

Entre racines romantiques et nouveaux questionnements

Lionel PONS

« *Chaque homme doit inventer son chemin.* »
Jean-Paul SARTRE, *Les Mouches*.

Sa nécessité d'être sans cesse recréée pour exister fait de la musique une passerelle entre les disciplines qu'elle peut mobiliser selon les formes et genres abordés, mais également entre le créateur et son époque. Qu'il s'agisse pour un musicien d'embrasser ouvertement telle ou telle esthétique ou de s'en dégager farouchement, la notion de relation du compositeur à son époque demeure une donnée incontournable.

Pour autant, une telle approche ne doit pas définitivement enfermer l'artiste dans les limites de son époque, ce qui reviendrait à dénier à l'œuvre toute capacité à exister au-delà d'une étroite frontière chronologique, sans s'inscrire dans la durée puisque liée une fois pour toute à une période précise. Toute lecture d'une œuvre se fonde sur la prise en compte de ce qu'elle représente en termes d'adéquation à des goûts, des options ou des codifications liées directement aux circonstances de sa création, mais également sur ce qu'elle possède de sens propre. Appréhender la personnalité et le legs artistique d'un musicien revient de même à considérer ses liens avec les mouvements esthétiques qu'il a pu côtoyer ou animer autant que ce qui fait sa spécificité créatrice.

Dans le cas de Lucien Durosoir (1878-1955), la connaissance profonde de l'œuvre et de la position du compositeur reste problématique, pour deux raisons principales :

- son activité de compositeur ne débute qu'après son retour du front en 1919, avec les *Cinq Aquarelles* pour violon et piano, terminées en 1920. Elle apparaît donc comme une immersion tardive dans la création, et se double de la non publication volontaire de la totalité des pages composées, des *Cinq Aquarelles* mentionnées à l'ultime *Chant élégiaque* (1950) pour violon et piano. Aucune pièce de Durosoir n'a été proposée par lui de son vivant à un éditeur français ou étranger. Sur l'ensemble de son legs compositionnel¹, seules six pièces ont connu des créations en concert public du vivant du compositeur² et huit des premières exécutions dans le cadre de concerts privés³. Cette discrétion relative, sur laquelle nous reviendrons, pose question quant au rapport du compositeur avec le geste créateur autant qu'avec les mouvements esthétiques avec lesquels il a pu se trouver en contact.
- le musicien n'a fait partie d'aucun groupe compositionnel et sa formation ne l'a pas conduit à intégrer une école précise. Cet isolement esthétique interroge à la fois sur les raisons qui y conduisent le musicien et sur la réalité qu'il revêt. Les options intellectuelles et stylistiques de Lucien Durosoir n'ont pas fait l'objet d'explications ou de publications de sa part.

¹ Le catalogue complet établi et disponible sur le site internet www.durosoir.com fait état de trente-huit compositions, de 1920 à 1950. Ce nombre compte certaines pièces sous leur deux états possibles (une version pour violon, alto et piano et une réécriture pour violon, alto et orchestre du *Poème* de 1920, une version pour basse, soprano, alto et quintette à cordes et une pour basse et piano pour *Le Balcon* de 1924), ainsi que des cas où le compositeur réutilise un matériau par lui déjà présenté (*Ronde* et *Berceuse* pour violoncelle et piano de 1920 sont des transcriptions de deux des *Cinq Aquarelles*, le *Chant élégiaque* pour violon et piano de 1950 reprend la même conduite thématique que la *Berceuse* pour flûte et piano de 1934).

² *Cinq Aquarelles* pour violon et piano, données en 1920 à Paris par le compositeur et Paul Loyonnet (piano), *Poème pour alto, piano et violon* le 10 novembre 1920 à Vincennes par Jean Alan (alto), le compositeur et Marcel Raby (piano), le *Quatuor à cordes n° 1 en fa mineur* le 2 février 1922 à la S.M.I. par le Quatuor Krettly, *Caprice* pour violoncelle et harpe le 21 octobre 1930 à Paris par Maurice Maréchal (violoncelle) et Micheline Kahn (harpe), la *Sonate pour violon et piano « Le Lis »* le 25 octobre 1924 à Paris par le compositeur et Paul Loyonnet (piano) et *Quintette pour piano et cordes en fa majeur* le 21 octobre 1930 à Paris, par le Quatuor Krettly et Paul Loyonnet (piano).

³ Le *Quatuor à cordes n° 2 en ré mineur* le 25 octobre 1924 à Paris par le Quatuor Krettly, l'*Idylle* pour flûte, clarinette, cor et basson (par Gaston Blanquart, flûte, Louis Cahuzac, clarinette, D. Entraigue, cor et Gustave Dhérin, basson) et le *Rêve* pour violon et piano (par le compositeur et Paul Loyonnet, piano) le 6 novembre 1929 à Paris, Hôtel Majestic, *Oisillon bleu, bref poème pour violon et piano* à Dampmart le 11 juin 1933 par l'auteur et Jean Doyen (piano) - concert au cours duquel est redonné *Rêve* -, *Aube, sonate d'été* pour piano, *Improvisation, Maïade et Divertissement* pour violoncelle et piano et *Quatuor à cordes n° 3 en si mineur* le 19 juin 1934 à Paris, Hôtel Majestic, par André Navarra (violoncelle), Jean Doyen (piano) et le Quatuor Krettly et la *Prière à Marie*, créée en l'église Saint-Vincent de Dax en 1949, pour la première communion de la fille de Lucien Durosoir.

Les appréhender suppose de nous appuyer sur les œuvres et ce qu'elles peuvent révéler en la matière, sur la bibliothèque musicale que Lucien Durosoir a rassemblée tout au long de sa vie, ainsi que sur les souvenirs dont son fils Luc est le dépositaire et qu'il a bien voulu livrer dans le cadre de l'entretien réalisé pour le présent ouvrage.

La retraite qui sera celle de Durosoir à son retour du front signe-t-elle un rejet de sa part d'une esthétique musicale, d'une évolution du langage ? Dans quelle mesure demeure-t-il à l'écoute des évolutions musicales qui marquent les décennies considérées et comment gère-t-il son rapport avec le romantisme qui a marqué ses années de formation ? Si la vie du musicien le place effectivement au confluent de ce romantisme finissant et des mutations qui fécondent l'École française du début du XX^e siècle, il est nécessaire de tenter une clarification des rapports réels qu'il entretient avec ces mouvances.

Les prémisses d'un art de composer

La formation de Lucien Durosoir a été celle d'un interprète plus que d'un compositeur. Les premières leçons prises à partir de 1890 avec un professeur particulier n'excèdent pas le niveau de pratique amateur fréquent dans l'éducation bourgeoise aisée dont il bénéficie⁴. C'est auprès d'Adolphe Deslandres (1840-1911) qu'il commence à approfondir ses connaissances en matière de solfège et de technique⁵ à partir de 1893. Lors de son entrée au Conservatoire de Paris, il intègre la classe de violon d'Henri Berthelier (1856-1918), alors nouvellement nommé professeur de violon⁶, mais la brièveté de son passage dans l'établissement⁷ ne lui permet pas de débiter de cursus d'harmonie ni de contrepoint. C'est seulement après son départ de l'établissement, en 1897, que le contact se noue entre le jeune musicien et Charles Tournemire, favorisé par la proximité de leurs lieux d'habitation⁸. Rapidement Lucien Durosoir devient l'élève de Tournemire en cours privés d'harmonie et de contrepoint qui ont lieu très régulièrement chaque semaine⁹. Après de celui qui n'est son aîné que de huit années, Lucien Durosoir approfondit la passion qu'il nourrit depuis ses premiers pas violonistiques pour Johann Sebastian Bach : ce qui, jusque-là

⁴ Voir sur bruzanemediabase.com : Georgie DUROSOIR, « Lucien Durosoir, né romantique... »

⁵ Adolphe Deslandres avait obtenu le Second Grand Prix de Rome en 1860. Il enseigne le violon à Lucien Durosoir alors que ce dernier est élève de l'institution Notre Dame de Boulogne.

⁶ Sa nomination était intervenue en 1894.

⁷ Il en est renvoyé au bout de six mois pour un conflit de discipline avec le directeur de l'époque, Ambroise Thomas (1811-1896).

⁸ Voir sur bruzanemediabase.com : « Entretien avec Luc Durosoir ».

⁹ Luc Durosoir possède les carnets de comptes tenus par la mère de Lucien Durosoir, qui mentionnent clairement chaque semaine la dépense inhérente à la « leçon avec Tournemire ».

relève de l'admiration se double désormais d'une capacité à comprendre le contrepoint de l'intérieur. La possession d'une technique de composition conditionne le fait qu'elle se fasse oublier. De ce point de vue, Bach reste le modèle de référence, c'est l'adjectif simple qui vient sous sa plume, en 1918 : « Grande est la différence entre l'art simple d'un Bach et l'art complexe d'un Debussy¹⁰ ».

C'est donc la maîtrise contrapuntique et sa parfaite clarté qui sont et resteront posés en nécessité première du geste créateur. De même, la forme musicale revêt une importance primordiale dans les préférences que le jeune homme commence à affirmer. Les quatuors à cordes de Ludwig van Beethoven sont considérés comme des modèles d'exigence formelle et d'une musique capable d'exister sans le secours d'un programme. Cette hauteur de vue signe pour lui la supériorité de Beethoven, dont il fait souvent état dans les approches comparatives qu'il développe dans ses lettres.

Fait révélateur, Lucien Durosoir n'entreprend pas, durant cette période d'études, qui dure jusqu'à son départ pour l'Allemagne en 1902¹¹, de composition dont il gardera trace ou brouillon¹². Il ne fait pas mention d'une projection de ce qu'il sait désormais dans une démarche créatrice, mais se place dans une perspective d'interprète.

Cette position singulière peut trouver une première explication dans l'activité violonistique soutenue de Lucien Durosoir avant même son départ en 1902. Il est, en effet, entré comme premier violon dans l'orchestre des Concerts Colonne en 1898, formation au sein de laquelle il participe à une tournée dans le nord de l'Espagne, avant de démissionner peu après. Un premier court séjour en Allemagne précède le service militaire, en 1900. La formation qui se poursuit, durant l'année 1902 auprès d'Hugo Heermann à Francfort, au cours de laquelle il reçoit les conseils de Joseph Joachim à Berlin est évidemment centrée sur la pratique de l'instrument, mais demeurera fondamentale, nous y reviendrons, quant aux goûts du musicien et à sa position vis-à-vis du romantisme.

¹⁰ Lettre du 9 août 1918, archives Durosoir.

¹¹ Le service militaire, en 1900, interrompt ce parcours, de même que le premier séjour en Allemagne qui le précède.

¹² Le travail avec Tournemire se poursuit pourtant, et les deux musiciens développent des liens d'amitié. Outre des concerts communs, Lucien Durosoir fait partie des créateurs du *Quatuor pour piano et cordes* op. 15 de Tournemire, en juin 1899, à Paris. Ce dernier signe la critique élogieuse parue dans les colonnes du *Petit Écho* au lendemain du concert du 8 mai 1901 à Paris, Salle des agriculteurs, où le jeune interprète joue les *Danses slaves* d'Anton Dvořák, la sonate *Trille du Diable* de Giuseppe Tartini et le *Concerto pour violon* op. 8 de Richard Strauss en première audition française.

Le rapport au geste créateur

Le moment-clé où Lucien Durosoir se situe en position de créateur est directement relié à sa mobilisation et à sa présence au front. Il y arrive dès le 3 août 1914, et après quinze mois de présence au combat, se trouve chargé par le colonel Valzy de créer un quatuor à cordes. Il fait la connaissance d'André Caplet, avec lequel il va partager, jusqu'au départ de ce dernier pour Chaumont, en octobre 1918, une amitié profonde, fondée sur l'échange esthétique¹³ et la pratique de la musique de chambre. Au contact de Caplet, que Lucien Durosoir salue, lors de son arrivée, comme « prix de Rome, chef d'orchestre bien connu qui dirigeait à Boston depuis plusieurs années la saison d'opéra¹⁴ », le musicien envisage peu à peu l'acte compositionnel. C'est dans la conjugaison avec une pratique musicale intensive - car durant toutes les périodes de repli, le quatuor qui compte, outre Lucien Durosoir en premier violon, Henri Lemoine puis Pierre Mayer, second violon, André Caplet, alto et Maurice Maréchal, violoncelle, se produit à la demande de ses supérieurs - que l'idée de composer devient de plus en plus nette dans l'esprit de Lucien Durosoir, jusqu'à la décision qu'il annonce, dans une de ses lettres à sa mère :

J'écrirai certainement. Ce ne sont pas les idées qui me manquent, [...]. Du reste, au bout de quelques mois d'exercices et tout en continuant les exercices théoriques, je commencerai la composition afin de m'habituer à manier les formes plus libres et je donnerai, j'en suis persuadé, des fruits mûrs¹⁵.

À partir de cette affirmation, deux déductions s'imposent :

- la nécessité de la forme, fût-elle libre, préexiste sur toute autre considération, et le musicien ne laisse aucune place à un goût pour une forme improvisée ou qui se construirait en même temps que l'œuvre.
- l'acte de composition suppose la parfaite maîtrise d'un métier, qui n'existe qu'en tant que contrainte à dépasser, d'où la quête de formes libres (alors qu'aucune œuvre n'est encore entreprise). La pratique théorique à laquelle il entend se soumettre correspond à ce qu'il juge nécessaire de posséder avant que de formuler ses propres propositions.

Pour autant, et le fait est déjà éclairant quant à ce qui sera l'isolement esthétique de Lucien Durosoir compositeur, les liens avec Caplet ne seront pas ceux d'un

¹³ Voir sur bruzanemediabase.com : Yves RASSENDREN, « *Le Balcon* pour cordes vocales et instrumentales. Un hommage à Caplet ? »

¹⁴ Maurice MARÉCHAL et Lucien DUROSOIR, *Deux musiciens dans la Grande Guerre*, Paris : Taillandier, 2005, p. 140 (lettre du 17 octobre 1915).

¹⁵ Lettre du 12 septembre 1916, archives Durosoir.

professeur et d'un élève. La même lettre à sa mère du 12 septembre 1916 précise ce que ces relations ne peuvent pas être :

J'ai eu l'idée de faire de la fugue, et même aussi du contrepoint avec Caplet, mais pour l'instant je préfère m'abstenir, quitte à reprendre un peu plus tard le travail avec une inlassable énergie¹⁶.

Le choix de différer cet approfondissement de la technique compositionnelle n'est pas à mettre sur le compte des opérations de guerre, puisque la lettre est écrite durant une période de repli et de calme relatif. Il relève d'une volonté de construction qui passe par lui-même plutôt que par une transmission de personne à personne. Caplet aura peut-être été un éveilleur, en aucun cas un maître pour Lucien Durosoir.

Les « fruits mûrs » qui sont évoqués dans la lettre renvoient bien à l'idée d'un processus lent dont le geste compositionnel n'est que l'ultime aboutissement. Aucune œuvre de jeunesse, aucun brouillon daté de la période 1916-1919 ne subsiste dans l'état actuel des investigations, comme si rien ne devait être livré que de totalement achevé. En dehors de l'intention affichée, le véritable début de l'activité de compositeur de Lucien Durosoir correspond à l'impossibilité où il se trouve, en 1921, de répondre à l'offre qui lui est faite de rejoindre le Boston Symphony Orchestra¹⁷. Le temps qu'il peut alors consacrer à la mise au point de ses projets créatifs se trouvant notablement plus important, il livre de façon surprenante plusieurs pièces de façon quasi-consécutives : *Caprice* pour violoncelle et harpe, *Jouvence*, fantaisie pour violon principal et octuor et la *Sonate piano et violon « Le Lis »*, pour la seule année 1921, sans compter les *Cinq Aquarelles* pour violon et piano, le *Poème* pour violon, alto et piano (ainsi que sa version pour violon, alto et orchestre) et le *Quatuor à cordes n° 1 en fa mineur* pour la précédente. Visiblement, de par les sources invoquées dans les différentes partitions (citation de José-Maria de Hérédia en tête de *Bretagne*, première des *Aquarelles*, hommage à Jean-Marie Leclair, que Durosoir a découvert dès ses années d'intense carrière soliste avant la guerre¹⁸), deux au moins de ces œuvres renvoient à des préoccupations plus anciennes, en gestation depuis plusieurs années. Il n'est pas abusif d'y voir ces fruits mûrs dont la lettre de 1916 annonçait la récolte.

¹⁶ Lettre du 12 septembre 1916, archives Durosoir.

¹⁷ Un accident survenu à la mère de Lucien Durosoir, qui la laisse infirme, le conduit à refuser la proposition qui lui est faite. À partir de 1927, il se retire à Bélus, où sera composée l'œuvre encore à venir.

¹⁸ Voir sur bruzanemediabase.com : « Entretien avec Luc Durosoir ».

Notons qu'après cette série de pièces composées en un laps de temps relativement court, la cadence compositionnelle se stabilise : un ou deux opus par an jusqu'en 1927, un en moyenne entre 1930 et 1935, moins d'un entre 1936 et 1950, année de la toute dernière composition entreprise. Si plusieurs raisons interviennent dans cette raréfaction progressive, elle traduit au moins pour partie une méfiance vis-à-vis de ce qui serait composé vite ou ne prendrait pas le temps précisément de mûrir. C'est ce respect, voire cette défiance, qui fondent le rapport du Lucien Durosoir au geste créateur.

Quelle acception du romantisme ?

La formation et la culture de Lucien Durosoir manifestant un ancrage dans le mouvement romantique, trois éléments sont à prendre en compte en ce sens :

- le répertoire abordé durant les années de formation et celui joué en concert¹⁹,
- les partitions acquises par Lucien Durosoir au long de sa vie,
- les lectures qui font partie intégrante de la vie quotidienne du compositeur²⁰.

Le répertoire travaillé et présenté en public est déjà révélateur de ce qui touche le musicien dans la sphère romantique. L'œuvre de Beethoven y occupe une place centrale, pour ce qui est des pièces pour violon et piano, des trios et des quatuors et du concerto. Les partitions portent des notes de travail qui laissent clairement transparaître une pratique assidue. Le concerto de Brahms conserve au sein du répertoire de Lucien Durosoir une place privilégiée, depuis qu'il en assure la création française le 4 février 1903. Les mois passés auprès d'Hugo Heermann et les conseils de Joseph Joachim favorisent encore ce contact avec le répertoire romantique allemand. À ce panel s'ajoutent le *Concerto pour violon* de Niels Gade (1817-1890)²¹, le *Concerto pour violon et orchestre n° 3 en ré mineur* de Max Bruch (1838-1920)²², une version pour violon et orchestre des *Danses slaves op. 72* d'Anton Dvořák, (1841-1904)²³, le *Concerto pour violon et orchestre en ré mineur* de Richard Strauss, les *Variations Le Streghe sur un air de*

¹⁹ Voir sur bruzanemediabase.com : Georgie DUROSOIR, « Lucien Durosoir, né romantique... ».

²⁰ Voir sur bruzanemediabase.com : « Entretien avec Luc Durosoir ».

²¹ Lucien Durosoir en donne la première audition française en avril 1899, salle Pleyel à Paris.

²² L'œuvre apparaît pour la première fois à son répertoire de concerts publics le 28 avril 1904 à Paris, Salle des agriculteurs.

²³ L'œuvre fait partie du programme du concert du 8 mai 1901 à Paris, Salle des agriculteurs.

ballet de S. Mayer et Viganò op. 8 de Nicolo Paganini²⁴, la *Romance en sol* de Johan Svendsen, les *Airs bohémiens* de Pablo de Sarasate ou les *Airs russes* op. 6 d'Henryk Wienawski²⁵.

La bibliothèque musicale du compositeur élargit ce champ, puisque la musique de chambre de Robert Schumann y figure²⁶, de même que deux conducteurs complets du concerto de Johannes Brahms, avec plusieurs pages symphoniques. Les opéras de Wagner sont également présents, bien que Lucien Durosoir ne les ait jamais joués en formation symphonique. Les partitions en sont pourtant annotées en détail, mais Luc Durosoir souligne que son père les considère avant tout comme une référence en matière d'orchestration. Il y puise des éléments de réflexion touchant l'utilisation des doublures, l'écriture *alla fresca* qui manie des traits aux cordes dont la réalisation n'atteint la sonorité voulue que collective, mais pas réellement de référence profonde. Ainsi, l'orchestration des *Funérailles* (1927-1930) reste-t-elle attachée aux canons en vigueur dans la lignée de Brahms et Bruckner :

- conception stratifiée, presque organistique, individualisant nettement chacun des groupes de l'orchestre (le phénomène est particulièrement net dans le premier mouvement de la suite, mesures 50-65),
- limitation des doublures aux dispositions habituelles chez Brahms (premiers violons – hautbois – cor anglais, premier mouvement de la suite mesures 66-67),
- limitation des mélanges timbriques au profit de la recherche d'une couleur sobre, attachée aux timbres purs.

La position de Lucien Durosoir vis-à-vis de Wagner témoigne de la distinction opérée entre admiration et imitation. Qu'il ait relu sa vie durant les partitions en sa possession ne laisse aucun doute, qu'il ait cherché à incorporer des éléments du langage wagnérien au sien propre apparaît plus douteux, ce qui le place en marge du mouvement wagnérien en France dans le dernier quart du XIX^e siècle.

Au vu de l'œuvre, quels sont donc les liens effectifs qui rattachent Lucien Durosoir compositeur avec le romantisme et les distances qui l'en séparent ? Pour tenter de répondre à cette question, nous opterons pour un examen

²⁴ Durant l'année 1906, Lucien Durosoir participe à deux tournées en France organisées par la direction des concerts Bocquel, avec Lazare Lévy et Victor Gallois au piano, respectivement pour chacune des tournées.

²⁵ Les critiques de concerts mentionnent ces pièces dans les programmes des concerts des tournées de 1906.

²⁶ Partitions des sonates pour violon et piano, des quatuors à cordes, du quintette avec piano, du quatuor avec piano et des trios avec piano.

catégoriel des éléments du geste compositionnel : texture, forme, mélodie et harmonie.

La texture musicale reste marquée, chez Lucien Durosoir, par une quête de densité. Texture et thématique sont intrinsèquement liées. Le début de *Bretagne*, première des *Cinq Aquarelles* pour violon et piano de 1920 est déjà révélateur. L'élément dévolu au piano mesures 1-2²⁷ peut passer pour une formule d'accompagnement (il reste identique à lui-même sous l'entrée du violon, mesure 4), mais il connaît son propre développement itératif (piano, main droite, mesures 17-28, figure 1) en même temps que le violon procède à celui de l'élément présenté par la main droite du piano mesures 4-6 (figure 2).

Figure 1 : L. DUROSOIR, *Cinq Aquarelles* pour violon et piano, Bretagne, m. 19-21

Figure 2 : L. DUROSOIR, *Cinq Aquarelles* pour violon et piano, Bretagne, m. 4-6

De même, l'exposition thématique dans le premier mouvement de la *Sonate pour piano et violon* « *Le Lis* » (1921) ne peut être scindée en figures thématiques principales et formules d'accompagnement. Dans une forme globale

²⁷ Voir sur bruzanemediabase.com : Lionel PONS, « Lucien Durosoir, de l'œuvre au style : éléments de réflexion », figure 7.

bithématique, l'arrivée du premier thème au violon (mesures 28-44, figure 3) se superpose à une permanence de l'un des éléments thématiques de l'introduction (piano, main gauche, mesures 6-9²⁸), de sorte qu'aucun des deux ne se retrouve en position hiérarchique inférieure vis-à-vis de l'autre.

Vif et sourdement agité

28

2

p

cresc.

f

38

dim.

mf

2

Figure 3 : L. DUROSOIR, *Sonate pour violon et piano « Le Lis »*, Introduction, partie de violon, m. 28-44.

Le postulat va plus loin que le réflexe contrapuntique brahmsien. En effet, la densité de la texture chez Durosoir n'épouse pas les canons de la technique contrapuntique : la technique fuguée n'apparaît pas sous sa plume, non plus que la passacaille, et la technique imitative à large échelle n'est pas non plus un ressort auquel il a recours. Il n'y a chez Durosoir ni mouvement centrifuge d'un élément que des imitations propageraient aux quatre coins de l'espace sonore, ni hiérarchie entre les lignes concernées. Si cette indépendance est l'essence même du geste contrapuntique, elle se trouve chez Durosoir, et ce dès les premières œuvres (*Quatuor à cordes n° 1* en fa mineur de 1920, *Sonate pour piano et violon*) liée à l'idée de foisonnement thématique dans lequel l'indépendance des lignes doit impérativement être préservée. Les mesures 1-6 de *l'Allegro moderato* du *Quatuor n° 1* ne mobilisent pas moins de quatre éléments distincts²⁹, d'où une relative compacité de la texture. Le traitement en contrepoint renversable du premier élément (violon II et alto, mesures 1-2, renversé dans les mesures 3-4, figure 4) dès les premières notes de l'œuvre témoigne de cet ancrage dans une indépendance de lignes, que même la différence de registre entretenue entre les deux instruments, favorisant leur individualisation timbrique, ne prive pas d'une certaine touffeur.

²⁸ Même référence, figure 5.

²⁹ Voir sur bruzanemediabase.com : Jean-Claire VANÇON, « Les *Quatuors à cordes* de Lucien Durosoir : une analyse de style ».

Allegro moderato

Violin I

Violin II *pp* *cresc.*

Viola *pp*

Cello *f* *énergique*

Figure 4 : L. DUROSOIR, *Quatuor à cordes n° 1*, Allegro moderato, m. 1-4.

Si les œuvres importantes composées après la période féconde de 1920-1921 vont vers un éclaircissement de la texture, celle-ci n'en reste pas moins marquée par une recherche de densité. Ainsi, le *Quatuor à cordes n° 2* en ré mineur (1922), s'il voit son premier mouvement, *Andante espressivo*, débiter (mesures 1-4) par un solo d'alto, se dirige très rapidement vers un discours polymélodique à quatre parties (mesures 10-17, figure 5), à ceci-près que les phénomènes de doublures entre lignes s'imposent comme une nécessité clarificatrice.

passionné

p dim. *3*

pp

p dim. chaleureux

pp *3*

f

passionné

The image shows a musical score for four staves, likely for a string quartet. The first staff is in treble clef and has a dynamic marking of *mf* and the word *passionné* above it. It contains triplet patterns. The second staff is also in treble clef and has a dynamic marking of *pp*. The third staff is in bass clef and has a dynamic marking of *pp*. The fourth staff is in bass clef and has a dynamic marking of *mf*. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure contains four staves of music, and the second measure contains four staves of music. The music is characterized by triplet patterns and dynamic markings.

Figure 5 : L. DUROSOIR, *Quatuor à cordes n° 2*, Andante espressivo, m. 11-14.

La comparaison avec les modèles beethovéniens et brahmsiens révèle une préoccupation contrapuntique commune, mais également une différence fondamentale. La construction thématique chez Durosoir reste attachée à la brièveté. Si elle paraît s'articuler en phrases (*Sonate pour piano et violon, Introduction*, mesures 28-43, cf. figure 3), elle le fait au travers d'une logique d'amplification ou de duplication cellulaire. Les mesures 34-43 sont assimilables à une désinence de ce qui les précède depuis la mesure 28, elle-même scindable en deux entités (partie de violon, mesures 34, dernier temps, à 36, deux premiers temps, et 36, dernier temps, à 40, premier temps) dont la seconde est à la fois transposition et agrandissement de la première, elle-même issue de la descente chromatique entendue dès le début du thème (partie de violon, mesures 30, dernier temps, à 32), avec une figure terminale (partie de violon, mesures 40, deux derniers temps, à 43) qui est un écho de la fin du thème (partie de violon, mesures 32, dernier temps, à 34, deux premiers temps).

Texture marquée par l'horizontalité donc, mais avec une dimension différente de Beethoven ou Brahms, beaucoup plus centripète, en ce que tout le matériau semble issu de cellules de base. La démarche semblerait donc se rapprocher de la cyclisation dont César Franck représente l'un des modèles. Selon Luc Durosoir, le *Quintette pour piano et cordes* de César Franck comptait parmi les partitions fréquemment lues et jouées en privé par son père. Le principe cyclique existe donc chez Durosoir³⁰, dès le *Quatuor à cordes n° 1*, mais associé de plus en plus, après 1921, à une évolution formelle qui s'écarte notablement des modèles romantiques, qu'ils soient beethovénien, brahmsien ou franckiste. Cette attitude vient corroborer la distance que le musicien entretient vis-à-vis de la filiation

³⁰ Même référence.

franckiste. Luc Durosoir confie que son père manifestait à propos de Vincent d'Indy une relative réserve, louant son don d'orchestrateur, mais restant plus circonspect sur le rapport à la texture comme à la forme. Sa correspondance en porte témoignage :

Joué aujourd'hui le premier temps et le *Scherzo* de la sonate d'Indy, ce sont les deux mouvements que je préfère [...]. 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 principe³¹.

L'intimité entre la texture et la forme est l'une des caractéristiques de l'esthétique de Lucien Durosoir, et vient éclairer encore ses liens avec le romantisme. En effet, les premières œuvres achevées témoignent encore d'un attachement aux moules formels hérités du romantisme et du classicisme :

- bithématisme rattaché à la forme sonate (*Bretagne*, première des *Cinq Aquarelles*, *Introduction*, premier mouvement de la *Sonate pour piano et violon* « *Le Lis* »),
- forme lied (*Vision* et *Berceuse*, deuxième et quatrième pièces des *Aquarelles*, *Adagio*, troisième mouvement du *Quatuor à cordes n° 1*),
- *scherzo* (deuxième mouvement du *Quatuor à cordes n° 1*),
- *rondo* (*Ronde*, troisième des *Aquarelles*, *Final*, dernier mouvement du *Quatuor à cordes n° 1*).

Les empreintes beethovéniennes et brahmsiennes sont évidemment présentes, mais il convient de noter déjà que le musicien n'aborde pas la forme à variations, pas plus que les techniques de passacaille ou de chaconne qui leur sont apparentées. Cette mise à l'écart, qui signe une indépendance par rapport aux influences subies, se confirmera dans la suite du parcours créateur du compositeur, qui n'utilisera aucune de ces configurations. D'autre part, deux mouvements importants d'œuvres parmi les premières composées anticipent déjà sur ce que va devenir l'appréhension formelle chez Lucien Durosoir :

- le premier mouvement du *Quatuor à cordes n° 1*, *Allegro moderato*, concilie la recherche d'une forme unitaire avec une abondance motivique immédiatement dévoilée,
- le deuxième mouvement de la *Sonate pour piano et violon* « *Le Lis* », qui porte le même titre que la sonate dans son ensemble, revêt une forme complexe qui livre à la fois l'hommage affiché à Jean-Marie Leclair³² et une genèse qui conduit à l'apparition des deux thèmes de *l'Introduction*.

³¹ Lettre du 13 juin 1918, archives Durosoir.

³² Ce deuxième mouvement porte en exergue « À la mémoire de Jean-Marie Leclair ».

La sonate, dans son ensemble, se présente comme un processus menant de l'aboutissement vers la source (premier mouvement avec processus de développement), puis de la source vers l'aboutissement (deuxième mouvement).

Si Lucien Durosoir ne perd pas de vue la cohérence formelle, et si celle-ci emprunte préférentiellement les outils que le romantisme lui lègue, il va gérer avec un degré de liberté croissant cet héritage. En effet, si *l'Introduction* de la *Sonate pour piano et violon* « *Le Lis* » réfute déjà les techniques traditionnelles de développement³³, cette tendance va se confirmer par la suite, dans les œuvres postérieures. Le compositeur manifeste, dès le *Quatuor à cordes n° 2*, une propension à fonctionner par alternance d'éléments contrastés, voire à interrompre un élément par un autre. Point important, cette option ne répudie pas la notion de développement. La multiplication des motifs à rôle thématique ne s'opère pas anarchiquement, mais en concevant ceux-ci en fonction d'un apparentement. Le matériau présenté dans les mesures 1-6 de l'Allegro moderato du *Quatuor à cordes n° 1* compense son apparent éclatement par l'adoption en commun de cellules conjointes en triolets de croches. Si héritage de la cyclisation formelle franckiste il y a, c'est dans cette recherche d'unité sous-jacente qu'il se manifeste. Il n'y a donc pas recours aux techniques traditionnelles de développement, mais référence à un développement implicite et constant³⁴.

La forme brève telle que Robert Schumann la met en pratique dans les *Papillons* op. 2 ou le *Carnaval* op. 9 ne mobilise pas visiblement l'intérêt de Lucien Durosoir. Même dans les pièces isolées³⁵, le modèle formel reste soit clairement biparti, soit apparenté à la forme lied, sans manifester de volonté de s'affranchir de ces cadres. Remarquons, en corollaire, qu'aucune de ces pièces (même les *Cinq Aquarelles*) n'admet de volonté éminemment descriptive. Lucien Durosoir

³³ Voir sur bruzanemediabase.com : Lionel PONS, « Lucien Durosoir, de l'œuvre au style : éléments de réflexion ».

³⁴ Voir sur bruzanemediabase.com : Jean-Claire VANÇON, « Les *Quatuors à cordes* de Lucien Durosoir : une analyse de style ».

³⁵ *Ronde et Berceuse* pour violoncelle et piano (1920) d'après deux des *Cinq Aquarelles*, *Fantaisie* pour violon et piano (1920), *Caprice* pour violoncelle et harpe (1921), *Légende* pour piano (1923), *Idylle* pour flûte, clarinette, cor et basson (1925), *Rêve* pour piano et violon (1925), *Oisillon bleu* pour violon et piano (1927), *Sonnet à un enfant* pour voix et piano (1930), *Vitrail* pour alto et piano (1934), *Berceuse* pour flûte et piano (1934), *Au vent des landes* pour flûte et piano (1934), *Fantaisie* pour cor, harpe et piano (1937), *Deux Préludes* pour piano ou harmonium (1945), *Prélude en fa dièse mineur* pour orgue (1945), *Incantation bouddhique* pour cor anglais et piano (1946), *Nocturne* pour piano (1949), *Prière à Marie* pour violon et piano (1949), *Improvisation sur la gamme d'ut* pour piano et instrument mélodique (1949) et *Chant élégiaque* pour violon et piano (1950).

semble plus à l'aise dans des cadres de musique pure, rattachés directement à un moule forme abstrait.

L'inspiration mélodique de Lucien Durosoir prend également appui sur sa position face à l'héritage romantique. La préoccupation thématique du compositeur reste un geste premier dont la phrase mélodique découle, et non le contraire. Ainsi, aussi bien le premier thème de l'*Introduction* de la *Sonate pour violon et piano* « *Le Lis* » (partie de violon, mesures 30-43) que celui de l'*Adagio* du *Quatuor à cordes n° 1* (partie de violon I, mesures 3-8) sont conçues comme des agencements de motifs, cette dernière conception primant sur la qualité chantante desdits thèmes. La vocalité ou la courbe mélodique proprement dite ne constituent pas le souci premier du compositeur, ce qui explique en partie le silence qu'il observe, dans ses goûts et références en musique, sur Schubert³⁶. L'appréhension de l'harmonie est certainement le paramètre dans lequel le musicien se montre le plus libéré de toute référence à la sphère romantique. Le chromatisme, s'il est présent de façon parfois assez accusée (*Quatuor à cordes n° 3*, troisième mouvement, *Énergique*, mesures 148-158) ne nie jamais la notion de polarité. Mais cette polarité se trouve restreinte à celle attirant vers un degré fondamental l'ensemble des autres constituants d'une échelle musicale³⁷. La notion de note étrangère dans un agrégat n'a donc pas cours de la même façon que dans le cadre de l'harmonie classique. Le cadre tonal fixé n'induit pas nécessairement un contrôle absolu des rencontres verticales résultant du contexte polyphonique, par conséquent l'univers harmonique de Lucien Durosoir paraît difficile à rattacher à un héritage romantique. La dissonance n'y est pas le fait d'une tension appelant une résolution, fût-elle différée ou éludée comme dans la vision wagnérienne. Les phénomènes cadenciels existent chez Durosoir en tant que ressorts fonctionnels, mais ils ne revêtent pas les traits de la cadence parfaite : ils sont, plus un éclaircissement passager du contexte, comme lors de l'arrivée du deuxième thème de l'*Introduction* de la *Sonate pour piano et violon* « *Le Lis* » (mesures 104-108), qu'une installation durable dans un univers aux contours fixés. La polymélie ne va pas jusqu'à l'affirmation simultanée de plusieurs tonalités. Lorsque l'impression en transparait (*Quatuor à cordes n° 1*, *Adagio*, mesures 8-16), elle ressort de la liberté induite par la

³⁶ Selon son fils, le compositeur parlait peu de Schubert ; fait qui peut s'expliquer par cette différence fondamentale touchant la gestion mélodique.

³⁷ Voir sur bruzanemediabase.com : Lionel PONS, « Lucien Durosoir, de l'œuvre au style : éléments de réflexion ».

flexibilité évoquée plus que d'une exploitation radicale du phénomène polytonal³⁸.

De ces quelques considérations il ressort que les rapports de Lucien Durosoir avec le romantisme musical sont à la fois proches par les influences assumées et distancées par la gestion qu'il en opère autant que par l'évolution de ses options esthétiques. Les lectures auxquelles il consacre chaque jour, selon le témoignage de son fils, un temps non négligeable renforcent encore cette position par un rejet de ce que le romantisme peut induire de dilution dans la rêverie ou de risque de grandiloquence. La littérature du XIX^e siècle est moins présente chez lui que celle des siècles précédents, même s'il revient fréquemment sur Leconte de Lisle dont la recherche de perfection dans les proportions et les convergences avec le rythme des tragédiens grecs le touchent, d'où son goût pour la traduction de l'*Orestie* par le poète parnassien.

Le rapport aux musiques anciennes

Les affinités de Lucien Durosoir avec les musiques anciennes sont profondes et prennent leur source, comme dans le cas du romantisme, dans sa pratique instrumentale, le répertoire qu'il aborde en concert ainsi que les partitions qu'il lit et conserve. En tant que concertiste, il aborde logiquement la *Chaconne* de la *Partita n° 2* en ré mineur BWV1004 de Johann Sebastian Bach³⁹ ainsi que la sonate dite des *Trilles du Diable* de Giuseppe Tartini⁴⁰, véritables piliers de programme pour les violonistes virtuoses. Rapidement, ce sont le *Prélude et Fugue en sol mineur* BWV 861 du *Wohltempiertes Klavier* et l'*Aria* de la *Suite n° 3* pour orchestre en ré majeur BWV 1068 de Bach, ainsi que la *Sonate « La Folia »* d'Arcangelo Corelli qui sont joués en concert⁴¹.

D'autre part, la bibliothèque de Lucien Durosoir compte un nombre important de partitions de maîtres du XVIII^e siècle : Geminiani, Locatelli ; d'autres œuvres de Tartini y figurent. Si ces œuvres n'ont pas toutes été jouées en concert, les annotations et doigtés portés sur ces partitions montrent clairement qu'elles ont été travaillées. Enfin, l'une des pièces maîtresses de la bibliothèque demeure l'édition originale des *Sonates* de Jean-Marie Leclair que sa veuve avait fait graver après sa disparition.

³⁸ Voir sur bruzanemediabase.com : Jean-Claire VANÇON, « Les *Quatuors à cordes* de Lucien Durosoir : une analyse de style ».

³⁹ L'œuvre figure au programme du concert du 4 février 1903 à Paris, salle Humbert de Romans.

⁴⁰ Dès le concert du 8 mai 1901, salle des Agriculteurs à Paris, l'œuvre fait partie du répertoire de Lucien Durosoir.

⁴¹ Les concerts en province entre 1905 et 1906 voient presque toujours l'une ou l'autre de ces pièces figurer au programme.

Ce goût pour la musique ancienne semble avoir pris le pas sur celui pour le classicisme viennois, moins présent dans le panthéon du compositeur. Mais ce rapport privilégié trouve-t-il un retentissement dans l'œuvre de Lucien Durosoir ? L'élément le plus saillant de réponse à cette question est évidemment l'hommage direct à Jean-Marie Leclair que constitue le deuxième mouvement de la *Sonate pour piano et violon « Le Lis »*. En dehors de l'utilisation des rythmes pointés dans la partie de violon (mesures 1-18, puis mesures 140-152), le musicien ne se livre à aucun pastiche stylistique, conserve les options de langage harmonique qui lui sont propres. La forme, comme nous l'avons exposé, doit davantage à la propre vision du compositeur qu'à l'imitation ou la stylisation d'un modèle : l'option de développement continu ne peut s'inscrire dans une référence formelle explicite à la sonate baroque. Mais la liberté formelle qu'elle induit, presque paradoxalement dans une texture sonore dominée par la stratification contrapuntique, rejoint esthétiquement la fantaisie baroque, dont elle se présente comme un prolongement. Le cas de la *Sonate pour piano et violon* reste isolé dans l'œuvre de Lucien Durosoir : les opus à venir ne feront plus de référence explicite à la musique ancienne.

Il ne saurait donc être question d'empreinte stylistique, mais d'une conscience de la liberté qui se traduit, chez Lucien Durosoir, par la singularité de ses options formelles et harmoniques, et cet axe de correspondance éclaire en partie la relative réserve que le musicien manifeste vis-à-vis du style classique, attaché à des cadres plus contraints.

Lucien Durosoir et les musiques de son temps

La position de Lucien Durosoir par rapport à l'école française de son temps est complexe, à la fois par les affinités qu'il manifeste, et par le fait que l'œuvre composée le sera après son éloignement des cercles parisiens. Les positions esthétiques qu'il exprime clairement dans sa correspondance sont éclairantes quant à son ressenti du devenir de la musique française et à son évolution de compositeur.

La personnalité de César Franck représente une référence incontournable, mais pour autant, Lucien Durosoir n'adopte pas la position d'un disciple, et son appréciation reste nuancée. Pour lui, la *Sonate pour violon et piano en la* majeur sacrifie trop à la virtuosité pure et à un côté décoratif : « 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 dernière⁴² ».

⁴² Lettre du 2 juillet 1916, archives Durosoir.

Peut-être plus que la virtuosité, c'est la propension à un épanchement mélodique très généreux, marqué dès l'énoncé du premier thème du premier mouvement, *Allegretto ben moderato*, qui heurte le sentiment de Lucien Durosoir, pour qui la construction thématique reste fermement attachée, nous l'avons vu, à un contexte de développement motivique continu. En effet, la virtuosité proprement dite est loin d'être absente de son œuvre, elle en fait même partie intégrante, mais sans jamais s'écarter de la rigueur conceptuelle qui sous-tend l'œuvre et qui n'en fait pas véritablement un acte démonstratif. En tant que difficulté technique, elle existe bel et bien comme en témoigne Maurice Maréchal, le 21 avril 1931, à la réception du triptyque *Improvisation, Maïade et Divertissement* pour violoncelle et piano :

Bien reçu les deux parties. J'ai déchiffré immédiatement la mienne au *cello* et j'ai pensé violoncellistiquement que vous ne manquez pas d'ironie d'appeler cela *Divertissement*, et musicalement que c'en est un, charmant... pour l'auditeur ! Mais Bon Dieu que c'est difficile ! Même agrémenté de vos recommandations « *très librement, avec charme, et ricochet si possible !*⁴³ »

Si donc il y a bien admiration pour Franck et culture d'une texture contrapuntique dense, il n'y a nullement lien de filiation entre Franck et Durosoir. Ceci nous aide à saisir la position très particulière que le musicien prend par rapport à la stature de Vincent d'Indy. Cette dernière est complexe et plurielle :

- d'une part, Luc Durosoir affirme que d'Indy reste plus considéré par lui comme un maître d'orchestration et donc une référence pédagogique que comme un modèle créateur. Mais les œuvres de la période d'Agay ne figurent pas dans sa bibliothèque, et il n'a matériellement pas pu assister à leur création ou les entendre.
- d'autre part, la forme considérée comme nécessité première ne le satisfait pas pleinement, d'où les réserves sérieuses qu'il exprime par rapport à la *Sonate pour violon et piano* (cf. note 264). L'œuvre conçue pour l'affirmation d'un principe, selon ses propres termes, ne lui paraît pas douée d'une vie propre.

Il va plus loin, en distinguant ce qui, pour lui, constitue la véritable école française, dans une lettre à sa mère du 11 janvier 1916 :

Je n'ai pas 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. Il y a eu, il y a quelque vingt ans, un certain

⁴³ Maurice MARÉCHAL, lettre à Lucien Durosoir, 21 avril 1931, archives Durosoir.

nombre de musiciens dont les œuvres sont encore loin d'être populaires. Je crois que c'est là la véritable école française⁴⁴.

C'est donc du côté d'Albéric Magnard, Guillaume Lekeu, Ernest Chausson ou Gabriel Dupont⁴⁵ qu'il faut chercher pour lui une cohérence esthétique de l'école française, c'est-à-dire dans une sphère rattachée aux milieux de la Schola Cantorum et de la Société Nationale de Musique, mais non assujettie à une position de disciple par rapport à César Franck.

Florent Schmitt occupe pour Lucien Durosoir une place non négligeable dans le devenir de la musique française. Luc Durosoir insiste sur l'admiration que son père ressentait pour l'ensemble du legs de Schmitt. Il était rare que Lucien Durosoir juge dans sa globalité la démarche créatrice d'un collègue, son appréciation portant toujours sur les spécificités d'une page, et l'exception schmittienne mérite d'être signalée. La luxuriance contrapuntique, s'écartant au besoin des techniques scolastiques⁴⁶, la rigueur de la forme jointe à la liberté de sa conception rejoignent plusieurs des options esthétiques de Lucien Durosoir. La construction de la *Sonate libre en deux parties enchaînées* pour violon et piano de Florent Schmitt, créée le 1^{er} avril 1920 à la SMI (Salle Gaveau) par Lucien Bellanger (violon) et Hélène Léon (piano) intervient avant la composition de la propre sonate de Lucien Durosoir. Or, les liens de macroforme entre les deux œuvres sont parlants : deux mouvements, dont le second est plus développé que le premier, mais faisant reparaître des éléments de celui-ci. Certes, les deux mouvements de la sonate de Durosoir sont séparés, mais sa coupe atypique se trouve en étroite parenté avec la vision proposée par Schmitt.

C'est principalement durant les années de la Première Guerre mondiale qu'au contact d'André Caplet, Lucien Durosoir va approfondir la musique de Claude Debussy et nuancer peu à peu son jugement. Celui-ci est d'abord plus que réservé, à propos du *Quatuor à cordes* (*Lettre à sa mère*, 24 mars 1916, archives Durosoir)⁴⁷, mais va peu évoluer au contact des trois dernières sonates du musicien, qu'il découvre avec Caplet. La *Sonate pour violon et piano* ne le satisfait pas totalement (*Lettre à sa mère*, 9 janvier 1917, archives Durosoir) alors que celle pour violoncelle et piano lui semble une réussite (*Lettre à sa*

⁴⁴ Lettre du 11 janvier 1916, archives Durosoir.

⁴⁵ Une lettre à sa mère du 6 juin 1916 (archives Durosoir) rapproche Beethoven et Gabriel Dupont par opposition à la faiblesse que Lucien Durosoir attribue au *Quatuor à cordes* d'Edvard Grieg.

⁴⁶ La fugue du *Psaume XLVII* (du chiffre 13 au chiffre 18, Paris : Salabert, 1905) constitue une exception dans l'œuvre du compositeur.

⁴⁷ Voir sur bruzanemediabase.com : Georgie DUROSOIR, « Lucien Durosoir, né romantique... ».

mère, 10 juin 1916, archives Durosoir). Les réserves exprimées sur la *Sonate pour violon et piano* touchent au décousu apparent de la forme et à une écriture instrumentale jugée peu violonistique. En revanche, et cela rejoint le goût de Lucien Durosoir pour les préclassiques, la référence aux maîtres anciens présente dans ces sonates lui semble une voie d'avenir opposée soit aux recherches de la forme pour elle-même, soit d'une dilution dans la rêverie qu'il associe toujours à un contexte méphitique. Comparant les sonates pour violoncelle de d'Indy et Debussy, il affirme :

Il [l'art de d'Indy] est fort discutable, et cet art se rapporte à l'art boche, au lieu que Debussy si nettement français s'apparente aux maîtres du 18^e. 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 mille choses diverses. Celle de d'Indy est d'un protestant, hautain et rigide. C'est froid, calculé. D'Indy, ce sont les attaches du passé, Debussy, c'est la voie ouverte vers l'avenir, lumineux et translucide⁴⁸.

La voie ouverte par Debussy dans les trois ultimes sonates, la référence aux maîtres préclassiques semble donc réconcilier Lucien Durosoir avec un compositeur dont, jusque-là, il conteste volontiers la place prépondérante que lui accorde André Caplet⁴⁹. Vis-à-vis de ce dernier en tant que compositeur, l'impression de Durosoir est mitigée. Le risque de systématisation de procédé et ce qui lui semble être un manque de force dans les lignes directrices l'empêchent d'adhérer totalement à l'œuvre musicale de son ami.

Si la méfiance envers la musique de Debussy s'est muée en compréhension des dernières œuvres, le jugement qu'il porte, en 1918, sur le *Trio* de Ravel ne suffit pas à déterminer sa position vis-à-vis de ce compositeur : « C'est très intéressant, mais surtout une œuvre d'intellectuel plus que de sensitif. L'esprit a beaucoup plus de place que le cœur ⁵⁰ ».

Sur le Groupe des Six et la génération des musiciens français nés entre 1890 et 1900, il demeure sceptique quant à l'apparente désacralisation de l'art que le mouvement semble prôner au début des années 1920, dans le sillage du *Coq et l'Arlequin* de Jean Cocteau. Qu'aucun ne se soit montré fidèle à cette prise de position, et ce dès le milieu de la même décennie, n'a pas entraîné de révision de

⁴⁸ Lettre du 13 mai 1918, archives Durosoir.

⁴⁹ Voir sur bruzanemediabase.com : Georgie DUROSOIR, « Lucien Durosoir, né romantique... ».

⁵⁰ Lettre du 24 avril 1917, archives Durosoir. Il n'a jamais, même en privé, au dire de son fils, professé d'opinion négative sur Ravel, mais il n'a pas eu l'occasion de se prononcer sur les œuvres écrites après 1919.

sa position⁵¹. Au demeurant, en dehors de ce que la radio a pu lui en faire connaître à partir de 1940 (date où le compositeur acquiert son premier poste), les trajectoires des représentants de la jeune génération ne lui sont pas familières, et il ne s'exprime pas à leur sujet⁵².

Enfin, le cas d'Arnold Schoenberg pose question. Luc Durosoir mentionne que son père, sans considérer ce dernier comme l'une de ses préférences musicales, le tenait pour un grand compositeur. Sur quels faits pouvait s'appuyer ce jugement ? On sait que, durant ses séjours et tournées en Allemagne, il fréquentait assidûment les concerts ; jusqu'en 1913, il a donc eu la possibilité théorique d'entendre (mais rien ne permet d'affirmer qu'il le fit) jusqu'à l'opus 21 *Pierrot Lunaire* (1912) et même les *Gurre-Lieder*, sans numéro d'opus, terminés en 1913. Certes, il n'a pas pu assister au Skandalkonzert du 31 mars à Vienne, ayant quitté la ville le 2 février, mais il était en tournée dans la capitale autrichienne en janvier de cette année là. La critique viennoise était alors en état d'ébullition ; on avait dit de *Pierrot lunaire* que cette musique n'était « qu'une agitation dans tous les sens », « l'anarchie la plus parfaite⁵³ ». La société viennoise sommait donc les connaisseurs de choisir leur camp et c'est peut-être alors que Durosoir a opté pour la modernité schoenbergienne, position qu'il n'a jamais démentie par la suite. Une chose demeure certaine : ses jugements sur Schoenberg ne sauraient avoir été portés à la légère, sans s'appuyer sur une vraie connaissance des œuvres majeures du compositeur. Sur ce point, les archives Durosoir ne sont pas directement éclairantes. En outre une hypothèse subsiste quoique impossible à vérifier en l'état actuel des recherches. Le *Quatuor à cordes n° 1* est créé le 2 février 1922 à la salle Pleyel, lors d'un concert de la SMI⁵⁴. De juin à octobre 1921, Lucien Durosoir séjourne à Pléhérel (Côtes du Nord), puis se trouve à Vincennes en novembre 1921, au moment où il commence à composer le *Quatuor à cordes n° 2* en ré mineur. Il n'est pas impossible que le séjour à Vincennes se soit prolongé jusqu'aux répétitions du *Quatuor à cordes*

⁵¹ Voir sur bruzanemediabase.com : « Entretien avec Luc Durosoir ».

⁵² Même référence.

⁵³ Voir Esteban BUCH, *Le cas Schœnberg. Naissance de l'avant-garde musicale*. Paris : Gallimard, 2006, p. 217

⁵⁴ Le programme comprend une *Sonate pour violoncelle et piano* d'Ildebrando Pizzetti (Livio Boni, violoncelle et Paul Loyonnet, piano), *Complainte de cette bonne lune* et *Dans le parc de Chantilly*, deux mélodies d'Émile Trépard (Marguerite Carleys, soprano, Paul Loyonnet, piano), *Hommage à Debussy* de Maurice de Séroux (Paul Loyonnet, piano), *Effluves* et *Préludes* de Léo Sachs (Paul Loyonnet, piano), chansons populaires japonaises (Yoshinori Matsuyama, voix, Paul Loyonnet, piano), *Équinoxes* d'Eugène Grassi (Nelly Eminger-Sivade, piano) et le *Quatuor à cordes en fa mineur* de Lucien Durosoir (Robert Krettly, violon, Jean Godard, violon, Georges Taine, alto, Jacques Patte, violoncelle).

n° 1, et donc que le musicien ait pu assister au concert de création française du *Pierrot lunaire* en novembre 1921.

Les liens de Lucien Durosoir avec les musiques de son temps sont contrastés, mais ils reflètent fidèlement les options esthétiques qui sont les siennes et dont son approche du langage et de la forme témoignent dès 1920.

Singularité et secret

La position de Lucien Durosoir en tant que créateur le place en marge des principaux mouvements esthétiques qui touchent les musiciens de sa génération. Sans affirmer jamais de volonté de rupture avec aucun d'entre eux, il développe très tôt une conscience de l'indépendance et de sa nécessité :

Je garde sur toutes choses 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 autre⁵⁵.

On pourra s'étonner que cette culture de la singularité, renforcée évidemment par l'éloignement du musicien des cercles musicaux parisiens à partir de 1921, se double d'un quasi-secret entretenu au sujet de cette vocation de compositeur. Il aura fallu le choc de la disparition de son ami Georges Rolland pour qu'en 1945, Luc Durosoir puisse voir pour la première fois son père écrire devant lui de la musique⁵⁶, ce qui est demeuré très rare ensuite (six œuvres seront menées à bien après 1945). Cette discrétion n'est pas synonyme de doute du musicien quant à sa vocation créatrice. La partition d'orchestre des *Funérailles* reliée en cuir est toujours restée dans le casier à musique de Bélus, du vivant du musicien, sans qu'il en soit notablement question en famille.

Le compositeur avait pleinement conscience de la valeur de son œuvre⁵⁷, mais aussi de sa non congruence avec l'évolution de la musique française après la Première Guerre Mondiale. Si le temps de sa musique devait advenir, ce ne serait qu'après sa disparition, si le public se trouvait à-même de la recevoir. Pour beethovénienne qu'elle soit, cette position aurait pu cependant pousser Lucien Durosoir à faire éditer son œuvre, ce que ses contacts avec les éditions Durand, via André Caplet, ou avec les éditions Eschig⁵⁸ auraient permis. Il ne l'a expressément pas souhaité, faisant le choix du silence et nous laissant l'énigme que représente cette œuvre issue d'un cheminement lucide et exigeant, mais que

⁵⁵ Lettre du 29 novembre 1916, archives Durosoir.

⁵⁶ Il s'agit des deux *Préludes* pour piano ou harmonium et du *Prélude* pour orgue.

⁵⁷ Voir sur bruzanemediabase.com : Francis LIPPA, « Une poésie musicale au tamis de la guerre : le sas de 1919 – la singularité Durosoir ».

⁵⁸ Voir sur bruzanemediabase.com : « Entretien avec Luc Durosoir ».

son propre créateur a condamnée à l'enfouissement sans remettre en cause sa valeur. Le ralentissement de la composition à la fin des années 1930 est, selon Luc Durosoir, à mettre en partie sur le compte des difficultés matérielles qui rendront de plus en plus pénible la vie quotidienne jusqu'en 1955⁵⁹, et qui ont peu à peu éloigné le musicien de sa table de travail. Pour autant, il n'a jamais cessé de s'exercer quotidiennement au violon, il aurait pu en être de même pour la démarche créatrice. Les raisons profondes qui auront causé cette raréfaction restent donc le fait du seul créateur, nous laissant un faisceau de conjectures entre les mains. La seule cause définitivement exclue reste celle d'un reniement progressif de l'œuvre que le musicien n'aurait pas jugée digne d'être. L'espoir d'être reconnu « plus tard » demeurait, de même que la certitude que la reconnaissance ne pouvait être immédiate⁶⁰.

La personnalité de Lucien Durosoir s'édifie donc sur un socle romantique, mais avec une qualité immédiate de discernement dans ce qu'il en retient, dessinant une singularité qui ira en se précisant sans se renier, rassemblant avec exigence ambitions esthétiques et positions quant à l'évolution musicale de son époque.

© Lionel PONS

⁵⁹ Voir sur bruzanemediabase.com : « Entretien avec Luc Durosoir ».

⁶⁰ Même référence.