LES ECRITS MUSICAUX DE RENE FAUCHOIS : INCARNATION ET INDIGNATION

Le nom de René Fauchois n'est plus aujourd'hui un nom familier à nos oreilles. Pourtant, ce dramaturge du début du siècle, qui fit carrière des années 1910 aux années 1950, fut une figure importante du théâtre populaire parisien, et l'auteur de comédies à succès. On le connaît parfois comme l'auteur de *Boudu sauvé des eaux* (1919), ou de *Beethoven* (1908). Mais outre ces deux pièces, l'ensemble de sa production donne à la musique une place très importante, bien qu'il ne fût manifestement ni spécialiste, ni vraiment introduit dans les milieux musicaux de l'époque, malgré certaines amitiés. Il nous a donc semblé intéressant de comprendre quel pouvait être le rapport à la musique d'un écrivain qui possède deux caractéristiques peu courantes dans les corpus des études musico-littéraires : tout d'abord, il n'appartient pas au canon, contrairement à Gide, Claudel, ou Proust dont on connaît assez bien le rapport à la musique. Deuxièmement, c'est un auteur assez isolé par rapport aux cercles littéraires avant-gardistes de l'époque, puisqu'il appartient au monde du boulevard.

René Fauchois : un inconnu

Né à Rouen en 1882, René Fauchois arrive à Paris à quinze ans, dans le but de faire carrière dans le monde du théâtre. Il se ménage rapidement une place dans le milieu dramatique parisien, puisque deux ans plus tard, à dix-sept ans, il fait jouer sa première pièce, *Le Roi des Juifs*. La même année, il rencontre Reynaldo Hahn grâce à Sarah Bernhardt. Il se lie ensuite avec Sacha Guitry, dont il sera un ami proche, et aura également des contacts suivis avec André Suarès ou Max Jacob. Il occupe dans sa carrière les fonctions de régisseur, notamment au théâtre de l'Œuvre, mais surtout de comédien et d'écrivain. Pendant la Première Guerre mondiale, il signe des œuvres patriotiques de circonstance après avoir été blessé au front et rapidement renvoyé à l'arrière. À partir des années trente, et jusque dans les années cinquante, il reçoit des marques honorifiques qui témoignent d'une certaine réussite sociale et professionnelle : élu à l'Académie de Rouen en 1930, conseiller municipal en 1935, il sera fait officier de la Légion d'Honneur en 1948 et mourra en 1962. Il laisse une vingtaine de pièces, un roman (*La Paix des familles*, 1926), une biographie romancée de Beethoven (*La Vie d'amour de Beethoven*, 1928), trois recueils de poèmes et une revue, *Montjoie*, dont il fut l'unique rédacteur et qu'il publia pendant un an et demi de 1933 à 1934.

Aujourd'hui, dans les dictionnaires et encyclopédies du théâtre, le nom de Fauchois n'est que très peu mentionné : il n'apparaît pas dans le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis[1], il est cité incidemment dans le *Dictionnaire encyclopédique* de Michel Corvin[2] mais aucune notice ne lui est consacrée. Seul le *Dictionnaire des pièces de théâtre du XXe siècle*[3] le cite pour la pièce *Boudu sauvé des eaux*. Il apparaît clairement que le théâtre de boulevard, et notamment celui de Fauchois, n'a sa place ni dans le canon, ni dans la mémoire collective. Jeanyves Guérin le classe parmi les « piliers » du « théâtre commercial ». Il le définit ainsi : « [René Fauchois] est un touche-à-tout, qui passe de la comédie lyrique (*Nausicaa*, 1919) à la

[1] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Armand Colin, 2002.
[2] Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris : Bordas, 2008.
[3] Jeanyves Guérin (dir.), *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XXe siècle*, Paris : H. Champion, 2005.

pièce-portrait (*Rossini*, 1920). Les critiques lui savent souvent gré de mettre un zeste de poésie dans le Boulevard[4]. »

Un regard sur les chroniques dramatiques de l'époque montre pourtant assez vite que Fauchois fait partie, de son vivant, des personnalités qui comptent dans le monde théâtral parisien. Il y est déjà considéré comme un auteur assez touche-à-tout, comme ici par Edmond Sée en 1933 :

> La personnalité littéraire de M. René Fauchois nous apparaît multiple, variée, et même un peu contradictoire. Il est, en effet, vous ne l'ignorez point, l'auteur de nobles, éloquentes pièces en vers, comme *Beethoven*, *Rivoli*, *La Fille de Pilate*, etc., et aussi de petites comédies légères, fantaisistes, délicatement humoristiques, d'un tour « bien parisien », comme *La Danseuse éperdue*, *Le Singe qui parle* ou *Prenez garde à la peinture*, son dernier succès, et non des moins éclatants. L'écrivain témoigne donc d'une rare souplesse, d'une évidente virtuosité[5].

Mais dans cette production diversifiée se détachent des œuvres à thème musical, dont la récurrence ne peut être mise sur le seul compte du hasard ou de l'effet de mode. Pourquoi alors Fauchois s'est-il autant intéressé à la musique, quelles étaient ses compétences, ses goûts, et quelle représentation de la musique prévaut dans ses écrits ?

Fauchois et la musique

Fauchois est né en 1882 : il appartient encore à la génération qui se ruait aux concerts du dimanche, une génération marquée par Beethoven, Wagner, et pour qui la musique a fait partie intégrante de la formation intellectuelle et de la vie artistique et sociale. Dans l'un des feuillets biographiques manuscrits conservés à la BnF, il fait ainsi le portrait de sa vie à dix-huit ans, en 1900 :

> Rodin sculptait, et Desbois. Dans l'atelier de José de Charmoy, et dans sa maison de l'Isle Saint-Louis j'écoutais Marcel Schwob, ébloui. Il y avait des foules de jeunes gens qui acclamaient Colonne dirigeant, romantiquement, les symphonies de Beethoven et *La Damnation de Faust*. Nous consacrions nos loisirs à organiser des séances artistiques à l'Université populaire du faubourg St Antoine[6].

Fauchois était-il lui-même musicien ? La question reste ouverte. Si les archives de la BnF conservent la partition imprimée et le manuscrit d'une chanson de route de soldat, « Vivent les roses », qui porte la mention « paroles et musique de René Fauchois », et s'il possédait un piano, certaines anecdotes qu'il relate dans les journaux montrent pourtant qu'il n'était pas assez habile pianiste pour jouer ses morceaux favoris, et qu'il demandait pour cela l'aide de ses amis musiciens, comme Max Jacob ou le pasticheur Bétove. Ses rapports avec les musiciens du temps sont en revanche avérés : les lettres font état de rapports cordiaux avec Nadia Boulanger notamment, et d'une amitié étroite avec André Mangeot, le directeur du *Monde Musical*. Ces rapports ont pu aller jusqu'à des collaborations artistiques avec des compositeurs : il signe le livret de *Nausicaa* de Reynaldo Hahn en 1919, et écrit également les livrets de *Pénélope* (1913) et du divertissement *Masques et Bergamasques* (1919) de Gabriel Fauré.

---

[4] Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, Paris : H. Champion, 2007, p. 135.
[5] Edmond Sée, « Les Commentaires de la quinzaine », *Revue de France*, 1er octobre 1933.
[6] René Fauchois, feuillet biographique, BnF – 4 Col 39/2.

Fauchois lui-même est l'auteur d'articles sur la musique, mais il s'agit le plus souvent d'articles d'hommage à tel musicien de sa connaissance, ou de souvenirs personnels, et pas d'une réelle critique musicale. La plupart sont des articles conjoncturels, d'usage mondain, qui ne font pas état d'un discours esthétique. Seul l'article de 1919 sur *Pelléas et Mélisande* peut se lire comme une véritable critique musicale, certes très ésotérique et « littéraire » – il s'agit davantage d'une évocation poétique que d'une analyse technique –, mais proposant tout de même un discours sur l'œuvre.

> C'est une œuvre immense. La vie et l'art s'y confondent. L'amour y avoue ses délices les plus tendres et ses plus noires tortures. Elle est toute sonore de baisers et ruisselante des plus belles larmes. Des cris la traversent. La jalousie la fait saigner. Les plus implacables mystères, ceux de la Naissance et de la Mort, y mêlent leur ombre et leur lumière. Parmi la nature éternelle, les voluptés et les détresses éphémères s'y confrontent.
>
> La terre y palpite comme un beau corps ; la poitrine vaste de la mer y soupire, et les brises y remuent leurs doigts légers à travers la chevelure des forêts. On y longe des abîmes où le murmure de la nuit fait un bruit fauve qui effraie ; et le soleil y épanouit des cœurs, parmi les feuillages de l'été, au bord des fontaines où le visage du ciel rit comme la jeunesse[7].

Hormis ces collaborations et ces articles, il faut encore signaler *La Vie d'amour de Beethoven*, une étrange biographie romancée du compositeur, qui semble avoir eu un certain succès[8], à la fois dénonciation morale de la décadence du XXe siècle et œuvre d'imagination sur les pulsions charnelles de Beethoven.

Les biographies théâtrales : l'incarnation du musicien

Mais le lieu où se développe réellement un discours sur la musique, chez Fauchois, ce sont ses pièces de théâtre. Le personnage du musicien au théâtre est un champ qui a été peu étudié. Dans les encyclopédies théâtrales, lorsque la question des rapports entre musique et théâtre est traitée, c'est le plus souvent par le biais du matériau sonore. Mais outre un questionnement esthétique sur les rapports entre théâtralité et musicalité, on trouve très peu d'études sur la musique comme *thème*, ou sur le musicien comme *personnage*. Or ce qui semble fasciner René Fauchois dans son théâtre, c'est le corps du musicien. Toutes ses pièces à sujet musical mettent en scène des personnages de musiciens aux prises avec leur corps, qu'ils soient fictifs ou réels. La majeure partie de sa production musicographique au théâtre se compose de pièces biographiques ou de « biographies théâtrales », très à la mode dans les années 1910-1930, et sur lesquelles la recherche ne s'est pas encore réellement penchée : Jeanyves Guérin y consacre toutefois quelques pages, tout en constatant que « [c]e théâtre a sombré. Il était passéiste dans sa conception de la théâtralité comme dans sa visée. Il a été le plus souvent une fuite en arrière[9] ». C'est un genre qui n'appartient donc pas à l'avant-garde, mais qui plaît au public, et notamment les pièces musicales de Sacha Guitry et René Fauchois.

Le *Beethoven* de ce dernier, créé en 1909 à l'Odéon dans une mise en scène d'Antoine, connaîtra un assez grand succès en France et, en traduction, à l'étranger. En 1920, son *Rossini*, créé à Lyon avec Sarah Bernhardt, est construit sur le même principe : les trois actes représentent trois tranches de la vie du compositeur. En 1923, il fait jouer *Mozart* aux Champs-Élysées, pièce entièrement tournée vers la comédie domestique, mais où le même

[7] René Fauchois, « Pelléas et Mélisande », *La France Libre*, 11 mai 1919.
[8] « L'éditeur Flammarion vend en ce moment [*La Vie d'amour de Beethoven*] comme des petits pains », Alfred Mortier, « Beethoven ou l'artiste », *La Griffe*, 10 mai 1928.
[9] Jeanyves Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950, op. cit.*, p. 181.

principe des trois « moments » biographiques est respecté. Enfin, en 1943, la pièce *Rêves d'amour*, au Gymnase, relate en six actes les amours de Franz Liszt et de Marie d'Agoult. Toutes ces pièces témoignent d'une certaine documentation biographique. Fauchois lui-même revient dans des interviews sur ses sources, dès 1909 : « Je voudrais ici exprimer publiquement ce que je dois aux remarquables études que MM. Romain Rolland, Pierre Lalo, Chantavoine et Prodhomme ont publiées sur Beethoven[10]. » En 1921, à l'occasion d'une reprise, il relate plus précisément la genèse de son *Beethoven* :

> Déjà la musique de Beethoven avait ébloui mes vingt ans, mais à partir de cette minute elle devint mon obsession, ma folie. […] Tout ce que je pouvais trouver sur le héros de la *Neuvième*, je le dévorais : biographies, souvenirs, correspondance. Tous ses portraits, j'en possédais des reproductions et, sans cesse, je bâtissais des scénarios et je les démolissais[11].

Mais cette application mène à un didactisme un peu lourd, que certains critiques ne manquent pas de relever. Le jeu de mots selon lequel Fauchois aurait mis tel ou tel musicien « en pièces » est allègrement repris. Le statut de « pièce de théâtre » est d'ailleurs régulièrement refusé à ces biographies théâtrales ; pour les critiques, il s'agit tantôt d'une « réunion d'anecdotes tassées[12] » (*Beethoven*), d'une « succession de tableaux épisodiques[13] », d'un « roman attachant[14] » (*Rossini*) ou d'un « à-propos pour centenaire[15] » (*Mozart*).

Hormis ces biographies théâtrales, une autre pièce met en scène un musicien fictionnel. *Le plus grand Musicien du monde*, pièce en un acte, fut représentée en décembre 1945 au théâtre des Bouffes-Parisiens, à l'occasion du « 37e gala de la pièce en un acte[16] », puis publiée en 1954 dans une revue dramatique[17]. Elle met sur scène, face à face, un banquier et un violoniste de rue. Nous aurons l'occasion de revenir plus longuement sur cette pièce.

Après un tour d'horizon de cette production consacrée à la musique, et particulièrement des pièces biographiques, il est légitime de questionner le contenu conceptuel de ces textes. Sont-ils porteurs d'un discours sur la musique, ou les musiciens ne sont-ils là que comme prétexte à une évocation historique, ou comme l'occasion de grivoiseries[18]?

Fonctions et représentations de la musique

En s'arrêtant plus longuement sur ces pièces – et en faisant éventuellement abstraction de leur kitsch et de leur lourdeur didactique – il faut convenir qu'elles ne sont pas exemptes d'un certain discours esthétique sur la musique. Celle-ci possède chez Fauchois deux

---

[10] René Fauchois, *Le Figaro*, 9 mars 1909.
[11] René Fauchois, « À propos de Beethoven – Une Confession », 9 avril 1921, journal inconnu [BnF – pochette articles presse 4 RF 58378].
[12] Victor Debay, « Beethoven à l'Odéon », *Courrier musical*, 1er avril 1909, p. 224-225.
[13] Auteur inconnu, « Chronique théâtrale », journal inconnu, 28 [janvier] 1920 [BnF – pochette articles presse RF 58411].
[14] Louis Schneider, journal inconnu, 28 janvier 1920 [*ibid.*].
[15] Auteur inconnu, *Comœdia illustré*, mai 1923 [BnF – pochette articles presse RF 58423].
[16] Pour donner une idée du registre de la manifestation, les trois autres pièces représentées à cette occasion étaient : *La petite femme de chambre* d'Octave Bernard, *Les Enfants sages* de Paul Vandenberghe, et *Joseph ou l'école des cocus* de Jean Berthet.
[17] René Fauchois, *Le plus grand Musicien du monde*, *Le Mois Théâtral* n°230, février 1954, Genève : éditions Meyer & Cie, p. 12-19.
[18] Les personnages de Rossini ou de Liszt notamment, sont présentés comme des séducteurs, et fournissent l'occasion de scènes quasi érotiques.

fonctions principales. Tout d'abord, c'est la matérialité de la musique qui l'intéresse, telle qu'elle s'exprime à travers le corps du musicien, mais aussi à travers l'effet de la musique sur les corps : son théâtre regorge également de personnages d'auditeurs. Deuxièmement, les références musicales de Fauchois ont aussi une fonction idéologique : terrifié par les bouleversements sociaux d'après-guerre, l'écrivain brandit les grandes figures de musiciens comme rempart contre la nouvelle musique, et l'émotion musicale comme rempart contre les nouvelles mœurs, – nouvelle musique et nouvelles mœurs étant selon lui deux conséquences, ou deux manifestations, de la décadence générale et de l'inhumanité matérialiste.

Le corps du musicien au travail

Le corps du musicien, dans ces pièces, est mis en mouvement : c'est réellement le musicien « en action » qui est représenté. La posture la plus courante est, bien entendu, celle de l'exécution musicale, comme le montre cette didascalie interne dans *Rêves d'amour* (c'est Balzac qui parle) :

> Je vous ai observé, Liszt, pendant que vous jouiez. C'est extrêmement curieux. Vous changez de visage, votre regard n'est plus le même, un feu étrange l'illumine, on dirait qu'une autre âme, s'emparant de votre corps, communique à vos bras, à vos doigts, une énergie fantastique[19].

Le musicien est également représenté à sa table de travail, en train d'écrire. On rejoint ici la mystique – et l'imagerie – de l'écrivain ; il n'est d'ailleurs pas innocent que ce soient davantage Beethoven et Mozart qui soient ainsi représentés, plutôt que Liszt ou Rossini : la mythologie et les représentations des premiers insistent en effet davantage sur la *création* que sur la virtuosité.

L'attention portée au corps du musicien, chez Fauchois, ne s'arrête pas aux portes du théâtre. Son roman biographique sur Beethoven, construit en saynètes, représente le corps du musicien dans sa matérialité, avec ses désirs et ses frustrations. De même, l'aspect visuel est central dans les quelques articles musicographiques de Fauchois : il y est moins question de musique, en vérité, que de mise en scène des compositeurs (Fauré, Reynaldo Hahn).

Le corps du musicien comme effet

La matérialité de la musique est aussi à l'œuvre, dans le théâtre de Fauchois, comme un effet perçu par l'auditeur/spectateur. De nombreuses scènes montrent les personnages exprimant la façon dont ils ressentent, physiquement, la musique qu'ils écoutent. Mais cette sensation, nous dit Fauchois, passe autant par le spectacle du corps jouant que par l'audition. Tout se passe comme si l'expressivité du corps musicien était autant, voire plus importante que l'aspect phonique de l'expérience musicale.

Cela est particulièrement frappant dans la seule pièce non-biographique à sujet musical de Fauchois, *Le plus grand Musicien du monde*, dans laquelle la mimique, la gestuelle du musicien, sont vecteurs d'une émotion forte. Dans cette pièce, un banquier, Oscar Prentout, fasciné par un violoniste de rue, Saturnin, le suit jusque chez lui pour le supplier de jouer pour lui :

[19] René Fauchois, *Rêves d'amour*, Paris : *Mercure de France*, 1943, p. 80-81.

> Votre jeu, si majestueusement désinvolte, la tendresse avec laquelle votre menton incliné pressait votre violon, l'espèce de gravité passionnée dont semble animé lui-même l'archet que votre main […] brandit comme un sceptre magique, votre visage enfin […], le regard même du génie inspiré m'ont, je le répète, instantanément et à jamais enrichi d'une émotion incomparable et indicible[20].

Le spectateur comprend progressivement que le banquier, en réalité, n'a jamais *entendu* Saturnin mais qu'il l'a seulement *vu* jouer depuis son bureau.

> Je voudrais tellement vous entendre comme vous méritez de l'être. Il me semble que je ne vis plus que pour cela. Mon employé m'a assuré que même en vous approchant, il n'avait pu percevoir le son de votre instrument, sur le carrefour Haussmann, tant le tintamarre du trafic est énorme et incessant[21].

On comprend également peu à peu que les dénégations et les refus de Saturnin signifient soit un don très médiocre pour le violon, soit une incapacité totale dans l'art des sons. Le dénouement répond à ce soupçon, mais de façon étonnante. En effet, Saturnin finit par céder aux demandes pressantes d'Oscar, s'exécute et prend son violon, mais aucun son ne sort de l'instrument.

> Saturnin commence à jouer. Son visage reflète une émotion extraordinaire. Son coup d'archet, large et majestueux, crée immédiatement une atmosphère d'indéniable solennité. Mais aucun son ne s'échappe de l'instrument manié avec tant de pathétique ferveur. Oscar tend le cou, les oreilles. Un moment, il n'y tient plus.
> - Pardon, mon cher Maître, mille et une fois pardon. […] J'ai beau prêter l'oreille et suivre votre jeu magistral : je ne vous entends pas.
> - La musique est plus secrète que vous ne le pensez, Monsieur[22].

Lorsque le faux violoniste lui fait enfin toucher son violon, le banquier comprend que les cordes ont été remplacées par des ficelles. Son ahurissement déclenche un rire sardonique chez Saturnin, qui le gratifie alors d'une longue tirade lyrique sur le sens de la musique.

> Qu'est-ce donc pour vous que la musique, Monsieur ? Des notes sur une portée ? De l'encre et du papier ? Et d'abord, n'est-ce pas, du bruit ? Avouez-le. Sans bruit, pas de musique pour vous. Et moi, je ne joue pas, moi ? Je ne fais chanter, sur mon violon, que mon âme immortelle : est-ce que vous pouvez l'entendre ? […] Nous ne vivons pas, vous et moi, sur le même plan harmonique. Je ne vends pas de ritournelles, moi, Monsieur. Je ne suis pas un lauréat de Conservatoire. Mon art n'emprunte rien aux rhétoriques banales et ne vise pas à chatouiller plus ou moins agréablement les tympans, mais à élever les cœurs. Nul diplôme n'a consacré mes études à l'école de la Douleur, la seule que j'aie assidûment fréquentée. Vous ne pouviez pas m'entendre[23].

Saturnin, drapé dans une emphase un peu ridicule, n'en fait pas moins le procès de pratiques musicales mondaines, snobs ou élitistes. Il se fait sans doute l'écho ici de débats qui agitent le monde de la critique musicale depuis les premières années du siècle, sur la nécessité – ou non – d'être spécialiste pour parler de la musique. Il représente également une certaine forme de mélophobie « sociale », qui considère la musique comme « réservée à une certaine élite, arc-

[20] René Fauchois, *Le plus grand Musicien du monde*, *op. cit*., p. 13.
[21] *Ibid*., p. 16.
[22] *Ibid*., p. 17-19.
[23] *Ibid*., p. 19.

boutée sur une conception traditionnelle et patrimoniale de la culture[24]. » Il est étonnant de trouver, dans cette pièce mineure de Fauchois, cette critique quasi-politique de la musique institutionnelle, alors qu'il est lui-même l'auteur de pièces biographiques « mémorielles », pensées et comprises comme telles.

La tirade de Saturnin, ainsi que sa réplique finale, adressée aux Muses : « Pardonnez-leur ! Ils ont des yeux et ils n'entendent pas[25] », semblent aussi avoir une portée esthétique. Fauchois distingue ici non seulement la *vision* du spectacle musical et son *audition*, mais également, au sein de l'audition même, l'aspect phonique, concret, et la volonté ou l'effort de l'auditeur, qui déclencherait seul l'émotion. L'argument de la pièce a manifestement été inspiré à Fauchois par un musicien silencieux qu'il aurait vu lui-même à Londres. Mais le sens reste obscur, et la posture ambiguë de Saturnin, dont il est difficile de mesurer le degré d'ironie, ne permet pas vraiment de conclure entre deux interprétations : Saturnin est-il un charlatan ou un philosophe ?

S'il est difficile de trancher, du moins peut-on remarquer l'importance du silence dans les écrits de Fauchois. Un article de 1914, « La Flûte arabe », relate, sous forme de reportage, la mésaventure d'un écrivain qui achète, dans le désert algérien, une flûte à un petit berger, mais dont il sera ensuite incapable de tirer un son. Tous ses amis s'y essayent, y compris le flûtiste de l'opéra, mais la flûte reste muette. De même, faire de la figure du sourd Beethoven le sujet d'une pièce et d'un roman n'est sans doute pas innocent, même s'il y a aussi une grande part de convention dans ce choix. Représenter un sourd au théâtre constitue certes un défi pour le dramaturge, mais au-delà de la performance, Fauchois semble travaillé par la place de l'écoute dans l'expérience musicale, ce qui n'est pas sans rappeler les écrits de Paul Claudel sur la musique qui écoute[26].

Émotion musicale et critique sociale

Le théâtre de Fauchois représente également la musique comme un vecteur d'émotion : émotion chaste, comme on a pu le voir avec le banquier Oscar Prentout, mais aussi émotion sensuelle. Il s'inscrit en cela dans la tradition romantique allemande qui comprend la musique comme expression des sentiments. Cette utilisation conventionnelle de la musique prend en outre chez Fauchois un aspect boulevardier : la musique est souvent un instrument de séduction qui sert les appétits sexuels du musicien, notamment de Liszt et Rossini. On peut par exemple voir Rossini user de ses talents de musicien pour attirer ses conquêtes, puis les cacher les unes après les autres – car il reçoit plusieurs maîtresses dans la même soirée –, qui dans le placard, qui sur le balcon, à grand renfort d'effets comiques. Dans un autre registre, dans *Rêves d'amour*, le désir de Marie d'Agoult naît en voyant Liszt jouer de l'orgue :

> Ces grandes musiques de l'orgue m'avaient secouée comme des vagues. Tu me semblas un dieu que j'adorais en l'admirant. Un moment, tu m'as serrée contre toi en redescendant l'escalier de ta maison. J'ai cru que tu allais me violenter sur les marches, comme une fille, et j'ai eu peur.

[24] Frédéric Sounac, « Avant-propos », *Littératures* n°66, *La Mélophobie littéraire*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2012.
[25] René Fauchois, *Le plus grand Musicien du monde, op. cit.*, p. 19.
[26] Sur cette question de l'écoute musicale, voir la synthèse de David Ledent, « Le Mélomane comme figure de l'individualité », *Interrogations, Revue pluridisciplinaire en sciences de l'homme et de la société, n° 2, La construction de l'individualité*, juin 2006, p. 57-74

> Mes jambes fondaient sous moi. Mais si tu m'avais prise à ce moment-là, je n'aurais pu me défendre, et jamais je ne serais rentrée [chez moi][27].

Les allusions sexuelles sont donc légion dans le théâtre de Fauchois, et prennent parfois un tournant éthique, à travers une dénonciation des mœurs dégradées de la société moderne. La musique semble être pour lui le biais privilégié d'une certaine critique sociale. Celle-ci s'exprime notamment dans une pièce dont le sujet n'est pas musical, mais donc le titre propose une métaphore musicale. *Accord sans musique* est une pièce très courte, en un acte, sans doute jamais représentée[28], qui met en scène Gilberte et Hubert, un couple qui conclut un accord en vue d'un mariage, sans qu'il y ait la moindre étincelle de sentiment ou d'émotion entre eux. Ils s' « accordent » d'ailleurs dès les premières lignes pour convenir que l'amour ne sert à rien. Gilberte est étudiante en médecine, et ne se gêne pas pour tâter et ausculter son futur mari. Elle vérifie son haleine, puis lui intime :

> — Donnez-moi un baiser !
> — Sur le front ?
> — Sur la bouche, mon ami ! Êtes-vous niais ? De quoi un baiser sur le front me servirait-il[29] ?

Le ton froid et l'absurdité des dialogues à la Ionesco, la rudesse de la rencontre, pour le lecteur moderne, relèvent du registre comique, et la pièce, de fait, fait d'abord rire. Mais le dénouement permet de mesurer l'ampleur de ce qui s'avère, en réalité, une satire sociale et morale assez grinçante. Gilberte et Hubert sont la caricature du couple moderne selon Fauchois, et portent en eux la dénonciation des mœurs de la France de 1950, dépeintes comme dissolues, froidement cyniques et inhumaines. Cette dénonciation fait écho à la préface de *La Vie d'amour de Beethoven*, où se déployait déjà une verve pamphlétaire et apocalyptique :

> Les hommes ne sont pas plus mauvais qu'autrefois ; je ne peux pas l'imaginer, du moins. Mais la planète est ivre, dirait-on. Une sorte de fureur bestiale s'est emparée du monde. Il fait nuit dans les âmes. […] On a hâte de jouir de tout, et, conséquemment, on ne jouit de rien. Les couples se forment et le divorce les sépare sans qu'ils aient éprouvé la force et la bonté de l'amour, qu'ils ignorent de plus en plus.
> Dans tous ces dancings où sur des rythmes sauvages l'homme et la femme se convoitent comme des proies, s'étourdissent et s'étreignent fugitivement, je vois l'image d'un désarroi social profond. On crie fort et on s'agite pour ne pas se voir, pour ne pas s'entendre, pour ne pas se juger […]. Le jazz tintamarresque secoue, entre deux plats, sans les en délivrer, la tristesse des danseurs frénétiques[30.]

Dans *Le plus grand Musicien du monde*, Saturnin relie également la mélomanie consumériste du banquier Oscar aux « maux » contemporains de « la civilisation du jazz et de la bombe atomique[31]. » Mais dans *Accord sans musique*, comme dans la préface de *La Vie d'amour*, la musique est utilisée comme métaphore du sentiment et des relations humaines, ou plutôt d'un certain état des relations humaines, celui de l'ordre familial ancestral, mis à mal au début du XXe siècle, notamment par l'émancipation des femmes[32]. De fait, le couple Mozart/Constance

---

[27] René Fauchois, *Rêves d'amour, op. cit.*, p. 119.
[28] Le Fonds René Fauchois de la BnF en possède un exemplaire tapuscrit, mais ne fait mention ni d'une représentation, ni d'une publication.
[29] René Fauchois, *Accord sans musique*, tapuscrit, BnF – Fonds René Fauchois 4-Col-39/231.
[30] René Fauchois, *La Vie d'amour de Beethoven*, Paris : Flammarion, coll. « Leurs amours », 1928, p. 17-18.
[31] René Fauchois, *Le plus grand Musicien du monde, op. cit.*, p. 19.
[32] Le fait que Gilberte soit étudiante en médecine et mène l'échange durant toute la pièce n'est sans doute pas innocent : elle symbolise la femme moderne qui oublie ses « devoirs » ; la gynophobie de Fauchois est sensible dans presque tous ses textes, et plus particulièrement dans la préface de *La Vie d'amour de Beethoven*.

constitue un contre-exemple au couple Hubert/Gilberte, puisque dans la pièce *Mozart*, la chaleur et la sécurité du foyer marital, le bonheur domestique, sont associés à la musique. Dans la première scène, par exemple, le père Weber compare les bruits ménagers – féminins – qui l'entourent à une « musique exquise » :

> Les plaintes de ta mère aux grondements de basse,
> La flûte de Sophie à la brise qui passe
> En avril au-dessus des bourgeons, verts déjà,
> Pareille, le hautbois pensif de Josepha
> S'exaltant au fumet d'un plat de résistance,
> Le petit violon velouté de Constance,
> Et ton chant, Aloyse, où chantent tant d'oiseaux
> Qu'on se croit à l'entendre au milieu des roseaux,
> Et surtout, quand se tait l'instrument que tu touches,
> Tous ces mots à la fois jaillis de vos cinq bouches,
> Ces appels, ces clameurs, ces reproches qui font
> Autour de moi sans cesse un murmure profond,
> Forment pour mon vieux cœur et pour ma vieille oreille
> Une musique exquise et vraiment sans pareille[33] !

La même métaphore clôt la pièce ; dans la dernière scène, le bonheur domestique tranquille de Mozart avec Constance est mis clairement en parallèle avec sa musique par le compositeur lui-même :

> Ma musique c'est toi, Constance ! Et je me vante :
> Ta grâce a plus de charme en étant moins savante !
> Quels rythmes combinés balanceraient dans l'air
> Une harmonie aussi divine que ton clair
> Sourire ?... Est-il un son qui vaille le silence
> Mélodieux de ton regard ?... Ta voix s'élance,
> Et j'entends, tout à coup, chanter tes sentiments !
> Que sont, à côté d'eux, mes pauvres instruments[34] !

Mozart, comme Beethoven, représentent donc pour Fauchois, outre de grandes figures de l'art européen du XVIIIe siècle érigées en remparts contre « la cacophonie et la turpitude d'une civilisation dégradée que ses sacrilèges font rire[35]», un état antérieur des relations humaines et amoureuses dans lesquelles la « musique » jouait encore son rôle entre les hommes. Le sujet amoureux n'est pas ici seulement un prétexte grivois ou boulevardier, mais sert un propos moralisateur, et place l'écrivain dans la position du redresseur de torts. Le sujet musical est ici couplé très étroitement à un sujet social et éthique, et parler de musique, pour Fauchois, c'est militer pour le maintien d'une plus grande humanité dans les relations sociales. La musique est pour lui une *valeur* en voie d'extinction, qu'il s'agit de sauver du déluge.

Le *topos* romantique de la musique comme expression des sentiments, hérité de l'idéalisme allemand auquel Fauchois est grandement redevable, prend pourtant, dans son œuvre, une tonalité différente. Développant l'idée selon laquelle la musique constitue une utopie, une possibilité d'harmonie totale, il en fait une forme absolue de lien social, qui

[33] René Fauchois, *Mozart*, Paris : Librairie théâtrale, 1924, p. 8.
[34] *Ibid*., p. 118.
[35] René Fauchois, *La Vie d'amour de Beethoven, op. cit*., p. 20.

devient la base d'un propos idéologique marqué par l'angoisse de la décadence. En élevant contre cette supposée décadence les icônes que sont ici Mozart et Beethoven, mais ailleurs Goethe ou Kant, Fauchois s'inscrit dans son époque et participe au culte dont font l'objet les « grands hommes » du XVIIIe siècle. La réflexion qu'il esquisse sur la musique comme lien social n'est pas non plus dénuée d'intérêt, si l'on pense aux recherches actuelles des généticiens notamment, sur un présumé « instinct social musical ». Enfin, malgré l'absence de réel discours théorique de la part de Fauchois, la représentation sur scène de la musique en train de se faire, en train de s'écouter, en train de se voir, en dit beaucoup sur la représentation de la musique au début du XXe siècle, ainsi que sur les valeurs qu'elle est susceptible de porter.

Marie GABORIAUD

Université Paris-Sorbonne, UMR 8599 CELLF, équipe XX-XXI