ne suis peut-être pas un très mauvais acteur.

À vous des deux mains, Sacha Guitry.

(Archives de la famille Hahn)

Le travail de collaboration ne va pas sans quelques frottements. Guitry a beau être le grand Sacha, Hahn n'en demeure pas moins pointilleux et exigeant. Le musicien abhorre toute forme de vulgarité – une vulgarité que Guitry, resté très potache, aime parfois à effleurer dans ses revues ou dans son théâtre musical. Reynaldo exhorte Sacha d'en éliminer toute trace, et finit par obtenir gain de cause :

Eh bien ! supprimons-le, le second couplet de la jeune fille sur les chapeaux [air n°3 : « Allons, Monsieur, laissez-moi faire »], s'il vous paraît obscène. Vous me l'aurez dit trois fois. La première fois, j'en ai douté, la deuxième fois, je l'ai refait, la troisième fois, je le supprime.

(Lettre de Guitry à Hahn, [été 1933 ?],
archives de la famille Hahn)

En revanche, vous m'avez empoisonné la vie en me demandant de vous allonger la chanson du « pinçon » [duo n°4, « Vous m'avez pincé le derrière ! »]. Je le ferai, bien sûr, mais quand nous serons revus. Je suis ravi de tout ce que vous avez écrit déjà pour ma pièce. J'ai hâte d'être à la lecture, j'ai hâte d'être à la générale, j'ai hâte d'être à la Centième...

(Lettre de Guitry à Hahn, [été 1933 ?],
archives de la famille Hahn)

Guitry est rompu aux exercices publicitaires de son temps, et justement, toute publicité étant toujours bonne à prendre, il laisse tomber quelques miettes dans la sébile des échetiers alors que les deux artistes sont encore en plein travail :

Sacha télégraphie – Sacha Guitry se repose à La Baule [...]. « Se repose » est une façon de parler. L'autre jour, Reynaldo Hahn lui télégraphie ceci : « Il me faut quatre vers pour terminer mon opérette ». [...] Et une demi-heure après, Sacha répondait :

« Reynaldo Hahn, 7 rue Greffulhe, Paris.

Eh bien, que pensez-vous, monsieur, de la riposte ?

Tandis que je reçois votre dépêche ici

Vous recevez mes vers à Paris par la poste,

Quant à mes amitiés très vives, les voici. »

Sacha Guitry

(*Excelsior*, 22 juillet 1933)

La création est préparée avec grand soin. Albert Willemetz, directeur des Bouffes, a tenu à ce que le décor soit construit et peint pour la première répétition. « Nous allons savoir [...] si j'ai bien fait d'écrire *Ô mon bel inconnu* et si Reynaldo Hahn n'a pas eu tort de le mettre en musique », s'inquiète Sacha Guitry dans *Excelsior* à quelques jours du lever de rideau. « Nous avons fait une opérette – non, ce n'est pas une opérette, qu'est-ce que c'est au juste ? Je n'en sais trop rien – enfin nous avons fait quelque chose qui a trois actes et qui doit se jouer dans deux jours » ajoute Reynaldo Hahn qui semble incertain de la dénomination de genre du nouvel ouvrage, signifiant en cela la subtilité et la complexité du terme catégoriel « comédie musicale » que Sacha a noté sous le titre de l'ouvrage – ainsi que ce fut déjà le cas pour *L'Amour masqué* (André Messager) en 1923, *Mariette* (Oscar Straus) en 1928 et, concernant Hahn, à l'occasion de *La Carmélite* (1902) et du *Temps d'aimer* (1926). On aurait de nos jours tendance à ranger par principe comédie musicale et gaieté dans le tiroir étiqueté « folichonades » – alors qu'il ne s'agit pas de contenu mais de forme d'ouvrage. En effet, si *La Carmélite* est une « comédie musicale », elle l'est en raison de sa destination – l'Opéra-Comique –, de la continuité musicale qui exclut toute scène dialoguée parlée hors musique et une découpe en scènes plutôt qu'en airs, ensembles, duos, trios etc., et, enfin, le type d'interprètes requis – chanteurs lyriques. Elle s'apparente à la « comédie lyrique » des XVII^e et XVIII^e siècles, dont des ouvrages tels *Fortunio* (Messager, 1907) ou *Marouf* (Rabaud, 1913) sont une forme de résurgence Belle Époque. La « comédie musicale » des années 20 procède d'une autre nature. *La Petite Fonctionnaire*, comédie à succès du début du siècle, devient un spectacle lyrique en 1921. C'est André Messager qui écrit la partition de cette... comédie musicale. Messager, à qui la longue fréquentation des *musical comedies* du *West End* londonien aura inspiré la dénomination d'un genre d'ouvrages à l'exigence relevée, où la partie texte ne cède en rien à la partie musicale. La « comédie » est une pièce véritable dans laquelle s'interpole la part « musicale », en des numéros tout aussi consistants. Tel sera *L'Amour masqué* sous la plume de Messager et Guitry – lequel en adopte et popularise l'intitulé de genre – au point qu'on lui en

arroe souvent la paternité –, y ajoutant toutefois le détail qui en parachève sa définition moderne : elle est avant tout écrite à l'usage de comédiens chantants. Et c'est de cette filiation que procède *Ô mon bel inconnu* que le terme de « comédie musicale » distingue, au surplus, de l'opérette courante du temps – jazz, swing, viennoise.

Les répétitions musicales sont dirigées par Reynaldo, secondé par un jeune chef qui fera une grande carrière dans le répertoire léger : Marcel Cariven. Le compositeur remercie le jeune artiste au lendemain de la Générale dans un courrier que les échetiers s'empressent de rendre public :

Bouffes-Parisiens – M. Reynaldo Hahn a adressé à M. Marcel Cariven, chef d'orchestre des Bouffes-Parisiens, la lettre suivante :

« Mon cher ami,

Je tiens à vous remercier encore de l'aide précieuse que vous m'avez apportée au cours des études si délicates et parfois si malaisées de *Ô mon bel inconnu*. C'est une joie d'avoir à ses côtés, dans ces moments-là, un artiste de votre qualité, un musicien instruit, raffiné, qui comprend tout à demi-note, et qui, par surcroît, se donne à sa tâche avec un dévouement acharné. Laissez-moi vous exprimer ma vive reconnaissance et veuillez être l'interprète de mes sentiments affectueux auprès de notre cher et admirable petit orchestre.

Reynaldo Hahn »

(*Excelsior*, 9 octobre 1933)

Lors de la générale – donnée en matinée, puisque Guitry, jouant le soir aux Variétés, n'aurait pu y assister –, Reynaldo Hahn descend du balcon et prend la baguette. Il dirige l'acte deux. Aux saluts, l'ovation faite aux auteurs est immense. Voilà de quoi bien augurer de l'avenir de la pièce, car, ainsi que l'indique *L'Œil de Paris* (14 octobre), « ce début de saison n'est vraiment pas brillant. La plupart des théâtres sont plus qu'à demi vides. Seuls les music-halls font salle comble tous les soirs. Les opérettes

attirent aussi du monde : *Le Pays du sourire* tient toujours l'affiche et *Ô mon bel inconnu* promet d'être un succès ».

La critique ne tarit pas d'éloges. Henri Malherbe s'extasie dans les colonnes du *Temps* (11 octobre), exprimant l'avis de tous :

La partition de *Ô mon bel inconnu* est d'une liberté de conception qu'on ne retrouve pas dans les compositions antérieures de M. Reynaldo Hahn. On s'aperçoit de cet affranchissement des dogmes dès l'ouverture de la comédie musicale. [...] Telle est cette partition, ciselée avec une élégance sans pareille, instrumentée avec maîtrise. On se croirait devant une improvisation très poussée, devant une grande musique traitée avec enjouement. Si indépendant ou simple qu'il veuille sembler, M. Reynaldo Hahn n'abandonne jamais son bien-dire ou plutôt son bien-chanter. Sous ses dehors nonchalants, il cultive avec une pureté absolue la langue musicale. [...] La dernière œuvre de l'auteur de *Nausicaa* est d'un ordre supérieur, d'un accomplissement entier ; grâce à elle, le musicien sera enfin classé par le public au rang éminent qu'il mérite et que nous lui avions depuis longtemps désigné.

Le bel esprit de Sacha Guitry est ardemment loué. On s'est amusé de ses facéties et de ses fantaisies inimitables, qu'il renouvelle inlassablement : scènes triviales donnant lieu à de désopilants numéros musicaux – ici, le petit déjeuner de la famille Aubertin, comme deux saisons plus tôt à la Madeleine (*La S.A.D.M.P.*, Guitry/Beydts) où l'air d'entrée d'Henri Morin évoquait pendant trois minutes les marches et l'escalier qu'il est en train de gravir –, étourdissant final d'acte deux, aux étincelants jeux de mots, hilarant duo « de l'alphabet » tout droit issu de ce « L.S.K.C.S.KI » publicitaire que Guitry imagina en 1911 pour le fabricant de lait sec et de cacao Elesca, et bien d'autres pages encore où toute la verve fantasque de l'auteur s'épanouit dans une éblouissante volte spirituelle. La distribution recueille tous les suffrages – sauf Simone Simon, au filet de voix par trop délicat. Aquistapace, baryton-basse « de l'Opéra » devenu acteur,

charme encore une fois ; Guy Ferrant séduit par son jeu naturel et son ténor élégant ; Abel Tarride, très aimé du public parisien, emporte la salle en une poignée de secondes dès son entrée. René Koval, un ami de collègue de Sacha – Guitry ne l'aimait pas, aussi son rôle est-il muet jusqu'au final de l'ouvrage... – épaté par le succès qu'il réussit à faire dans le rôle sans texte qui lui échoit, et Suzanne Dantès est une irrésistible Antoinette. Arletty incarne une pétaradante Félicie, au comique savoureux. Émile Vuillermoz rapporte dans *Excelsior* (7 octobre) :

Une distribution extrêmement brillante défend ce délicieux ouvrage. Le rôle du chapelier psychologue est tenu avec une rare maîtrise par Aquistapace. En réalité, c'était un rôle pour Sacha Guitry qui l'aurait joué d'incomparable façon, mais Aquistapace le chante peut-être mieux. Tarride n'a eu qu'à paraître pour s'emparer de toute la salle, la tenir dans le creux de sa main et la pétrir à son gré. Quel admirable comédien ! Koval est arrivé à une telle virtuosité dans la gamme de ses jeux de physionomie que Sacha s'est amusé à le faire applaudir dans un rôle muet. Guy Ferrant, chanteur de classe et comédien élégant, a donné beaucoup d'allure à un rôle assez difficile à tenir. Pierre Vyot a été tout à fait charmant dans un emploi non moins délicat, et Numès fils a triomphé dans une silhouette de garçon de magasin dessiné avec une force et une truculence admirables. La distribution féminine est dominée par la prodigieuse force comique d'Arletty qui, les dents serrées, la physionomie épanouie et les yeux pétillants de malice, donne à toutes ses répliques et à ses couplets une saveur inimitable. Son succès a été éclatant et parfaitement mérité. M^{lle} Suzanne Dantès prête beaucoup d'agrément à l'épouse incomprise qui se voue d'avance au « bel inconnu » qui la consolera. Et M^{lle} Simone Simon, dont les habitués de cinéma connaissent bien l'amusante petite moue d'enfant gâtée, a jeté sur le tapis une seule carte, celle de sa fraîche jeunesse, et a gagné la partie.

Mais Poucette, spectatrice parisienne et lectrice de *La Femme de France* n'est pas du même avis et s'en ouvre au courrier des lectrices (6 mai 1934) :

Je viens de voir aux Bouffes-Parisiens *Ô mon bel inconnu* ; je n'aurais jamais cru que Guitry, qui choisit ses interprètes d'une si subtile façon, puisse nous donner une artiste d'aussi piètre envergure que Simone Simon. Elle est laide, maniérée, chante très mal et autour de moi, pendant la représentation, j'ai entendu pas mal de critiques à son égard, et je me demande comment, avec les belles artistes que nous avons et qui attendent vainement un engagement, on peut nous présenter une pareille médiocrité ; quant à celui qui fait le rôle du fiancé [Guy Ferrant], j'avais envie de lui envoyer, avec quelques pommes cuites, une garde-robe complète.

Le spectacle reste à l'affiche des Bouffes-Parisiens pendant 92 représentations. Le succès est total. Radio-Paris radiodiffuse l'ouvrage en direct des Bouffes le 9 novembre 1933 à 20h45, le jour même de la sortie du film *Ciboulette*, d'Autant-Lara, d'après l'opérette de Reynaldo Hahn. La firme Pathé enregistre les titres de *Ô mon bel inconnu* entre le 30 novembre et le 18 décembre 1933. Bel écho de ces représentations qui n'eurent pas de postérité parisienne. Le théâtre des Bouffes-Parisiens distribuait de petits documents publicitaires sur lequel s'épanouissaient des extraits critiques d'*Ô mon bel inconnu* – dont celui-ci, paru dans *Le Journal* :

Sacha Guitry et Reynaldo Hahn ont en commun cette légèreté de touche, ce voile d'ironie jeté sur une tendresse frémissante, qui unis dans une même gerbe, font de leur nouvelle œuvre un des plus délicieux spectacles qui se puissent voir. L'esprit, le cœur et l'oreille, y trouvent chacun leur compte.

Il en est toujours de même près de quatre-vingt-dix ans plus tard.

O MON BEL INCONNU...

The image shows a handwritten musical score on five staves. The first staff is in G major (one sharp) and 2/4 time, starting with a treble clef and a 'p' dynamic marking. The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The lyrics 'O mon bel inconnu' are written below. The second staff continues the melody: D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter). The lyrics 'O mon bel inconnu, vous n'avez qu'à pa' are written below. The third staff continues: D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F#2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter). The lyrics 'roi' and 'fin...' are written below. The fourth and fifth staves contain the signature 'Reynaldo Hahn' in cursive, with a large flourish extending down the right side of the page.

Reproduction d'un autographe de M. Reynaldo HAHN

Motif musical du *Bel Inconnu* autographe reproduit dans le programme de salle de la création. Collection J. Gana.

Autograph of the 'Bel Inconnu' theme reproduced in the programme for the first run. J. Gana Collection.