

Les quatuors à cordes de Durosoir : une analyse de style

Jean-Claire VANÇON

Relativement modeste avant 1870, la production française de quatuors s'intensifie de manière significative à la fin du XIX^e siècle - ainsi que l'atteste l'inventaire non exhaustif établi en 1994 par Bernard Neveu¹. Que le quatuor représente alors par excellence une voie de création non-wagnérienne explique pour partie cette « explosion d'œuvres² ». Fondée en 1871, la Société Nationale de Musique encourage par ailleurs la création de chambre ; à en croire Paul Landormy - appelé en 1913 à contribuer à un bilan de la musique française -, c'est même « dans le domaine de la musique de chambre que la fécondité et l'originalité de nos compositeurs se sont le mieux affirmées³. » Or les trois

¹ Voir Bernard NEVEU, *Le Quatuor à cordes en France de 1750 à 1993. Inventaire et catalogue*, s.l., s.n., 1994 (F-Pn Vmb 6701). Nombreux sont les musiciens français à avoir composé des quatuors entre 1920 et 1934 : Joseph Ermend Bonnal, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Jean Huré, Charles Koechlin, Georges Migot, Louis Durey, Alexandre Tansman, Henri Cliquet-Pleyel, Marcel Mihalovici, Gabriel Fauré, Jean Guy Ropartz, Jean Rivier, Jean Cartan, Henri Sauveplane, Manuel Rosenthal, Vincent d'Indy, Robert Casadesus, Germaine Tailleferre, Georges Hugon, Albert Roussel, Raymond Loucheur, Tony Aubin, Paul Ladmirault, Charles Tournemire, André Jolivet, Pierre-Octave Ferroud ou Jean Françaix. Sur l'histoire du quatuor à cordes français entre les deux guerres, voir aussi Frédéric ROBERT, « Sur le quatuor en France entre les deux guerres », *Le Quatuor à cordes en France de 1750 à nos jours*, Paris : Association Française pour le Patrimoine Musical, 1995, p. 129-134 ; Bernard FOURNIER, *L'Histoire du quatuor à cordes, 1870-1945*, Paris : Fayard, 2004, p. 1127-1255.

² Florence DOÉ DE MAINDEVILLE, « Le quatuor à cordes en France à la charnière des XIX^e et XX^e siècles : enjeux, modèles et jalons compositionnels », *Analyse musicale*, n° 64 (décembre 2010), p. 41.

³ Paul LANDORMY, « La musique de chambre », *Rapport sur la musique française contemporaine*, sous la direction Paul-Marie MASSON, Rome : Armani & Stein, 1913, p. 116.

œuvres-phares que Landormy tient à évoquer à la fin de son rapport s'avèrent être trois quatuors à cordes : celui de Franck, le deuxième de d'Indy et celui de Debussy. Bernard Neveu recense ainsi 41 compositeurs qui, nés entre 1868 et 1888, auront, ensemble, composé quelques 62 quatuors. Lucien Durosoir n'y figure pas. Il aura pourtant composé trois quatuors - le premier (en quatre mouvements) en 1920, le deuxième (en trois mouvements) en 1922, et le dernier (en trois mouvements également) en 1933-1934. Comment dès lors articuler ces trois quatuors à une histoire qui s'est écrite sans eux ? En procédant à une analyse de style historicisant ses critères.

L'analyse et ses critères

Après une certaine éclipse, l'analyse des styles musicaux connut un regain d'intérêt à la fin des années 1960 grâce aux travaux de Richard Croker, Jan LaRue ou Charles Rosen⁴. Si semblable étude suppose chaque fois l'identification de traits récurrents au sein d'un corpus constitué⁵, LaRue ramène pour ce faire le musical à cinq catégories elles-mêmes sous-divisées à un second niveau, qu'il convient d'envisager successivement à grande, moyenne et petite échelle : le son (subdivisé en timbre, dynamique, texture et tissu sonore), l'harmonie (couleur et tension), la mélodie (ambitus, mouvement, motifs), le rythme et la croissance (mouvement et conformation). Or le rapport entre ces deux niveaux catégoriels rappelle celui qu'entretiennent le *critère* (ou le *paramètre*) et l'*indicateur* (le *descripteur*) dans les théories usuelles de l'évaluation⁶ : le premier est un élément abstrait, quand le second, concret et observable, est une saisie de la réalité, un indice auquel attribuer une certaine signification. Comme celle d'une analyse, la qualité d'une évaluation tient dès lors beaucoup à la pertinence des critères et des indicateurs qu'elle privilégie. Comment, cependant, arbitrer un tel choix ? LaRue en fait le fruit d'une « longue expérience pratique⁷ » : au contact du répertoire, le musicologue fabriquerait donc les critères et indicateurs qui lui

⁴ Richard CROKER, *A History of Musical Style*, New York-Sydney : McGraw-Hill, 1966 ; Jan LARUE, *Guidelines for Style Analysis*, New York : W.W. Norton, 1970 ; Charles ROSEN, *The Classical Style : Haydn, Mozart, Beethoven*, New York : W.W. Norton, 1972.

⁵ Voir Jean-Jacques NATTIEZ, « Quelques réflexions sur l'analyse du style », *Analyse Musicale*, n° 32, juillet 1993, p. 5 sq.

⁶ Voir Gérard FIGARI, *Évaluer : quel référentiel ?*, Bruxelles : De Boeck Université, 1994 ; Jean-Jacques BONNIOL et Michel VIAL, *Les modèles de l'évaluation : textes fondateurs avec commentaires*, Bruxelles : De Boeck Université, 1997.

⁷ « ... extensive practical experience... » Jan LARUE, *Guidelines for Style Analysis*, New York : W.W. Norton, 1970, p. 10.

semblent les plus appropriés, sans se soucier des valeurs spécifiquement portées par les acteurs du champ dont le répertoire étudié participe, et sans s'interroger sur la nature des corpus pour l'analyse desquels ces catégories déshistoricisées s'avèreraient les plus convaincantes – au risque de fabriquer un objet musical à la mesure du questionnement auquel on l'assujettit. Si l'« expérience » de LaRue est d'abord celle d'un spécialiste brillant des musiques occidentales du XVIII^e siècle, l'auteur n'en dit donc rien – pas plus qu'il ne fonde sa réflexion sur la lecture de traités dix-huitiémistes, et qu'il ne semble limiter son « guide d'analyse » à l'étude de ces répertoires (même si tous ses exemples en sont issus).

On opposera à cette approche empirique centrée sur l'analyste, les hypothèses du constructivisme social, soucieux de n'admettre comme raisons à une activité que celles qui peuvent se lire chez les acteurs eux-mêmes. Il s'agit ainsi d'abord de vérifier qu'il y a quelque pertinence à constituer en corpus les trois quatuors de Durosoir. Or c'est un regroupement auquel Durosoir procède lui-même, en numérotant ses quatuors. Et la place particulière qu'occupe la pratique du genre dans son catalogue autorise à l'y singulariser. Il fait en effet partie des compositeurs de quatuors les plus prolifiques de sa génération⁸ ; et le genre du quatuor est le seul que Durosoir illustre à plusieurs reprises. Ajoutons qu'assujettir Durosoir à une analyse de style semble avoir quelque pertinence aux yeux de ses contemporains. Caplet affirme en effet dès 1922 que le *Quatuor n°1* de son ami lui semble « mille et mille fois plus intéressant que tous les produits dont nous accable le groupe tapageur des nouveaux venus ». Or cette comparaison avec la musique de ce qu'on reconnaîtra comme étant celle du Groupe de Six relève bel et bien implicitement d'une analyse de style. Le genre semble de surcroît être alors compris comme celui où le musicien est par excellence appelé à dévoiler les traits de sa personnalité artistique : pour Albert Roussel, le quatuor empêche en effet le « compositeur de donner le change sur la valeur de sa pensée et la pureté de son style⁹ ». Cadre fortement contraignant et canonisé, le genre est alors compris comme posant un défi au style. Or ce sont les termes de ce défi que l'on aimerait débusquer dans les propos d'époque, pour mieux les convertir en critères d'analyse.

⁸ Les 41 compositeurs recensés par Neveu et évoqués en introduction de cet article ont, en moyenne, composé chacun 1,28 quatuor. La statistique dit assez combien est révolu le temps des grands cycles : l'on écrit généralement un quatuor, parfois deux, plus rarement trois, jamais quatre.

⁹ Albert ROUSSEL, « Jean Cartan », *Revue Musicale*, n° 126 (mai 1932), p. 323 (repr. in *Lettres et écrits*, sous la direction de Nicole LABELLE, Paris : Flammarion, 1987, p. 256).

Une « composition [...] destinée à quatre instruments à archet »

Lui-même compositeur de trois quatuors, Vincent d'Indy définit le genre comme « une composition exclusivement concertante, destinée à quatre instruments à archet [...] dont le rôle individuel est équivalent en intérêt et en importance, sans qu'aucun des quatre ait le caractère permanent d'accompagnateur¹⁰ ». Composer un quatuor, c'est donc d'abord composer une texture. Or la question se pose avec d'autant plus d'acuité à Durosoir que celui-ci fait très rarement taire ses instruments : comme chez Franck (et après lui chez Chausson, Samazeuilh, Magnard ou Ropartz), tout le monde joue quasi tout le temps. Le début du *Quatuor n° 2*, avec son long solo d'alto, n'en apparaît donc que plus remarquable (cette séquence reviendra d'ailleurs au milieu du mouvement).

La texture, complète, s'avère en outre généralement étonnante de densité. Non pas que chaque partie soit elle-même polyphoniquement chargée : contrairement au modèle franckiste, les double, triple ou quadruple cordes sont rares, et sont généralement comprises comme des effets destinés à bruiser une attaque, *arco* ou *pizzicato*¹¹. Les quintes en double cordes, par quoi s'ouvre le 1^{er} mouvement du *Quatuor n° 3*, sont d'un autre ordre : elles sont à la fois timbre et matériau, dont Durosoir tirera avantage dans la suite du mouvement¹². Non pas, non plus, que la polyphonie soit toujours à quatre parties réelles : les doublures, en effet, sont, sinon fréquentes, du moins usuelles. Ce sont toutefois moins des doublures d'harmonisation (à la tierce ou à la sixte¹³) que des doublures d'amplification à l'octave (dans une filiation post-franckiste)¹⁴.

Koechlin, traitant du quatuor, y distinguait trois types de texture possibles : le chant accompagné, un « style plus soutenu » (où chaque partie intermédiaire chante davantage, sans toutefois être très accentuée ni de première importance),

¹⁰ Vincent D'INDY, *Cours de composition musicale*, Paris : Durand et Cie, 1909, vol. II-2, p. 211.

¹¹ Voir Q1, I, m. 42-49 ; Q1, II, m. 1-7 ; Q2, I, chiffre 4. On désigne par les sigles Q1, Q2 et Q3 respectivement les *Quatuors* n° 1, n° 2 et n° 3 de Durosoir ; par les chiffres romains I, II, III, ou IV, le numéro du mouvement concerné. Suivent des numéros de mesure ou des repères chiffrés.

¹² Voir Q3, I, m. 1-11 et m. 193-195.

¹³ Voir par exemple Charles KOEHLIN, « Intime et d'une sonorité douce et fluide », *Quatuor n° 3*, chiffre 5.

¹⁴ Voir par exemple Jean HURÉ, « Allegro con duolo et morbidezza », *Quatuor n° 1*, chiffre 5. Et chez Durosoir : voir Q1, I, m. 29-38 ; Q1, III, m. 12-20 ; Q2, I, 5 après 6 ; Q3, I, m. 201-204. Voir surtout, la très belle Coda du 3^e mouvement du *Quatuor n° 3*, basée sur un principe de doublure à l'octave à deux ou trois voix (Q3, III, m. 202-213).

et un style contrapuntique qui va « jusqu'à celui de la fugue proprement dite¹⁵ » (comme chez Franck ou dans le *Quatuor n° 2* de Durey). Or si Durosoir n'ira jamais jusqu'à la fugue, il privilégie généralement l'épanouissement d'une texture polymélodique non hiérarchisée, et complexe de ce seul fait. La première page du *Quatuor n° 1* en offre un exemple éloquent¹⁶. Une certaine confusion l'imprime en effet - à laquelle contribuent également les superpositions polyrythmiques. Il s'agit généralement de trois pour deux, dont Durosoir sème de nombreuses pages de ses quatuors¹⁷. On y repèrera un autre archétype de Durosoir : la syncope par la liaison des croches (généralement, mais ce peut être aussi des triolets). Les exemples abondent de flux mélodiques conduits par cette manière d'enjamber les temps¹⁸.

La texture, même quand elle n'est pas hiérarchisée, peut toutefois être différenciée - on citera ici pour exemple la manière dont y contribue le jeu des nuances et des registres à la fin du mouvement lent du *Quatuor n° 1*¹⁹. Alors que les violons se font régulièrement entendre dans leur suraigu, le violoncelle reste relativement sage sur le plan des registres - à quelques exceptions près, d'autant plus remarquables²⁰. Si Ravel usait abondamment de la variété des modes de jeu pour orchestrer son quatuor et enrichir sa texture d'une variété dont elle est dépourvue par défaut, Durosoir les emploie très peu : quelques trilles, quelques trémolos (généralement aigus), quelques harmoniques, un peu plus de séquences en *pizzicato* - et voilà tout. On mentionnera toutefois la belle fin de la *Berceuse* du *Quatuor n° 2*, mélangeant les *pizzicati* des violons et du violoncelle aux sons harmoniques de l'alto.

Durosoir, *in fine*, ne sacrifiera que rarement à la stricte mélodie accompagnée²¹. Celle de la *Berceuse* du *Quatuor n° 2* ne tarde pas, d'ailleurs, à être dévorée par son accompagnement - écueil auquel échappent les premières mesures du mouvement lent du *Quatuor n° 3* (on y reviendra). Moins diversifiés que ceux

¹⁵ Charles KŒCHLIN, « Le Quatuor », *Traité de l'orchestration*, Paris : Eschig, 1954-1959, vol II, p. 1-2.

¹⁶ On la comparera, par contraste, à la première page du *Quatuor* de Fauré, postérieure de quatre ans.

¹⁷ Voir Q2, I, chiffre 1 ; Q3, II, m. 43-47 (le début de ce mouvement est par ailleurs entièrement basé sur la confrontation entre une mélodie ternaire et un accompagnement binaire).

¹⁸ Voir Q1, I, m. 50-53 ; Q2, I, 7 après 7 ; Q3, I, m. 163-166.

¹⁹ Voir Q1, III, m. 101-108 : Durosoir indique une nuance différente à chaque partie instrumentale. Le violoncelle, qui plus est, s'enfonce dans le grave, emportant l'alto, cependant que s'envole le violon 2. Pour un autre exemple, voir notamment Q3, I, m. 133-136.

²⁰ Voir Q1, II, m. 184-196 ; Q1, III, m. 25-29 ; Q2, III, 3 après 1.

²¹ On en trouve toutefois plusieurs réalisations, où la mélodie n'occupe pas nécessairement le registre le plus élevé : voir Q1, II, m. 129-155 ; Q1, IV, m. 8-22 ; Q2, I, 2 après 12.

que Ravel avait su déployer, les systèmes d'accompagnement varient certains archétypes. L'accompagnement peut prendre la forme de vagues conjointes, éventuellement réduites à de simples oscillations²². Il peut également s'agir d'ostinatos rythmiques, généralement confiés à la basse, et parfois associés à des ostinatos de hauteurs²³. Les systèmes d'accompagnement élaboreront plus généralement des figures d'arpèges largement déployées, avec une ampleur qui, dans l'époque, n'appartient qu'à Durosoir²⁴.

« Rencontres de notes »

Koechlin, dans son analyse du quatuor, identifiait un autre enjeu propre aux textures contrapuntiques : il serait de langage. Le « style contrapunctique » permet en effet « aux Cordes toutes sortes de “rencontres de notes” que la plupart des musiciens ne songeraient point à écrire en composant au piano - ou craindraient [*sic*], comme “trop dures”²⁵ ». Or ce propos résonne fortement avec la réalité acoustique des trois *Quatuors* de Durosoir.

Ce dernier n'a rien d'un compositeur atonal. Milhaud, dans un fameux article de 1923, corrélait tonalité et diatonisme, pour mieux attacher l'atonalité à un principe chromatique²⁶. Or sauf exceptions (le début du *Quatuor n° 1*, celui du *Quatuor n° 2*), le langage mélodique de Durosoir relève bien plus du diatonisme que du chromatisme ; il ne module d'ailleurs au demi-ton que par enharmonie²⁷. Et Durosoir, pour stratifier sa texture, ne se rapproche pas pour autant de Schoenberg, pour ce que le Viennois identifie dans son premier *Quatuor* de 1905 des « parties mélodiques complexes » évoluant « indépendamment les unes des autres » et « produisaient des harmonies si mobiles et si neuves que l'oreille ne parvenait pas à en suivre le sens²⁸ ».

Durosoir accompagne la numérotation de ses quatuors d'une tonalité - respectivement *fa* mineur, *ré* mineur et *si* mineur. Et s'il sait être modal²⁹, des épisodes entiers font se succéder rapidement de nombreuses tonalités : les

²² Voir *Q1*, I, m. 73-78 ; *Q1*, IV, m. 64-77.

²³ Voir la *Q2*, III, p. 73 ; *Q3*, II, m. 1-6 ; *Q3*, II, m. 141-148.

²⁴ Voir *Q1*, I, m. 36-41 ; *Q2*, I, p. 3 ; *Q3*, III, m. 129-135. On notera en outre dans ce dernier exemple la mise en œuvre d'un autre procédé d'écriture largement employé par Durosoir : le croisement des lignes en éventail (que l'on retrouve par exemple au début de la « Berceuse » du *Quatuor n° 2*).

²⁵ Charles KŒCHLIN, « Le Quatuor », *Traité de l'orchestration*, Paris : Eschig, 1954-1959, vol II, p. 18.

²⁶ Voir Darius MILHAUD, « Polytonalité et atonalité », *Revue Musicale*, février 1923, p. 29-44.

²⁷ Voir par exemple *Q1*, II, m. 15-22 (passage du Mode de *sol* sur *mi b* à *mi* mineur).

²⁸ Arnold SCHENBERG, *Le Style et l'idée*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 31.

²⁹ Le *Scherzo* du *Quatuor n° 1* commence ainsi en mode de *sol* sur *mi b*.

mesures 24 à 40 du 1^{er} mouvement du *Quatuor n° 3* passent ainsi par les tons de *sol* M (m. 24-26), *si* M (m. 27-29), *mi* bémol M (m. 30), *do* M (m. 31-32), *do* M encore mais superposé à *ré* m (m. 33), *la* m (m. 34-35) et *mi* m (m. 36). Chacun des mouvements de chacun de ces quatuors se termine, en outre, par un geste cadentiel de repos. Mais aucun ne sacrifie à la traditionnelle cadence parfaite : il s'agit d'élucider des pôles de stabilité plutôt que s'y asseoir. La manière dont s'achève le *Quatuor n° 3* en offre un exemple remarquable. Le thème de Coda, dont on a déjà évoqué l'écriture en doublures, glisse son profil lentement conjoint sur un tapis de quintes à vides, provoquant des rencontres consonantes sur des accords classés. Ce thème se ressource par ailleurs régulièrement sur un *mi*, qu'il brode chromatiquement ou diatoniquement par au-dessous. Cela instille une couleur plagale bienvenue dans cette Coda en mode de *mi* sur *si* - les *ré* dièse tirant vers le mode tzigane, aux tentations plagales plus fortes encore que celles du mode de *mi*.

Pour ainsi user à grande échelle d'un langage polarisé, aucun quatuor ne cède pourtant aux tentations néo-classiques d'un Bonnal (*Quatuor n° 2*) ou d'un Durey (qui empruntera le 2^e mouvement de son *Quatuor n° 2* au finale de la *Sonate* Hob. XVI:37 de Haydn). Durosoir travaille dans des surfaces harmoniques et tonales, dans lesquelles il évolue ensuite librement, sans toujours contrôler les rencontres verticales de hauteurs, ni différencier notes réelles et notes étrangères. Durosoir fait donc bien état d'une conscience harmonique, mais qui régule plus l'ordre horizontal qu'elle ne préside aux étagements verticaux. Pour autant, aucun *Quatuor* de Durosoir ne sacrifie en tant que tel aux procédés polytonaux. Darius Milhaud en avait pourtant fait l'expérience dès 1919 dans son *Quatuor n° 4*, avant d'en généraliser la pratique dans ses *Quatuors n°5* (1920) et 6 (1922). Milhaud faisait en effet du principe polytonal une conséquence de « l'indépendance tonale du contrepoint », et l'estimait de ce fait particulièrement bien servi par l'écriture pour quatuor à cordes³⁰ (inclination assumée par le *Quatuor n° 3* de Koechlin). Un exemple illustrera pourtant combien la stratification de la texture de Durosoir induit plus une forme de tonalité *sfumato* qu'un langage essentiellement polytonal : les mesures 8 à 16 du 3^e mouvement du *Quatuor n° 1*. Le violoncelle a ici une fonction thématique : l'analyse harmonique ne s'intéressera donc dans un premier temps qu'aux violons et à l'alto. Ce dernier joue la basse des édifices harmoniques. Lesquels se rattachent à des formes classées : *do* (6), *ré* (+6), *mi* bémol (7), *mi* (7), *fa* (5), *fa* (5), *sol* (6 5), *la* bémol ou bécarre (6) et *si* bémol (5). On reconnaît ici trois enchaînements d'une dominante à sa tonique - en *fa*, en

³⁰ Voir Darius MILHAUD, « Polytonalité et atonalité », *Revue Musicale*, février 1923, p. 29-44.

sol, et en *si* bémol. Le violoncelle trouble cette structure qui, au sens strict, n'harmonise pas ce thème. Elle n'y est toutefois pas complètement étrangère. Les emprunts en *fa* et en *sol* sont masqués. Mais le saut de quinte *fa-si* bémol, contenu dans le thème, corrobore l'emprunt en *si* bémol, en lui donnant qui plus est l'assise d'une cadence parfaite.

Les premières mesures de la *Berceuse* du *Quatuor n° 2* offrent un autre exemple de ce *sfumato*. Elles sont en *sol* bémol M. La basse balance entre I^{er} et VI^e degré, de manière très faurénne ; les arpèges d'alto font passer la septième majeure *fa*, et brode le *si* bémol d'un *la* bécarre ; les arpèges de violon II font entendre une sixte ajoutée *mi* bémol. L'écriture de ces arpèges, en insistant sur la qualité en propre des intervalles qu'ils dessinent, trouble toutefois la perception de ce *mi* bémol comme sixte ajoutée. L'arpège, en outre, reste en place lorsque la basse passe sur *do* bémol (accord de IV^e degré) : les notes demeurent, mais changent de fonction (le *si* bémol devient septième mineure, le *mi* bémol devient tierce, et le *ré* bémol, neuvième majeure). Quant au *sol* bémol qui suit à la basse, s'il sonne comme un rappel des *sol* bémol initiaux, il n'en a pas la même fonction : c'est la quinte de l'accord de *do* bémol.

Bien plus qu'à Milhaud, le langage de Durosoir paye ainsi un tribut à Debussy - ou du moins, à l'analyse que Durosoir en livre. Sitôt reçue au front la partition de sa *Sonate* pour violon et piano, Durosoir en juge « l'écriture [...] fine et claire. [Debussy] emploie fort souvent les accords parfaits, mais il fait évoluer dessus les choses les plus étrangères à l'accord³¹. » Pour autant, les quatuors ne le surprennent nulle part à sacrifier au charme des « harmonies suaves et particulièrement savoureuses³² » qu'il appréciait chez le même Debussy.

Les « idées » et la « forme »

Maîtriser la relation dialectique d'engendrement entre une forme (un processus intégrateur) et un matériau (l'agent d'une cohérence) est cette compétence particulière de compositeur que permet de développer la fugue d'école, et que Durosoir craint de ne pas encore posséder. « Ce ne sont pas les idées qui me manquent, mais je sens très bien que je ne suis pas maître de la forme », affirme Durosoir en 1916. « Du reste », poursuit-il, « au bout de quelques mois d'exercices et tout en continuant les études théoriques, je commencerai la

³¹ Lucien DUROSOIR, lettre du 16 mars 1918, citée dans John Powell, « Lucien Durosoir: A Life at the Crossroad » (bruzanemediabase.com). Je veux ici très chaleureusement remercier John d'avoir partagé avec moi les fruits de ses recherches dans les archives Durosoir. Toutes les citations empruntées à la correspondance de Durosoir sont lues dans son bel article.

³² Lucien DUROSOIR, lettre du 8 avril 1918.

composition afin de m'habituer à manier les formes plus libres³³ ». Or le 1^{er} mouvement du *Quatuor n° 1* affronte précisément le problème que peut représenter la conception d'une forme unique à partir d'une profusion d'idées. Tout, dans sa première page, est en effet thématique, et combine les avatars de quatre éléments fondateurs.

The figure displays four musical staves, each representing a thematic element.
- **Elt a**: Treble clef, common time, starting with a piano (*pp*) dynamic. It features a sequence of notes with a triplet of eighth notes.
- **Elt b**: Bass clef, common time, starting with a piano (*pp*) dynamic. It features a sequence of notes with a triplet of eighth notes.
- **Elt c**: Bass clef, common time, starting with a forte (*f*) dynamic. It features a sequence of notes with a triplet of eighth notes.
- **Elt d**: Treble clef, common time, starting with a piano (*p*) dynamic. It features a sequence of notes with a triplet of eighth notes.

Figure 1 : Éléments thématiques fondateurs du 1^{er} mouvement du *Quatuor n° 1* de Durosoir

Le mouvement commence par exposer les éléments (a) et (b) dans une écriture en renversable témoignant de la dette contractée par le style aux anciens exercices de contrepoint réalisés sous la houlette d'Eugène Coolis, ou d'André Caplet. Durosoir s'emploie ensuite à varier ses objets musicaux (prolongements mélodiques, altération des intervalles etc.) pour mieux les combiner dans une texture complexe (circulation des objets d'une voix à l'autre, contamination par imitation etc.) Dérivé des triolets de (a) et (b), un élément (e) apparaît m. 53 : la section centrale dont il offre l'occasion culmine sur l'élément (d). Un retour de (a), au violon II et à l'alto en octave, achève cette section, en signalant un retour.

³³ Lucien DUROSOIR, lettre du 12 septembre 1916.

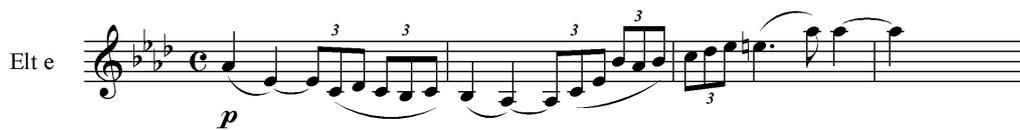


Figure 2 : Cinquième élément thématique constituant le matériau du 1^{er} mouvement du *Quatuor n° 1* de Durosoir

Pour le Durosoir du *Quatuor n° 1*, le contrepoint représente donc plus qu'un état particulier de texture : il est le ressort essentiel de l'élaboration thématique par le biais de l'empilement, de l'imitation et du prolongement mélodique. Véritable agent de la forme, il est ici ce qui permet à la fois la coexistence et le développement des idées.

Alors que Migot voit dans l'œuvre de chambre de Jean Huré le signe que l'heure est à la « contraction des développements³⁴ », tout chez Durosoir peut ainsi s'entendre comme développement. Les éléments (a) à (e) entretiennent en effet certains rapports de familiarité (motif de levée de trois croches, motif conjoint ascendant en triolet de croches). Et les vagues de violons, figurant aux mesures 73-75 du 1^{er} mouvement du *Quatuor n° 1*, ne sont pas tant un accompagnement de l'élément (e) qu'un développement de l'ondoiement justement contenu dans (e). De même, l'« Énergique » du *Quatuor n° 2* s'achèvera sur un *ostinato* de violoncelle mettant en jeu un motif chromatique successivement descendant et ascendant, largement thématisé depuis le début du quatuor. Dans le 1^{er} mouvement de sa *Suite pour alto et piano* op. 11 (1897), Tournemire - dont Durosoir est alors l'élève - faisait exactement la même chose d'un simple motif d'appoggiature, appelé à endosser ensuite les fonctions les plus diverses. Cette préoccupation du devenir à donner aux thèmes - et cette conviction qu'il faut leur en donner un - fait d'ailleurs participer Durosoir d'une tradition post-franckiste - qu'il partage avec Tournemire, donc, mais aussi Sauveplane ou Ropartz. Et l'on ne sera guère surpris de voir le Durosoir des *Quatuors* embrasser avec ferveur la solution cyclique. Dans le *Quatuor n° 1*, la manière dont (d) revient dans le *Scherzo*, ralenti et lyrique, *mezzo forte* sur un tapis *piano* en *pizzicato*, rappelle d'ailleurs la manière dont le thème principal du 1^{er} mouvement du *Quatuor* de Franck revient au milieu de son *Scherzo*.

Les *Quatuors n° 2* et *3* s'emploieront toutefois à tempérer les débords du développement, pour y substituer parfois une logique de l'interruption, ou de l'alternance. Un trio coupe ainsi le solo d'alto inaugural du *Quatuor n° 2*. Or le

³⁴ Georges MIGOT, *Jean Huré*, Paris : Maurice Senart, 1926, p. 12.

1^{er} thème du 1^{er} mouvement s'inspire de ce solo. Mais il tourne court assez vite : mesure 17 commence en effet une séquence « Allegro agitato », empruntant précisément son matériau à celui du trio interruptif. Ces deux éléments (le solo, ce qui l'interrompt) seront en outre appelés à revenir dans les mouvements ultérieurs : aux deux tiers de la *Berceuse* figure ainsi un « Cantique » offrant l'occasion au violoncelle de redonner en *pizzicato* un fantôme du solo initial d'alto - qui reviendra, beaucoup plus incarné, à l'alto puis à tout le quatuor, pour conclure le mouvement. Dans le *Final* du *Quatuor n° 3*, le refus de développer le refrain de ce qui apparaît comme un authentique rondo, peut s'entendre comme une volonté un peu têtue de clarifier le parcours formel. Et le thème principal du 1^{er} mouvement du même quatuor est semblablement assujéti à une écriture de variation, plutôt qu'à un réel développement : le thème, très peu altéré dans ses contours, mais varié dans son accompagnement, se contente de circuler entre les pupitres, et alterne avec des séquences aux vertus contrastantes.

C'est aussi que le travail de Durosoir semble ici bien plus porter sur la nature du thème lui-même - dont on peut se demander s'il s'agit bien de la seule proposition mélodique de violon I, qu'accompagneraient les trois autres instrumentistes. Car les deux éléments qui composent ce putatif accompagnement joueront ensuite un rôle essentiel. On entend en effet la descente syncopée de quintes accompagner le thème principal du 3^e mouvement - qui n'est d'ailleurs qu'un avatar de celui du 1^{er} mouvement - avant qu'elle ne gagne son autonomie³⁵. On la retrouve surtout dans la Coda finale : confiées au violoncelle, ces quintes y occupent cette fois un rôle essentiellement harmonique - par quoi Durosoir exploite leur qualité de « quinte ». En somme : c'est parce qu'il s'appuie sur les ressources du langage musical que le matériau est, ici, agent d'unité organique³⁶.

« Trouver une belle phrase »

Ce dernier exemple illustre par ailleurs la manière dont Durosoir peut découpler fonction thématique et mélodie. Il n'est qu'à entendre le début de l'*Adagio* du *Quatuor n° 1* pour constater combien Durosoir, en empilant des motifs hérités de (c) et de (a) au-dessus d'une pédale de *do* rythmée en syncopes

³⁵ Voir Q3, III, m. 120-128.

³⁶ On indiquera incidemment que l'enjeu, post-beethovénien, est central dans la problématique sérielle viennoise, autant que dans la manière qu'a Bartók de transformer une échelle modale ou un intervalle harmonique en matériau musical.

lentes, crée d'abord et avant tout un *état sonore* absolument inouï³⁷. Celle-ci a son revers : tout à ses préoccupations thématiques, Durosoir renonce au lyrisme. La phrase de violon I ouvrant cet *Adagio*, pour être l'inversion de l'élément (c), ne *chante* pas : elle ne fait qu'inverser des intervalles. Or ce biais se présente souvent à qui veut écrire un quatuor. Compris comme « quintessence³⁸ » de la création musicale, et lieu par excellence de l'écriture « sévère³⁹ », le quatuor s'avère en effet particulièrement propice aux spéculations formalistes. Koechlin le constatait à ses dépens : « J'ai retrouvé ici le 1^{er} brouillon du *scherzo* de mon 1^{er} quatuor », écrit-il en effet en 1915 à Darius Milhaud. « L'esquisse du thème était fort scolastique et sans liberté de rythme ». Or le genre doit bien jouer quelque rôle dans ce biais, puisqu'« il s'est passé à peu près la même chose pour le final de [son] second quatuor » : « le thème primitivement écrit avait une certaine vigueur raide et régulière, quelque chose d'artificiellement classique⁴⁰ ». Homme à tout prix de l'unité thématique, Franck avait d'ailleurs conscience du défi posé au lyrisme par la manipulation intervallique. Composant le *Larghetto* de son *Quatuor à cordes*, il semble en effet avoir craint la sécheresse : « Je veux trouver une belle phrase⁴¹ », aurait-il en effet spécifiquement désiré. Autrement dit : trouver non pas un thème, mais une mélodie.

Cette dimension propre à l'écriture pour quatuor justifie que certains - comme Bruckner - ne l'envisagèrent que comme un « travail d'élève »⁴². Mais elle fut plus souvent comprise comme une difficulté particulière que beaucoup n'osèrent affronter qu'à leur maturité. Franck et Fauré seront ainsi de ces compositeurs qui ne livrèrent leur unique quatuor qu'au crépuscule de leur carrière. Les 41 compositeurs de quatuors recensés en introduction,

³⁷ Voir aussi pour le thème énoncé pour la première fois à la mesure 19 du « Final » (et qui en est un des deux thèmes principaux) : c'est une variation de (b), avec transfert de registre des 3^e et 4^e notes du motif de tête.

³⁸ Vincent D'INDY, *Cours de composition musicale*, Paris : Durand et C^{ie}, 1909, vol. II-2, p. 212.

³⁹ Albert ROUSSEL, « Jean Cartan », *Revue Musicale*, n° 126 (mai 1932), p. 323 (repr. in *Lettres et écrits*, sous la direction de Nicole LABELLE, Paris : Flammarion, 1987, p. 256). Cette sévérité est parfois plus largement attachée à toute la musique de chambre : « La tenue traditionnelle un peu sévère de la musique de chambre, son juste dédain de l'expression dramatique et sa hautaine pudeur sentimentale ont souvent paralysé les compositeurs dans leurs effusions les plus sincères », constate ainsi Émile Vuillermoz à propos du 2^e *Quintette* pour cordes et piano de Fauré (Émile VUILLERMOZ, *Musiques d'aujourd'hui*, Paris : G. Grès et Cie, 1923, p. 11-12).

⁴⁰ Charles KŒCHLIN, lettre à Darius Milhaud (Villers-sur-mer, 17 août 1915), publiée dans *La Revue Musicale*, n° 348-350 : « Charles Koechlin, 1867-1950 : Correspondance », 1982, p. 27.

⁴¹ Vincent D'INDY, *Cours de composition musicale*, Paris : Durand et Cie, 1909, vol. II-2, p. 263.

⁴² Cité dans Bernard FOURNIER, *L'Esthétique du quatuor à cordes*, Paris : Fayard, 1999, p. 130.

composeront d'ailleurs en moyenne leur premier quatuor à 41 ans⁴³. Durosoir, qui réalise son *Quatuor n° 1* à l'âge de 42 ans, serait ainsi de son temps s'il n'était pas, aussi, un compositeur débutant. Pour rêver ses premiers opus en « fruits » déjà « mûrs⁴⁴ », Durosoir n'y laisse en effet pas moins irrésolus certains problèmes de composition que l'expérience seule lui permettra d'affronter. Or l'écriture mélodique est de ces plans sur lesquels le *Quatuor n°3* progresse le plus nettement par rapport au *Quatuor n° 1*.

Cette progression passe d'abord par une conscience beaucoup plus aiguë des situations musicales et des fonctions formelles. Le motif d'accompagnement très simple sur lequel s'achève le 3^e mouvement s'avère d'une très grande force expressive. Or celle-ci procède autant du dénuement du motif que de la conviction qu'on ne l'a pas encore entendu : Durosoir ne développe pas tant un élément thématique déjà entendu qu'il compose un matériau *pour* cette Coda⁴⁵. Le Durosoir du *Quatuor n° 3* s'abandonne par ailleurs à la mélodie : dans le 1^{er} mouvement, le thème de violon I *chante* - avant qu'un deuxième élément ne surgisse, dans des contextes tonals variés (on l'a vu) en y prenant des fausses allures de thème populaire (comme Ropartz put le faire dans son *Quatuor n° 4*, par exemple). Surtout, la cantilène du mouvement lent se déploie librement, apparemment peu préoccupée de participer ou non d'une unité organique du matériau, et déplaçant le foisonnement proliférateur du développement à la conception même de la mélodie. Conscience fonctionnelle et abandon mélodique : si la forme en trois mouvements fait du mouvement lent le centre de gravité du quatuor, celui-ci se réalise dans l'épanchement lyrique.

Le solo d'alto inaugurant le *Quatuor n° 2* anticipe cette « mélodisation » des processus linéaires. Rappelons que le thème principal du 1^{er} mouvement en découle ; et qu'il n'est pas dépourvu de conscience motivique. Mais les motifs acceptent ici de proliférer dans une phrase dotée d'une direction et d'un flux -

⁴³ Cette moyenne masque bien sûr de grandes disparités : lorsque Claude Delvincourt (1888-1954) se frotte dès 19 ans au genre (l'œuvre restera inachevée) ou quand Maurice Ravel (1875-1937) livrera son chef-d'œuvre à l'âge de 28 ans, Florent Schmitt (1870-1958) attendra 76 ans pour livrer son *Andante religioso* op. 109 (pour quatuor ou orchestre à cordes). Il livrera en 1949 un *Quatuor à cordes* op. 112.

⁴⁴ Lucien DUROSOIR, lettre du 12 septembre 1916.

⁴⁵ On pourrait bien sûr lui trouver une généalogie : voir Q3, I, m. 191 et suivantes (voir notamment m. 198) ; Q3, III, m. 21 ; Q3, III, m. 54. Le contexte immédiat le fait découler de la prolongation du motif d'accompagnement en triolet, m. 202-203 (déjà entendue m. 19-20). Mais attention : avec un motif aussi simple, il faut se garder d'en voir la généalogie dans tout motif conjoint ou brodé. Et quand bien même cette filiation serait attestée, qu'elle ne troublerait pas la démonstration : c'est bien la justesse de la forme transfigurée adoptée ici qui frappe, plus que son origine.

un peu à la manière de l'*Incantation* « *Pour que l'image devienne symbole* », pour violon seul, de Jolivet. Il n'est probablement pas hasardeux que cette qualité se fasse entendre ici, dans un état de texture dont on a déjà souligné la rareté. C'est un récitatif instrumental ; et le chant apparaît quand la ligne de cordes s'imprègne de vocalité. La *Musique orante* pour quatuor à cordes de Tournemire (1933), pour vouloir se faire prière sans paroles (et s'inspirer d'un texte mystique d'Ernest Hello), présente d'ailleurs la même facture mélodique. L'incantation « jolivesque » en est une autre - sans rien dire de l'*Incantation bouddhique* pour cor anglais et piano que Durosoir composa en 1946 (et dont le thème est presque une inversion stricte de cette phrase d'alto). Traitant l'instrument comme une voix, Durosoir procéderait ainsi à l'inverse de ce qu'il avait vu Caplet faire en 1918 - et de ce qu'il fera lui-même dans *Le Balcon* en 1924 : faire de la voix un instrument.

Réintégrés en leur temps, les *Quatuors* de Durosoir se révèlent affronter les enjeux de création propres à la composition de quatuors en France dans la première moitié du XX^e siècle, à la suite du XIX^e siècle franckiste. Ils entérinent des solutions préexistantes (la complétude d'une texture à quatre voix, les ressources de l'écriture contrapuntique, la forme cyclique). Ils en rejettent d'autres (la variété des modes de jeux, la facilité de la mélodie accompagnée, la poly-tonalité systématique, les gestes néo-classiques, la fugue etc.). Ils en redéfinissent certaines, à commencer par la conception de la texture (bien plus stratifiée que chez la plupart de ses contemporains français, mais d'une manière beaucoup plus organique et intégrée que le poly-tonal Milhaud) ; songeons également à cette pratique toute particulière du « *sfumato* tonal » ; ou à cette manière de mettre l'emphasis sur les figures d'accompagnement en arpège. Et puis ils en inventent, enfin - en finissant par remettre le lyrisme au cœur de la pensée matérielle (même si la manière de faire un thème d'une mélodie préoccupera dès les années 1930 des compositeurs français comme Messiaen ou Jolivet).

Est-on alors à même de réintégrer Durosoir dans une histoire du quatuor français dont il fut jusqu'à présent tenu à l'écart ? Avec le trio et le quintette avec piano, le quatuor représente un des rares genres historiques que Durosoir affronte en tant que tel. Et titrant ses œuvres « quatuor », il s'inscrit en conscience dans une longue tradition, dont il assume certains attendus : au détour d'une page, une séquence rappelle Debussy, quand le *Scherzo* du *Quatuor n° 1* use, comme le fera Fauré, des *pizzicati* dont les scherzos des *Quatuors* de Debussy ou Ravel avaient banalisé l'usage. À la première écoute, ces *Quatuors* étonnent pourtant plus qu'ils n'évoquent des modèles

connus. Et Durosoir, en les conservant manuscrits, les a soustraits à une histoire dont tout compositeur voulant se faire éditer cherche alors plus ou moins consciemment à participer : « Tout cela, je l'espère prendra bientôt sa place dans l'histoire de la musique française moderne⁴⁶ », écrit ainsi Koechlin à Jacques Durand, qu'il aimerait voir publier ses *Sonates* pour flûte et piano, alto et piano, et violon et piano, en plus de ses deux *Quatuors à cordes*.

Il y a pourtant quelque pertinence à questionner Durosoir à la lumière de ses contemporains. Parce qu'il s'y révèle homme de son temps. Et que cette confrontation éclaire singulièrement la manière particulière qu'eut Durosoir d'être compositeur. Dans l'épanouissement mélodique du *Quatuor n° 3*, on reconnaîtra en effet la voix du violoniste - quand bien peu des compositeurs français de quatuors sont eux-mêmes instrumentistes à cordes⁴⁷. Le parcours dessiné par les trois *Quatuors*, dont le premier est à la fois de jeunesse et de maturité, ne serait donc pas celui d'un violoniste maladroit devenant peu à peu compositeur. Mais celui d'un compositeur qui, pour un de ses premiers opus, fait le choix de s'attaquer à un genre que Roussel tient pour « l'épreuve par excellence », « la forme la plus pure, la plus élevée de toute musique⁴⁸ » : appréhendant d'abord le quatuor comme un enjeu de composition, ce n'est qu'ensuite que Durosoir se souvint qu'il avait été violoniste. L'histoire qu'écrivent les trois *Quatuors* de Durosoir est d'abord celle de Durosoir lui-même.

© Jean-Claire VANÇON

⁴⁶ Charles KOECHLIN, lettre à Jacques Durand (Paris, 16 décembre 1916), « Charles Koechlin, 1867-1950 : Correspondance », p. 28.

⁴⁷ Voir Florence DOÉ DE MAINDREVILLE, « Le quatuor à cordes en France à la charnière des XIX^e et XX^e siècles : enjeux, modèles et jalons compositionnels », p. 49.

⁴⁸ Cité dans Bernard FOURNIER, *L'Histoire du quatuor à cordes, 1870-1945*, Paris : Fayard, 2004, p. 1148.