



**HAL**  
open science

## Rossini de René Fauchois (1920), ou quand le compositeur monte sur scène

Stéphane Lelievre

► **To cite this version:**

Stéphane Lelievre. Rossini de René Fauchois (1920), ou quand le compositeur monte sur scène. Arnold Jacobshagen. Rossini after Rossini: Musical and Social Legacy, Brepols, 2020, 978- 2-503-58820-9. hal-04018715

**HAL Id: hal-04018715**

**<https://hal.science/hal-04018715>**

Submitted on 7 Mar 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## ROSSINI DE RENE FAUCHOIS (1920), OU QUAND LE COMPOSITEUR MONTE SUR SCENE

STEPHANE LELIEVRE

On considère souvent que les représentations d'*Armida* de 1952 au Mai Musical Florentin constituent les prémices de la *Rossini Renaissance*, l'interprétation vocale en tout point exceptionnelle de Maria Callas renouant avec un style et une école de chant que l'on croyait définitivement perdus. De fait, si l'on consulte les programmations des grandes salles européennes et plus particulièrement celles des opéras français dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, on constate que seuls quelques *opere buffe* de Rossini sont régulièrement programmés (essentiellement *Il Barbiere*, et, dans une moindre mesure, *L'Italiana in Algeri*), les *opere serie* ayant pratiquement disparu du répertoire<sup>1</sup>. Or en 1920 est créée une pièce de René Fauchois consacrée à Rossini, et l'on est pour le moins surpris de l'érudition qui s'y manifeste en cette période de disette rossinienne...

René Fauchois (1882-1962) fut un dramaturge extrêmement prolifique (il est l'auteur d'une soixantaine de pièces) ; pourtant, les amateurs de théâtre ne se souviennent vraiment de lui que s'ils sont également cinéphiles, en raison du film que Jean Renoir tira en 1932 de sa pièce *Boudu sauvé des eaux*<sup>2</sup>, ou mélomanes, grâce au livret qu'il écrivit pour la *Pénélope* de Gabriel Fauré (1913). Fauchois était lui-même mélomane, et neuf de ses œuvres sont en lien direct avec la musique, qu'elles choisissent la figure d'un musicien comme sujet principal ou qu'elles constituent le livret d'une œuvre lyrique :

1913 : *Beethoven*, drame en trois actes en vers ;

1913 : *Pénélope*, poème lyrique en trois actes, musique de Gabriel Fauré ;

1916 : *La Forêt sacrée*, tableau allégorique, musique de Charles Pons ;

1919 : *Nausicaa*, opéra en deux actes, musique de Reynaldo Hahn ;

1920 : *Rossini*, comédie en trois actes ;

1924 : *Mozart*, comédie en trois actes ;

1924 : *Masques et Bergamasques*, comédie lyrique en un acte, musique de Gabriel Fauré ;

1928 : *La Vie d'amour de Beethoven* ;

1951 : *Madame Bovary*, drame lyrique d'après Flaubert, musique d'Emmanuel Bondeville.

Fauchois connut en son temps un succès certain, qui lui permit notamment d'obtenir la participation d'artistes célèbres, telle Sarah Bernhardt dans *Rossini*, où elle interprétait Anna, la mère du compositeur. La pièce *Rossini*, publiée en 1943 pour former une trilogie (*Trois héros de la musique*) avec *Mozart* et *Beethoven*<sup>3</sup>, avait été créée vingt-trois ans plus tôt au Théâtre des Célestins de Lyon avec Fauchois lui-même dans le rôle-titre, quelque cent ans après une

---

<sup>1</sup> Nous avons consulté à ce sujet les tableaux listant les représentations de différents opéras de Rossini dans les numéros de *L'Avant-Scène Opéra* qui leur sont consacrés : *Le Barbier de Séville*, *L'Italienne à Alger*, *La Cenerentola*, *Sémiramide*, *Otello*, *La Gazza ladra*, *Guillaume Tell*, *La Donna del lago*, *Il Turco in Italia*. L'Opéra de Paris, notamment, se distingue par son absence totale d'intérêt pour Rossini. Aujourd'hui encore, seuls *Le Barbier*, *Cenerentola* et *L'Italienne* y sont régulièrement programmés, des œuvres majeures telles que *Sémiramide*, *Tancredi* ou *Il Turco in Italia* attendant toujours d'y être créées.

<sup>2</sup> Cette pièce – ou plutôt le film de Renoir – a par ailleurs fait l'objet de deux autres adaptations plus récentes : *Le Clochard de Beverly Hills* de Paul Mazursky (1986) et *Boudu* de Gérard Jugnot (2005).

<sup>3</sup> On lira avec intérêt, dans GABORIAUD 2014, une présentation générale des écrits musicaux de Fauchois.

première pièce prenant également le musicien de Pesaro pour objet principal : *Rossini à Paris, ou le grand dîner*<sup>4</sup>.

Afin de comprendre comment Fauchois a pu insérer dans sa pièce des informations historiques et musicales très pointues – y compris à propos d’opéras ou d’interprètes bien oubliés à l’époque de la création de sa pièce –, nous nous proposons de mettre au jour la démarche créatrice de l’auteur, c’est-à-dire de montrer comment son imagination se nourrit de certaines sources très précises, mais aussi d’étudier la figure de Rossini qu’il propose aux spectateurs du XX<sup>e</sup> siècle, et, d’un point de vue plus général, de rendre compte de sa conception de la musique italienne.

## LA DEMARCHE CREATRICE DE RENE FAUCHOIS

Elle est relativement simple : Fauchois choisit dans la vie du compositeur certains événements saillants, pas nécessairement très importants mais se prêtant facilement à une mise en dialogue, et surtout lui permettant d’illustrer la personnalité du musicien. Chacun des trois actes de la pièce correspond à trois épisodes de la vie de Rossini, renvoyant eux-mêmes à deux années et trois lieux : juin 1814, année de la première représentation de *Demetrio e Polibio* à Côme ; décembre 1816, au moment de la création du *Barbier de Séville* à Rome ; décembre 1816 toujours, alors que Rossini est de retour chez lui à Bologne.

### LES EMPRUNTS

On ne peut qu’être surpris, lors de la première lecture de la pièce, de l’érudition apparente de l’écrivain et de l’ampleur des recherches qu’il a de toute évidence effectuées. Nous sommes tout d’abord amenés à penser que Fauchois a puisé ses informations dans la plus célèbre biographie du musicien : *La Vie de Rossini* de Stendhal. Pourtant, dans la très longue didascalie qui ouvre le premier acte, Fauchois semble déclarer qu’il n’a emprunté à Stendhal qu’une délicieuse couleur locale : « La tendresse de l’air, la grâce du climat, la pureté de l’eau, la ligne onduleuse des monts boisés à l’horizon et la bonne humeur des personnages doivent immédiatement inspirer le sentiment du bonheur italien à cette époque, comme notre Stendhal l’a si profondément senti et exprimé ».

Mais si nous lisons la didascalie entière et si nous la comparons au chapitre 9 de la *Vie de Rossini*, nous nous apercevons bien vite qu’il ne s’agit pas d’une simple atmosphère, d’une simple « couleur locale », mais de véritables emprunts assez facilement identifiables :

René FAUCHOIS, *Rossini* (didascalie initiale complète) :

La fin d’un bel *après-midi du mois de juin, en 1814*<sup>5</sup>.

Le lac est *bleu comme le ciel*, de ce beau bleu profond et doux qui est la couleur italienne par excellence.

Au fond, un *débarcadère* rustique, au bord du *lac de Côme*.

À droite, l’auberge de *l’Angelo*.

[Une] façade [...] où s’appuient des *orangers*. À gauche, un rideau de *châtaigniers* [...].

La tendresse de l’air, la grâce du climat, la pureté de l’eau, *la ligne onduleuse des monts* boisés à l’horizon et la bonne humeur des personnages doivent immédiatement inspirer le sentiment du bonheur italien à cette époque, comme notre Stendhal l’a si profondément senti et exprimé<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> À propos-vaudeville en un acte d’Eugène Scribe et Édouard Mazères, Paris : Pollet, 1823. La pièce fut créée au Théâtre du Gymnase dramatique le 29 novembre 1823. Mais à la différence du *Rossini* de Fauchois, la pièce de Scribe et Mazères ne met pas en scène le compositeur lui-même, qui n’apparaît jamais.

<sup>5</sup> C’est nous qui soulignons certains termes afin de mieux mettre en lumière les ressemblances entre la pièce de Fauchois et *La Vie de Rossini* de Stendhal.

<sup>6</sup> FAUCHOIS 1943, Acte I, p. 335.

STENDHAL, *Vie de Rossini* :

C'était en 1814. Nous étions, *un soir du mois de juin*, à Brescia, à prendre des glaces [...] « Pourquoi n'irions-nous pas à Como, voir l'ouverture de la salle ? » dit la maîtresse de maison... [...] Et moins d'une demi-heure après, nous étions quatre voitures au galop des chevaux de poste sur la route de Como. [...] Sous ce délicieux climat, *le bleu du ciel est différent du nôtre. La suite de lacs et de montagnes* couvertes de grands *châtaigniers*, d'*orangers* et d'oliviers qui s'étend de Bassano à Domo d'Ossola, est peut-être la plus belle chose qui existe au monde. J'étais l'ami de l'hôte de *l'Angelo*, dont l'auberge donne sur *le lac*. Il y eut à l'instant *des barques* couvertes de voiles pour ceux d'entre nous qui voulurent se baigner<sup>7</sup>.

Les emprunts à Stendhal seront nombreux tout au long de la pièce : Fauchois reprend bien sûr certains faits sinon avérés, du moins que la postérité (et pas seulement Stendhal d'ailleurs) a rapportés : le fait que le père de Rossini ait joué du cor dans des petits orchestres tandis que sa mère chantait<sup>8</sup> ; ou que le compositeur échappa à la conscription grâce au prince Eugène<sup>9</sup> ; Fauchois donne en outre la distribution précise de la création du *Barbier*<sup>10</sup>, il connaît les noms des créateurs des rôles d'Asdrubale (Filippo Galli) et de Clarice (Marietta Marcolini) dans *La Pietra del Paragone*<sup>11</sup>. Il recopie d'ailleurs tellement consciencieusement ces noms qu'il reproduit même certaines particularités orthographiques (Isabelle Colbrand<sup>12</sup> pour Colbran) ou fautes commises par Stendhal (Adelaide Malanote pour Malanotte<sup>13</sup>, la créatrice de Tancredi). Et au-delà de ces détails ponctuels, certaines réflexions, certains développements semblent également provenir directement du texte de Stendhal : la place qu'occupe Rossini dans l'histoire de la musique italienne, comment il s'inscrit historiquement et esthétiquement dans le sillage de Paisiello, Cimarosa, puis Paër<sup>14</sup>. Certains jugements aussi : il y a, dans la diligence qui arrive à Côme (premier acte), un militaire, le général Toletti qui déclare :

GENERAL TOLETTI

Napoléon lui-même, avec tous ses canons,  
N'a pas plus secoué les cœurs dans son Empire  
Que Rossini depuis que sa flûte soupire<sup>15</sup>.

Or la préface de la *Vie de Rossini* commence ainsi :

Depuis la mort de Napoléon, il s'est trouvé un autre homme duquel on parle tous les jours à Moscou comme à Naples, à Londres comme à Vienne, à Paris comme à Calcutta.

La gloire de cet homme ne connaît d'autres bornes que celles de la civilisation et il n'a pas trente-deux ans<sup>16</sup> !

D'autres éléments du texte sont à ce point précis qu'ils paraissent eux aussi avoir été empruntés à une source écrite antérieure, mais sans qu'on en trouve trace dans la *Vie de Rossini*. En cherchant dans les autres textes que Fauchois pouvait avoir à sa disposition en 1920, on s'aperçoit vite que le dramaturge a abondamment puisé dans deux autres ouvrages : le *Rossini*

<sup>7</sup> STENDHAL 121960, chapitre IX, p. 170-172.

<sup>8</sup> FAUCHOIS 1943, Acte I, p. 363. STENDHAL 121960, chap. 1, p. 75.

<sup>9</sup> FAUCHOIS 1943, Acte III, p. 502. STENDHAL 121960, chap. 5, p. 131.

<sup>10</sup> Tous les chanteurs de la création de l'opéra, à l'exception des interprètes de Berta et de Fiorillo, interviennent en tant que personnages à l'acte II. Voir STENDHAL 121960, chap. XVI (« L'Elisabetta ») p. 212.

<sup>11</sup> FAUCHOIS 1943, Acte II p. 475-476. Voir STENDHAL 121960, chap. IV p. 118.

<sup>12</sup> FAUCHOIS 1943, Acte II p. 479. Voir STENDHAL 121960, chap. 12, p. 191.

<sup>13</sup> FAUCHOIS 1943, Acte I, p. 395. Voir STENDHAL 121960, chap. 2 (« Tancredi »), p. 86.

<sup>14</sup> FAUCHOIS 1943, Acte I p. 409. Voir STENDHAL 121960, « Introduction », I (« Cimarosa » p. 31) et III (« Histoire de l'interrègne après Cimarosa et avant Rossini, de 1800 à 1812 » p. 44).

<sup>15</sup> FAUCHOIS 1943, p. 352-353.

<sup>16</sup> « Préface de l'auteur », p. 27.

de Dauriac<sup>17</sup>, et surtout *G. Rossini, sa vie et ses œuvres* d'Azevedo<sup>18</sup>. Il n'est pour s'en convaincre que de lire les pages consacrés à la première du *Barbier* dans les trois ouvrages qui nous intéressent. Ainsi les détails du fiasco de la création de cet opéra, qui ne se trouvent pas chez Stendhal, notamment l'allusion à l'habit couleur noisette que portait Rossini et qui déclencha paraît-il les rires du public, se lisent aussi bien chez Azevedo que chez Dauriac<sup>19</sup>. L'accident de Vitarelli, interprète de Bazile, se blessant au visage peu avant de chanter l'air de la Calomnie, devient presque, sous la plume de Fauchois, une simple mise en vers du récit d'Azevedo. Mêmes tournures, même lexique spécialisé (le *trappillon* dans lequel le chanteur se prend le pied), même allusion aux jeux du cirque :

Alexis AZEVEDO, *G. Rossini, sa vie et ses œuvres* :

Le malheureux artiste trébucha dans un trapillon et fit une horrible chute. Il se releva le visage couvert de blessures et le nez presque brisé. Le bon public, comme jadis ses ancêtres au Colisée, vit avec joie cette effusion de sang. [...]

C'est dans ces conditions encourageantes que le navré Vitarelli dut chanter l'air incomparable de *la Calomnie*. À chaque instant, il était obligé de porter à son nez le mouchoir qu'il tenait à la main pour étancher le sang de sa principale blessure<sup>20</sup>.

René FAUCHOIS, *Rossini* :

ROSSINI  
Bazile entre... Il trébuche, et dans un trapillon  
Se prend le pied...

VITARELLI  
Je tombe...

ROSSINI  
Et, comme un tourbillon,  
Un rire sans pitié vers ton nez qui rougeoie,  
S'élève de partout dans le théâtre en joie.

VITARELLI  
Sans cesser à mon nez de porter le mouchoir,  
Je chante de mon mieux, mais j'eus le tort de choir.  
Plus je suis malheureux, plus je parais comique ;

BOTTICELLI  
Dieu sait pourtant le mal qu'en tombant tu te fis !

GARCIA  
Ta lèvre en sang, ton nez cassé, tes yeux bouffis,  
À ces Romains brutaux n'inspirent que risée.  
Leurs aïeux s'amusaient déjà, au Colysée,  
À voir sous des lions palpiter du chrétien.

Il en va de même pour l'allusion au fait que Rossini, par bravade, fierté et provocation, ait applaudi debout ses interprètes pendant que le public sifflait<sup>21</sup>, ou encore dans l'usage de métaphores antiques, toujours empruntées à Azevedo.

---

<sup>17</sup> DAURIAC 1906.

<sup>18</sup> AZEVEDO 1864. L'ouvrage parut d'abord sous forme de feuilleton (en 31 chapitres) sous le titre « Rossini. Coup d'œil sur sa vie et son œuvre » dans *Le Ménestrel*, du 27 mars 1864 (31<sup>e</sup> année, n°17) au 11 décembre 1864 (32<sup>e</sup> année, n°2).

<sup>19</sup> FAUCHOIS 1943, acte II, p. 433 ; AZEVEDO 1864, chap. XII, p. 112 ; DAURIAC 1906, chap. III, p. 32.

<sup>20</sup> AZEVEDO 1864, chapitre XII, p. 113.

<sup>21</sup> FAUCHOIS 1943, Acte II, p. 421 ; AZEVEDO 1864, p. 114.

Alexis AZEVEDO, *G. Rossini, sa vie et ses œuvres* :

Ce n'était pas pour Rossini la roche Tarpéienne qui était près du Capitole, c'était le Capitole qui était près de la roche Tarpéienne. Il avait commencé par le supplice pour finir par le triomphe<sup>22</sup>.

René FAUCHOIS, *Rossini* :

STERBINI

Voici

Vitarelli...

VITARELLI, *entrant*

Cher Maître !

ROSSINI

Eh bien !

VITARELLI

La salle est folle !

STERBINI

La Roche Tarpéienne, hier ; le Capitole,  
Ce soir<sup>23</sup> !

### TRAITEMENT DES TROIS EPISODES BIOGRAPHIQUES RETENUS

Les épisodes retenus pour chacun des trois actes de la pièce (la première représentation de *Demetrio e Polibio* à Côme ; la création du *Barbier de Séville* à Rome ; le séjour bolonais succédant à l'épisode romain) sont traités par Fauchois selon trois modalités distinctes :

#### *Une transformation générique*

Elle est indispensable, les trois textes-sources, à la fois *critiques* et *narratifs*, devant se faire *dramatiques*, c'est-à-dire re-présenter la légende rossinienne d'une part, et prendre forme dans des dialogues d'autre part – la forme dialogique étant (presque) intégralement absente des ouvrages de Stendhal, Azevedo et Dauriac.

Re-présenter la légende rossinienne, c'est la rendre de nouveau vivante pour le public, redonner corps au musicien disparu, redonner vie à l'émotion que suscitèrent ses œuvres de son vivant. Pour ce faire, il est indispensable qu'un personnage chante cette musique sur scène et que le spectateur voie de ses yeux le bouleversement qu'elle opère sur le public. L'espace scénique propose donc une mise en abyme de l'émotion ressentie – ou censée être ressentie – par le spectateur, un peu comme si ce dernier, par un effet de contagion, faisait sien l'enthousiasme qui gagne le général Toletti, Paolo Melzi, le comte Malatesta et jusqu'à l'étudiant tudesque quand Esther Monbelli se met à fredonner *Di tanti palpiti*<sup>24</sup> !

On serait tenté de dire que la figure de Rossini constitue à elle seule le personnage unique des ouvrages de ces trois auteurs, tant les autres personnes croisant la route du compositeur sont à peine esquissées. Il va bien falloir pourtant que Fauchois en choisisse quelques-unes afin de les ériger en personnages dramatiques permettant à Rossini de dialoguer avec eux et donc de s'incarner par la parole. Le choix des interlocuteurs du musicien est dicté par l'objectif poursuivi par Fauchois dans chacun des trois actes. Au fil de la pièce, le dramaturge étudie Rossini sous trois aspects : la légende (acte I), l'artiste (acte II), l'homme (acte III).

Rien de plus naturel que d'utiliser la médiation de la voix parlée pour revivifier la légende rossinienne : les premières légendes, des hagiographies pour l'essentiel, n'ont-elles pas dans un

---

<sup>22</sup> AZEVEDO 1864, p. 117.

<sup>23</sup> FAUCHOIS 1943, acte II, p. 489-490.

<sup>24</sup> FAUCHOIS 1943, acte I, p. 385.

premier temps été consignées par écrit dans le but d'être mises en voix, d'*être lues*<sup>25</sup> ? Les sources des récits légendaires ne sont-elles pas par ailleurs orales ? Fauchois, dans le premier acte de sa pièce, fait parler entre eux plusieurs personnages (une comtesse, un général, un aubergiste, un poète, Monbelli<sup>26</sup> et ses filles,...) dont la fonction principale semble être de rappeler aux spectateurs les éléments fondateurs de la légende rossinienne : la précocité du génie de Rossini, l'engouement indescriptible et inconditionnel que ses œuvres suscitent auprès des *dilettanti*, la gaieté et la légèreté de sa musique, remède supposé contre la mélancolie, le feu qui couve dans ses compositions en dépit de leur facilité, de leur supposée absence de noblesse et du plaisir immédiat qu'elles procurent, par opposition à la science impressionnante mais glaciale de la musique allemande<sup>27</sup>, la gourmandise du musicien, son amour des belles femmes, ... Ne manque à ce catalogue de lieux communs que la paresse – dont on accuse, aujourd'hui encore, un musicien ayant écrit quelque quarante opéras en une quinzaine d'années ! Afin de laisser à la légende rossinienne le temps de (re)prendre forme, Fauchois, tel Molière dans son *Tartuffe*, diffère l'apparition du musicien jusqu'au vers 556 (p. 372). Le lecteur/spectateur pourra alors confronter la légende à la réalité – ou du moins ce qui est donné pour la réalité par le dramaturge : son portrait « en actes »...

Pour le portrait de Rossini artiste, ébauché à l'acte I mais développé surtout à l'acte II, Fauchois entoure Rossini de personnages dont la conversation portera tout naturellement sur l'art du musicien, à savoir les interprètes de son *Barbier de Séville*, mais aussi de sa maîtresse la Violantina et d'une « princesse inconnue » dont les propos auront pour fonction essentielle de mettre au jour la nature profonde de l'art de Rossini, un art sincère, modeste, peu avide de gloire. Cependant, pour révéler l'art du musicien, rien de plus efficace que de lui donner la parole : l'acte II est celui qui compte en effet le plus de monologues – et les plus longs : une quinzaine d'entre eux atteignent les dix vers, plusieurs dépassent trente vers, et le plus long (la lettre qu'il adresse à ses parents<sup>28</sup>) compte quelque soixante-dix vers.

Enfin, pour broser le portrait de l'homme, Fauchois situe le dernier acte dans la maison familiale du compositeur et fait principalement converser le musicien avec sa mère mourante.

### *L'amplification*

Fauchois, pour les deux premiers actes de sa pièce, prend appui sur des extraits ressortissant, dans les textes-sources, à la simple allusion. L'acte I est développé à partir de deux paragraphes de la *Vie de Rossini* de Stendhal, dans lesquels l'auteur évoque la décision qu'il prend, avec quelques amis, d'aller à Côme écouter *Demetrio et Polibio*<sup>29</sup>. L'acte II naît quant à lui d'une simple phrase de l'ouvrage d'Azevedo évoquant la soirée succédant à la création du *Barbier* : « Et lorsque ses dévoués interprètes, après avoir quitté leurs costumes, coururent chez lui pour le consoler, ils le trouvèrent dans son lit, dormant comme un bienheureux<sup>30</sup> ». Et de fait, pour l'essentiel, l'acte central de la pièce est consacré à l'arrivée des interprètes du *Barbier*,

---

<sup>25</sup> C'est au demeurant le sens premier de *légende* : devant être lue.

<sup>26</sup> Domenico Monbelli (1751-1835), ténor et librettiste italien, mit Rossini sous sa protection dès 1805 ; c'est avec son aide que Rossini écrivit son premier opéra, *Demetrio e Polibio* (achevé en 1806, mis en scène pour la première fois le 18 mai 1812 à Rome, au Teatro Valle), que le jeune musicien composa sur un livret de sa femme, Vincenzina Viganò-Mombelli.

<sup>27</sup> Les vertus de la musique allemande sont défendues par l'« étudiant tudesque » joutant verbalement avec le comte Malatesta (FAUCHOIS 1943, p. 372-382).

<sup>28</sup> FAUCHOIS 1943, p. 449-451.

<sup>29</sup> STENDHAL <sup>12</sup>1960, chapitre IX, p. 170-173.

<sup>30</sup> AZEVEDO 1864, p. 115. Stendhal n'évoque pas cet épisode, Dauriac dit simplement que, « le lendemain soir, Rossini refusait d'aller au théâtre. Il causait tranquillement avec ses hôtes. » (p. 32).

désespérés suite au fiasco de la représentation, dans la chambre d'hôtel de Rossini. Ils le cherchent partout, ne le trouvent pas, finissent même par craindre qu'il n'ait attenté à ses jours, et entendent finalement un bruit étrange qui s'avère être des ronflements : Rossini était tranquillement en train de dormir dans un lit à baldaquin dont il avait tiré les rideaux.

### *La modification / l'invention*

L'Acte III est celui dans lequel Fauchois a laissé courir le plus librement son imagination : à la fin du second acte, on apprend à Rossini que sa mère est en train de mourir. Le dernier acte se déroule donc à Bologne, dans la chambre d'Anna Rossini, entourée de son époux éperdu d'angoisse et de douleur, de voisines dévotes, d'un médecin, du curé : tous attendent qu'Anna rende son dernier souffle. C'est la venue de Rossini qui va littéralement ressusciter la vieille mère. Sauf erreur, aucun ouvrage sur Rossini, en tout cas rédigé en français, ne rapporte un tel épisode, qui semble bel et bien complètement inventé par Fauchois. Pourtant, là encore, l'imagination du dramaturge prend son essor à partir de données réelles – ou présentées comme telles dans l'ouvrage d'Azevedo. La longue didascalie ouvrant l'acte III précise :

Dans la maison des Rossini, à Bologne, fin décembre 1816. [...]

À droite, en pan coupé, une vaste cheminée sur laquelle sont rangées des statuettes en plâtre, coloriées, de différents saints. Devant les statuettes brûlent des petits cierges. [...] Monica et Ornella sont agenouillées devant la cheminée<sup>31</sup>.

Or nous lisons, dans le second chapitre de *G. Rossini, sa vie et ses œuvres*<sup>32</sup>, les lignes suivantes :

Le 29 février 1792, Anna Guidarini, la femme d'*il Vivazza* [le père de Rossini], éprouvait les terribles douleurs de l'enfantement ; les parentes, les amies, les voisines n'avaient rien imaginé de mieux, pour hâter sa délivrance, que d'allumer, selon la coutume du pays, de petits cierges devant les statuettes des douze apôtres [...] Ces statuettes étaient en plâtre [...].

Fauchois est donc parti d'un épisode lui-même peut-être déjà quelque peu romancé, il a changé la scène de l'accouchement en crainte d'une mort imminente, avec les mêmes détails dans le décor et l'ambiance : angoisse du père et des amis, arrivée salvatrice de Gioachino, et même, dans les deux cas, naissance – ou renaissance.

À quelles fins René Fauchois choisit-il ces épisodes et les transforme-t-il, plus ou moins en profondeur ? Il s'agit en fait pour le dramaturge de broser le portrait psychologique de Rossini, mais aussi de partager avec le public la conception qu'il se fait de sa musique – et qui est précieuse par ce qu'elle révèle de la conception qu'on avait alors de Rossini, en tout cas en France, au début du XX<sup>e</sup> siècle.

## **ROSSINI ET SA MUSIQUE SELON RENE FAUCHOIS**

### **LES TRAITS DE CARACTERE**

Certains traits du personnage sont plutôt attendus et reprennent plusieurs points, présents dans les ouvrages biographiques connus à l'époque de Fauchois, qui ont contribué à forger la légende de Rossini, celle du bon vivant, paresseux, plein de bonhomie et d'humour. Ainsi Rossini non seulement ne se formalise pas de l'image pour le moins médiocre que l'étudiant allemand a de lui, mais il lui répond même par une boutade : « L'ÉTUDIANT TUDESQUE : [...] Au fond, je vous

---

<sup>31</sup> FAUCHOIS 1943, p. 499.

<sup>32</sup> AZEVEDO 1864, p. 13.



admire. / ROSSINI : Tout au fond. C'est parfait. Personne ne le voit<sup>33</sup>. » De même manie-t-il l'ironie et l'antiphrase à la perfection :

COMTE MALATESTA

Donc, vous exécutez la musique légère ?

ROSSINI

Il a raison. Mais oui. Vive le seul choral  
De Luther. Le voilà, le grand art, sain, moral,  
Et garanti sublime au pays des margraves.  
Dorénavant, Messieurs, il nous faut des arts graves,  
Profonds comme la mort et la tombe et la nuit.

COMTE MALATESTA

Il est permis de se distraire.

ROSSINI

Mais sans bruit !

Mes élèves, à moi, sur la flûte où j'excelle,  
Ont à jamais proscrit de leur jeu l'étincelle  
Trop vive, l'éclat vain de ces petits motifs  
Qu'un Rossini sema sous ses récitatifs<sup>34</sup>.

Reste à savoir s'il s'agit pour Fauchois de rendre compte de l'humour du compositeur, ou de faire valoir le sien en multipliant les bons mots selon un procédé que Sacha Guitry (1885-1957), lorsque fut créée la pièce, exploitait avec succès depuis déjà une vingtaine d'années<sup>35</sup>.

Deux autres supposées caractéristiques de Rossini sont parvenues jusqu'à nous : la paresse et la gourmandise. Paresseux, Rossini déclare lui-même l'être : « Je suis né paresseux<sup>36</sup> ». Si la gourmandise de Rossini est aujourd'hui une caractéristique indissociable du musicien, ce n'est pas un trait sur lequel les premiers biographes de Rossini ont insisté. Au début du XX<sup>e</sup> siècle cependant, elle semble bien faire partie de la légende rossinienne. Fauchois en tout cas y fait référence, de façon tantôt triviale (il soigne sa mère en lui faisant gober un œuf, boire un verre de vin, et surtout en lui décrivant par le détail tous les plats qu'elle pourra manger quand elle sera guérie<sup>37</sup> !), tantôt plus intéressante, notamment lorsqu'il élève la cuisine au rang d'art, comparable à la musique. Il déclare d'ailleurs être le rival de Paisiello non seulement en musique mais aussi en cuisine<sup>38</sup> !

Rossini, enfin, est un véritable obsédé sexuel – au demeurant comme de nombreux autres personnages des pièces de Fauchois, qu'ils soient musiciens ou non : il convient donc de ne pas prendre les frasques sexuelles du compositeur, amoureux de toutes les femmes et lui-même objet sexuel pour presque chacune d'entre elles, pour argent comptant ! Les épisodes grivois sont légion, telle la scène avec Gina, la servante de l'auberge où il séjourne, qui manque de se faire violer par le musicien et lui oppose une résistance bien naïve : « Vos airs ne sont pas ceux

---

<sup>33</sup> FAUCHOIS 1943, acte I, p. 388.

<sup>34</sup> FAUCHOIS 1943, acte I, p. 380.

<sup>35</sup> Le parallèle entre Fauchois et Guitry est frappant. Tous deux furent dramaturges et librettistes (Guitry rédigea entre autres les livrets de *Tell père, Tell fils* pour Richepin – créé en 1909 – ou de *L'Amour masqué* pour Messager – créé en 1923 –, et consacra lui aussi une œuvre à Mozart (*Mozart*, musique de Reynaldo Hahn, créé en 1925), cinq années après la pièce homonyme de Fauchois.

<sup>36</sup> FAUCHOIS 1943, acte II, p. 472.

<sup>37</sup> FAUCHOIS 1943, acte III, p. 515-517.

<sup>38</sup> FAUCHOIS 1943, acte III, p. 517.

d'un musicien chaste<sup>39</sup> ! » L'acte II comporte par ailleurs une véritable scène de théâtre de boulevard : Gina s'enferme dans l'armoire, parce que Rossini est rejoint par sa maîtresse, une ballerine, la Violantina (également maîtresse du sculpteur Thorwaldsen, le rival danois de Canova) qui arrive, dit-elle, « nue sous son manteau<sup>40</sup> », et qui va elle-même se cacher sur le balcon lorsqu'une princesse inconnue pénètre à son tour dans sa chambre ! Si Violantina n'espérait de toute évidence qu'une nuit d'amour, La Princesse inconnue, quant à elle, veut tout simplement épouser le musicien. Mais où Fauchois est-il donc aller chercher ces épisodes rocambolesques et ces personnages hauts en couleurs ? Là encore, nous sommes surpris de constater le soin pris par l'auteur pour donner à ces scènes pour le moins peu sérieuses le vernis d'une vérité historique : Stendhal fait en effet allusion à plusieurs reprises au sculpteur danois Thorwaldsen non dans la *Vie de Rossini* mais dans les *Promenades dans Rome*<sup>41</sup> (1829) ; et surtout, il évoque également une certaine Violantina dans *Rome, Naples et Florence*<sup>42</sup> (1817). Quant à la Princesse inconnue, arrivant chez le maestro alors que Violantina s'y trouve déjà, elle ne peut qu'évoquer la Princesse C... surprenant Rossini dans sa modeste chambre d'auberge en compagnie de sa « maîtresse de Milan ». L'épisode nous est raconté par Stendhal, à la fin du chapitre 5 de la *Vie de Rossini* : « Rossini se moqua de toutes deux, leur chanta un air bouffe, et les planta là ; il n'est pas fort pour l'amour-passion<sup>43</sup> » !

De fait, Rossini n'est jamais tenté par la passion amoureuse : il ne cherche qu'à multiplier les aventures, et ne souhaite pas s'engager. Il ne manifeste de véritable amour... que pour sa mère ! Il y a, dans les évocations de la relation de Rossini à sa mère, telle qu'elle est décrite par ses biographes, quelque chose d'un Œdipe pas tout à fait résolu... Dans la pièce de Fauchois<sup>44</sup>, il se précipite auprès de sa mère mourante comme un amant rejoindrait sa maîtresse, avec toute la fougue d'un jeune premier romantique : Manrico, volant au secours de Leonora prête à entrer au couvent, ou, mieux encore, volant au secours de sa mère en se disant prêt à mourir pour elle<sup>45</sup>, n'est pas loin ! L'amour exclusif et quasi incestueux que Rossini manifeste pour sa mère Anna se lit de façon encore plus claire dans la biographie de Rossini par Oettinger :

– Si jamais mère a mérité ce bonheur, c'est bien toi ! Tu es la seule créature au monde que j'aime réellement, que j'aime plus que moi-même. Ma mère, ma mère, que tu es belle ! Tiens, si tu n'étais pas ma mère, je serais, d'honneur ! amoureux de toi, et je te serais fidèle jusqu'à mon dernier soupir. Les autres femmes, je ne les considère que comme des hochets qui m'amuse un instant ; j'en suis bientôt fatigué et je les jette dans un coin<sup>46</sup>.

Il est à remarquer que Rossini, chez Fauchois, ne prend la résolution de se marier qu'après que sa mère a manifesté clairement son désir d'avoir une bru, et uniquement parce qu'Isabelle Colbran ressemble exactement à Anna !

ROSSINI  
 Son âme généreuse au fond de ses yeux brille.  
 Sous ses cheveux épais, ses regards éclatants  
 M'ont rappelé les tiens, ma mère, par instants.  
 Elle a des mouvements que tu faisais, et même,

<sup>39</sup> FAUCHOIS 1943, acte II, p. 463.

<sup>40</sup> FAUCHOIS 1943, acte II, p. 466.

<sup>41</sup> STENDHAL <sup>7</sup>1883, p. 140 et *passim*.

<sup>42</sup> STENDHAL <sup>6</sup>1919, p. 144 et *passim*.

<sup>43</sup> STENDHAL <sup>12</sup>1960, p. 138-139.

<sup>44</sup> FAUCHOIS 1943, fin de l'acte II, p. 496-497.

<sup>45</sup> Verdi, *Il Trovatore*, scènes finales des actes II et III.

<sup>46</sup> OETTINGER 1858, p. 81.

Un peu, ta belle voix de jadis !... Et je l'aime<sup>47</sup> !

## L'ARTISTE

On trouve également dans la pièce de Fauchois des caractéristiques plutôt inattendues concernant Rossini, parce que très souvent en décalage avec ce qu'on lit, ailleurs, du musicien : le compositeur n'est pas ce « Gros homme gai » moqué par Berlioz<sup>48</sup>, composant paresseusement, de façon superficielle. C'est un compositeur sérieux, habité par sa mission. Et s'il se considère lui-même comme léger et paresseux, c'est peut-être à mettre sur le compte de cette fameuse ironie qu'il manie si bien. Rossini, contrairement à ce qu'il dit lui-même, apparaît aux lecteurs ou au public comme extrêmement travailleur : à peine arrivé à Côme, ne réclame-t-il pas immédiatement à l'aubergiste « une plume avec un encrier » afin de pouvoir se mettre au travail ? Voilà qui met d'emblée à mal (et de façon plutôt originale pour l'époque) l'image d'un Rossini peu sérieux, composant à la va-vite et pour se distraire<sup>49</sup>... Si Rossini travaille rapidement, ses partitions ne coulent pas de source mais sont le fruit de véritables efforts : le musicien a dû « arrache[r]<sup>50</sup> en treize jours à [s]on pauvre cerveau » *Le Barbier de Séville*<sup>51</sup>. Son art, d'ailleurs, est un art cérébral et Rossini est doté d'une mémoire extraordinaire : si la Princesse inconnue s'étonne, en pénétrant dans sa chambre d'hôtel, de ne pas y trouver l'attirail habituel des musiciens, pas même un clavecin, c'est qu'il a toutes les grandes œuvres de ses confrères dans sa tête : celles des grands compositeurs du passé, mais aussi les siennes propres<sup>52</sup>.

Rossini n'aime ni la médiocrité, ni la compagnie des médiocres. Voilà pourquoi il se tient soigneusement à l'écart des conversations des cuistres qui prétendent discourir intelligemment sur son œuvre, et lorsque, pris à parti, il est contraint de participer au débat, il mystifie tout le monde soit en cachant son identité à ses interlocuteurs, soit en utilisant l'ironie. C'est précisément ce qui arrive au premier acte, lors d'une discussion vive entre un amateur de Rossini (le Comte Malatesta) et l'étudiant tudesque. Rossini étant sommé de se prononcer sur la qualité de sa propre musique, il profite de ce que personne ne l'ait reconnu pour dénigrer ses œuvres<sup>53</sup>.

Le compositeur est par ailleurs conscient de sa valeur et ne manifeste aucune fausse modestie : Fauchois reprend l'anecdote du courrier à sa mère dont l'adresse est ainsi rédigée : « Mme Rossini, mère du très illustre compositeur. Bologne<sup>54</sup> ». De même fait-il dire sèchement au musicien, après l'échec du *Barbier* : « Tel qu'il est, mon *Barbier de Séville* est parfait<sup>55</sup> ! » Il semble également d'une part regretter qu'on n'accorde pas ses lettres de noblesse à la musique gaie<sup>56</sup>, d'autre part souffrir de n'être essentiellement connu que pour ses ouvrages bouffes. Lorsque la Princesse inconnue, qui a entendu son *Élisabeth*, le pousse à composer d'autres

---

<sup>47</sup> FAUCHOIS 1943, acte III, p. 527.

<sup>48</sup> BERLIOZ 1972, lettre à Victor Hugo, p. 507-509.

<sup>49</sup> Une image qu'au demeurant Rossini semble lui-même entretenir puisqu'il déclarera plus tard ne composer qu'« en s'amusant » (FAUCHOIS 1943, p. 400).

<sup>50</sup> Nous soulignons.

<sup>51</sup> FAUCHOIS 1943, acte II, p. 433.

<sup>52</sup> FAUCHOIS 1943, acte II, p. 472-473.

<sup>53</sup> FAUCHOIS 1943, acte I, p. 378-384.

<sup>54</sup> FAUCHOIS 1943, acte II, p. 452. Voir STENDHAL <sup>12</sup>1960 p. 130 : « [Rossini] n'a écrit de sa vie qu'à une seule personne, c'est sa mère, et il adresse sans façon ses lettres : *All' ornatissima signora Rossini, madre del celebre maestro. In Bologna* ».

<sup>55</sup> FAUCHOIS 1943, acte II, p. 424.

<sup>56</sup> FAUCHOIS 1943, acte I, p. 378.

*opere serie* (« Mais votre *Élisabeth* que tout Naples chérit / Prouve à quelle hauteur peut monter votre esprit<sup>57</sup> »), il hésite, et lorsqu'il déclare ne pas être fait pour le genre sérieux, c'est presque un regret, ou plutôt une déception que l'on entend : à quoi bon ? Le public ne l'attend pas dans ce répertoire-là...

*L'Italienne à Alger, Le Turc en Italie,*  
Voilà ce qu'il me faut, ce que je réussis.  
Au fond, je n'eus jamais d'ambitieux soucis<sup>58</sup>.

Ce fonds de mélancolie donne lieu à une conception plutôt inattendue du musicien, celle du compositeur romantique, isolé, incompris et parfois malheureux : Rossini semble ainsi bien plus marqué par l'échec du *Barbier* qu'il ne le laisse paraître. Et c'est la princesse inconnue qui perce à jour ses véritables sentiments :

J'ai pensé tout à coup, comme j'errais dehors,  
Que cette nuit pour vous devait être très triste,  
Que c'est affreusement sensible un cœur d'artiste  
Et que, tout en riant, peut-être vous pleuriez<sup>59</sup>.

L'aspect bravache, presque fanfaron du musicien, dissimule alors à peine l'image d'un Pierrot triste et facilement ému, derrière une insensibilité de façade. Peut-être cette conception de l'artiste est-elle en partie héritée de la biographie de Pougin, qui écrit : « Comme Figaro qu'il avait fait chanter, Rossini se hâtait de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer<sup>60</sup> ».

Mais le Rossini de Fauchois insiste sur tout ce qui le distingue de la figure traditionnelle de l'artiste romantique, et spécifiquement du romantique allemand : Rossini a les pieds solidement chevillés à la terre, et n'est pas un artiste éthéré perdu dans ses souffrances et ses réflexions. Ainsi déclare-t-il à la Princesse inconnue :

Le pauvre Rossini n'est pas digne de toi.  
Il faudrait, pour répondre au vœu de ta belle âme,  
Un homme dont la vie altière fût sans blâme,  
Un artiste hardi, solitaire et puissant,  
Qui pétrirait son œuvre avec son propre sang,  
Un chasseur d'idéal, cuirassé d'orgueil mâle,  
Un de ces demi-dieux qui passent, le front pâle,  
Au milieu des mortels épouvantés un peu  
Pour ce qu'ils voient en eux de tempête et de feu,  
[...]  
Toujours tendus vers quelque inaccessible éden,  
Comme à Vienne, dit-on, l'immense Beethoven<sup>61</sup> !

Si Rossini éprouve des émotions et des souffrances, elles sont bel et bien d'essence terrestre : « Vous vivez dans le ciel, / La terre est ma patrie<sup>62</sup> », et Rossini va même jusqu'à demander que son image soit « dépoétisée<sup>63</sup> ».

Pourtant, malgré cet aspect quasi torturé du personnage, c'est bien le principe de vie qui l'emporte : la musique rossinienne est à elle seule une force vitale et solaire, capable de

---

<sup>57</sup> FAUCHOIS 1943, acte II, p. 479.

<sup>58</sup> FAUCHOIS 1943, acte II, p. 479.

<sup>59</sup> FAUCHOIS 1943, acte II, P. 475.

<sup>60</sup> PUGIN 1871, p. 10.

<sup>61</sup> FAUCHOIS 1943, acte II, p. 480.

<sup>62</sup> FAUCHOIS 1943, acte II, p. 482.

<sup>63</sup> FAUCHOIS 1943, acte II, p. 484.

(re)donner la vie : c'est la musique de son fils qui sauve Anna Rossini (moribonde au début de l'acte III, elle chante l'air de Bazile à la fin de la pièce !) mais aussi le soleil, qui lui est en quelque sorte consubstantiel : en entrant dans la chambre de la mourante, le premier réflexe de Rossini a été d'ouvrir grand toutes les fenêtres et d'apostropher le soleil dans une prosopopée quelque peu emphatique : « Et maintenant soleil, à nous deux, sauvons-la<sup>64</sup> ! »

### CONCEPTION DE LA MUSIQUE (ITALIENNE) SELON FAUCHOIS

Car la musique possède un véritable pouvoir salvateur : elle aide à vivre : c'est l'aubergiste du premier acte qui le dit<sup>65</sup> ; elle est capable d'attendrir les Allemands eux-mêmes ! (N'oublions pas que la pièce est créée au lendemain de la guerre) : alors qu'une voix de femme chantant *Di tanti palpiti* vient de se faire entendre, l'aubergiste déclare : « Le tudesque lui-même, à cette voix jolie, / Redouble d'appétit et de mélancolie<sup>66</sup> ». Elle guérit, comme nous venons de le voir avec la résurrection d'Anna Rossini à l'acte III. De fait, ce ne sont pas seulement les musiciens qui sont jaloux de Rossini, mais également les apothicaires<sup>67</sup> !

Peut-on à partir de la lecture du *Rossini* de Fauchois dégager une conception de la musique propre à l'auteur et définir quels sont les véritables goûts de celui qui fut le librettiste de Reynaldo Hahn ou de Gabriel Fauré ? Cela reste plus ou moins problématique, notamment en raison du système énonciatif propre au genre dramatique : le point de vue des personnages se confond-il nécessairement avec celui de l'auteur lui-même ? Par ailleurs, ne lisons-nous pas, en grande partie, l'avis des musicographes dont Fauchois s'est inspiré ? Et quel crédit accorder à un auteur qui défend ici ardemment l'opéra italien mais qui vante ailleurs avec enthousiasme (notamment dans *Beethoven* et *Mozart*) la musique allemande ?

Quoi qu'il en soit, Fauchois prolonge, avec *Rossini*, un débat qui aura occupé les critiques, auteurs, musiciens, musicologues, dilettantes, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle – et qui au demeurant n'est pas complètement clos. Les éléments évoqués dans cette opposition entre art allemand et art italien sont plutôt convenus : sont opposés la chaleur et l'émotion italiennes à la froideur et au raisonnement allemands : « Je suis tout feu, tout flamme, et vous, un iceberg : / Nous ne pourrions jamais nous comprendre », déclare Malatesta à l'étudiant<sup>68</sup>. De fait, l'étudiant tudesque refuse d'être ému par la musique ; et s'il atteint cette forme d'ataraxie musicale revendiquée, c'est grâce à sa raison, à sa connaissance de la science musicale et au respect des règles : « [...] Moi, qui les étudie, / Ma raison me défend contre un vulgaire émoi<sup>69</sup> ». Se fait jour ici la traditionnelle opposition entre la simplicité du génie italien et la complication inutile des froides règles de composition<sup>70</sup>, opposition recoupant la querelle entre les admirateurs du sens mélodique et ceux de l'harmonie. Cette querelle est d'ailleurs évoquée par Stendhal en des termes que Malatesta ou Rossini auraient pu faire leurs : « La science est nécessaire pour écrire de l'harmonie. Voilà la nécessité fatale qui a donné prétexte aux sots et aux pédants de toutes les couleurs, pour s'immiscer dans la musique<sup>71</sup> ».

---

<sup>64</sup> FAUCHOIS 1943, acte III, p. 512-513.

<sup>65</sup> FAUCHOIS 1943, acte I, p. 407.

<sup>66</sup> FAUCHOIS 1943, acte I, p. 385.

<sup>67</sup> FAUCHOIS 1943, acte I, p. 352.

<sup>68</sup> FAUCHOIS 1943, acte I, p. 374.

<sup>69</sup> FAUCHOIS 1943, acte I, p. 373.

<sup>70</sup> Malatesta : « Les complications m'effarouchent d'abord ; / Pour les goûter, sans doute, il faut être du Nord. / Je suis né, quant à moi, trop près du Pausilippe. » FAUCHOIS 1943, acte I, p. 376.

<sup>71</sup> STENDHAL <sup>12</sup>1960, p. 161.

Notons enfin que la connaissance des règles et de la théorie n'est pas pour autant gage de qualité musicale : toute la science de l'« étudiant tudesque » ne l'empêche nullement de massacrer, tel un nouveau Baron de B<sup>72</sup>..., le *Di tanti palpiti* de Tancredi<sup>73</sup>...

D'une manière générale, l'art de composer selon Fauchois/Rossini relève d'un don, d'une forme de prédestination : Rossini était voué à la musique dès sa naissance. Et les progrès dans sa carrière sont moins la conséquence de l'assimilation de règles que de l'étude assidue d'exemples fournis par les grands maîtres du passé. La nature, également, est une irremplaçable source d'étude et de progrès. C'est l'un des premiers maîtres de Rossini qui le déclare :

MOMBELLI

Le divin Rossini ne fut pas mon élève,  
Car il eut en naissant la Muse à son berceau...  
En écoutant le vent dans l'arbre et le ruisseau,  
Il a plus découvert des lois de l'harmonie  
Que moi, dans quarante ans d'études... Le génie<sup>74</sup> !...

Rossini ne déclare-t-il pas d'ailleurs au journaliste stupide qui l'interroge (et à qui le musicien a fourni toutes les questions qu'il doit lui poser), que son premier maître fut un rossignol<sup>75</sup> ?

Si le *Rossini* de Fauchois retient aujourd'hui notre attention, ce n'est pas pour ses qualités littéraires. Comportant des erreurs de versification, truffée de maladresses (certains vers n'existent que parce qu'ils permettent, salutairement, une rime<sup>76</sup> !), la pièce prête souvent – involontairement ! – à sourire. Elle présente pourtant plusieurs points intéressants : elle montre notamment en quoi la légende rossinienne s'est abondamment nourrie des biographies laissées par les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, et quelles étaient la perception et la connaissance de Rossini en France avant la *Rossini Renaissance* de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Elle témoigne également, malgré les révolutions esthétiques et musicales opérées par nombre de compositeurs dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de la survivance et de la prégnance jusqu'après-guerre de théories romantiques portant sur l'art musical (l'art de composer en tant que don, le rôle de la nature dans l'inspiration musicale,...). Elle témoigne aussi du sérieux de Fauchois, à qui une documentation rigoureuse permet d'évoquer avec précision certaines œuvres de Rossini absolument tombées dans l'oubli au moment de la création de la pièce. Enfin, elle constitue un curieux exemple de pièce « à musique », plusieurs airs de Rossini venant régulièrement émailler la représentation et illustrer ainsi les propos des personnages par des citations musicales. À ce titre et en tant que curiosité, il serait curieux de la réentendre et de la voir de nouveau montée sur scène, par exemple dans le cadre d'un festival dédié à la mémoire du compositeur...

## BIBLIOGRAPHIE

---

<sup>72</sup> Personnage des *Frères de Saint-Sérapion* de E.T.A. Hoffmann, célèbre pour ses hautes connaissances théoriques et son incapacité à les mettre en œuvre.

<sup>73</sup> FAUCHOIS 1943, acte I, p. 382.

<sup>74</sup> FAUCHOIS 1943, acte I, p. 362.

<sup>75</sup> FAUCHOIS 1943, acte I, p. 398.

<sup>76</sup> « LE JOURNALISTE : Est-ce qu'on vous a lu les lignes de la main ? / ROSSINI : Je n'ai jamais voulu. ESTHER, *lui prenant la main* : Pourquoi ? ROSSINI, *la retirant* : Tu me chatouilles ! / LE JOURNALISTE : Qu'est-ce que vous aimez manger ? ROSSINI : Des ratatouilles. » FAUCHOIS 1943, acte I, p. 399.

AZEVEDO 1864

AZEVEDO, Alexis. *G. Rossini, sa vie et ses œuvres*, Paris, Heugel, 1864.

BERLIOZ 1972

BERLIOZ, Hector. *Correspondance générale, tome I, 1803-1832*, Paris, Flammarion, 1972.

DAURIAC 1906

DAURIAC, Lionel. *Rossini*, Paris, H. Laurens, 1906.

FAUCHOIS 1943

FAUCHOIS, René. *Trois héros de la musique. Mozart. Beethoven. Rossini*, Paris, Berger-Levrault, 1943.

GABORIAUD 2014

GABORIAUD, Marie. « Les écrits musicaux de René Fauchois : incarnation et indignation » in LELIEVRE Stéphane (dir.), « Écrire (sur) la musique », *Comparatisme en Sorbonne*, numéro de mai 2014 ([http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf\\_revue/revue5/6\\_GABORIAUD.pdf](http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue5/6_GABORIAUD.pdf)).

OETTINGER 1858

OETTINGER, Eduard Maria. *Rossini : l'homme et l'artiste* (traduit de l'allemand par P. Royer), Bruxelles, Leipzig, A. Schnée, 1858.

POUGIN 1871

POUGIN, Arthur. *Rossini. Notes, impressions, souvenirs, commentaires*, Paris, A. Claudin, Alf. Ikelmer, 1871.

STENDHAL <sup>7</sup>1883

STENDHAL, *Promenades dans Rome*, t.1, Paris, Calmann Lévy, <sup>7</sup>1883.

STENDHAL <sup>6</sup>1919

STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, t.1, Paris, H. et E. Champion, <sup>6</sup>1919.

STENDHAL <sup>12</sup>1960

STENDHAL, *Vie de Rossini*, Lausanne, Éditions Rencontre, <sup>12</sup>1960.