

Lucien Durosoir. Un compositeur moderne né romantique.
Actes du colloque tenu à Venise les 19 et 20 février 2011
sous la direction de Lionel PONS

Une Poétique musicale au tamis de la guerre : le sas de 1919 — la singularité Durosoir

Francis LIPPA

« Ô récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux ! »
Paul VALÉRY, *Le cimetière marin*

La Poétique musicale de l'œuvre-Durosoir (1919-1950) : une singularité

Approcher l'idiosyncrasie de l'art de Lucien Durosoir compositeur nécessite la mise à jour des tenants et aboutissants de cet œuvre et du génie de son auteur. Et interroge sur les raisons de sa singularité.

Déployée de 1919 à 1950, l'activité créatrice de Lucien Durosoir (1878-1955) est à son acmé les quinze ans qui vont de 1920 à 1934 : elle est plus clairsemée à partir de 1935, et la taille des œuvres se réduit. Mais dès son début en 1919, la création se conçoit avec une sidérante maturité comme hors contexte : d'écoles, appartenances, cercles ; tellement les références de départ sont transmues en un tout puissant et une forme achevée d'œuvre, parce que, selon un mode proprement musical, l'objet de la *poiësis* est rien moins que l'advenue, en et par l'œuvre, du monde même.

En symbiose avec la création-figuration des poètes reçue en exemple-modèle, « l'imageance¹ » de cette *poiësis* fait accéder l'œuvre de musique au réel même

¹ Ce terme, choisi pour désigner l'acte de créer des images, c'est-à-dire donner une forme sensible – musicale ici – en une œuvre, apparaîtra désormais sans guillemets.

du monde : ontologiquement. Loin tant des expressionnismes que des formalismes ici et là proposés alors.

Et pour que l'imageance soit à son sommet de consistance-vérité, le compositeur écarte tout ce qui peut parasiter la *poiésis* : jusqu'à la machine d'organisation de concerts.

1919 : au sortir de la guerre, une création hors courants

Dès 1919-1920, Lucien Durosoir se veut en toute conscience — venant de loin et sans le proclamer à quiconque — hors courant : André Caplet (1878-1925) le remarque un des premiers en 1922 en comparant l'œuvre de Durosoir à ce que produit le groupe des Six :

Je vais parler avec enthousiasme à tous mes camarades de votre quatuor que je trouve mille et mille fois plus intéressant que tous les produits dont nous accable le groupe tapageur des nouveaux venus².

La présentation en concert à la SMI le 2 février 1922 du *Quatuor à cordes en fa mineur* de Durosoir³, n'aura pas de suite : cette première fois à la SMI est la dernière ; pourquoi ? Est-ce du fait, subi, de l'éloignement de Paris du compositeur (dont l'état de santé de la mère requiert d'autres climats) ; et du manque (ou refus) de temps à investir dans ce type d'organisation ?

Comment s'organise l'activité de composition ces cruciales années 1919-20-21 ? La mise en place cérébrale de la création musicale de Lucien Durosoir s'est faite avant (pendant la guerre, surtout) : les contenus musicaux, les processus d'écriture et les choix de formes qui fondent sa musique sont en place⁴ en 1919, dès le début de l'écriture : tant la formation du musicien auprès de Charles Tournemire et Eugène Cools ; la patiente infusion de sa réflexion sur la *poiésis* ;

² Lettre d'André Caplet à Lucien Durosoir, non datée (sans doute février 1922 ; archives privées).

³ Le concert comporte aussi une *Sonate pour violoncelle et piano* d'Ildebrando Pizzetti, une œuvre pour piano d'Eugène Grassi *Les Équinoxes*, des mélodies d'Émile Trépard, un *Hommage à Debussy* pour piano de Maurice de Séroux, des pièces pour piano de Léo Sachs, des chansons populaires japonaises de Yoshinori Matsuyama » ; voir Michel DUCHESNEAU *L'Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, 1997, Mardaga, citant page 101 un article de Jacques Pillois intitulé « *Société Musicale Indépendante* » (publié dans la revue *Le Courrier musical*, 24, 6 (du 15 mars 1922), qui commentait ce concert du 2 février 1922 ; voir aussi page 115 de l'ouvrage de Michel Duchesneau, le contenu de la note n° 52.

⁴ Pour l'essentiel : sa langue musicale (aussi sûre qu'ouverte en sa sereine et ferme inventivité) s'enrichira encore vers 1926-27 : ce qui interroge quant au caractère faut-il dire « classicisant » de la modernité de ce style en son idiosyncrasie ; la foudroyante maturité de l'immédiate liberté d'invention de Durosoir, dès 1919, oblige à l'oxymore.

de même que — et ce n'est pas peu — l'impact existentiel sur lui de la guerre ; puis le travail de ses exercices préparatoires l'année 1919 — bref toute la gestation de l'œuvre à réaliser —, ont été en amont de l'écriture effective et ses premiers fruits en 1920, éminemment féconds.

À partir de la très large palette de vocabulaires dont son écriture aussitôt dispose, la liberté discrètement jubilatoire du compositeur sait lui ouvrir, avec une infinie finesse de réalisation, ses espaces tout personnels (libres !) d'écriture, pour y déployer, en une richesse d'invention jamais démonstrative, au seul service de l'œuvre (et de la vérité du monde), et pas pour faire école ni marquer l'époque, sa poétique musicale : pleine, profonde, grave. Moderne sans modernisme.

L'écriture aurorale de Lucien Durosoir embrasse — tel le Rimbaud des *Illuminations* : « J'ai embrassé l'aube d'été ⁵ » — une durée longue, ramassée, reprise et transmuée, et une large matière figurale brassée, pétrie et métamorphosée en une foisonnante et dense *poiësis* : aux antipodes des mélancolies romantique et symboliste ; soit l'oxymore de la modernité lumineuse de Durosoir : embrassante jusqu'à l'éblouissement — d'une gloire étrangère à la renommée.

La vocation à la création de Lucien Durosoir mûrit dès sa formation, pas tout à fait académique, déjà, et son activité de concertiste, pas davantage⁶, entre 1897 et 1914 : très en amont de 1919. Et l'expérience humaine de la guerre inhumaine de l'homme Durosoir, se greffant sur cette vocation dont l'hyper-activité du concertiste avait comme retardé la réalisation, constitue le catalyseur de ce « passage à l'essentiel » qu'est l'activité de composition en 1919 : sans plus de retard. Cette expérience de la guerre — « tragique et horriblement grandiose⁷ » — faisant l'horizon en relief à jamais⁸ de tout l'œuvre : son fond.

Jusqu'au final : en témoigne l'œuvre majeure en ses quatre minutes à peine qu'est *L'Incantation bouddhique*, en 1946 : hommage aux morts des deux guerres⁹.

⁵ Début du poème *Aube*, extrait des *Illuminations*.

⁶ Il a créé en France les concertos de Johannes Brahms, Richard Strauss, Niels Gade ; et fait connaître en Europe les œuvres pour violon des compositeurs français les plus contemporains : par exemple à Vienne la première sonate pour violon et piano de Gabriel Fauré.

⁷ Lettre à sa mère du 7 juin 1915.

⁸ « Je n'en perdrai jamais le souvenir » (lettre de Lucien Durosoir à sa mère, 7 juin 1915 à Neuville Saint Vaast).

⁹ Et véritable postlude, pour cor anglais et piano, aux *Funérailles*, pour grand orchestre, de 1930.

L'œuvre entier de Lucien Durosoir se révèle une « musique d'après la guerre ¹⁰ » : façon du plus-que-vivant d'être mille fois plus fort que toutes les forces mortifères ; et de transmettre par un alliage qui n'est presque qu'à lui de sublime et de beau, l'essentiel. La volonté de fécondité vitale de l'avenir participe fondamentalement de l'idiosyncrasie durosoirienne.

Lucien Durosoir, Paul Valéry : itinéraires symétriques de deux Poétiques

Pour approcher cette *poiësis*, j'ai choisi un *punctus* de comparaison : l'artiste poiéticien¹¹ envisagé comme le « contemporain capital » de Lucien Durosoir, Paul Valéry (1871-1945), qui en 1937 consacrera sa chaire au Collège de France à la Poétique.

Penseur en acte de la Poiétique et pas seulement poète, Paul Valéry a un parcours de création étonnamment comparable à celui de Lucien Durosoir ; à ceci près que l'évolution de Valéry à partir de 1917 est l'exact inverse (symétrique) de l'évolution de Durosoir à partir de sa démobilisation le 19 février 1919 : par un similaire clash — de considérable portée à l'échelle de leur vie et leur œuvre à chacun — entre une formidable vocation à la création et des contingences historico-biographiques. Paul Valéry va au monde social au moment même où Lucien Durosoir s'en écarte.

Alors que leur conception (et culte) de la *poiësis* est très proche : d'un identique radical mouvement les deux valorisent la dynamique du créer consubstantiellement lié en son imageance à un souci des formes — plus en valeur pour Valéry dans son œuvre de poète que dans son penser théorique en acte (impublié de son vivant) de la poiétique, moins soucieux en l'explosivité de sa dynamique, du fini des formes : alors que celles-ci demeurent le passage obligé de l'apparition figurée du fond. C'est le miracle matutinal de ce surgir protéiforme et métamorphique que le Valéry poiéticien sourcier privilégie — par rapport à un souci de fini¹² de ces formes, qui prévaut dans la réalisation (à des fins aussi de publication) de poèmes : plus épisodiquement¹³ —, dans les séances d'écriture bouillonnante de ses *Cahiers*¹⁴.

¹⁰ Titre donné par l'auteur à l'article de son blog *En cherchant bien*, sur le site de la librairie Mollat, le 3 juillet 2008, à propos du CD Alpha 125 des 3 Quatuors à cordes de Lucien Durosoir.

¹¹ Praticien et théoricien de la poétique.

¹² En quelque sorte arrêté.

¹³ Voir cette exclamation de Valéry (le 20 décembre 1922) que rapporte Gide en son *Journal* : « On veut que je représente la poésie française. On me prend pour un poète ! Mais je m'en fous, moi, de la poésie. Elle ne m'intéresse que par raccroc. C'est par accident que j'ai écrit des

Ce contraste entre les parcours tient aux accidents des histoires : Lucien Durosoir se donne en 1919 (puis 1921-22 : dans sa façon entière d'assumer les conséquences de l'accident qui rend sa mère impotente ; puis 1926 : l'installation à l'ermitage landais de Bélus) les conditions optimales d'une création autonome, quand Paul Valéry (dès 1917 ; puis en 1922 : la mort de son patron, Édouard Lebey ; etc. : la part grandissante, dans les années vingt, puis trente, d'obligations mondaines et internationales) les laisse se détériorer, ou les perd : en mondanités (plus ou moins intéressées : obtenir des positions qui assurent le confort matériel de sa famille¹⁵).

En violente opposition à ces deux *poiésis*, la durosoirienne et la valéryenne, soucieuses toutes deux de la forme de l'œuvre d'Art — jamais négligée, oubliée, encore moins honnie —, se déchaînent ces années de guerre et leurs suites, des esthétiques révolutionnaires de destruction de la forme et de l'œuvre : Dada, puis les Surréalistes ; Duchamp et ce que celui-ci ouvre de déconstruction dans les Arts plastiques ; le cas du dodécaphonisme de Schoenberg est différent : il s'agit plutôt d'un renouvellement des formes ; comme si la chair de la musique résistait consubstantiellement à la destruction de la forme, de toute forme¹⁶. Opposition par ce qui demeure d'exigence (haute et noble) de forme (et d'œuvre) dans la conception — classicisante, *in fine* ? — de la *poiésis* dans les œuvres réalisées de Lucien Durosoir comme de Paul Valéry.

En son parcours, c'est bien la création même, la plus exigeante et autonome immédiatement de quelques courants, écoles, chapelles que ce soient, qui monopolise — l'homme est d'un caractère entier — l'immense capacité de concentration de Lucien Durosoir compositeur dès 1919.

Avec « calme » et « sang-froid¹⁷ » — l'homme n'a rien d'un frénétique —, c'est l'acte créateur d'une œuvre vraie (et achevée) via une poétique musicale de la plus haute exigence — métaphysique, ontologique —, qui l'investit tout entier ;

vers. Je serais exactement le même si je ne les avais pas écrits ! » (in *Paul Valéry*, de Michel Jarrety, page 535).

¹⁴ « Ces Cahiers sont mon vice ! » (*Ibidem*, page 153) ; voir aussi ce mot (de juillet 1906) à l'ami André Lebey quant à la place de la *poiésis* en acte de ces *Cahiers* en sa vie : « seul fil de ma vie, seul culte, seule morale, seul luxe, seul capital », mais aussi « sans doute placement à fonds perdu »... ; soit un vivier s'accumulant, matin après matin de 1894 à 1945, de trente mille pages laissées en l'état (*Ibidem*, page 318).

¹⁵ Même si en 1904 il notait pour lui-même : « Pas de silence, de suite, de profondeur sans un minimum d'argent ; pas de noblesse sans calme »... (*Ibidem*, page 292) : noblesse et calme durosoiriens aussi !

¹⁶ Quant aux conceptions jusqu'au-boutistes d'un John Cage (1912-1992), elles apparaîtront plus tard.

¹⁷ Ces mots sont empruntés à des lettres de Durosoir à sa mère.

lui prenant décisivement tout le temps qu'il faut à l'achèvement (même ouvert) de l'œuvre, en son unicité chaque fois — n'ayant que faire de formules à faire valoir, filons à exploiter : il n'a pas à se répéter. Le paradoxe étant que le degré maximal de disponibilité de sa part que va bientôt, fin 1921— début 1922, exiger l'état de santé (et le degré de dépendance) de sa mère, va lui offrir ce temps préservé de bien des contraintes de nature sociale, qui est la condition optimale de cette qualité si haute-là de création.

Le tempérament trempé à l'épreuve de crises de l'homme Lucien Durosoir

D'autant que l'épreuve de la guerre¹⁸ n'a fait que tremper sa fermeté native : « Je te prie de croire qu'après la guerre je parlerai dur et ferme ; ceux qui ont fait le sacrifice de leur vie et qui seront revenus auront bien ce droit¹⁹ ». L'expérience de cette guerre en ses limites d'humanité — « le dernier mot de l'horreur²⁰ » —, constitue aussi un formidable acquis artistique, marquant du relief de son tragique, à rebours de tout pathos romanticisant, toute sa musique.

Notons ces formulations de Lucien quand sa mère lui rappelait, lui sous la mitraille, l'objectif de composer : en septembre 1916 : « Je commencerai la composition afin de m'habituer à manier les formes les plus libres — la voie est on ne peut plus nettement affirmée —, et je donnerai, j'en suis persuadé, des fruits mûrs²¹ » ; et en septembre 1918 :

Je me demande si tu ne deviens pas un peu folle quand tu me dis *travaille, compose* ; quand tu me parles, au milieu de la vie que je mène, de l'amour de mon art. C'est une coupe où je n'ai pas bu depuis fort longtemps. Certes, j'espère bien un jour reprendre de ce breuvage, mais il ne faut pas en ce moment songer à tout cela²².

Lucien qui ne veut pas rêver est un actif effectif : en œuvres. Mais ce temps (du nectar de l'œuvre se faisant grâce à ses conditions les plus exigeantes) vient.

Aussi faut-il introduire une précision méthodologique quant au terme de « singularité » qui s'impose pour situer Lucien Durosoir (sa création, son

¹⁸ « Une guerre terrible et sauvage » (Lettre à sa mère, 4 juin 1915 ; archives privées). Puis, le 7 juin : « J'avoue qu'avant de venir ici, je ne savais pas ce que c'était que la guerre. C'est tragique et horriblement grandiose », écrit-il, juste après avoir confié : « Mon pistolet m'a servi deux fois, où j'ai chaque fois tué un Boche à bout portant. Je ne sais comment je suis encore vivant, car je croyais bien ne jamais sortir d'un pareil enfer »...

¹⁹ Lettre à sa mère le 10 avril 1915, archives privées.

²⁰ Lettre du 10 juin 1915.

²¹ Lettre du 12 septembre 1916.

²² Lettre du 10 septembre 1918.

œuvre, ses œuvres : en leur réception par nous, avec nos efforts de repères face à leur degré d'étrangeté pour nous) par rapport à son et à leur contexte artistique objectif, en les comparant à d'autres que lui et qu'elles.

L'identité personnelle de l'individu (en amont de l'idiosyncrasie de l'artiste accompli), se construit dès la petite enfance²³, puis au fil des relations inter-subjectives de toute une vie, forcément comparativement, en rapport à des modèles (de forme²⁴) ; et en fonction d'apports, références, points de comparaison qui soient, et sont, des appuis (de figure) à intégrer²⁵, faire siens ; et aussi dépasser : par celui qui devient, dans et par le face-à-face et le dialogue inter-subjectif, un sujet de mieux en mieux parlant et pensant (créant, pour commencer, ses phrases) : humain ! Le processus d'acculturation — prolongeant, de même qu'interférant avec (et nourrissant) celui de la pratique formatrice des formes du parler²⁶ — se poursuit toute la vie (humaine par cette construction complexe et riche du sujet), même si, passée la petite enfance et, maintenant, l'adolescence (prolongée), il se fige (et fossilise) pas mal aussi en clichés et habitudes-routines crispés chez beaucoup : l'adolescence est un enjeu surexploité de marché et formatages ciblés. Alors que l'artiste²⁷ poursuit, lui — c'est son premier luxe —, le jeu plus libre — à l'horizon d'un accomplissement : large, embrasseur et dépasseur — d'identifications / dés-identifications successives et plurielles : en le jeu à la fois exigeant et toujours ouvert de son œuvrer, quand (et si) celui-ci est vrai ; condition de probité *sine qua non*.

Ainsi — et avant de la repousser ou admirer en un jugement d'évaluation —, s'impose à l'esprit sous la forme d'un constat (d'évidence d'un fait brut), l'idée-thèse d'une singularité objective (forte : quelle que soit la qualification de l'appréciation évaluative ensuite) de l'œuvre — et de l'œuvrer, en son amont — de Lucien Durosoir. Voilà la piste à explorer, en prenant garde aux risques d'illusion seulement de singularité.

²³ « Introjectivement » dit Mélanie Klein. Voir l'article *Introjection*, pages 209-210 du *Vocabulaire de la psychanalyse* de J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Presses Universitaires de France, 2011.

²⁴ Ici du sujet lui-même, selon ce que Mélanie Klein nomme « le bon objet » : pourvoyeur de plasticité constructive ; Ibidem, pages 51-52.

²⁵ « Introjecter ».

²⁶ Voir les analyses de Chomsky sur ce que parler comporte de générativité ouverte et féconde (créatrice du discours) à partir des formes disponibles de la langue reçue en partage. Voir l'article *Grammaire générative*, page 153 du *Dictionnaire de la linguistique*, dirigé par Georges Mounin, Presses Universitaires de France, 2006.

²⁷ Lire d'Anton Ehrenzweig *L'ordre caché de l'art*.

Lucien Durosoir comme tout un chacun appartient à, fait partie de, son époque, sa société, son (ou ses) milieu(x), ses formatages sociaux et culturels ; il est particulier, au sein d'une généralité (englobante²⁸) ; il partage nombre de caractères (factuels) avec beaucoup (ou un peu) d'autres individus, surtout de ses contemporains²⁹, mais pas seulement : les éléments de filiation venant aussi de loin.

En la préhistoire de son devenir compositeur — avant 1919 —, Lucien Durosoir présente des traits de caractère nets ; très tôt la personnalité de celui que ses camarades de combat qualifieront gentiment — lui ne cherche jamais à se mettre en avant — de « Grand Chef », s'affirme : d'abord, il est fils unique (aimé, choyé) d'une mère veuve, qui elle-même manifeste un goût élevé pour l'Art (et d'abord la musique) ; et le rapport filial de Lucien à sa mère³⁰ est un rapport de formation (artistique) continué au long de leurs deux vies³¹, très fort : ainsi après l'accident de Louise en décembre 1921 l'affectant d'une définitive infirmité, Lucien se trouvera-t-il auprès d'elle en permanence désormais ; ce qui fera plus que jamais de celle-ci la réceptrice (et interlocutrice) première, sinon unique au moins très privilégiée, de sa musique.

Si fort, ce rapport-lien, que le désir de composition du fils prend une autre tournure à la disparition de sa mère : la *Berceuse* pour flûte et piano (dite rétrospectivement « funèbre ») achevée à Bélus « le 15 novembre 1934³² », est ainsi la pièce ultime de la phase d'accomplissement de sa composition : de 1920 à 1934 ; riche de vingt-quatre œuvres denses — toutes le sont — et de vastes dimensions pour la plupart ; l'ironie étant que la reprise de cette « berceuse funèbre » pour ce qui sera la dernière œuvre achevée, en février 1950, de Lucien Durosoir, le *Chant élégiaque à la mémoire de Ginette Neveu*, pour violon et piano cette fois, en fera aussi la pièce ultime — d'affirmation de la vie : la mort ne doit jamais gagner ! — de l'œuvre entier.

Alors que, à part la *Fantaisie* pour cor, harpe et piano achevée à Bélus le 28 juin 1937, encore d'assez vaste dimension, l'œuvre composé de 1935 à 1950, depuis *Au vent des Landes*³³ achevé le 17 novembre 1935 — soient les derniers (au

²⁸ Qui tout à la fois porte, encadre, enserre - à parfois tétaniser et fossiliser.

²⁹ Spécialement quand la modernité exalte l'inventivité : mais sans considération d'école ou d'exemplarité (à instituer) chez Lucien Durosoir ; pas plus que d'hypertrophie hystérisée de l'*ego* : sa sagesse mature est au-delà de tout cela dès 1919.

³⁰ Voir « l'introjection » primale au « bon objet » de l'*infans* selon Mélanie Klein.

³¹ Louise mourra le 16 décembre 1934, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

³² Louise a pu, sinon l'écouter, du moins en lire le manuscrit.

³³ Pour flûte et piano.

nombre de onze, dont un inachevé pour cause de maladie) « fruits mûrs ³⁴ » de Lucien-le-fils en l'absence de Louise-sa-mère —, sera, pièce après pièce de dimension brève : Lucien Durosoir n'entreprend plus de grand œuvre à pétrir et embrasser largement : il compose³⁵ de courtes pièces de circonstance (pour ses enfants, en 1949 : *Prière à Marie* ; la mélodie inachevée *À ma mère*, l'exercice *Improvisation sur la gamme d'ut*), ou en hommage à des disparus (les deux *Préludes* pour harmonium et le *Prélude* pour orgue à la mémoire de son compagnon de guerre l'organiste Georges Rolland, en 1945 ; le *Chant élégiaque* « en mémoire de Ginette Neveu », en février 1950).

Quant à *Incantation bouddhique* pour cor anglais et piano achevée le « 18 mars 1946 » — œuvre importante en dépit de sa brièveté : il s'agit d'un hommage aux disparus des deux guerres (et peut-être aussi à Louise, qui aurait eu quatre-vingt-dix ans le 2 mars) —, en tête du manuscrit réapparaissent les mêmes cinq vers extraits de la *Prière védique pour les morts* de Leconte de Lisle en ses *Poèmes antiques*, que le compositeur avait inscrits sur la copie de *Funérailles*, suite pour grand orchestre, en « hommage aux morts de la Grande Guerre », en juin 1930 :

Ne brûle point celui qui vécut sans remords,
Comme font l'oiseau noir, la fourmi, le reptile,
Ne le déchire point, ô Roi, ni ne le mords !
Mais plutôt, de ta gloire éclatante et subtile
Pénètre-le, Dieu clair, libérateur des Morts !

Idéal du moi romantique versus Idéal d'œuvre parnassien : une vocation à composer

Dans ce rapport constituant à sa mère, Lucien Durosoir éprouve et déploie un Idéal du Moi³⁶ qui n'est pas narcissique, complaisant, mais fortement exigeant : dès ses années de formation et de concertiste, cet Idéal du moi se révèle en gestation d'un Idéal d'œuvre (et d'Art) éminemment élevé. Au-delà de son activité nourrie d'instrumentiste-interprète de la musique des autres (les « maîtres » de préférence) d'entre 1897 et 1914, Lucien apprend à percevoir l'émergence d'une puissante vocation à composer. Jusqu'à ce que l'expérience (« horriblement grandiose » : collective, et pas seulement individuelle) de la guerre, cristallisée par la conscience d'avoir dépassé, lui, « le milieu de la vie », l'incite à « passer à l'essentiel » : la réalisation de l'œuvre qui le sollicite, et est à

³⁴ « Je commencerai la composition afin de m'habituer à manier les formes plus libres et je donnerai, j'en suis persuadé, des fruits mûrs » : lettre du 12 septembre 1916.

³⁵ Toujours donnant.

³⁶ Concept freudien, cette fois.

dimension de monde. Le temps en est venu ; y répondre est un impératif « spirituel ³⁷ », métaphysique.

Cet essentiel se trouve à la jointure d'une vocation individuelle (particulière) le sollicitant, et de l'aventure large (collective et plus encore universelle) de l'humanité, dont le survivant que Lucien est, peut et doit — simplement, sans grandiloquence rhétorique : humainement — témoigner. Voilà pour les contenus sollicitant, au moins indirectement, sa *poiësis*.

En un processus exigeant en l'élévation de sa généreuse dynamique : à la Leconte de Lisle. Il faut insister sur l'induration-incarnation de ce modèle poétique parnassien dans l'œuvre musical de Lucien Durosoir, que cette guerre aura profondément activé en lui ; un modèle de grandeur³⁸ empreint d'humilité sans pathos : non romantisant ; ni symboliste.

Comme l'Idéal d'Art, la vocation d'œuvre est donc ancienne en Lucien Durosoir : d'où la force de son espoir le long de cette guerre atroce et horrible, et de la joie de tout ce qu'ouvre la victoire en fait d'œuvre — ou « fruit » — à « donner », en ce début de seconde vie qu'est pour Lucien l'année 1919³⁹. C'est avec une formidable énergie en sa volonté et sérénité en sa patience qu'il se donne alors très méthodiquement les moyens — à commencer par l'astreinte à des exercices de contrepoint et fugue au moins les six premiers mois — de pouvoir se livrer enfin à cette *poiësis* en acte de la composition musicale, libre et pleine en son essentialité, qui le sollicite.

Ni narcissique ni vaniteux, Lucien n'est pas homme de salons et mondanités, coureur d'applaudissements — il ne l'était pas en son activité d'instrumentiste-concertiste. En cela, il n'aura dès 1920 nul souci de la diffusion (imprimée) des œuvres réalisées ; et guère celui de leur réception par un public — en dehors de quelques amis — : ce ne sont pas des priorités pour lui.

La réception de l'œuvre est même quelque chose dont il pourrait avoir à se méfier si cela venait à parasiter l'essentiel, en priorité et urgence désormais, de son activité d'artiste : composer, et selon les seules (pures) exigences de l'œuvre. Et dont, très vite — ayant une conscience particulièrement claire de la valeur (objective) de ses œuvres⁴⁰ — il cherche, sans temps à perdre, à se protéger en

³⁷ Voir la dédicace de sa *Prière à Marie* le 13 juin 1949 à ses enfants : « Puissent les biens spirituels descendre en eux, que leur vie entière ils en conservent l'amour. »

³⁸ Objective, et non pas subjective : c'est de monde qu'il s'agit, pas d'*ego*.

³⁹ Celle de ses quarante et un ans.

⁴⁰ Lire ce témoignage de son ami le pianiste Paul Loyonnet (1889 - 1988) : « Il avait la plus entière confiance en sa musique et m'écrivit qu'il mettait, à l'instar de Bach, ses œuvres dans une armoire, et que l'on découvrirait plus tard »... en ses mémoires (*Paul Loyonnet, un pianiste*

tant que créateur (peu dupe des modes de fonctionnement des milieux musicaux : il les a assez fréquentés ; et a toujours été⁴¹ d'une extrême lucidité) : c'est la raison pour laquelle il s'investit peu dans l'organisation de concerts ; et que le concert à la SMI du 2 février 1922, sera sans suite ni retombées sociales. Même si le degré de dépendance de sa mère depuis l'accident qui l'a rendue impotente en décembre 1921, pèse aussi et d'abord désormais, sur le partage du temps de Lucien entre les soins à Louise et l'activité — de concentration maximale — de composition⁴².

Se protéger de tout ce qui parasiterait cet essentiel-là. Telle est la raison de fond de l'indifférence du compositeur à une réception rapide et nombreuse de son œuvre. L'important pour lui — et pour sa mère qui l'y encourage de toute sa force — est le « fruit » à donner : la qualité foncière (idéale) de l'œuvre, avec les contenus humains qu'elle porte, à faire advenir, en et par cette *poiësis* musicale en acte. C'est là désormais leur commune priorité : artistique. Entée sur une métaphysique de l'Art comme voie d'accès à la vérité du monde même, en quelques uns de ses « secrets » — pour retenir, avec Lucien pour son *Poème* de 1920, ce mot du *Centaure* de Maurice de Guérin : « Le vieil Océan, père de toutes choses, retient en lui-même ses secrets » ; à l'artiste échoit la tâche de scruter et percer ces secrets-là du réel et donner en « fruits » à partager : soit la clé de l'esthétique durosoirienne en l'imageance même de sa *poiësis*.

Est passionnant en ce parcours, ce passage de musicien-instrumentiste (concertiste virtuose par toute l'Europe), jusqu'en 1914, à musicien-compositeur centré sur le seul travail de création : la *poiësis*, à partir de 1919. D'où ce fait que, dès sa démobilisation le 19 février 1919, Lucien Durosoir met toute sa disponibilité à — exclusivement : son caractère est entier ; et sa mère est pleinement valide alors — composer. Et posément, sans précipitation-frénésie, mais résolument et méthodiquement, il compose.

Ou plutôt il commence par passer un peu plus des « six mois » envisagés en 1915, pour ces exercices : « Dès mon retour, je serai obligé de refaire longtemps

et son temps. Souvenirs réunis et présentés par Pierre Giraud, Paris, Librairie Honoré Champion, 2003).

⁴¹ Comme Paul Valéry.

⁴² Et cela, quels que soient les lieux où tous deux séjourneront : en Bretagne, dans le midi méditerranéen, à Bourbonne-les-Bains pour des cures thermales de Louise ; avant de découvrir le climat idoine de l'extrême Sud-Ouest : Vieux-Boucau, Hendaye, et au final l'ermitage landais des « Chênes », à Bélus.

de la fugue et même du contrepoint pour me remettre en train⁴³; ce sera l'affaire de six mois ; et je me sens un tel désir de travail que j'irai vite, d'autant plus que j'ai beaucoup songé à cela », écrivait-il avec précision le 8 avril 1915 ; et encore le 18 avril :

À mon retour, je me mettrai avec ardeur à mes études techniques si fâcheusement interrompues. Je serai obligé de refaire du contrepoint et beaucoup de fugue⁴⁴. J'en aurai bien pour six mois de travail acharné⁴⁵ avant de me mettre à l'étude de la composition. (...) J'estime qu'il me faudra au moins six mois pour me remettre en forme. J'aurai donc tout loisir de faire au minimum six heures par jour de travail technique⁴⁶. J'ai certainement le cerveau engourdi.

Il lui faudra prendre le temps de s'exercer à fond afin d'être cérébralement à même au plus vite — ce sera presque l'année 1919 entière : un sas ! — de composer « librement » ! C'est là un critère de la modernité sûre d'elle-même, sereine — ni démonstrative, ni prosélyte (loin de toute stratégie sociétale de distinction individuelle), ni histrionique : seulement poétique et soucieuse de vrai — de son œuvrer exigeant et non chaotique, passant par un jeu éminemment inventif et opulent de formes complexes et denses assumées. Nous voici très près (tant par la liberté que par l'imageance des formes) de ce qu'identifie en ses *Carnets* Paul Valéry du travail du génie poïétique.

Singulier, l'œuvrer durosoirien l'est en et par la vérité du monde à musicalement accoucher en et par cette *poiësis* — de métaphysique appliquée objective, en quelque sorte — : *poiësis* à découvrir-exhumer de sa gangue, aider à prendre forme et déployer au présent de 1919-20, au seul service du monde vrai à atteindre et, avec humilité, révéler, en l'imageance du flux musical : à l'exemple de l'idéal poïétique objectif et décentré de soi (non romantique et non symboliste) d'un Leconte de Lisle en poésie.

De tout cela, Lucien avait parfaite conscience⁴⁷ dès les années et situation de la guerre qui l'empêchait, et à quel degré de violence, de s'adonner à cet œuvrer ; mais rendait celui-ci d'autant plus pressant, avec toute la hauteur des exigences de l'œuvre (en sa visée de monde) qui l'appelait, avec ses contenus (objectifs) de

⁴³ Par cette syntaxe première-là, à la Bach. Une dynamique ordonnée de formes nourricière de ce qui sera la liberté de sa propre langue musicale à bâtir : telle que la demande le monde qu'il se sent un mandat pressant de « donner ».

⁴⁴ Soient l'armature syntaxique de la langue de départ de l'œuvre-Durosoir.

⁴⁵ Un facteur de parenté avec Paul Valéry : le génie est aussi une longue patience.

⁴⁶ Pour être prêt à une composition libre de sa dynamique (et justesse) de création !

⁴⁷ Comme Paul Valéry.

« vérité » quant à l'humanité de ce qui viendrait, de soi, y prendre forme musicale. La sérénité de la mise à l'œuvre en 1919, et la maturité éclatante des premiers « fruits » en 1920, n'en sont que plus admirables.

La date d'achèvement portée sur le manuscrit des cinq *Aquarelles* — le premier de ces « fruits » —, est : « 15 février 1920 » ; et l'œuvre suivante, le *Poème* pour violon et alto et piano : « 12 mai 1920 ».

1920-1921 : la première récolte de fruits fabuleuse

Le monde-civilisation⁴⁸ auquel le violoniste concertiste Lucien Durosoir avait à faire, est anéanti : celui des concerts de par l'Europe (avec, outre les amitiés, les points d'ancrage et les réseaux formés à Vienne, Berlin, Moscou : Lucien y intervenait jusqu'à l'été 14), est détruit : l'Allemagne ruinée ; l'empire austro-hongrois, étêté, dépecé ; pour ne rien dire de la Russie après la révolution d'octobre. Quant à la France, bien des embusqués de la guerre ont su y avancer leurs pions : les lettres de guerre de Lucien le notent ; par exemple⁴⁹ : « Capet, Cortot, etc., ne sont pas mobilisés ; et par conséquent ils peuvent travailler et en même temps profiter du moment ».

Sollicité dès 1920 par son ami de jeunesse Pierre Monteux pour rejoindre l'Orchestre de Boston, Lucien y renonce du fait de l'état de santé de sa mère, subitement aggravé avant même l'accident de décembre 1921. Demeurant auprès d'elle, Lucien continue aussi de composer.

Ainsi le compositeur qu'il est devenu dès le début de 1920 dépose-t-il sur le papier une impressionnante série de titres. Rien que pour les deux années 1920-1921, se succèdent six grandes œuvres :

- *Cinq Aquarelles* pour violon et piano, datées du « 15 février 1920⁵⁰ » ;
- *Poème* pour violon et alto avec accompagnement d'orchestre : « 27 avril 1921⁵¹ » ;
- *Quatuor n° 1*, en *fa* mineur : aux mouvements achevés aux dates du « 17 juillet 1920 » pour *l'Allegro*, « 14 août 1920 » pour le *Scherzo*, « 6 septembre 1920 » pour *l'Adagio* et « dimanche 10 octobre 1920 » pour le *Final* ;

⁴⁸ *Le monde d'avant*, dit Stefan Zweig.

⁴⁹ Lettre du 18 avril 1915.

⁵⁰ Et la transcription pour violoncelle et piano de deux d'entre elles : *Ronde* et *Berceuse*.

⁵¹ Orchestrée à partir de la version originale pour violon, alto et piano (celle-ci terminée le 12 mai 1920).

— *Jouvence*, fantaisie symphonique pour violon principal et octuor : elle porte les dates du « 29.1.1921 » pour l'ensemble *Prélude, Allegro et Appassionato*, et du « 26.3.1921 » pour la fin ;

— *Caprice* pour violoncelle et harpe, achevé le « 3.06.1921 »

— *Sonate « Le Lis »* en la mineur pour piano et violon, qui porte les dates du « 29.7.1921 » pour le premier mouvement, et du « 19.9.1921 » pour le second ;

Quant au *Quatuor n° 2* en ré mineur, si son premier mouvement a bien été « commencé à Vincennes en novembre 1921 », il ne sera « terminé à Port-Lazo » que « le 25 juillet 1922⁵² » ; le second mouvement sera achevé le « 22 août 1922 » ; et, pour le troisième et dernier, le manuscrit indiquera : « 6 octobre 1922. Port-Lazo » : l'année 1922 bousculée suite à l'accident maternel, ne verra la naissance que d'une seule (grande) œuvre : ce second quatuor à cordes.

Pour un début, la récolte de fruits est considérable : d'une grande dimension pour la plupart, ces œuvres nous introduisent à une intensité de plénitude et de maturation rare.

Lucien non seulement ne fait rien éditer de son travail, mais se soucie à peine de le proposer au concert : le *Poème* est donné en un concert public en sa ville de Vincennes le 10 novembre 1920 dans sa version originale avec piano ; et le premier *Quatuor* à cordes est donné à la SMI le 2 février 1922⁵³. Sans autre retentissement en ces années-folles que l'accueil des amis présents⁵⁴.

En février 1919, avec une moitié de vie derrière lui et fort de son expérience de la guerre, Lucien Durosoir a conscience d'avoir passé un « cap ». Le 4 juin 1918, il avait écrit à sa mère :

C'est demain que j'aurai trente-neuf ans et demi. La quarantaine moment où l'on dételle et où on se range. Pour moi, je n'ai pas à me ranger, car je ne me suis guère dérangé. Ce qui est le plus triste, c'est de constater que l'âge vient, et que l'on n'a pu rien réaliser des rêves de sa jeunesse. Il est vrai que, au fond nous vivons pour nous, de la vie intérieure et si l'on a conscience d'avoir fait des progrès moraux, la vie n'est pas perdue. Nous retrouverons plus tard ces acquisitions.

Toujours la positivité en et par le faire de Lucien Durosoir. Il y a là trace d'appels de ce qu'on peut nommer une vocation : à un œuvrer qui mettra en forme assumée les « acquis », existentiels et musicaux, poétiques aussi, de la

⁵² Soit plus de huit mois plus tard : entre temps, se sera produit l'accident de Louise, et il aura fallu faire face aux conséquences lourdes au quotidien de l'invalidité définitive de celle-ci.

⁵³ Par le Quatuor Krettly.

⁵⁴ Voir supra le mot d'André Caplet.

« vie intérieure » en son exigence plus que jamais inflexible d'humanité : « morale » dans le vocabulaire de Lucien.

À quarante ans, Lucien Durosoir peut enfin se consacrer en pleine efficacité à l'essentiel qui passe par (et prend, pour lui musicien) une forme de part en part musicale : composer est pour le musicien qu'il est, donner forme de musique au flux des forces de la vie, en les embrassant et modelant, en une métamorphose exigeante et élevée, charnelle, souple et assumée tout à la fois, s'inscrivant sur les portées d'une partition. Telles que ces forces, lui poético-musicalement les ressent et expérimente, puis « traduit » : reliées, en sa bruissante (de poèmes) vie intérieure, à des vers radieux de vérité donnant un surcroît d'enchantement non menteur à l'âme. L'image musicale puisant à la métaphoricité même (et première) de la poésie⁵⁵.

*La dynamique de grandeur en expansion de la Poétique musicale-
Durosoir : puissance et profondeur*

La hauteur de vue du composer de Lucien Durosoir est une grandeur et une générosité : caractères de la personne et de l'artiste créateur qu'il est. Bien sûr la création n'est jamais absolument *ex nihilo*, à part la Création de Dieu (ou la Nature), mais une transformation, transmutation-métamorphose d'éléments pré-existants rencontrés et (ré—) incorporés ; et musicalement « traduits » ici.

On pourrait commencer par dire avec généralité⁵⁶ que la mise en forme musicale de Lucien Durosoir prend place au sein de LA musique française, en même temps qu'elle participe⁵⁷ des musiques du XX^e siècle en leur pleine modernité : Lucien Durosoir faisant siens des traits de bien d'autres musiques que celles pratiquées alors en France, celles⁵⁸ que ce grand Européen a pu découvrir en ses tournées de concerts dans la *Mitteleuropa* du commencement du XX^e siècle.

En la musique de Lucien Durosoir, il faut relever le souci de haute exigence plastique sculpturale — à la Michel-Ange dans le marbre⁵⁹ —, de déployer une

⁵⁵ Voir dans ce même ouvrage Francis LIPPA : *L'inspiration poétique de l'œuvre musical de Lucien Durosoir*.

⁵⁶ Outre la prédilection pour une syntaxe (de départ) contrepuntée et fuguée : à la manière de Bach.

⁵⁷ Sans sur-lignage doctrinal : la plénitude de sa musique n'en a nul besoin.

⁵⁸ Peut-être de Janáček, Bartók, Kodály, Szymanowski et de bien d'autres, en plus de celles des Viennois, à commencer par Schoenberg. Certains de ses accents semblent anticiper Chostakovitch.

⁵⁹ Tel le *Moïse* contenant sa fureur à Saint-Pierre-aux-Liens ; je pense aussi à la plasticité formidable des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné.

forme en mouvement panoramique généreux, difficile à stabiliser, avec des poussées de masses tectoniques en avancées et tourbillons jusqu'au vertigineux, mais que le compositeur embrassant, parvient à pétrir et modeler en des formes serpentines contenues jamais répétitives⁶⁰ : en un geste large de *poiësis* ni formaliste, ni expressionniste, qui semble émaner par l'imageance des figurations puissamment colorées, de ce que le compositeur appréhende du réel même imposant le jaillissement de ses matières irisées ; et donnant à saisir un monde, le monde, en son étrangèreté bousculante fascinante : avec, toujours une transcendance par rapport à ce qui, de ce monde, est perçu et mis en ces formes métaphoriques ; bien davantage, par là, que le monde esthétique premier. Cette transcendance imposante de ce à quoi la musique renvoie, au-delà d'une immanence purement phénoméniste (symboliste) ou d'un matérialisme rudimentaire (expressionniste), s'annonce déjà en la beauté de la calligraphie des manuscrits, sans bavures ni ratures, d'œuvres rendues à ce degré d'achèvement-là.

L'art est fondamentalement voie d'accès au réel pour Durosoir, dont la *poiësis* — musicale — est en cela métaphysique. Et la langue de musique (vocabulaire, syntaxe, figures) de Durosoir ira, en la liberté (et jeunesse se renouvelant) de son inventivité jamais didactique, en se complexifiant lumineusement, loin de tout maniérisme : la force d'évidence de sa dynamique, jamais réduite non plus en charpies d'essais inchoatifs⁶¹, est constante, par-delà les tout premiers appuis du contrepoint et de la forme fuguée reçus de Bach.

Par cet idéal de richesse dominée des formes en mouvement, le compositeur manifeste un souci de perfection achevée de l'œuvre en sa visée (ontologique) de monde, d'autant plus admirable qu'il s'agit d'œuvres d'une complexité assumée, donnant leur pleine puissance dans le déploiement embrassé d'une large durée plutôt que dans de petites formes — même si celles-ci, par la couleur extrêmement inventive et fine de l'instrumentation, semblent détenir aussi certains des « secrets » de la présence.

Toute la musique de Lucien Durosoir se trouve être fondamentalement de part en part une musique « d'après la guerre⁶² », à partir de la guerre, selon la guerre ; sans que cela tourne jamais à un univoque et infini lamento funèbre, de

⁶⁰ Voir aussi Valéry, en ses *Cahiers*, en 1939 : « Je suis né, à vingt ans, exaspéré par la répétition » (ibidem, page 1077).

⁶¹ Loin des lacérations à l'occasion sardoniques d'un Picasso dans les arts plastiques.

⁶² En témoigne l'article inaugural de mon blog En cherchant bien :

<http://blogs.mollat.com/encherchantbien/2008/07/04/musique-dapres-la-guerre/>. Cette guerre « terrible et sauvage » dont il écrivait le 7 juin 1915 : « je n'en perdrai jamais le souvenir. »

(et à) la mort ; mais se hisse toujours à un hymne — de gloire : lecontedelisien — lumineux, à la Eschyle⁶³, au-delà de (et par) sa gravité⁶⁴, aux forces affirmatives de la vie.

Y compris en cette œuvre qui constitue son grand œuvre, et dont le travail de composition s'est étendu sur plus de trois années (d'avril 1927 à juin 1930) : *Funérailles*. Dédiée « à la mémoire des soldats de la Grande Guerre », cette suite pour grand orchestre de très vastes dimensions, est, avec la *Sonate d'été Aube*, celle de ses œuvres que Lucien Durosoir tenait en permanence à portée de relectures.

D'une immense générosité en leur opulente complexité, les musiques de Lucien Durosoir sont d'une rare force d'affirmation⁶⁵ en ce qu'elles savent brasser, pétrir, embrasser, surmonter en cette dynamique de grandeur des matières assumée. En retour, l'écoute que ces musiques demandent pour accéder à une justesse de perception de ce bouquet de formes somptueusement irisées s'entrecroisant lumineusement en leur avancée, toujours — et qui est le monde : comme dans Bach —, mérite un niveau d'attention de l'*aïsthêsis* élevé, et des réécoutes.

En simplifiant, ce qu'on appelle parfois LA musique française, semble viser souvent (statistiquement) une certaine élégance charmeuse de goût. S'écartant peu alors de ce qu'en son maître-livre *Le Pouvoir esthétique* Baldine Saint-Girons⁶⁶ identifie comme « la grâce », cette « musique française » — là, paraît ne rompre que peu souvent avec le tropisme dominant d'une certaine « urbanité » (dans l'agrément recherché de sa réception). Or Lucien Durosoir, sans complaisance provocatrice envers quelque hideuse rugosité, ne cultive pas ce registre-là : altière en bien de ses exigences, la noblesse — ontologique — de sa musique emporte vers la grandeur de vérité du monde : à bien vouloir recevoir en l'*aïsthêsis* d'une écoute attentive de notre part⁶⁷.

⁶³ « Ses comparaisons pleines de charme vous ravissent, la grandeur est également son partage, c'est vraiment d'une admirable beauté », dit-il du tragique grec en une lettre d'octobre 1917.

⁶⁴ et au-delà du goût de Lucien Durosoir pour la consolation de la *Berceuse* : de 1920 (la 4e pièce des *Aquarelles*), à 1950 (le *Chant élégiaque*), en passant par 1922 (le 3e mouvement, spécifié *Berceuse*, du second *Quatuor*), 1929 (le 3e mouvement de *Funérailles*, lui aussi intitulé *Berceuse*, 1934 (la *Berceuse* pour flûte et piano) et 1946 (*Incantation bouddhique*).

⁶⁵ À ce degré du moins, parmi le répertoire français le plus fréquenté alors.

⁶⁶ Distinguant trois principes esthétiques (le « trilemme », dit Baldine Saint-Girons), le beau, le sublime et la grâce.

⁶⁷ Voir aussi la méfiance de Paul Valéry en 1905 en un de ses *Cahiers* (pour lui-même) : « La littérature ne peut pas être acceptée comme fin d'une existence noble. Noble est ce qui trouve en soi-même sa fin, et celle de toute chose. Le soi-même, incapable de se construire ou d'être

Si l'on se réfère à ce « trilemme » de *l'aisthêsis* — beauté / sublime / grâce —, la prédilection de Lucien Durosoir va au « sublime », mais travaillé par l'attraction des formes moins inchoatives de la « beauté », en un effort de redressement-résistance à un parfois enivrant vortex⁶⁸.

Poétique, le monde que révèle la musique de Lucien Durosoir se rencontre ainsi à la jointure frottée des magnétismes de ces deux pôles : celui du « sublime » et celui du « beau » se défiant l'un l'autre dans le jeu en tension de leur *agôn*, en une exigence oxymorique assez française ; manifestant un idéal de la forme en mouvement méritoire par les efforts jamais forcés de centrage de la figuration de la « beauté » pour contenir-contrebalancer les puissances centrifuges du « sublime » ; et d'un « sublime » de dimension océanique : à la Leconte de Lisle, tel que celui-ci a fait resplendir le diapason de l'exigence esthétique (et métaphysique) parnassienne.

Si on compare le parcours et la *poiêsis* de Lucien Durosoir avec ceux de celui qu'on peut envisager comme son contemporain capital, Paul Valéry, des leçons se dégagent⁶⁹. L'aventure d'esprit valéryenne constitue bien un remarquable exemple-témoin d'exigence de hauteur de la création en la première moitié du XX^e siècle, en la tension entre l'Idéal d'Art et des nécessités adjacentes — adjuvantes pour le meilleur, dissolvantes pour le pire : à charge de retourner l'obstacle en élément dynamisant, en *pharmakon*⁷⁰ – ; en la tension entre l'Idéal

construit par quiconque - l'authentique par excellence -, cependant que les Lettres sont simulation et comédie. Figure et montre de penser et de parler mieux que... soi-même, feinte fureur et profondeur, élégance combinée, perpétuelle triche. Le plus grand art de l'auteur est de se faire prêter le plus possible par qui le lit. Mais il me serait insupportable, quant à moi, de subir qu'on m'attribue une belle idée, qui ne serait que née du lecteur et de mon écrit. » (page 307). Cela vaut aussi pour la conception durosoirienne du statut de l'œuvre, indépendamment de celui, social, de son auteur : par rapport aux diverses situations de la réception par les publics. L'équivoque, Durosoir la méprise au moins autant que Valéry : ce qui vaut est la vérité de l'œuvre - une noblesse.

⁶⁸ « Tourbillon creux qui prend naissance, sous certaines conditions, dans un fluide en écoulement ». (Larousse 1991)

⁶⁹ La (magistrale) biographie de Michel Jarrety révèle un Valéry intime (et secret) singulier dont l'œuvre publié de son vivant et le plus accessible, n'est que la partie émergée d'un formidable iceberg : les trente mille pages des *Cahiers* matutinaux où s'expérimentaient des sentiers de création radicaux et sauvages du penser ; à charge au lecteur y accédant d'en dégager de l'ordre. Le 30 mai 1945 (en un *Où je me résume* testamentaire) Valéry prévient : « Je crois que ce que j'ai trouvé d'important ne sera pas facile à déchiffrer de mes notes. Peu importe. » *Paul Valéry*, Éditions Fayard, 2008, page 1198.

⁷⁰ Paul Jarrety l'évoque page 709 à propos de cet « ensemble d'aléas, d'obstacles inégalement surmontés, et de repentirs où se sont manifestés tant de moi différents que la figure de l'auteur s'en trouve presque dissoute » ; métamorphosée, re-construite, en des ré-inventions (artistes) ;

d'Art et l'économie du quotidien : telle qu'elle apparaît, cette tension, en l'existence de l'homme et de l'artiste Paul Valéry en l'aventure de sa modernité elle aussi classicisante en son souci sans cesse renouvelé de formes, offre ainsi un excellent témoin auquel confronter Lucien Durosoir face à ce même nœud de l'articulation entre un très élevé Idéal d'Art, avec la part consubstantielle qu'y prennent les formes, et les prégnances de sa propre économie du quotidien.

La force du monde-vrai de l'œuvre-Durosoir en sa modernité

L'œuvre de Durosoir dispose d'un fini — classicisant ? en sa modernité aussi radieuse que sereine — remarquable en et par ce que le créateur qu'il est en sa *poiésis* et par son imageance, surmonte et met en formes riches et maîtrisées, achevées : un tout éminemment puissant. En une intense en même temps que discrète (non spectaculaire ; ni donneuse de leçons) jubilation d'inventivité — moderne — non formelle, en ce *modus operandi* tout classicisant qu'il soit, en un oxymore de plus. Voilà quelques jalons de la singularité durosoirienne.

En conséquence de quoi, la survie à la guerre ainsi que le travail de préparation à l'« étude (sic) de la composition » l'année 1919, a bien constitué pour l'artiste Lucien Durosoir entamant le 5 décembre 1919 sa quarante-et-unième année de vie, un « passage à l'essentiel » ; celui du début⁷¹ de la réalisation de sa vocation déjà ancienne et toujours encouragée par sa mère, à un œuvrer qui soit vrai ; car l'Idéal du moi de Lucien Durosoir est d'abord et très nécessairement un Idéal d'œuvre, et d'œuvre vraie, exigeante à hauteur de monde.

Et c'est aussi un idéal de filiation : à transmettre. Tant que sa mère Louise — dont la santé et l'existence requièrent attention et soins constants au quotidien depuis la chute qui l'a rendue totalement dépendante —, vit, le fils-artiste partagera son temps entre des soins filiaux massifs et un œuvrer musical marqué par le souci d'achèvement en perfection des œuvres qui, une à une, s'égrèneront. Puis Lucien se marie⁷² ; et a vite deux enfants. C'est d'une grande importance pour lui ; car l'essentiel pour le « survivant » qu'il est de (et à) la Grande Guerre, ne se réduit pas à la réalisation de l'œuvre musical⁷³ qu'il se sentait devoir « donner » tel l'arbre ses « fruits » : il éprouve aussi une très forte exigence humaine de transmission de la vie à son meilleur ; et comme pour

à condition que ces ré-inventions soient lumineuses de probité (ou pures) ; la nuance du « presque » à propos de la « figure » près d'être « dissoute », est déjà intéressante.

⁷¹ Détaché (immédiatement et pour toujours) de ce qui le parasiterait : un sas.

⁷² Le 17 avril 1935 : il a cinquante-six ans.

⁷³ Et du monde s'y révélant.

l'œuvre musical, sans précipitation, pour cet homme « robuste », « ferme » et de parfait « sang-froid » ainsi que « d'esprit large et élevé » pour lequel priment « les biens spirituels ». Tout comme pour l'œuvre de musique livré au papier et laissé « à l'armoire », Lucien Durosoir a confiance en la postérité, familiale, ici en les personnes de son épouse et ses enfants : Lucien n'est pas un pessimiste que la difficulté, complication ou incertitude seulement, freine ou abat.

Le 16 mai 1915 au cœur des combats, il adressait ces mots à sa mère :

Chère maman, je ne sais ce que le sort me réserve ; d'après ce qu'il est plausible de penser, nous serons en pleine bataille d'ici peu. Je me battrai avec énergie et sang-froid, accrus par six mois d'expérience lentement acquise. Certes, je ne puis savoir ce que le sort me réserve⁷⁴, mais si je venais à disparaître, ce à quoi il ne faut pas penser, songe que ce sacrifice, que bien d'autres que moi ont consenti, a été fait pour sauver notre pays et les enfants, c'est-à-dire l'avenir ; c'est pour eux que nous avons supporté tant de souffrances. Il faudrait donc t'intéresser à des enfants, à des musiciens ; occupe-toi et soutiens de jeunes violonistes, cela occupera ta vie et sera une façon de me prolonger.

Perspective qui demeurera lui vivant ; Lucien n'est pas du genre à penser : « après moi, le déluge ».

Et il poursuivait :

Excuse-moi de te parler de cette façon qui te fera certainement de la peine ; mais il faut regarder en face toutes les éventualités. Espérons que je me tirerai d'affaire. Tout ce que la prudence unie à l'intelligence pourra faire sera fait. J'ignore si nous irons à la bataille, mais enfin c'est naturel de le penser. Malgré tout, je songe à notre vie passée, et j'espère fermement que notre vie intéressante reprendra de plus belle à l'avenir⁷⁵.

Transmettre de la vie et du vivant vrais. À tous égards et de toutes les façons : mais d'abord via la *poiêsis* en œuvre de musique à réaliser, avec un souci, opus par opus, d'achèvement des formes, qui s'imposait à lui en un impératif absolu à sa démobilisation en février 1919. Et sur ce terrain le modèle d'imageance

⁷⁴ « C'est la Fatalité antique, on peut le dire, les Nornes qui dirigent le monde. Tu peux relire Sophocle [tout comme Eschyle, c'est traduit par Leconte de Lisle qu'ils le lisaient]. Je t'envoie une toute petite fleurette du jardin, je ne sais ce que c'est ; quand ces lettres te parviendront-elles, je ne sais non plus », lui écrira-t-il aussi, en juin 1918.

⁷⁵ Par la *poiêsis* en acte de l'œuvrer vrai à initier et mettre en chantier, à ce moment de 1918 ; tout est à prendre à la lettre en ce que sait parfaitement dire (et penser, concevoir avec la plus grande lucidité : à l'égal d'un Paul Valéry) Lucien Durosoir ; jamais on ne le prend en défaut d'approximation ni erreur !

parnassien élu dès les *Cinq Aquarelles* de 1919-20 demeurera actif jusqu'au bout en l'œuvre musical de Durosoir-le-fidèle.

Lucien Durosoir est un grand vivant pour toujours; et la « gloire » qu'il admirait en la vision poétique de Leconte de Lisle luit musicalement plus substantiellement que les échos de la bruyante renommée.

À charge pour nous d'écouter toujours mieux le monde vrai que le compositeur a su si bien déposer en la poésie des formes serpentine de cette musique embrassante indomptée, entre sublime et beauté : libre et juste.

© Francis LIPPA