

## ***Lucien Durosoir, né romantique...***

Georgie DUROSOIR

Le portail glorieux et éminemment romantique par lequel s'ouvre la carrière de violoniste de Lucien Durosoir est ce *Concerto pour violon et orchestre* op. 77 de Johannes Brahms, composé en 1878 – l'année même de sa naissance – et dont il fut le premier interprète en France, en 1903<sup>1</sup>. Cette œuvre symboliquement forte l'accompagna toute sa vie et fut le premier marqueur de sa notoriété de violoniste<sup>2</sup>.

Définir dans quelle mesure Lucien Durosoir – dont la vie occupe, en soixante-dix-sept années, le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XX<sup>e</sup> mais qui fut un créateur tardif – est relié au romantisme est une tâche qui s'impose ; non seulement de manière un peu formelle, eu égard au vaste projet du Centre de musique romantique française, mais primordiallement parce que cet artiste, né en 1878, appartient d'emblée à ce riche XIX<sup>e</sup> siècle, hérite de son esprit et partage dans sa jeunesse ses aspirations dominantes. C'est d'ailleurs à la recherche de cet esprit du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il convient d'aller pour comprendre en partie la personnalité de cet homme qui, à partir de quarante ans, se révéla résolument attiré par la modernité, du moins une modernité, la sienne.

Parmi les sources de cette connaissance, les correspondances conservées révèlent l'homme intime autant que le musicien. Pour mieux cerner l'interprète

---

<sup>1</sup> Le programme comportait, outre le concerto de Brahms (doté de la cadence d'Hugo Heermann), la *Chaconne* de la 2<sup>e</sup> *Partita en ré mineur* de J. S. Bach, et la *Symphonie espagnole* de Lalo.

<sup>2</sup> Si le critique du *Musical Courier* de New York pointe l'extrême nervosité de l'interprète et observe des traits d'interprétation qui, selon lui, ne devraient pas plaire à des critiques allemands, le *Monde Musical* du mois de février salue l'aisance et la virtuosité de ce jeune artiste encore inconnu.

il conviendra d'interroger les documents concernant sa carrière de violoniste virtuose, les jugements émis dans sa correspondance au sujet de la musique. Le principe sera d'éviter toute extrapolation et de se limiter aux données factuelles que peuvent fournir à l'analyse les archives conservées par la famille.

Né sept ans après la Commune, dans la France de la Troisième République, Lucien Durosoir a reçu l'éducation et l'instruction réservées aux enfants de milieu bourgeois aisé, celle que l'on pouvait dispenser dans les institutions religieuses de Boulogne, où il est né, puis de Passy où sa famille l'inscrit ensuite<sup>3</sup>. Sa première éducation musicale lui fut donnée dans ces écoles, très tôt doublée d'un enseignement exigeant du violon, par des maîtres particuliers<sup>4</sup>. La fréquentation des concerts parisiens était courante dans sa famille. À l'issue d'un concert où il avait entendu jouer Sarasate, en 1884 (il a six ans), il se serait écrié : « je serai violoniste<sup>5</sup> ».

Ce temps conserve, comme une empreinte indélébile, cet esprit du romantisme qui a longtemps perduré en Europe, adoptant des modifications et des sensibilités diverses, selon les lieux et les décennies. Aussi, comme pour tout jeune homme de la fin du siècle, Musset, Lamartine et Hugo sont les « poètes quotidiens » de Lucien Durosoir ; il revient aussi volontiers, comme tous les jeunes gens cultivés de son temps, aux œuvres majeures de Goethe, Schiller, Heine que contient sa bibliothèque. Plus tard, il aimera particulièrement les poètes du Parnasse et son œuvre<sup>6</sup>, jalonnée de vers mis en exergue, le prouvera amplement. Au sommet de ses admirations, héritées d'une forte culture hellénistique, les tragiques grecs et tout particulièrement Eschyle.

Peut-on cerner la place du passé récent dans la vie, dans la mentalité et dans l'œuvre de cet homme de vaste culture ? Sa vie connut deux grands temps artistiques : le temps de l'interprète et celui du compositeur. Si les œuvres témoignent souvent et longtemps, à travers le grand orchestre ou les formations de chambre, d'une réelle sensibilité romantique, le compositeur a néanmoins

---

<sup>3</sup> En 1882, on le trouve élève de l'Institut Noiroit, 38 rue Fessart à Boulogne ; de 1885 à 1891 il est élève au collège de Passy, puis, en 1891 et 1892, inscrit à l'institution Notre Dame de Boulogne (actuellement 1 rue Charles de Gaulle), où il obtient plusieurs premiers prix dans les disciplines littéraires et artistiques.

<sup>4</sup> Son premier professeur s'appelait Mr. Akermann ; dès 1890, ses parents lui achètent son premier beau violon, un Gand et Bernardel n° 1449, pour la somme de 400 francs. En 1893, c'est d'Adolphe Deslandres (1840- 1911), 2<sup>e</sup> Grand Prix de Rome en 1860, qu'il reçoit des leçons, puis il travailla le violon avec André Tracol (1866- ?) violoniste à l'orchestre de l'Opéra de Paris ; celui-ci le présente à Henri Berthelier, professeur au Conservatoire de Paris, en 1895. Après son renvoi du conservatoire, il continua à travailler avec André Tracol et André Berthelier.

<sup>5</sup> Tradition orale.

<sup>6</sup> Composée entre 1919 et 1950.

parcouru un long chemin personnel qui lui a ouvert de tout autres horizons. Son œuvre n'est ni romantique ni même postromantique, comme le montrent les différentes études auxquelles ce livre est consacré.

La bibliothèque musicale du concertiste est un des éléments qui peuvent nous renseigner. Constituée de tout ce qu'un violoniste peut souhaiter explorer dans sa vie d'adulte, elle accorde aux compositeurs romantiques une place exceptionnelle : l'œuvre de Beethoven y est représentée dans l'intégralité pour ce qui est des pièces pour violon (romances, concerto et sonates) et de la musique de chambre (trios et quatuors) ; à quoi s'ajoutent plusieurs conducteurs et le matériel d'orchestre du concerto, et les cadences de Joachim et de Saint-Saëns. Brahms occupe une place éminente avec un très grand nombre de partitions de musique de chambre, deux conducteurs du concerto et un matériel complet (outre les cadences écrites par Karel Halíř<sup>7</sup>), plusieurs œuvres pour orchestre avec leur matériel. Tous les opéras de Wagner s'y trouvent en partition de poche ainsi que nombre d'œuvres de Berlioz, parmi lesquelles son *Traité d'orchestration*.

On peut, dans un deuxième temps, se tourner vers la carrière du violoniste pour appréhender ses liens profonds avec le romantisme. Cependant, il ne faut pas perdre de vue que le répertoire d'un virtuose, s'il peut illustrer des choix personnels, s'inscrit profondément dans les usages du temps et se doit d'être conforme à l'attente du public contemporain. Comme Eugène Ysaÿe son aîné de vingt ans (1858-1931), comme Jacques Thibaud son contemporain (1880-1953), il compose ses programmes de concert en mêlant les classiques et les contemporains. Il voue un culte à Jean Sébastien Bach (« c'est la véritable source qu'il faut boire à longs traits », écrit-il à sa mère, le 11 octobre 1917). Mozart, Tartini, Vivaldi, Vitali et Beethoven figurent régulièrement dans ses concerts.

Revenons au « portail glorieux » que constitue le concerto de Brahms. Composé pour Joseph Joachim (1831-1907) et créé par lui le 1<sup>er</sup> janvier 1879, avec l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig sous la direction du compositeur. Ce puissant monument de la musique romantique n'avait, jusqu'en 1903, pas trouvé d'interprète en France. C'est le 4 février 1903 qu'eut lieu la première audition française de l'œuvre, avec Lucien Durosoir en soliste et un orchestre dirigé par André Tracol, à la salle Humbert de Romans<sup>8</sup>. L'artiste rejoua souvent cette œuvre ; en novembre de la même année à la Sing-Akademie de Berlin dont

---

<sup>7</sup> 1859-1909, concertiste, élève de Joseph Joachim, qui connut un immense succès dans les trois dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Il fut également 2<sup>d</sup> violon du Heermann Quartett à Frankfurt am Main.

<sup>8</sup> 60, rue Saint Didier à Paris.

L'orchestre était placé sous la direction de Josef Rebicek<sup>9</sup> ; à Vienne le 14 janvier 1911 sous la direction d'Oskar Nedbal<sup>10</sup> ; à Bordeaux en mars 1905, sous la direction de Jules Pennequin<sup>11</sup>, puis à nouveau à Paris, le 20 février 1911, salle Erard, avec l'orchestre de l'Association des Concerts Hasselmans, sous la direction de Louis Hasselmans<sup>12</sup>.

En avril 1899, alors que Durosoir a été recruté l'année précédente dans les premiers violons de l'orchestre des Concerts Colonne (en même temps que Jacques Thibaud, son cadet de deux ans), il fait ses premières armes de soliste et donne des récitals entre deux tournées de l'orchestre. C'est ainsi qu'on le trouve à la salle Pleyel où il joue, pour la première fois en France, la version pour violon et piano du *Concerto pour violon et orchestre* de Niels Gade<sup>13</sup>. Composé en 1880, ce *Concerto en ré mineur* (op. 56) profondément romantique, obéit à une esthétique très proche de celle du concerto de Johannes Brahms, de deux années antérieur. Pour ce concert, Durosoir partage l'affiche avec un chanteur, Lucien Berton et avec trois comparses pour l'exécution du *Quatuor pour piano et cordes* de son ami Charles Tournemire<sup>14</sup> : celui-ci au piano, Pierre Monteux<sup>15</sup> à l'alto et Fritz Schneklüd<sup>16</sup> au violoncelle. Outre le concerto de Gade, Durosoir interprète *La Folia* de Corelli, *Romanze* de Christain Sinding<sup>17</sup> et les *Danses suédoises* de Max Bruch<sup>18</sup>, accompagné au piano par Alphonse Catherine<sup>19</sup>.

Le 8 mai 1901, salle des Agriculteurs à Paris, il joue, en première audition française, le *Concerto pour violon et orchestre* de Richard Strauss.

Puis c'est l'année 1902, décisive à tous égards. Il part s'installer pour deux ans en Allemagne, à Francfort sur le Main, ville où le prestigieux Hugo Heermann enseigne le violon à la Hochschule<sup>20</sup>. Il travaille alors assidûment avec ce virtuose, disciple de Joseph Joachim (1831-1907) dont il reçoit la tradition brahmsienne. Le séjour allemand de Durosoir coïncide avec les dernières années

---

<sup>9</sup> (Prague 1844- Berlin 1904).

<sup>10</sup> (1874-1930).

<sup>11</sup> (1863-1917).

<sup>12</sup> (1878-1957).

<sup>13</sup> (1817-1890). Violoniste, organiste, chef d'orchestre et compositeur danois. Il a laissé une œuvre variée, de près de 100 opus.

<sup>14</sup> Organiste et compositeur, (1870-1939).

<sup>15</sup> Altiste et chef d'orchestre, (1875-1964).

<sup>16</sup> Violoncelliste suédois.

<sup>17</sup> Compositeur norvégien, (1856-1941).

<sup>18</sup> Compositeur allemand, (1838-1920).

<sup>19</sup> Musicien français, accompagnateur et chef d'orchestre à l'opéra comique (1868-1927).

<sup>20</sup> Hugo Heermann (1844-1935) enseigne le violon à la Hochschule de Francfort de 1878 à 1904. Il avait fondé dans cette ville le Museums Quartett (aussi appelé Heermann Quartett ou Frankfurter Quartett).

de la vie active de Joachim qui donne encore des concerts dans un périmètre semble-t-il restreint à l'Allemagne, jusqu'en 1903. C'est ainsi que Lucien Durosoir, qui fréquente régulièrement les salles de concert, peut l'entendre à Francfort ; non seulement l'entendre mais encore l'approcher. La notoriété internationale du dédicataire et créateur du concerto de Brahms fascine le jeune interprète<sup>21</sup>. Dans sa lettre à son maître André Tracol, c'est bien en violoniste qu'il réagit à la prestation du maître déjà âgé dont il n'approfondit pas le programme. Il y témoigne d'un esprit aigu d'observation.

Je viens d'entendre Joachim et cette lettre est encore chaude de l'impression produite sur moi par l'audition des trois quatuors de Beethoven, opus n° 18, 95, 130. [...] Je trouve extraordinaire d'entendre jouer aussi bien du violon à 73 ans. [...] La pureté du son est très belle et la simplicité de son jeu très noble, ce qui donne naturellement un caractère très élevé à son interprétation. La quantité de son n'est pas grande, je crois qu'à ce point de vue il est l'équivalent de Sarasate ou d'Ysaÿe, mais ce que je trouve étonnant chez lui, c'est la fougue extraordinaire qu'il met dans son exécution. [...] Et malgré cette fougue, la pureté du son reste toujours la même ; en un mot, on sent son calme réfléchi, sous la nature généreuse et chaude. [...] Son jeu a de la vie et Joachim devait être, dans la force de l'âge, un vraiment grand artiste<sup>22</sup>.

Après ce rapide bilan, il faut admettre que l'exploration du répertoire du violoniste en dit peu sur le musicien, encore moins sur l'homme.

Hormis son œuvre musicale, Lucien Durosoir a laissé quelques témoignages écrits permettant de cerner sa personnalité. Ceux-ci se concentrent dans ses lettres de guerre et dans quelques notices mensuelles jalonnant ses livres de comptes. Les lettres de guerre sont un riche réservoir de réflexions adressées à sa mère, sa seule famille mais confidente exigeante, souvent revêche, toujours dans l'exercice d'un pouvoir quelque peu abusif, rarement satisfaite quel que soit le soin apporté par Lucien à sa correspondance.

La personnalité du compositeur se révèle solidement construite autour d'une certaine fierté et de principes moraux hérités tant du milieu familial et de la culture de son temps que de sa propre réflexion philosophique. Lorsque la guerre l'éloignera de sa vie d'artiste comblé, il sera amené à fréquenter des milieux dont il ignore tout : ruraux, ouvriers, petits employés qui peuplent le régiment d'infanterie auquel il appartient, mais aussi des artistes de grande

---

<sup>21</sup> Joseph Joachim est le plus ancien violoniste à avoir enregistré quelques pages chez Gramophon en 1903, témoins des pratiques solistes du milieu du siècle, oubliées à l'époque. Il était, comme Brahms, un ardent défenseur de la musique pure.

<sup>22</sup> Année 1902, lettre non datée.

notoriété comme André Caplet. Ces rencontres durables modifieront grandement son regard sur le monde et sur l'art. À sa mère qui, très conservatrice et autoritaire, s'inquiète de ces changements, il répond :

Je garde sur toute chose mes idées personnelles, les uns disent que c'est par orgueil, moi je réponds non, c'est parce que j'ai conscience de ma personnalité, elle en vaut une autre<sup>23</sup>.

En réponse à des reproches inappropriés, il écrit :

Si j'ai un immense orgueil, c'est celui du bien et du sacrifice, et je trouve ce défaut louable au fond. Et j'ai bien peu l'intention de m'en corriger. J'ai le cœur tendre, c'est par défaut d'affection et parce que j'ai peu aimé. Pour 100 000 francs de rente, je ne changerai pas mon cœur, mon cher cœur d'or, pour un vilain cœur sec. Oh ! pas cela, je garde précieusement ce défaut-là, s'il me fait souffrir tant pis, et ma souffrance m'est chère. Je suis un idéaliste, un fou, tant mieux, la vie réelle n'est pas si belle, que l'on puisse souhaiter la voir exactement telle qu'elle est<sup>24</sup>.

Dans ces réponses, on retrouve, à trente-sept ans, le garçon rebelle qui supportait mal l'autorité des maîtres d'école et ne tolère sans doute celle de sa mère que par amour. En somme, la guerre, dans la mesure où elle confronte l'homme à des situations inconcevables en même temps qu'à ses propres limites, se fait le révélateur de ce que la personnalité a de plus intime.

[...] tant de gens se sont préoccupés, ce qu'ils n'avaient jamais fait, de leur âme et de la destinée. Les moins intelligents, les moins instruits, se contentent des croyances religieuses de leur enfance, et accomplissent mécaniquement pour ainsi dire, tout ce que la religion exige d'eux. Tant mieux pour ceux-là car ils trouvent à peu de frais la consolation ou du moins l'apaisement. Il n'en est pas de même de ceux que le doute torture, et qui raisonnent davantage. [...] [L]es souffrances ne torturent que ceux qui ont poursuivi un idéal élevé et noble et j'aime mieux ne pas faire comme tant d'autres qui se saoulent et se précipitent dès qu'ils le peuvent dans les lupanars. Ces choses-là n'amènent pas l'oubli et vous dégradent, vous avilissent aux yeux des autres et de vous-même. [...] Pendant cette guerre je suis forcément retombé sur la terre, et quand à côté des bien vilaines choses que j'ai vues, j'en constate une jolie, l'âme du poète s'éveille. Pourquoi m'en vouloir, pourquoi parler un langage si désenchanté et si amer ? On vit tellement heureux avec des illusions<sup>25</sup> !

---

<sup>23</sup> Lettre du 29 septembre 1916.

<sup>24</sup> Lettre du 4 mai 1917.

<sup>25</sup> Lettre du 9 mai 1917.

De son éducation, il avait retiré un grand respect des valeurs intellectuelles et spirituelles ; l'épreuve de la guerre, en lui faisant toucher le fond de la nécessité vitale, le conduira à écrire :

On se distrait en mangeant et en buvant comme des porcs ; on arrive à ne s'occuper que de mangeaille, c'est un peu comme celui qui cherche l'oubli dans le fond de son verre. Il faut lutter contre cette matérialité si déplorable et si grossière. D'après ce que je vois c'est le temps seul qui vous apporte l'oubli et la consolation de toutes choses. Le travail bien entendu est un dérivatif, mais nous n'avons pas ici, l'occasion de ressentir son efficacité<sup>26</sup>.

Si la vie matérielle lui pèse, il sermonne – en invoquant une fois de plus les vers de Verlaine – sa mère qui geint sur la monotonie et l'abaissement de sa propre vie intellectuelle, depuis que son fils est parti :

Je le sais que tu passes ta vie dans des besoins matérielles. Souviens-toi des beaux vers de Verlaine :

« La vie humble aux travaux ennuyeux et faciles,  
Est une œuvre de choix qui veut beaucoup d'amour »

La majorité des gens sur la terre n'est occupée qu'aux besoins matérielles. Il n'est donné qu'aux penseurs, aux solitaires et aux artistes de vivre dans le monde des rêves. Et encore, peu d'entre eux donnent le coup d'aile qui les emporte dans l'azur<sup>27</sup>.

[...] Au reste, dégagée de tous les besoins factices de notre civilisation moderne, la vie représente fort peu d'argent<sup>28</sup>.

La question du sens de la vie s'est toujours imposée à cet homme, grand lecteur de textes antiques. La guerre fut, bien entendu, le moment où ce questionnement se fit le plus aigu. Toujours habité d'un grand fatalisme, il intègre la mort dans ses pensées quotidiennes et tente de convertir sa mère à ses points de vue :

J'ai vu tomber tellement de camarades, que je deviens, par la force des choses, un peu insensible. Hier c'était eux, demain mon tour arrivera peut-être. Je ne m'en fais donc pas, nous sommes des générations sacrifiées, il faut accepter cette idée. Ceux qui doivent revenir représentent en somme une exception. Par conséquent, loin de nous les soucis, nous narguons la mort, et profitons quand nous le pouvons des bons moments de la vie. Si nous ne tombons pas dans cette vision matérialiste, alors c'est le mysticisme ou la religion poussée à l'extrême. Non, cette guerre a fait de nous un type qui ne ressemble à rien de ce que l'on trouve dans l'existence normale. [...]

---

<sup>26</sup> Lettre du 9 mai 1917.

<sup>27</sup> Lettre du 19 avril 1917.

<sup>28</sup> Lettre du 3 mai 1917.

Au total la vie est bien peu de chose et comme a dit Pascal, pourquoi est-on né ici et non ailleurs, et dans un temps plutôt que dans un autre ? La conclusion de tout cela c'est qu'il faut considérer la vie de haut, avec philosophie et avoir en toutes choses beaucoup de bonté et d'indulgence. Il n'y a que la méchanceté qu'il ne faut pas souffrir, car elle est l'indice d'une vilaine âme<sup>29</sup>.

Qualifiant son rôle de brancardier de « travail funèbre », il écrit : « Je me fais un peu les réflexions du fossoyeur d'*Hamlet*, d'autant plus que les obus qui sifflent non loin de nos têtes, nous rappellent que la vie est, pour beaucoup, bien courte<sup>30</sup> ».

La lecture, qui a toujours gouverné sa vie, vient à son secours dans les heures pénibles et c'est souvent, durant les longues attentes de la guerre, dans les tranchées ou ailleurs, qu'il revient vers ses chers auteurs. « La manne spirituelle – écrit-il le 7 mars 1917 – est cependant plus importante que la manne du corps, surtout dans la vie que nous menons. » De la lecture de *La Vie simple* du pasteur Wagner, il retire la certitude que

[...] les malheurs qui nous arrivent sont très souvent venus par notre faute, notre manque de logique, de réflexion. En tout et pour tout, je pense que la condition du bonheur est de savoir limiter ses désirs, alors, on est vraiment riche de peu et la paix du cœur et de l'âme est obtenue<sup>31</sup>.

La lecture des tragiques grecs lui procure une véritable exaltation ; il a reçu de sa mère les traductions des tragédies d'Eschyle et de Sophocle par Leconte de Lisle et il tient à partager ses émotions :

Je lis et je relis Eschyle en ce moment. Dieu que c'est beau ! Quelle admirable langue ! Quelle souplesse ! Comme les sentiments sont admirables et éternels, comme les images sont riches. Que c'est beau, je le préfère décidément à Sophocle, que je trouve plus rude et moins humain... Je relis Sophocle et quand j'ai relu une pièce de cet auteur, j'en relis une d'Eschyle. Eh bien sans comparaison aucune j'aime mieux ce dernier. Il est bien plus poète, ses comparaisons pleines de charme vous ravissent et la grandeur est également son partage, c'est vraiment d'une admirable beauté. [...] Il faut dire que la traduction de Lecomte de Lisle est superbe<sup>32</sup>.

Par ce texte, on mesure le rôle de la beauté, toujours invoquée comme recours de l'âme en détresse :

---

<sup>29</sup> Lettre du 3 mai 1917.

<sup>30</sup> Lettre du 2 février 1916.

<sup>31</sup> Lettre du 3 avril 1917.

<sup>32</sup> Lettre du 9 octobre 1917.



Si l'âme souffre parfois d'une façon indéfinissable ou du moins d'une façon difficile à expliquer, c'est justement d'un besoin de beauté et de perfection qu'elle n'a pu jusqu'alors rencontrer. Le poète sommeille chez le musicien et le poète n'est qu'un rêveur. Or le rêveur, au contact des réalités, souffre, souffre bien souvent et se replie sur lui-même<sup>33</sup>.

Observateur des comportements humains il poursuit, dans ses échanges épistolaires avec sa mère, les conversations qu'ils ont toujours eues. Comme autrefois, elles portent sur les idéaux dont la recherche est indispensable à l'homme. On ne s'étonnera pas d'y voir évoqué le rôle de la femme, dans l'art comme dans la vie, sa mère étant fort sourcilleuse - et quelque peu interventionniste - dans la vie amoureuse de son fils.

Quant à l'idéal, il existe de toutes les manières : il y a l'idéal religieux chez le prêtre, notre idéal d'art qui est plus humain, partant plus charnel car la femme se mêle toujours aux arts, son influence est très forte, et ce à toutes les époques, c'est pour elle ou sous son influence que les poètes ont chanté, que les musiciens ont écrit leurs œuvres, que les peintres et sculpteurs ont pétri la matière. Cela est indéniable, tout le passé est là pour nous le démontrer. Ce qu'il faut certainement c'est introduire la femme dans sa vie comme un stimulant et non comme un éteignoir et c'est là que les plus grands artistes se sont montrés supérieurs. Quelles que soient leurs fautes ou leurs défaillances, ils ont toujours su, d'un coup d'aile remonter dans les sphères supérieures et même se servir de leurs souffrances pour le perfectionnement de l'art qui occupait leur vie<sup>34</sup>.

C'est encore grâce à son séjour au front que nous connaissons beaucoup des points de vue de Lucien Durosoir sur la musique. Sa mère ayant été sa répétitrice de musique du temps de son enfance, puis, avant la guerre, son impresario à travers l'Europe, était connaisseuse en musique ; aussi il ne conçoit pas d'aborder une œuvre sans lui faire part de ses impressions. D'une manière générale, son jugement est sévère mais toujours argumenté, ses enthousiasmes rares, ses approbations raisonnées.

Nous avons aujourd'hui commencé à disséquer le trio de Ravel : c'est une œuvre terriblement complexe et qui sera longue à mettre au point ; c'est très intéressant, mais surtout une œuvre d'intellectuel plus que de sensitif et de passionné. L'esprit a beaucoup plus de place que le cœur<sup>35</sup>.

Il traque littéralement la grandeur du sentiment et la richesse de l'écriture chez tous les compositeurs qu'il aborde ; être qualifié de « léger », « superficiel »,

---

<sup>33</sup> Lettre du 11 avril 1917.

<sup>34</sup> Lettre du 24 septembre 1916.

<sup>35</sup> Lettre du 24 Avril 1917.

« creux » et « vide » est la pire des condamnations et l'œuvre ainsi visée est reléguée au rang des niaiseries, tout juste bonnes pour un public médiocre. L'année 1916, alors qu'il vient de former un quatuor à cordes à la 5<sup>e</sup> division, est celle de toutes les découvertes musicales :

Nous commençons à mettre au point le quatuor de Grieg que Niverd<sup>36</sup> a reçu ; c'est une œuvre que je ne connaissais pas et qui fait beaucoup d'effet, mais ce n'est pas d'un sentiment profond. [...] Mais comme c'est creux et vide, lorsque l'on vient de jouer Beethoven et Dupont<sup>37</sup> !! Cette musique passera incontestablement, elle fait de l'effet tout au moins sur le public, mais c'est là tout ce qu'il faut en attendre<sup>38</sup>.

[...] il faut reconnaître que le quatuor de Smétana est vide, creux, banal. C'est une œuvre qui tombera dans l'oubli. Il fallait le talent des Tchèques pour le faire passer<sup>39</sup>.

Durosoir a beaucoup joué la sonate de Franck dans ses tournées à travers l'Europe ; avec ses amis il découvre le quintette ; la comparaison des deux œuvres se fait au bénéfice de la deuxième, toujours au nom de la profondeur de l'expression et de la moindre recherche d'éclat. Revenu vers cette œuvre quelques mois plus tard, son enthousiasme est inchangé :

Je suis de l'avis de Tournemire, j'aime mieux le quintette de Franck que sa sonate, il n'y a pas le côté extérieur et virtuose que l'on trouve dans cette dernière, c'est une œuvre d'une beauté profonde et intime. Le 2<sup>e</sup> mouvement qui est lent est une des plus belles choses de la musique. J'aime aussi beaucoup le final. Je suis heureux d'avoir pu jouer une œuvre semblable.

Que le quintette de Franck est beau et sublime ! C'est vraiment une œuvre émouvante, notamment l'adagio<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> Alexis Niverd (1885-1969), frère du compositeur Lucien Niverd, fut le violoncelliste du quatuor en guerre (voir dans le même ouvrage POWELL John « A Life at the Crossroads ») avant que le rhumatisme qui paralysait sa main ne l'oblige à y renoncer.

<sup>37</sup> Gabriel Dupont (1878-1914) étudia l'harmonie avec Taudou, la composition avec Massenet, le contrepoint et la fugue avec Gedalge, l'orgue avec Vierne puis Widor. La tuberculose l'emporta, à l'âge de 36 ans, dans la nuit du 1<sup>er</sup> au 2 août 1914.

<sup>38</sup> Lettre du 6 juin 1916.

<sup>39</sup> Allusion à un concert d'avant la guerre où ils avaient apprécié ce quatuor ; lettre du 14 mars 1916.

<sup>40</sup> Lettres du 2 juillet 1916, puis du 3 janvier 1917. Charles Tournemire (1870-1939), organiste et compositeur, fut le voisin et l'ami de Lucien Durosoir ; celui-ci, adolescent, le secondait à la tribune de l'orgue chez Charles-Marie Widor, son professeur. Tournemire donna des leçons d'écriture à Durosoir, comme l'attestent les livres de comptes tenus par la mère de celui-ci.

Sa connaissance de ses contemporains lui permet de prendre des positions personnelles sur la musique française et de s'interroger sur celle de Debussy sans, toutefois, avoir joué la sonate et le quatuor. Il met en évidence sa propre évolution par rapport à la musique d'Albéric Magnard (« je n'ai plus du tout l'impression ») et exprime un premier jugement, particulièrement curieux, sur Debussy :

Je n'ai plus du tout l'impression que Magnard ait quelques points de ressemblance avec Wagner, bien au contraire, si on peut l'apparenter, ce serait avec Lekeu et Chausson<sup>41</sup>. Il y a eu, il y a quelque vingt ans, un certain nombre de musiciens dont les œuvres sont encore loin d'être populaires et dont les noms grandiront singulièrement. Je crois que c'est là la véritable école française et non Debussy qui reste une exception et un musicien d'une essence particulière, non bonne à suivre certainement ; c'est un art tout de rêve et qui vous donne l'impression de quelque chose d'avarié, de pourri, comme un fruit échauffé et étrange<sup>42</sup>.

Sur « les modernes », il se montre encore très réservé en 1917, leur opposant Beethoven dont il a toujours jugé les quatuors insurpassables. Ici, ce sont ses sonates auxquelles il confronte celle de Debussy toujours assez négativement perçue :

[...] Or les modernes ont beau dire, il n'y en a pas beaucoup d'entre eux qui peuvent faire figure à côté d'un Beethoven. Ainsi pour la sonate de violon, celle de Debussy, au total, je ne l'aime guère, certes il y a des parties prenantes et d'un charme sensuel, mais l'impression générale est décousue et de plus on a l'impression d'une musique malsaine et vicieuse. Un souffle pur et puissant ne traverse pas cet art dont l'idéal est après tout singulièrement terrestre<sup>43</sup>.

C'est encore durant cette interminable guerre qu'il eut la chance de vivre très près d'André Caplet au pigeonnier de Suippes en Champagne. Pendant des mois, il eut avec ce compositeur des discussions passionnantes sur la musique et sur la création :

[...] Mais l'artiste n'a pas une vie simple, sa vive sensibilité le prédispose au contraire aux variations infinies de tous les sentiments et cela peut-être à son insu ; il faut qu'il en soit ainsi puisqu'il traduit ; or, si tu ne ressens rien, comment veux-tu traduire ? Grande est la différence entre l'art simple d'un

---

<sup>41</sup> Albéric Magnard (1865-1914). Guillaume Lekeu (1870-1894). Ernest Chausson (1855-1899).

<sup>42</sup> Lettre du 11 décembre 1916.

<sup>43</sup> Lettre du 9 janvier 1917.

Bach et l'art complexe d'un Debussy. Combien de discussions j'ai eues avec Caplet sur ce sujet<sup>44</sup> !

Son jugement sur la musique de Debussy s'est assez considérablement modifié en quelques années, sous l'influence du travail assidu de la sonate et du quatuor, et sans doute aussi de ses discussions avec Caplet. Celui-ci était un incondicional de Debussy et Durosoir nous apprend qu'il aimait assez à outrer son admiration exclusive :

[...] il ne voit guère que lui dans les modernes, il rapporte à lui toute la musique. Pour Caplet, on n'est pas moderne si on ne pense pas comme Debussy : il le place au-dessus de Bach, comme importance musicale. Il y a là une exagération manifeste<sup>45</sup>.

On suit avec intérêt les nuances et les fluctuations de sa pensée comparatiste :

Non il n'y a aucune ressemblance entre la musique de Debussy et celle de Fauré, cette dernière est plus mélodique, plus enlaçante. Debussy procède un peu par hachure, comme les touches des peintres modernes<sup>46</sup>.

On voit l'argumentation se préciser lorsqu'il se confronte aux œuvres : le quatuor, la sonate pour violoncelle et piano et la sonate pour violon et piano.

Le quatuor de Debussy n'est pas mal, mais de là à en faire un chef d'œuvre impérissable, vous donnant une émotion intense, comme Caplet le prétend, il y a loin. [...]

[...] Maréchal a rapporté une sonate pour violoncelle de Debussy qui vient de paraître, c'est vraiment une jolie chose, fine et délicate, surtout la première partie, il y en a trois. C'est certes une fantaisie, car la forme sonate n'est guère respectée, mais que l'on intitule cette pièce comme l'on voudra, il n'est pas moins vrai qu'elle est exquise<sup>47</sup>.

On voit bien que Debussy n'est pas violoniste, c'est d'une écriture gauche. C'est curieux quand on ne connaît pas l'instrument, comme les doubles cordes sont mal écrites, dans de bizarres dispositions, peu sonores ou mal sonores, pour parler ainsi<sup>48</sup>.

Vers la fin de l'année 1916, il énonce déjà des jugements plus nuancés sur cette musique :

---

<sup>44</sup> Lettre du 9 septembre 1918.

<sup>45</sup> Lettre du 24 mars 1916.

<sup>46</sup> Lettre du 1<sup>er</sup> avril 1916.

<sup>47</sup> Lettre du 10 juin 1916.

<sup>48</sup> Lettre du 23 mars 1916.

Le genre de Debussy est en effet très personnel, pas du tout moderne dans le sens de Tournemire. Parfois même, au milieu de la bizarrerie, il émane comme un parfum ancien. L'atmosphère créée est très rêveuse et très distinguée. C'est d'une grande finesse et subtil<sup>49</sup>.

Mais c'est en 1918 que la mutation sera achevée et que Durosoir sera définitivement conquis par Debussy et, partant, acquis à un nouveau modernisme. « Quelle lumière et quel charme que cette sonate, comme les autres apparaissent épaisses et grossières<sup>50</sup> ».

En tout cas, la sonate pour violon et piano de d'Indy ne se relèvera pas d'avoir été comparée à celle de Debussy :

[...] Joué le premier temps et le *Scherzo* de la sonate de d'Indy, ce sont les deux mouvements que je préfère. Le *Scherzo* surtout que je considère comme la meilleure partie. Il y a dans cette sonate un parti pris de grisaille. C'est une œuvre voulue ainsi pour une question de combat. Elle affirme un principe. Il est fort discutable, et certainement cet art se rapporte à l'art boche, au lieu que Debussy si nettement Français s'apparente nettement aux maîtres du XVIII<sup>e</sup>. C'est un monde, la différence entre ces deux compositeurs et je comprends très bien qu'ils se soient haïs. Entre les deux je n'hésite pas et je vais à ce charmeur Debussy, qui évoque avec une puissante ironie, la forêt, le vent sur les feuilles mouillées, les odeurs de la terre et milles choses diverses. Cette musique frissonne. Celle de d'Indy est d'un protestant, hautain et rigide. C'est froid et calculé. D'Indy se sont les attaches du passé, Debussy c'est la voie ouverte vers l'avenir, lumineux et translucide<sup>51</sup>.

Le plus moderne de ses contemporains, il l'a assurément « sous la main » ; c'est André Caplet, le compagnon quotidien, auquel il prête « d'amusantes idées de cubiste musical » (lettre du 15 mars 1918). À propos de l'*Élégie*, œuvre de jeunesse, jouée le 7 décembre 1915 :

La musique de Caplet est bien écrite, moderne mais sans très grande originalité à mon avis. Maintenant, ce sont des œuvres qui ont quinze ans d'existence et il a pu beaucoup évoluer depuis. [...] Enfin cette petite pièce m'a beaucoup intéressé, c'est très moderne. Et cependant tout en constatant que c'est de la musique bien faite et qu'il connaît son métier, je ne suis pas enthousiaste de sa nature musicale. La sonorité de ce qu'il écrit est un peu dure et rauque<sup>52</sup>.

Je trouve ses *Prières* et sa *Croix Dououreuse* les meilleures choses, puis *Forêt*. Il y a dans cette musique beaucoup de procédés d'un genre

---

<sup>49</sup> Lettre du 14 septembre 1916.

<sup>50</sup> Lettre du 17 avril 1918, à propos de la sonate pour violon et piano.

<sup>51</sup> Lettre du 13 mai 1918.

<sup>52</sup> Lettre du 11 février 1916.

particulier, mais c'est tout de même du procédé, et les accents sont mièvres et tourmentés, je n'ai pas l'impression de l'œuvre forte<sup>53</sup>.

De cette brève enquête à travers quelques témoignages épars et fragmentaires, ressort l'image d'un Lucien Durosoir extrêmement exigeant intellectuellement, moralement et musicalement. Son monde est celui de l'esprit, de l'idéalisation de l'art, de la curiosité artistique. Fortement arrimé aux valeurs esthétiques du Romantisme par son éducation, sa génération et ses premières expériences littéraires et musicales, il a évolué sous la pression de l'âge, des événements troublants de la guerre qui a provoqué la glaciation brutale de sa vie de violoniste, sous l'influence des multiples lectures musicales qu'il a eu la chance de faire durant les derniers mois de la guerre. Il n'est pas douteux que l'esprit caustique de Caplet, en poussant ses interlocuteurs dans leurs derniers retranchements jusqu'à provoquer parfois leur exaspération, obligeait chacun soit à céder, soit à affermir ses positions, à les étayer par de solides arguments. Ceci convenait particulièrement bien à Lucien Durosoir qui ne se serait jamais incliné sans être totalement convaincu et sans avoir lutté vaillamment pour défendre son point de vue. Romantique par le cœur, la culture et l'ancrage traditionnel, il a accompli au cours des ans son chemin personnel vers une modernité qui doit peu à la mode, à telle influence, et encore moins à un quelconque courant esthétique.

© Georgie DUROSOIR

---

<sup>53</sup> Lettre du 15 mars 1918.