

***La poésie inspiratrice de l'œuvre
musical de Lucien Durosoir :
romantiques, parnassiens,
symbolistes, modernes***

Francis LIPPA

« *Il faut encore porter du chaos en soi pour donner
naissance à une étoile dansante* »
NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*

**La poésie source et matrice de l'imageance musicale de
Lucien Durosoir**

L'œuvre musical de Lucien Durosoir est en dialogue permanent¹ et fondamental, avec la poésie. Pas seulement parce que la poésie est pour le compositeur – depuis les « beaux jours² » de ses années de formation, et il y

¹ De 1919-20 (*Cinq Aquarelles* : Verlaine ; et *Heredia* : *Bretagne*) à 1949-50 (*Nocturne* : Moréas ; *À ma mère* : Banville).

² « Et j'ai suivi longtemps, sans l'atteindre jamais,

La jeune Illusion qu'en mes beaux jours j'aimais » :

Ces deux vers de Leconte de Lisle (dans *Bhagavat*, le troisième des *Poèmes antiques*, en 1852) – accompagnés du nombre 29 (fétichisme, nombre porte-bonheur ? Allusion certaine, en tout cas, au numéro du trousseau de pensionnaire de Lucien ; voir infra la note 27) – le soulignent en exergue aux deux copies au propre de la sonate pour piano et violon *Le Lis*, en 1921. De même, cinq autres vers de Leconte de Lisle, extraits de la « Prière védique pour les morts » (le second des *Poèmes antiques*) – accompagnés (à nouveau) de l'inscription N 29 –, formeront l'exergue de la copie au propre de la suite pour grand orchestre *Funérailles*, en 1930 ; et encore celui des deux copies d'*Incantation bouddhique* pour cor anglais et piano, en 1946 : tel un fil rouge parnassien : il est possible que la découverte au lycée de la poésie par le jeune Lucien Durosoir, soit d'abord (avec celle de Chénier : Lucien possède un exemplaire de ses *Œuvres*

demeurera fidèle –, au plus haut des Arts, référence et modèle, idéal d'œuvre ; mais parce que la poésie est, avec la musique, source et matrice de « l'imageance³ » même de sa création : un pôle constitutif consubstantiel du discours musical ainsi que des formes de l'*aisthesis* dans lesquelles ce que ce discours musical vise – le monde même en ses lignes de force⁴ – vient, en et par (et secondairement pour) une *aisthesis* musicale, s'incarner : se mouler (prendre forme sensible : dans le déploiement sculptural de ses métamorphoses organiques) en une *poiësis*, assumée, d'une puissance sidérante.

Des intitulations singulières

Avant même l'imageance fondamentalement entée sur le poème d'œuvres majeures telles que *Jouvence* (1921, d'après un poème de Heredia), *Le Lis* (1921, Heredia encore), *Le Balcon* (1924, Baudelaire), *Aube* (1926, Rimbaud), *Funérailles* (1930, Moréas), mais aussi de bien d'autres⁵ ; et, bien sûr, les deux mélodies – jamais qualifiées ainsi – *À un enfant* (1930, sur un sonnet de La Tailhède) et *À ma mère* (1950, sur un sonnet de Banville) ; et avant, aussi, les citations placées maintes fois en exergue des copies au propre des partitions⁶, ce sont les titres – et même les très originales (de par leur précision) intitulations, il faut s'y arrêter – des œuvres de Lucien Durosoir qui témoignent, dès le tout premier abord de cet œuvre, de la profonde inspiration (imageance) poétique de sa musique, opus après opus, dès les (verlainiennes) *Cinq Aquarelles* du 15 février 1920. Comme si la jubilante liberté du compositeur en la mise en œuvre de sa *poiësis* dès 1919, manifestait quelque réticence à entrer dans le seul cadre des moules officialisés des genres traditionnels de la musique, pour leur préférer ses propres sentes musardantes – dialogue de cette imageance musicale avec les

complètes publiées aux Éditions Garnier en 1889 : l'année de ses onze ans) celle de ces *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle : toute sa vie il demeura fidèle à leur idéal d'Art (et d'œuvre).

³ Ce terme, choisi pour désigner l'acte de créer des images, c'est-à-dire donner une forme sensible en une œuvre – musicale ici –, sera employé couramment, sans guillemets.

⁴ En la splendeur épiphannique de leur tragique, sublime : à la Michel-Ange ; et Agrippa d'Aubigné.

⁵ La première des *Cinq Aquarelles*, « Bretagne » (1920, d'après Heredia), le *Poème* (1920, d'après Maurice de Guérin), *Déjanira* (1923, d'après Sophocle traduit par Leconte de Lisle), *Oisillon bleu* (1927, d'après Moréas), *Incantation bouddhique* (1946, d'après Leconte de Lisle).

⁶ Soient deux vers de Verlaine (in *Sagesse*) pour *Jouvence* en 1921, deux vers de Leconte de Lisle (in les *Poèmes antiques*) pour *Le Lis* en 1921, quatre vers de Verlaine (in les *Poèmes saturniens*) pour le second Quatuor à cordes (en 1922), huit vers de Chénier d'après *L'Anthologie* (et Platon) pour *Idylle* (en 1925), quatre vers de Baudelaire (in *Les Fleurs du mal*) pour *Rêve* (en 1925), trois vers de Moréas (posthumes : lus sur le lit de mort du poète) pour le Trio (en 1927), cinq vers de Leconte de Lisle (in les *Poèmes antiques*) pour *Funérailles* (en 1930).

références poétiques aidant –, sans être agressivement transgenres, non plus : la délicatesse, française, de Lucien Durosoir ne forçant ni ne figeant jamais rien.

À l'exception remarquable de ses trois quatuors à cordes, de son quintette pour piano et quatuor à cordes, et son trio pour piano, violon et violoncelle, Lucien Durosoir biaise largement avec les genres de la tradition : ni concertos, ni symphonies proprement dits en cet œuvre, mais – et ces spécifications des intitulés n'ont rien de coquetteries maniéristes⁷ – : « Poème pour violon et alto avec accompagnement d'orchestre » pour le *Poème* en 1920, « Fantaisie symphonique pour violon principal et octuor » pour *Jouvence* en 1921, « Étude symphonique sur un fragment des *Trakhiniennes* de Sophocle » pour *Déjanira* en 1923, « Poème symphonique pour basse solo, cordes vocales et instrumentales » pour *Le Balcon* en 1924, « Suite pour grand orchestre » pour *Funérailles* en 1930⁸ ; et encore, pour sa (grande) sonate pour piano : « Sonate d'été » pour *Aube* en 1926 ; et aussi : « Bref poème pour piano et violon » pour *Oisillon bleu* en 1927. Seule la *Fantaisie pour cor, harpe et piano* en 1937 ne reçoit pas d'intitulation spéciale : l'originalité de l'instrumentarium lui étant probablement assez claire déjà⁹.

Voilà, relevant les audaces tranquilles – sans provocation – des combinaisons instrumentales et structurelles des syntaxes, les traits de l'intitulation en la vérité¹⁰ de sa précision.

⁷ Lucien Durosoir cultive sereinement la grande liberté – large, profonde, grave – de la *Fantaisie* : à la Carl-Philipp-Emanuel Bach si l'on veut, en un déploiement de ce que peut donner le prolongement le plus généreux du Baroque.

⁸ Remarquer la présence en ce catalogue de nombre de suites, ce genre souple et ouvert (sans formalisme de répétitions), et éminemment français par là, du Baroque : la *Suite pour grand orchestre* que sont les *Funérailles*, achevées le 5 juin 1930, est suivie de la *Suite pour flûte et petit orchestre* composée de mai à novembre 1931 : elle-même prenant place entre deux ensembles de pièces formant encore, même si non indiqué formellement, des « suites » : ainsi, juste en amont, la « suite » *Improvisation, Maïade, Divertissement* pour violoncelle et piano, composée de janvier à mars 1931, et, juste en aval, la « suite », encore, *Prélude, Interlude, Fantaisie* pour deux pianos, composée de mars à septembre 1932 – précédant ce chef d'œuvre d'accomplissement qu'est le *Quatuor n° 3 en si mineur* de 1933-34 : un sommet de l'œuvre durosoirien.

⁹ Outre que, la maisonnée s'agrandissant, Lucien a désormais d'autres focalisations que l'œuvre de musique : marié en 1935 et père en 1936 et 1937, Lucien Durosir transfère l'essentiel de sa passion de la transmission aux soins des siens : nul opus musical entre juin 1937 (la *Fantaisie* pour cor, harpe et piano) et le printemps de 1945 ; et les neuf œuvres – toutes de circonstances – qui viendront, de mars 1945 à février 1950, seront de dimensions limitées.

¹⁰ Un trait de l'idiosyncrasie du créateur comme de l'homme.

Du titre du poème au titre de l'opus musical : un transfert d'imageance

De même, et qu'il l'explicite ou pas¹¹, Lucien Durosoir ne cesse de donner, c'est-à-dire transférer à ses œuvres de musique, le titre même de poèmes aimés. À de très nombreuses reprises, ces poèmes, inspirateurs du travail de fond de l'imageance musicale, insufflent aux œuvres de musique se créant ainsi, quelque chose de l'ordre d'une *aura*¹² se manifestant dès leur titre. En son abondance, quinze fois au moins sur trente-cinq en tout, la liste de ces transferts – avec tout ce qui, en écho, s'y transporte d'imageance – est éloquente :

1) *Aquarelles* (d'après Verlaine : c'est le titre de la troisième section des *Romances sans paroles* en 1872), dont

2) *Bretagne* (d'après Heredia in *Les Trophées* en 1893), qui ouvre ce tout premier opus des *Aquarelles*, en 1920, inspiré à la fois par le paysage aimé de Port-Lazo et plusieurs poèmes de Heredia : outre *Bretagne*, *Maris stella*, toujours dans *Les Trophées* ;

3) *Caprice* (d'après Verlaine : *Caprices* est l'intitulé de la quatrième section des *Poèmes saturniens* en 1866) en 1921 ;

4) *Jouvence* (d'après Heredia in *Les Trophées*) en 1921 ;

5) *Le Lis* (encore Heredia : c'est le titre¹³ de deux poèmes parus dans *La Revue française* le 1er mai 1863) en 1921¹⁴ ;

¹¹ Ce n'est pas pour un public attendu (encore moins pour un succès de réception au concert) que Lucien Durosoir compose, mais selon la seule logique (poétique et ontologique : métaphysique) de l'œuvre, c'est-à-dire celle-là même du monde qui en cette œuvre advient à l'*aisthesis* par l'opération, quasi thaumaturgique par là, de ce qu'aucuns baptiseraient « création » de l'artiste, mais qui se borne à une médiation-traduction de la vérité d'un très exigeant ressenti : et sur ce point la position de Durosoir-compositeur avoisine celle, toute d'essentielle humilité, de Bach, ou de Leconte de Lisle. Monde qui, par cette humble mais ferme médiation de la *poiësis* du compositeur, bel et bien advient – ontologiquement – ainsi. Ou encore, si l'on veut, pour « l'armoire », ainsi que Lucien l'a confié à son ami le pianiste Paul Loyonnet : « 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 »... : ce sera à la postérité – « inactuelle », pour reprendre le terme de Nietzsche, ou *sub specie aeternitatis*, selon l'expression de Spinoza –, d'apprécier la modernité « intempestive » vraie de l'œuvre de Durosoir.

¹² Voir l'usage de ce concept dans l'œuvre de Walter Benjamin.

¹³ Et ainsi orthographié : un indice à prendre en compte, même si l'analyse des liens entre la thématique (de la pureté virginale) des poèmes et la musique du mouvement intitulé *Le Lis* de la sonate, ne va pas forcément de soi...

¹⁴ Et non repris par le poète dans son édition des *Trophées* en 1893. Tous deux sont donnés en annexe.

- 6) *Déjanira* (titre d'après la protagoniste principale de la tragédie de Sophocle traduite par Leconte de Lisle¹⁵ *Les Trakhiniennes* en 1877) en 1923 ;
- 7) *Le Balcon* (Baudelaire in *Les Fleurs du mal* en 1857) en 1924 ;
- 8) *Idylle* (Théocrite¹⁶ traduit par Leconte de Lisle en 1861) en 1925 ;
- 9) *Aube* (Rimbaud in *Les Illuminations*, parues une première fois en 1886) en 1925-26 ;
- 10) *Oisillon bleu* (Moréas in *Les Syrtes* – le titre du poème est *La Carmencita* – en 1884) en 1927 ;
- 11) *Funérailles* (Moréas in *Les Cantilènes* en 1886) en 1927-30 ;
- 12) *Vitrail* (Heredia in *Les Trophées*) en 1934 ;
- 13) *Au Vent des Landes* (d'après Gabriel Dufau : c'est le titre d'un recueil de poèmes paru en 1914 (à l'Imprimerie d'Art, à Montpellier), d'un poète landais de Léon dont Dufau a été le maire ;
- 14) *Incantation bouddhique* (titre adapté de *Prière védique pour les morts*, de Leconte de Lisle in *Les Poèmes antiques* en 1852) en 1946 ;
- 15) *Nocturne* (Moréas in *Les Cantilènes*) en 1949...

Les exergues aux partitions : le dialogue poursuivi

Ce dialogue quasi permanent et proprement fondamental, pour et par son imageance, de la musique de Lucien Durosoir avec la poésie aimée des poètes, se découvre encore – autre élément important de ce dossier –, aux citations de poèmes que Lucien Durosoir place en exergue des copies au propre¹⁷ des œuvres que le compositeur, à défaut de les donner au concert ou publier, lègue sur le papier à la postérité via son « armoire¹⁸ ». Comme si le dialogue entre poème et musique au cœur de l'imageance de la composition de Lucien Durosoir devait se poursuivre, relancer et enrichir à l'écoute de la musique, avec d'autres poèmes encore, en cette médiation privilégiée qu'ils offrent avec le réel du monde.

Ainsi, de 1920 (les *Cinq Aquarelles*) à 1930 (la suite pour grand orchestre *Funérailles* et le chant *À un enfant*), sur dix-huit réalisations musicales, trois

¹⁵ Qui l'orthographe Dèianira.

¹⁶ Mais aussi Chénier, qui s'inspire de Théocrite : en plus de son volume des *Œuvres complètes* d'André Chénier, Lucien Durosoir possède un volume des *Idylles* de Chénier, dans la collection de la « bibliothèque minuscule » de la Librairie Payot (paru en 1920).

¹⁷ Particulièrement soignées en leur calligraphie.

¹⁸ Et via le soin que leur procureront ses enfants – eux-mêmes à venir.

seulement, le premier *Quatuor à cordes* de 1919, la *Légende* pour piano de 1923¹⁹ et le *Quintette* pour piano et quatuor à cordes de 1925, ne comportent aucune référence explicite à un poème (ou à de la poésie)²⁰.

À partir de 1931 cependant²¹, les références à la poésie s'estompent : à part le titre emprunté pour la pièce *Vitrail* pour alto et piano, au poème de ce nom des *Trophées* de Heredia, en septembre 1934, au moment où périclité très gravement la santé de sa mère Louise²² :

« Cette verrière a vu dames et hauts barons
Étincelants d'azur, d'or, de flamme et de nacre,
Incliner, sous la dextre auguste qui consacre,
L'orgueil de leurs cimiers et de leurs chaperons ;
Lorsqu'ils allaient, au bruit du cor ou des clairons,
Ayant le glaive au poing, le gerfaut ou le sacre,
Vers la plaine ou le bois, Byzance ou Saint-Jean d'Acre,
Partir pour la croisade ou le vol des hérons.
Aujourd'hui, les seigneurs auprès des châtelaines,
Avec le lévrier à leurs longues poulaines,
S'allongent aux carreaux de marbre blanc et noir ;
Ils gisent là sans voix, sans geste et sans ouïe,
Et de leurs yeux de pierre ils regardent sans voir
La rose du vitrail toujours épanouie²³.

¹⁹ Opus qui garde encore des secrets, dédié à Louise Durosoir : « Pour mon petit Loulou » se lit sur une des copies.

²⁰ Et encore : *Légende* mérite qu'on pousse la recherche. En juin 1918, Lucien, évoquant l'issue encore en balance de la Guerre, écrit à sa mère (page 198 de *Deux musiciens dans la grande Guerre*, Tallandier, 2005) : « C'est la fatalité antique, on peut le dire, les Nornes qui dirigent le monde. Tu peux relire Sophocle » ; alors que d'autre part existe dans les *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle le poème *Légende des Nornes*, qui se termine ainsi :

« Voilà ce que j'ai vu par delà les années,
Moi, Skulda, dont la main grave les destinées ;
Et ma parole est vraie ! Et maintenant, ô Jours,
Allez, accomplissez votre rapide cours !
Dans la joie ou les pleurs, montez, rumeurs suprêmes,
Rires des Dieux heureux, chansons, soupirs, blasphèmes !
Ô souffles de la vie immense, ô bruits sacrés,
Hâtez-vous : l'heure est proche où vous vous éteindrez ! » L'opus *Légende* (dédié à Louise) serait-il relié à ce poème *Légende des Nornes* ?

²¹ Sur Moréas et son disciple romaniste La Tailhède ; les raisons de ce goût sont à approfondir.

²² Qui s'éteint le 16 décembre : auparavant Lucien lui aura composé la *Berceuse* pour flûte et piano, qu'il qualifiera rétrospectivement de « funèbre ».

²³ Cette « rose du vitrail toujours épanouie » contraste avec les éphémères « fleurs épanies » du sublime « Je vous envoie un bouquet » de la *Continuation des Amours de Marie*, de Ronsard, en 1555. Pages 531-532 de son *Histoire du Parnasse*, Yann Mortelette résume l'article de Philip

Et le titre *Au Vent Des Landes* – inscrit le 17 novembre 1935 –, peut-être emprunté au recueil de même intitulé du poète landais de Léon, Gabriel Dufau, pour une pièce pour flûte et piano possiblement inspirée par les paysages du lac de Léon et du courant d'Huchet, vers les sauvages rouleaux de l'Atlantique ; et à part aussi la reprise en exergue²⁴ pour *Incantation bouddhique* en 1946, ainsi que pour *Nocturne* en 1949²⁵, de vers antérieurement convoqués, les deux fois, pour l'œuvre majeure que sont les *Funérailles pour grand orchestre* de 1930 : en exergue et présentation (et commentaire en relief, donc) de l'opus musical achevé : ainsi en 1946, cinq vers de la « Prière védique pour les morts » (in les *Poèmes antiques*) de Leconte de Lisle :

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 !

et en 1949, ces vers de Moréas, extraits du poème intitulé « Nocturne », des *Cantilènes*, en 1886 :

Toc, toc, toc toc – il cloue à coups pressés ;
Toc, toc – le menuisier des trépassés.

Ainsi doivent être relevés le nombre et la qualité des références manuscrites, et soigneusement calligraphiées toujours, à des poèmes :

- d'abord, ceux solennellement inscrits in extenso en frontispice de la copie au propre de l'opus musical : c'est la cas pour le poème de Heredia *Jouvence*, en frontispice de la *Fantaisie symphonique Jouvence*, pour le poème de Baudelaire *Le Balcon*, pour le *Poème symphonique Le Balcon*, et pour le poème de Rimbaud *Aube*, pour la *Sonate d'été Aube* ; toutes trois œuvres majeures, et pas seulement du point de vue de leurs dimensions : pour ce que leur fondamentale imageance poétique produit de richesse musicale ;

Knight *The Hellenist Flowers of Parnassian Poetics* : « L'auteur montre que les fleurs sont pour les Parnassiens une métaphore de l'art pour l'art et qu'elles sont souvent associées à une évocation de l'Antiquité grecque. (...) Il étudie les rapports entre le motif floral et le souci parnassien de la forme. »

²⁴ Selon l'imageance élégiaque de cet opus.

²⁵ Même remarque : le poème de Moréas (in les *Cantilènes* en 1886) est à la source de l'imageance – élégiaque encore – de cette œuvre ; mais cela est devenu très discret désormais, dans l'écriture de ces manuscrits de musique de Lucien Durosoir.

- puis, outre bien sûr les deux pièces « pour voix et piano », que Lucien Durosoir ne nomme jamais « mélodies » : *À un enfant* et *À ma mère*, les poèmes présents via la citation de quelques vers seulement, comme c'est le cas à dix reprises, pour les œuvres suivantes :

1) *Bretagne* : en tête, six vers du sonnet *Maris stella* des *Trophées* de Heredia :

Par-dessus la rumeur de la mer et des côtes
Le chant plaintif s'élève, invoquant à voix hautes
L'étoile sainte, espoir des marins en péril ;

Et l'Angélus, courbant tous ces fronts noirs de hâle,
Des clochers de Roscoff à ceux de Sybiril
S'envole, teinte et meurt dans le ciel rose et pâle.

2) *Jouvence* : sur la page de titre, deux vers de *Sagesse* de Verlaine :

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

3) la Sonate *Le Lis* : en tête du second mouvement dit *Le Lis* (accompagné de la mention « À la mémoire de Jean-Marie Leclair »), deux vers extraits de *Bhagavat* – et c'est Maitreya qui parle –, le troisième poème du recueil des *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle :

Et j'ai suivi longtemps, sans l'atteindre jamais,
La jeune Illusion qu'en mes beaux jours j'aimais.

4) le second *Quatuor n° 2* : sur la page de titre, deux vers de la *Chanson d'automne* des *Poèmes saturniens* de Verlaine :

Les sanglots longs des violons de l'automne
Blessent mon cœur d'une langueur monotone.

5) *Idylle* : sur le manuscrit, huit vers d'André Chénier, *L'Amour endormi*, imité de Platon in l'*Anthologie* :

Là reposait l'Amour, et sur sa joue en fleur
D'une pomme brillante éclatait la couleur.
Je vis, dès que j'entrai sous cet épais bocage,
Son arc et son carquois suspendus au feuillage.
Sur des monceaux de rose au calice embaumé.
Il dormait. Un souris sur sa bouche formé
L'entr'ouvrait mollement, et de jeunes abeilles
Venaient cueillir le miel de ses lèvres vermeilles.

6) le *Trio* pour piano, violon et violoncelle : en tête du second mouvement indiqué *Lent* sur la copie au propre, trois vers posthumes de Moréas²⁶ :

À cette heure où le soir tombe du ciel, et plane
Et frémit doucement dans l'ombre du platane
De roses enroulé.

²⁶ Absents de tous les recueils jamais publiés de Moréas, les deux seules occurrences de ces vers se trouvent à la page 645 du numéro d'« Hommage à Moréas » de la *Revue critique des idées et des livres*, en son numéro 161 du 25 mars 1920 ; et à la page 502 du *Mercur de France* de juin 1920, dans la rubrique *Les Revues*, à propos de l'hommage rendu à Moréas pour le 10^e anniversaire de sa mort. Charles-Henry Hirsch, le chroniqueur des revues, y écrivait ceci : « La *Revue critique* (25 mars) a rendu un bel hommage à Jean Moréas. On y lit ces vers qu'à son lit de mort le poète pria M. Silvain de lui réciter. Il demanda ensuite qu'on les écrivît et il les relut :

« À cette heure où le soir tombe du ciel et plane
Et frémit doucement dans l'ombre des platanes,
De roses enroulé.

Tandis que je songeais le cœur plein d'amertume
Aux bords où le Céphise, en se brisant, écume,
Sophocle m'a parlé. »

Quelle pureté ! quelle sereine grandeur ! quel infini dans cette brièveté. D'avoir connu le maître d'une langue si parfaite et d'un rythme tellement sûr, il nous semble avoir vu vivre Racine ».

Ces six vers en deux tercets forment un poème (sans titre) que Moréas sur son lit de mort pria son ami Eugène-Charles Silvain (tragédien de la Comédie Française et interprète d'Agamemnon à la création de sa tragédie d'*Iphigénie à Aulis*, en 1903) de déclamer ; avant de lui-même les dire, avec leur référence aux bords attiques du Céphise, de son Athènes natale – seul le premier tercet est inscrit en exergue du second mouvement du Trio de Lucien Durosoir, suivi du nom de l'auteur, Moréas. En une note au poème, la *Revue critique* rapportait le détail de ces circonstances. Or, celles-ci sont doublement intéressantes : pour la référence à la mort de Moréas (et le caractère élégiaque du second mouvement du Trio, achevé le 12 juillet 1926) ; et pour l'allusion (de la seconde strophe, non recopiée par Lucien Durosoir en son exergue) à « *Sophocle m'a parlé* » : à relier à l'« *Étude symphonique Déjanira* (en 1923) sur un fragment des *Trakhiniennes de Sophocle* » dans la traduction de Leconte de Lisle.

Cette scène du « lit de mort » de Moréas, avec ces mêmes protagonistes, se retrouve dans le sonnet de la Tailhède *À Monsieur et à Madame Silvain* (pages 152-153 des *Poésies* de La Tailhède, Albin Michel, 1938), dont voici le premier tercet :

« C'est vous ce Roi des rois superbe, vous Silvain,
Loyal dans l'amitié, qui n'avez pas en vain
À Moréas mourant assuré sa victoire. »

Louise Silvain, l'Iphigénie de la création de la tragédie au Théâtre antique d'Orange le 24 août 1903, et à sa reprise parisienne à l'Odéon, le 10 décembre suivant, était aussi de l'adieu au poète sur son lit de mort. Tout cela, renvois en écho des œuvres, dimension élégiaque, hommages funéraires congruents, ne peut que renforcer la conviction de la profonde cohérence de l'œuvre de Lucien Durosoir en son constant renouvellement : pauvre en répétitions et formules ré-exploitées : « il cultivait le rêve d'une œuvre toujours nouvelle », se remémore Luc Durosoir.

7) *Oisillon bleu* : sur les esquisses et le manuscrit, quatre vers de *La Carmencita des Syrtes* de Moréas :

Oisillon bleu, couleur du temps,
Tes chants, tes chants,
Dorlotent doucement les cœurs
Meurtris par les destins moqueurs.

8) *Funérailles* : en exergue²⁷ cinq vers²⁸ de la *Prière védique pour les morts* de Leconte de Lisle (c'est le second poème du recueil des *Poèmes antiques* de 1852).

9) *Incantation bouddhique* : en tête des deux copies, les mêmes cinq vers de la *Prière védique pour les morts* :

Ne brûle point...

10) et enfin *Nocturne*, avec la reprise (en 1949) des vers du poème *Nocturne* de Moréas, dans *Les Cantilènes* :

Toc, toc, toc toc, – il cloue à coups pressés ;
Toc, toc, toc toc, – le menuisier des trépassés.
« Bon menuisier, bon menuisier,
Dans le sapin, dans le noyer,
Taille un cercueil très grand, très lourd,
Pour que j'y couche mon amour »

inspirateurs du mouvement « Final » de *Funérailles*²⁹ (en 1930).

En tous ces cas de citations de poèmes – et au-delà de la fonction de commentaire une fois la composition achevée –, de même que dans les cas du transfert (même discret) du titre d'un poème à celui de l'opus musical, on doit analyser la part qu'a ce poème dans l'imageance de la musique : issue, comme irradiée, du poème irradiant qui l'a suscitée.

Puis, les références manuscrites, encore, à des extraits de prose poétique, deux fois – et les deux, à propos de centaures : issus de la mythologie grecque :

²⁷ Ce fait que sur le frontispice et en tête des mouvements II, III et IV, sont chaque fois inscrits des vers de Moréas (extraits des *Syrtes* en un cas, et pour les trois autres, des *Cantilènes*) révèle que ces vers sont la source principale de l'imageance des mouvements I *Roses de Damas*, II *Aubade*, III *Berceuse*, IV *Final*, formant cette « Suite pour grand orchestre » qu'est *Funérailles*.

²⁸ Cités plus haut en leur reprise pour *Incantation bouddhique* en 1946.

²⁹ Tout cela confirmant encore, outre la profonde cohérence de l'œuvre entier de Durosoir, la victoire des forces de la vie sur la mort ; avec le motif spirituel – majeur – de la glorification.

- pour le *Poème* pour violon, alto et accompagnement d'orchestre de 1920, un passage du *Centaure* de Maurice de Guérin³⁰ ;
- et pour *Déjanira*, un « fragment »³¹ des *Trakhiniennes* de Sophocle dans la traduction de Leconte de Lisle³² : la figure mi-homme mi-bête du centaure est à relever pour sa fantasmagorie vitale et sexuelle ; Lucien Durosoir³³ y pense encore en 1920 comme en 1923.

Plus largement, d'André Chénier à Jean Moréas en passant par Maurice de Guérin et Leconte de Lisle (l'auteur des *Poèmes antiques* et le traducteur de Sophocle, Eschyle, Euripide, et Théocrite, Homère, Hésiode...), les références répétées et congruentes à ces sources et figures helléniques qui ont forgé l'imaginaire du jeune Lucien, manifestent la prégnance en l'imageance du compositeur – les accueillant encore en la maturité de sa quarantaine – de l'idéal d'Art auxquelles ces figures de fond de sa culture de formation, font très fidèlement signe, avec leur haut modèle de vérité (comme de vitalité) ; et à l'écart de quelque compromission d'intérêts, utilitarisme, voire carriérisme, que ce soit. Un idéal d'Art auquel le créateur demeurera fidèle en toute sa *poiësis* : en l'inventivité ouverte et sereinement audacieuse, en sa jubilation, de sa modernité musicale sans modèle³⁴.

Pas davantage cette *poiësis* n'est passéiste ; ni ne se fige en néo-classicisme³⁵. Pas plus en œuvres qu'en sa personne, Lucien Durosoir ne se satisfait de l'ordre timoré et falsificateur des images. À rebours des évanescences des vignettes vaporeuses du symbolisme, effarouché devant la force trop sauvage pour lui du réel, l'idéal d'œuvre de Lucien Durosoir le conduit à un *poiein* délivrant une matière musicale à dimension objective de monde et de vie ; un *poiein* qui a frontalement et à pleines brassées, une puissance de portée ontologique.

³⁰ Édition posthume en 1840 ; celle que possède le compositeur date de 1915. Le centaure Chiron, le précepteur d'Achille, s'adresse au centaure Macarée : « Cherchez-vous les dieux, ô Macarée ? [...] Mais le vieil Océan, père de toutes choses, retient en lui-même ses secrets. [...] Les mortels qui touchèrent les dieux par leurs vertus ont reçu de leurs mains des lyres pour charmer les peuples, ou des semences nouvelles pour les enrichir, mais rien de leur bouche inexorable » : c'est à l'Art de suppléer le silence des dieux.

³¹ « Je possède enfermé dans un vase d'airain, un ancien présent d'un vieux Centaure – Nessos – [...] Si tu recueilles le sang figé autour de cet endroit de la blessure où le venin de l'Hydre de Lernata a noirci la flèche, tu posséderas un charme puissant sur l'âme d'Héraklès ».

³² Parue en 1877.

³³ Né sous le signe du Sagittaire : un centaure.

³⁴ Ni didactisme, non plus.

³⁵ Ni autre mouvement ou école : jamais.

Semblablement en son œuvrer, au même moment et tout aussi durablement – et en totale indépendance l'un de l'autre –, le poéticien solitaire secret jusque tard en sa vie – la chaire de Poétique au Collège de France s'ouvrira à lui en 1937 seulement –, le contemporain capital de Lucien Durosoir qu'est Paul Valéry (1871-1945) unit à un tel idéal³⁶ d'Art et de vérité, un même souci d'achèvement des formes, et en même sensuelle plénitude : sans conservatisme, ni néo-classicisme, lui non plus. Ni l'un ni l'autre en leur très exigeant *poiein* ne seront jamais à système.

La réticence à la mélodie

En l'œuvre de cet amoureux fou de poésie qu'est Lucien Durosoir³⁷, ne manque pas de surprendre au premier abord la quasi absence du genre de la mélodie (avec accompagnement de piano). Si s'en approchent, par deux fois seulement, en 1930, *À un enfant* sur un sonnet de La Tailhède ; et, en 1949, en l'esquisse d'un premier jet – la pièce « pour voix et piano » est demeurée inachevée –, *À ma mère*, sur un sonnet de Banville. aucune de ces deux fois Lucien Durosoir ne qualifie sa pièce de « mélodie ».

Le seul autre poème mis en musique et chanté³⁸ est, en 1924, *Le Balcon des Fleurs du mal* de Baudelaire dans le « Poème symphonique pour Basse solo, Cordes vocales et cordes instrumentales » *Le Balcon* : mais le traitement de la partie chantée donne alors lieu au développement enchanteur d'un somptueux tissu, dense autant que profus, de musique, l'écriture musicale des « cordes vocales et cordes instrumentales » transfigurant jusqu'au sublime l'étrange beauté sombre du poème.

Des filiations d'imageance plus discrètes

Inspirateur, le poème est fondamentalement matrice de l'imageance de la pièce musicale qui fait bien plus que l'illustrer. Le lien au poème est pleinement manifeste dès le titre de l'opus musical s'incorporant ce titre : c'est le cas³⁹ de *Jouvence* (d'après le poème de Heredia), *Le Balcon* (Baudelaire), *Aube* (Rimbaud), *Funérailles* (Moréas), *À un enfant* (La Tailhède), *Nocturne* (Moréas), ainsi que de *À ma mère* (d'après Banville). On peut y adjoindre les cas transparents de *Déjanira*, *Oisillon bleu* et *Incantation bouddhique* : d'après *Les Trakhiniennes* de Sophocle, *La Carmencita* de Moréas et *Prière védique pour les*

³⁶ Noble, pur, élevé.

³⁷ En témoigne sa bibliothèque de poésie ; il y tenait autant qu'à ses violons.

³⁸ Par une voix de basse solo.

³⁹ Sept fois.

morts de Leconte de Lisle. Et quand le poème n'est pas mis en musique pour être chanté⁴⁰, Lucien Durosoir l'inscrit en entier⁴¹ en frontispice de la copie au propre.

Six⁴² fois le lien au poème demeure discret quand le titre⁴³ de l'opus musical n'est pas – ou plus – à même d'évoquer à lui seul la poésie, ni a fortiori le poème à la source de l'imageance du compositeur : soient la poésie verlainienne pour les *Cinq Aquarelles* en 1920 et *Caprice*, 1921⁴⁴ ; la poésie hérédienne pour *Bretagne*, en 1920⁴⁵, *Le Lis*, 1921⁴⁶ et *Vitrail*, 1934⁴⁷ ; la poésie chéniérienne et théocritienne, pour *Idylle*, en 1925⁴⁸. Le lien d'imageance au poème demeure ici discret, tant la *poiésis* du compositeur fait corps avec cette inspiration poétique jusqu'à la quasi inconscience de l'évidence : sans l'amener à une mention plus explicite de ce lien, en vue de la future réception par les autres, le jour où, confrontés à cette musique – à la lecture, au déchiffrement, à l'audition –, ils la découvriront en l'étrangeté sans apprêts ni états de sa singularité. Même si le compositeur-créateur pensait cette réception à venir avec confiance.

⁴⁰ Ce qui est le cas pour ces œuvres majeures que sont *Jouvence* et *Aube*. Pour *Funérailles*, les vers de Moréas inscrits en tête de chacune des quatre parties de l'opus dès le manuscrit, comme sur la copie au propre, ne laissent aucun doute sur la filiation d'imageance de celle-ci au poème.

⁴¹ Sauf pour *Oisillon bleu* : seulement les quatre premiers vers du poème *La Carmencita*, in les *Syrtes* de Moréas ; pour *Funérailles*, deux extraits du poème éponyme, toujours de Moréas, in *Les Cantilènes*, pour les mouvements premier, *Roses de Damas...* et troisième, *Berceuse* ; le mouvement second, *Aubade*, est emprunté au poème *Remembrance*, des *Syrtes*) ; et le mouvement *Final*, au poème *Nocturne*, des *Cantilènes*) ; et pour *Nocturne* en 1949, seul le refrain du poème de ce nom des *Cantilènes* est recopié sur un des manuscrits.

⁴² Voire sept et même huit : le cas du lien de *Au Vent des Landes* avec le recueil de ce nom de Gabriel Dufau, reste pendant, en attendant de découvrir l'ouvrage de ce poète landais dans la bibliothèque de Bélus, ou mention de lui (ou de son auteur) dans la documentation privée de Lucien Durosoir. Quant à un éventuel lien de *Légende* avec le poème de Leconte de Lisle *Légende des Nornes*, voir supra la note 18. Les six autres occurrences d'absences de citation sur la page de la partition du poème possiblement évoqué par le titre de la pièce musicale, concernent *Aquarelles*, *Bretagne*, *Caprice*, *Le Lis*, *Idylle* et *Vitrail*.

⁴³ Sans autre inscription sur la partition.

⁴⁴ *Aquarelles* est le titre de la troisième section des *Romances sans paroles* ; et *Caprice*, celui de la quatrième section des *Poèmes saturniens*.

⁴⁵ Les vers cités provenant de *Maris Stella*, aussi dans les *Trophées*.

⁴⁶ En référence à deux poèmes de Heredia ainsi intitulés (et orthographiés) *Le Lis*, parus, les deux, dans *La Revue française* du 1er mai 1863 (et non repris dans *Les Trophées* en 1893).

⁴⁷ Avec, pour seule indication aux musiciens : « avec beaucoup de douceur et de simplicité ».

⁴⁸ André Chénier est un inspirateur majeur tant du Parnasse de Leconte de Lisle que du romanisme de Moréas ; et le volume de ses *Œuvres* appartenant à Lucien Durosoir est celui de l'édition Garnier en deux tomes, de 1889.

Outre le cas du titre de *Légende* en 1923, qui garde son secret, il faut citer le cas non décrypté de *Rêve* en 1925⁴⁹, alors qu'un manuscrit de la pièce comporte la citation de quatre vers de *La Cloche fêlée*, des *Fleurs du mal* de Baudelaire :

Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
Les souvenirs lointains lentement s'élever
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume.

Mais en dehors de ces transferts de titre, le cas le plus fréquent de lien marqué entre poème et musique, demeure l'inscription expresse⁵⁰ de quelques vers en exergue de la partition : en forme de contrechant, ou commentaire a posteriori, à la musique, en une invitation à poursuivre le dialogue.

Les écarts de temps entre œuvres de poésie et compositions musicales

Historiquement, les références poétiques activées – citations comme titres de poèmes – par Lucien Durosoir, proviennent d'un passé d'écriture du poème, passablement éloigné du présent de l'écriture musicale du compositeur⁵¹, et par là inactuel : ainsi entre la première publication des poèmes auxquels renvoient plus ou moins explicitement les partitions, l'écart va de cent-six ans pour ce qui sépare la première publication des *Œuvres complètes* d'André Chénier, en 1819⁵², du moment de la composition d'*Idylle*, avec en exergue huit vers de Chénier⁵³, en 1925 ; à quatre ans pour la métamorphose en la mélodie *Sonnet à un enfant*, achevée de noter le 19 août 1930, du poème de La Tailhède, dont les *Poésies* avaient paru aux Éditions Émile-Paul Frères, en 1926 ; même si ce sonnet fait partie de ses *Premières Poésies*. Les écarts vont même de cent-sept ans pour ce qu'a inspiré au compositeur, en 1950, le poème de Banville *À ma mère* (dans le recueil *Les Cariatides*, en 1843) que la fille de Lucien Durosoir ramenait de l'école pour un travail de récitation ; à dix-sept ans pour la citation en exergue du Trio, de trois vers du poème posthume de Moréas⁵⁴ « À cette heure où le soir tombe du ciel, et plane... », publié seulement dans le numéro du

⁴⁹ Sans notation de date, la copie au propre de l'opus indique : « À la mémoire de mon ami André Caplet ».

⁵⁰ À dix-sept reprises et pour treize œuvres de musique.

⁵¹ L'œuvre inspirante la plus récente, le sonnet de La Tailhède *À un enfant*, datant d'avant 1910, en ses *Premières Poésies*.

⁵² Par Henri de Latouche aux Éditions Foulon et Compagnie, Baudouin.

⁵³ Traduisant un texte de l'*Anthologie* attribué au jeune Platon.

⁵⁴ Moréas aimait improviser oralement des poèmes pour ses amis qui les notaient au vol, plus souvent que lui-même ne prenait soin de les mettre par écrit.

25 mars 1920 de la *Revue critique des idées et des livres* et repris dans le numéro du 1er juin 1920 du *Mercure de France*, à l'occasion de la célébration du dixième anniversaire de la disparition du poète ; et nulle part repris en volume.

Si j'énumère les écarts depuis cet *Amour endormi* de Chénier-Platon paru en 1819, inscrit sur la partition d'*Idylle* en 1925, jusqu'à *À un enfant* de La Tailhède en son recueil de 1926, pour l'opus de même titre en 1930, et en suivant l'ordre chronologique de la première publication des poèmes, cela donne les nombres d'écart d'années suivants : 106, 80, 107, 69, 75, 94, 67, 68, 64, 58, 57, 56, 48, 46, 41, 43, 43, 39, 41, 63, 27, 28, 41, 17, 21, 4, soit une moyenne de 52 années.

On doit remarquer aussi que les derniers (ou plus récents) poètes auxquels va l'affection – fidèle – de Lucien Durosoir compositeur, sont Moréas et son disciple romaniste La Tailhède – ce dernier (1867-1938) étant le seul auteur encore en vie au moment de l'opus musical inspiré d'un poème : l'a-t-il jamais su ?

En procédant à un calcul analogue des écarts entre les dates d'impression des volumes d'œuvres poétiques inspirantes (ou évoquées en citations) présents dans la bibliothèque du compositeur, cette fois⁵⁵, et les dates d'achèvement (scrupuleusement notées) des compositions de musique liées à ces poèmes, on obtient une moyenne d'environ 14 ans et demi.

Guère plus d'un an s'écoule entre la publication du volume de *Vers et proses* de Rimbaud aux Éditions du Mercure de France en 1924 et la *Sonate d'été Aube*, dont les trois mouvements sont achevés le 9 octobre et le 18 décembre 1925 et le 2 février 1926 ; quatre ans, sépareront la publication du *Choix de poèmes* de Moréas aux Éditions du Mercure de France (le 15 avril 1923) et, d'une part *Oisillon bleu*, achevé de composer le 2 mars 1927, d'autre part le début de la composition de *Funérailles*, en avril 1927 ; ainsi que la publication des *Œuvres* de La Tailhède, aux Éditions Emile-Paul Frères, en 1926, et *Sonnet à un enfant*, achevé le 19 août 1930. Alors que pour d'autres, tels les exemplaires du volume Chénier (de 1889), celui des *Poèmes saturniens* (1894), celui des *Romances sans paroles* (1891), celui de *Sagesse* (1896), et probablement les volumes des *Poèmes*

⁵⁵ Certains étant sans mention de date (pour 13/22 des occurrences poétiques ayant inspiré des pièces de musique durosoiriennes, et sept des livres d'où celles-ci ont pu être extraites : ainsi demeure-t-il difficile de dater la « 34^e édition » des *Trophées* de Heredia à la Librairie Alphonse Lemerre ; et celle de l'exemplaire de Lucien Durosoir des *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle – sans date ni indication de quantième d'édition –, chez le même éditeur ; non plus que l'exemplaire de l'« édition définitive » des *Fleurs du mal* aux Éditions Calmann-Lévy.

antiques, des *Trophées*, ainsi que le *Sophocle* traduit par Leconte de Lisle, tous édités par Lemerre ; et celui des *Fleurs du mal*, édité par Calmann-Lévy : les trois, sans date d'impression), l'écart est substantiel.

Soit, au bilan, une moyenne d'un demi-siècle écoulé depuis la première publication des œuvres de poésie ; et de presque quinze ans entre la publication-impression des exemplaires de la bibliothèque du compositeur et les œuvres musicales auxquelles les poèmes sont d'une façon ou d'une autre liés, en amont ou en aval de la pièce musicale qui s'en inspire ou les évoque.

Les dernières œuvres de poésie « inspirantes » appartiennent (à l'exception de *Vitrail* (de Heredia), achevé le 19 septembre 1934) à l'École romane, en l'espèce de six poèmes de Moréas et d'un poème de la Tailhède ; et pour des œuvres toutes composées à Bélus : village de Chalosse, dans lequel Louise et Lucien se sont installés le 4 septembre 1926.

Romantiques, parnassiens, symbolistes, modernes : les sources poétiques de l'imageance musicale

Alors quelle poésie – romantique, parnassienne, symboliste, moderne (voire moderniste) ? mais aussi romaniste, avec Moréas et ses suivants – a inspiré l'œuvre de musique de Durosoir ? À vingt reprises au moins⁵⁶.

Soit d'abord avec le transfert explicite du titre d'un poème à une œuvre de musique, souvent à travers une procédure d'intitulation détaillée ; mais parfois discret, le transfert est plus difficile à repérer. Explicité ou pas, ce processus témoigne d'une part fondamentale de l'imageance de Lucien Durosoir dans la genèse et le déroulé de son discours musical ; ce qui conduit à la question des modalités et arcanes de l'alchimie de cette imageance poético-musicale, au cœur du travail de création (ou *poiêsis*) de ce compositeur.

Soit, aussi, sous forme de citations : griffonnées sur les esquisses et manuscrits, ou bien – et c'est le cas le plus fréquent –, placées en un exergue soigneusement calligraphié en tête de la copie au propre, et pouvant faire fonction de commentaire a posteriori : à ce moment crucial de l'inscription de l'œuvre en sa forme assumée comme achevée – pour « l'armoire » surtout – par le compositeur.

Pas de titre, ni de citation (ni d'impulsion d'imageance) issus de la poésie romantique : ainsi par exemple, Victor Hugo est-il ici absent. Non plus que sa génération de la III^e République, Lucien Durosoir n'apprécie l'inflation narcissique de l'égo, ni l'engagement partisan parfois versatile, des

⁵⁶ Sur trente-cinq œuvres au total, des *Aquarelles* en 1920 au *Chant élégiaque* en 1950.

Romantiques : il aspire à davantage de hauteur de vue et à une vision plus objective, ontologique en quelque sorte – sinon scientifique, même –, du monde ; à la façon d'un Leconte de Lisle⁵⁷. Car *l'Idéal du Moi* de Lucien, ou plutôt son *Moi Idéal*, n'est en rien narcissique : il se déplace en un Idéal d'œuvre très haut : d'où la prégnance en sa personnalité, et pour toute la vie, du modèle de subjectivité non subjectiviste – selon ce que Michel Foucault nomme le processus de « subjectivation » – mis en valeur par l'esthétique et éthique parnassiennes.

Le symbolisme – et son *sfumato* : décevant pour lui – n'a pas davantage sa fréquentation : non plus que Victor Hugo-le-Romantique, Mallarmé-le-Symboliste n'est pas de ses poètes favoris. Loin de se complaire dans les brumes évanescences du *sfumato*, la musique de Durosoir dialogue charnellement avec le visible très incarné de formes nettement dessinées et avec la tenue ferme et consistante de sculptures et architectures solidement charpentées. Au moment où, dans la décennie 1890, l'adolescence de Lucien Durosoir a assisté au début du déclin des écoles symbolistes : ainsi Moréas, que Durosoir apprécie quand ce poète est devenu, un peu plus tard, Romaniste, avait-il d'abord été l'auteur d'un « Manifeste symboliste » paru dans *Figaro* le 18 septembre 1886. Mais le début de la décennie 1890 avait vu un reflux des thématiques symbolistes ; et Moréas avait rompu avec le Symbolisme pour fonder en 1891 un mouvement qu'il avait baptisé « École romane », qui entreprenait de ressourcer la Poésie aux idéaux plus classiques de la filiation gallique, romaine et hellénique. Était venue l'heure d'un succès rétrospectif du Parnasse : rassemblant les meilleurs de ses poèmes, Heredia publie avec un immense succès *Les Trophées* en 1893 et est élu triomphalement à l'Académie française en 1894.

C'est dans ce bain culturel-là, dans cette décennie des années 90, que Lucien Durosoir, né le 5 décembre 1878, a formé son goût poétique, à l'aune d'un Idéal noble, pur et élevé : Chénier, Leconte de Lisle, Heredia – ainsi que, mais bien à part, la musique singulière volontiers impaire de Verlaine. Ce que confirment les dates d'impression des volumes des éditions de Chénier (1889, aux Éditions Garnier) et de Verlaine (1891, 1894, 1896, aux Éditions Léon Vanier), présents dans la bibliothèque du compositeur⁵⁸.

⁵⁷ Voir le chapitre « Le positivisme esthétique des Parnassiens » dans Yann MORTELETTE, *Histoire du Parnasse*, Paris : Fayard, 2005, p. 129-134. Voir aussi la belle préface de Yann Mortelette dans son ouvrage *Le Parnasse – mémoire de la critique*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 7-67.

⁵⁸ Les éditions de Lemerre des volumes de Leconte de Lisle et de Heredia sont dépourvues de date d'impression.

Pas davantage Lucien Durosoir ne cédera aux appels des sirènes modernistes en poésie ; par exemple celles d'Apollinaire ni a fortiori celles des Surréalistes – contemporains pourtant du déploiement de sa *poiësis* musicale à partir de 1920 – : l'exigence de formes demeurant à jamais – même si c'est avec souplesse et une inventivité parfaitement libre et jubilatoire –, décisive pour lui en sa création. Exactement comme pour Paul Valéry, en leur *poiein* à tous deux.

Les cas de Verlaine, Rimbaud et Baudelaire

Pour Verlaine, comme pour Rimbaud – et, en amont, pour Baudelaire, qui meurt en 1867 –, leur grandeur et hauteur – ou simplement le génie (intemporel) que la postérité va assez vite démarquer du reste – se révèle bientôt hors concours et hors écoles.

Les volumes d'éditions anciennes⁵⁹ de Verlaine aux Éditions Léon Vanier, font partie très tôt de la bibliothèque du très jeune Lucien : ainsi une édition de 1891 des *Romances sans paroles*⁶⁰, une édition de 1894 des *Poèmes saturniens*⁶¹, une édition de 1896, de *Sagesse*⁶², pour ne citer ici, de Verlaine, que des œuvres auxquelles Lucien Durosoir a puisé, en dialogue avec (sinon en imageance de) sa musique, que ce soit pour ses intitulations, ou pour les citations en exergue des partitions : pour ses éminemment visuelles *Cinq Aquarelles* de 1920 – la seconde s'intitule « Vision » –, sa *Fantaisie symphonique Jouvence* de 1921, son *Caprice* de 1921, son *Quatuor n° 2* de 1922 ; soit au début surtout – 1920-1922 – de son activité de création. On remarquera toutefois que si Verlaine constitue pour Lucien Durosoir une autorité poétique de liberté et beauté de fond, et donc, a minima, de commentaire – et d'intitulation dans les cas discrets d'*Aquarelles* et de *Caprice* –, la poétique du vers de Verlaine, réputée si « musicale », ne suscite pas d'élan ni non plus de défi à composer, à partir ne serait-ce que d'un seul des poèmes, qui aurait « déclenché » l'imageance du compositeur : à la différence de Heredia, pour *Jouvence*, de Baudelaire, pour *Le Balcon*, de Rimbaud, pour *Aube*, ou de Moréas, pour *Funérailles* (et ensuite *Nocturne*, en 1949) ; et encore de Leconte de Lisle, pour *Incantation bouddhique*, en 1946.

Pour *Aube* de Rimbaud, il s'agit d'une œuvre sidérante, qui marque le rapport matutinal complexe à la *poiësis* ; et ce n'est pas pour rien que la *Sonate d'été Aube* a constitué – avec *Funérailles* – l'œuvre de prédilection du compositeur. Ici, la modernité musicale de Durosoir prend un peu de distance, en la

⁵⁹ Sinon originales.

⁶⁰ La première édition est de 1872.

⁶¹ La première édition est de 1866.

⁶² La première édition est de 1880.

jubilation pensive de son crépitement pianistique, avec le modèle prédominant parnassien : en se livrant à une méditation quasi extatique.

Pour Baudelaire, *Le Balcon* nous assaille indélébilement de la force envoûtante de son étrangeté sombre dont la magie charnelle irradie le tapis de musique somptueusement tissé de « cordes vocales et instrumentales » de ce *Poème symphonique*, pénétrant jusqu'au vertige.

La prégnance du pôle parnassien : dans l'Idéal d'œuvre comme dans la dynamique serpentine de la musique

Le grand pôle de poésie inspirateur de la composition de Lucien Durosoir – à la fois modèle d'Idéal d'œuvre et matrice poïétique de l'imageance de sa musique – est donc, et durablement, jusqu'après 1945 celui de la poétique parnassienne, et en priorité au sein de celle-ci, et avec toute la grandeur de son élévation, celle de Leconte de Lisle, son disciple Heredia suscitant, lui, l'imageance musicale du compositeur par ses sonnets, dès *Bretagne* dans les *Aquarelles*, *Jouvence* et la sonate *Le Lis* (en 1920-21) jusqu'à *Vitrail* (en 1934) : empoignant, d'une brassée large et pleine⁶³ et à dimension de continent, le plus large monde qui soit. Métaphysiquement. En même temps que sensuellement, et même voluptueusement, en l'écriture puissamment singulière de sa musique : qu'on se livre à plein à son écoute, opus après opus, pour l'éprouver.

Et c'est un tel embrassement, une pareille étreinte serpentine sublimement maîtrisée qui caractérise aussi et le baudelairien *Balcon*, et la rimbaldienne *Aube*, de même que les moréassiennes *Funérailles*, de Lucien Durosoir.

Ce que la musique de Durosoir tire aussi du modèle d'œuvre et de la matrice d'imageance parnassiens en sa traduction musicale de ces trois puissants – en leur lettre comme en leur rythme – poèmes de Baudelaire, Rimbaud et Moréas, c'est une pointe de contention des forces de vie qu'ils expriment, mais contenue, surmontée, maîtrisée en l'expression musicale de leurs métamorphoses. Ce n'est jamais jusqu'au maniérisme d'un culte hypertendu – jusqu'à l'excès de virtuosité –, de la forme pour la forme, tel que celui auquel succombe, en poésie, la monomanie du sonnet d'un Heredia (à l'égard duquel la Fantaisie *Jouvence* sait faire preuve, en son final tout particulièrement, d'un délicieux délicat mordant d'ironie). Cette pointe de contention des forces est elle-même surmontée, en la vérité et beauté de ce qui nous est donné musicalement du jeu souple autant que puissant de ces formes et de leurs mouvements qu'il s'agissait de traduire, en la portée quasi ontologique de ce à quoi atteint

⁶³ En soutenant le défi de s'y mesurer avec la plus parfaite justesse.

thaumaturgiquement la *poiësis* du compositeur, par son immense dynamique serpentine.

La modernité libre, toujours renouvelée, de l'aïsthesis durosoirienne

Durosoir évite à l'œuvre tant la désagrégation inchoative du sans forme – ou *apeiron* – qui caractérise tant de tentatives modernistes, expressionnistes, ou livrées aux vertiges de l'abstraction, à ce moment – les années vingt – du XX^e siècle ; qu'une mécanique rigidifiée tournant, à se délecter de s'y mirer, en néo-classicisme, ou en formalismes divers, à ce moment aussi.

En la modernité sereinement puissante que sait obtenir son créer, Lucien Durosoir procède d'une façon structurellement semblable, au même moment, au *poiein* de Paul Valéry en sa poésie : tout aussi audacieusement inventif en sa très vigilante liberté, en même temps que tout aussi exigeant de la maîtrise du jeu des formes souplement modelé, toujours, des forces vitales qui y sont exprimées ; et tout aussi hyper-sensuellement. Ainsi qu'en témoigne par exemple dans l'œuvre de Valéry l'admirable *Ébauche d'un serpent* de *Charmes*.

Et il faut encore relever que, tout au long de l'exercice de son *poiein* de 1919 à 1950, Lucien Durosoir renouvelle en permanence, avec une extraordinaire – flamboyante en même temps que dense et jamais désordonnée – jeunesse, moderne et libre, sans recette figée ni répétée jamais de modernisme, son art de rendre le jeu immense des forces serpentes de la vie, tel que – à partir de son ressenti du meilleur de la poésie –, il l'écoute, reçoit et sait traduire musicalement en un impérieux « plein souffle » de vérité à vif sur le monde même.

Le Lis (I), José-Maria de Heredia, *La Revue française*, le 1^{er} mai 1863

Splendide honneur de Mai, j'aime le Lis royal !
Sa tige est haute afin que rien ne le salisse ;
Il s'exhale, la nuit, de son large calice,
Comme d'un encensoir, un parfum virginal.

Lorsque sur la nature a souri Floréal,
Il ouvre au bord des eaux sa robe blanche et lisse ;
Malheur au criocère imprudent qui s'y glisse !
Il meurt, ivre d'amour. Ô fleur de l'Idéal !

Lucien Durosoir. Un compositeur moderne né romantique. 2011
Francis LIPPA, « La poésie inspiratrice de l'œuvre musical de Lucien Durosoir : romantiques,
parnassiens, symbolistes, modernes. »

Ô lis immaculé ! Couronnant ta corolle,
Tes pistils d'or te font une fière auréole,
Et l'honneur pour emblème a choisi ta blancheur.

Dieu t'aimait, car il fit la Vierge à ton image,
Et mit sur la beauté de son jeune visage
Ta pudique noblesse et ta pâle fraîcheur.

Le Lis (II), José-Maria de Heredia, La Revue française, le 1^{er} mai 1863

La vierge est comme un lis éclatant de candeur ;
Elle a ses cheveux blonds pour royale couronne,
Jeunesse et chasteté ! De toute sa personne,
Il semble s'exhaler un parfum de pudeur.

Si la limpidité de ses grands yeux étonne
Et des propos d'amour sait arrêter l'ardeur,
C'est que dans l'ignorance il est une grandeur,
Et que, voile divin, la vertu l'environne.

Mais, un jour de désir, la vierge se pâmant
Laissera profaner par la main de l'amant
Tes fragiles trésors. Virginité sacrée !

Tel, au brûlant baiser de la brise égarée
Ou flotte le pollen amoureux, s'enflammant
Le lis sème dans l'air sa poussière dorée.

Je vous envoie un bouquet, Pierre de Ronsard, Continuation des Amours de Marie, 1555

Je vous envoie un bouquet que ma main
Vient de trier de ces fleurs épanies,
Qui ne les eust à ce vespre cueillies,
Cheutes à terre elles fussent demain.

Cela vous soit un exemple certain
Que vos beautés, bien qu'elles soient fleuries,
En peu de tems cherront toutes flétries,
Et comme fleurs, periront tout soudain.

Lucien Durosoir. Un compositeur moderne né romantique. 2011
Francis LIPPA, « La poésie inspiratrice de l'œuvre musical de Lucien Durosoir : romantiques,
parnassiens, symbolistes, modernes. »

Le tems s'en va, le tems s'en va, ma Dame,
Las ! le tems non, mais nous nous en allons,
Et tost serons estendus sous la lame :

Et des amours desquelles nous parlons,
Quand serons morts, n'en sera plus nouvelle :
Pour-ce aimés moy, ce-pendant qu'estes belle.

© Francis LIPPA