

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

Lucien Durosoir, de l'œuvre au style : éléments de réflexion

Lionel PONS

*La question du style se comprend
non comme la dernière étape ornementale de l'invention,
mais bien comme le façonnement de l'œuvre.*
Anne HERSCHBERG-PIERROT, *Le Style en mouvement.*
Littérature et art.

La position de Lucien Durosoir dans l'histoire de la musique offre à l'observateur la tentation prégnante de l'étiquette de souveraine indépendance. L'indépendant, en matière d'art, désigne soit celui qui refuse l'inclusion dans la logique des groupes, des mouvements collectifs ou des chapelles, soit celui qui met, consciemment ou non, un point d'honneur à fonder une démarche esthétique nouvelle, sans pour autant se positionner en chef de file, et ne forme ni disciples ni continuateurs. De là à superposer indépendance esthétique et jardin clos, il n'y a qu'un pas, plus aisé encore à franchir lorsque le compositeur a édifié son œuvre en dehors ou à l'abri des cénacles qui auraient pu ou dû lui conférer son rayonnement naturel.

Que Lucien Durosoir ait choisi de construire, dans le secret de l'intimité, une œuvre dont nous commençons à mesurer l'importance, ne doit pas occulter le fait que le créateur ne s'est jamais muré dans un isolement confortable. Il n'a pas ressenti le besoin ni surtout la justification morale d'une *tabula rasa* dans les domaines du langage, de la forme ou du genre, pas plus qu'il n'a choisi de se situer dans une démarche épigonale. La liberté affichée n'a pour lui de sens que garantie de son propre excès par le contrôle moral que le compositeur exerce sur elle à travers un complexe « travail de marqueterie », comme Jean Giono

définissait le style¹. C'est à travers lui que se dessine la singularité de Lucien Durosoir.

Par pudeur instinctive, et non par répugnance, le compositeur s'est refusé à livrer un manifeste de son art, ou tout au moins des commentaires esthétiques détaillés sur son propre univers. Même en famille, confirme Luc Durosoir, il n'était pas question de l'activité de compositeur de son père, même si le casier à musique contenait, au vu de tous, le conducteur relié des *Funérailles* pour orchestre². Ces silences apparents n'en sont pas réellement. Si personnelle que soit l'œuvre entreprise, si intime soit le cheminement qui y amène, jamais l'homme ne doit se situer assez en avant de l'œuvre pour lui faire une ombre quelconque, il doit s'effacer devant elle et laisser la musique exprimer seule ce que le secours des mots contribuerait à priver de sa part d'indicible.

Nous avons à dessein employé le vocable de style, et ce pour deux raisons principales :

- le terme langage renvoie à une notion, dans la vision saussurienne³, à un système. Si cette composante existe chez Lucien Durosoir, elle n'a pas vocation à y exister seule, compte tenu de sa méfiance à l'égard de toute démarche uniquement spéculative ou systématique.
- le style est ce qui, chez un littéraire, relie la forme à la pensée, et, se traduisant en éléments de langage, constitue donc un champ plus vaste et plus complexe que celui du langage.

Afin de proposer des éléments de réflexion, sans réduire la portée du compositeur à l'observation de particularismes, nous avons envisagé plusieurs directions de discussion qui, toutes, permettent à la fois de cerner la spécificité de Lucien Durosoir compositeur, et de le situer par rapport à une évolution de l'art musical. L'indépendance est ce secret du cœur dans lequel se forge le style, mais qui ne prive pas l'artiste d'une connexion avec son temps.

Pour approcher ce style, nous avons centré les exemples étudiés sur un petit nombre d'œuvres, mais les options manifestées par le compositeur sont

¹ Jean GIONO, Entretiens radiophoniques cités dans *Le Mystère Giono*, film de Jacques MÉNY, Paris : La Sept-Arte, 1995.

² Voir « Entretien avec Luc Durosoir », bruzanemediabase.com.

³ Le *Cours de linguistique générale* (publié en 1916) de Ferdinand de Saussure (1857-1913) présente la notion de langage sous un angle sémiotique. Ce dernier est défini comme un ensemble de signes, chacun admettant deux éléments, le signifié (représentation mentale d'une chose) et le signifiant (image acoustique d'un mot). Tout signe est défini par rapport aux autres, par différence et non par ses caractéristiques propres, ce qui entraîne l'emploi par l'auteur du mot système (et non du mot structure qui ne lui a été accolé que postérieurement, dans la mise au point du structuralisme, dont sa pensée demeure un axe fondateur).

présentes dans l'ensemble de son legs, des premiers essais jusqu'à la pleine maturité.

Polarité du langage et logique harmonique

La première direction qui peut nous guider dans l'appréhension du style de Lucien Durosoir est celle d'un langage polarisé. Le fait n'est pas réductible à l'admission passive d'une tonique ou d'une relation gravitationnelle, mais se présente comme la conséquence logique d'un mode de pensée thématique, à laquelle la conception musicale du créateur est liée, dans la lignée de l'influence post-franckiste.

Le choix d'une expression musicale centrée sur un langage thématique entraîne celui d'une polarité. Considérons, pour clarifier notre propos, et sans encore élargir notre pensée à la coupe formelle, le premier thème du mouvement qui ouvre la *Sonate en la mineur* « *Le Lis* » pour piano et violon (1921), telle qu'elle se présente à la mesure 28 de cette Introduction (exemples 1 et 1 bis).

28 Vif et sourdement agité

28 Vif et sourdement agité

p

mf

Figure 1 : L. DUROSOIR, *Sonate pour piano et violon* « *Le Lis* », Introduction, m. 28-32.

33

33

cresc.

f



Figure 1 bis : L. DUROSOIR, *Sonate pour piano et violon « Le Lis »*,
Introduction, m. 33-42.

Il est frappant de constater que la tonalité affichée (*la* mineur) est utilisée avec une certaine liberté. Le pôle de tonique est certes puissamment affirmé en début et en fin de la première proposition (mesures 28 à 33, deux premiers temps), mais qu'en est-il de la relation gravitationnelle à l'intérieur de l'échelle musicale en question ? La note sensible est visiblement absente, dans la mesure où le *sol* dièse, chaque fois qu'il est présenté, n'est nullement utilisé en tant qu'appel à résolution. Il est toujours présenté comme une note de passage, effaçant de fait le rôle de forte tension inhérent à la note sensible en grammaire tonale. L'échelle musicale utilisée se révèle bien plus un mode qu'une progression à caractère tonal : *la, si, do, ré, mi, fa, sol, sol dièse, la* : mode de *la* auquel est adjoint conjointement (et non en alternance, comme la logique tonale l'aurait admis, sans se trouver remise en question, en mode mineur) le *sol* dièse dépourvu de son caractère de note sensible, en plus du *sol* naturel. Si la tonique joue son rôle de point fédérateur, elle présente deux différences fondamentales avec son acception tonale :

- elle n'est pas équilibrée par la présence d'une dominante qui nourrirait avec elle un rapport de conflit ou de face-à-face. La logique de Lucien Durosoir en ce domaine se veut avant tout unitaire, et la tonique n'a nul besoin ici de cette complémentarité qui fonde la dynamique tonale, tout au moins pas sous son visage habituel⁴.
- chacun des autres degrés de l'échelle musicale nourrit une attraction pour la fondamentale, mais sans que celle-ci soit plus marquée pour l'un que pour l'autre.

⁴ La notion peut se trouver détachée du rang de cinquième degré, comme André Jolivet (1905-1974) le démontre dès ses *Mana*, en 1935.

Il résulte de ce double et très simple constat que le langage de Lucien Durosoir ne se rattache ni à la tonalité en usage dans l'école post-franckiste⁵, ni à la modalité, vécue soit comme une extension de la tonalité, soit comme une donne archaïsante ou exotique. Pour autant, il est aisé de comprendre que l'atonalité n'attire pas le musicien : cette polarité unique agit comme le vecteur d'un équilibre souhaité, un garant de cohésion interne considéré comme indispensable à l'édification d'une œuvre.

Cette optique n'est pas spécifique de la *Sonate pour piano et violon*, et va demeurer une constante dans l'œuvre, jusqu'aux ultimes opus. Le *Quatuor à cordes n° 3 en si mineur* (1933-1934) voit son premier mouvement, *Ferme et passionné*, s'ouvrir sur un thème très énergique dévolu au violon I (figure 2).

The image shows a musical score for the first movement of the String Quartet No. 3 in C minor by Lucien Durosoir, measures 1-11. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The tempo is 'Ferme et passionné' with a quarter note equal to 144. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features dynamic markings such as *f*, *mf*, *sf*, *pp*, and *ff*, and articulations like *pizz.* and *arco*.

Figure 2 – L. DUROSOIR, *Quatuor à cordes n° 3*, premier mouvement, m. 1-11.

⁵ Sur cette notion d'école post-franckiste, voir Serge GUT et Danièle PISTONE, « Les disciples de Franck et de la Schola » *La Musique de chambre en France de 1870 à 1918*, Paris : Champion, 1978, p. 103-138. La notion de descendance stylistique court, dans le propos des auteurs, à la fois sur l'enseignement dispensé à la Schola Cantorum, et sur des personnalités telles que celles d'Alexis de Castillon (1838-1873), Vincent d'Indy (1851-1931), Ernest Chausson (1855-1899), Gabriel Pierné (1863-1937), Guy Ropartz (1864-1955), Albéric Magnard (1865-1914) et Albert Roussel (1869-1937).

Il est aisé de voir que la proximité du *la* naturel et du *la* dièse agit exactement comme celle du *sol* et du *sol* dièse dans l'exemple 1. De plus, les deux exemples sont également très proches, du fait que le compositeur utilise le cinquième degré de l'échelle d'une façon très visible, très sensible, mais en dehors de toute référence à une dominante tonale. S'il sera nécessaire d'envisager le rôle éventuel d'une dominante au niveau de la macro-forme, il est certain qu'elle n'existe pas à l'échelle thématique, ou tout au moins pas en tant que fonction liée au cinquième degré. Le langage de Lucien Durosoir ne fait finalement appel qu'à une fonctionnalisation évidente de la fondamentale, qui suffit à assurer l'équilibre du discours. Pour autant, il ne s'agit pas d'une sur-fonctionnalisation, comparable à ce que peuvent parfois proposer Darius Milhaud (1892-1974) ou Francis Poulenc (1899-1963), chez qui le propos doit s'articuler autour d'une bipolarité très marquée, pour Darius Milhaud parce que l'exaltation du fait polytonal suppose une identité mélodique forte de chacune des lignes⁶ et une harmonie simple directement perceptible, pour Francis Poulenc parce que l'accentuation à type de balancement de la ligne mélodique rend naturelle cette disposition⁷. L'optique de Lucien Durosoir est foncièrement différente, en ce que la présence de la tonique ne conditionne pas le discours. Elle agit comme un facteur d'unité mais non comme la nécessité première de la conduction musicale.

La question qui peut donc découler de cette première approche sera naturellement celle du rapport à l'harmonie. Revenons un instant sur l'exemple 1. La couleur de *la* mineur est clairement affirmée, mais d'une façon un peu particulière. En premier lieu, l'accord ne sera pratiquement jamais présenté complet, mais toujours défectif, voire (mesure 32, premier temps) sur le renversement de quarte et sixte, caractérisé par son instabilité, voire sa non-existence réelle en logique tonale⁸. En second lieu, l'*ostinato* de la main droite du piano (mesures 30-31) propose une oscillation régulière entre la tonique nantie de sa broderie supérieure et l'arpège incomplet de l'accord de dominante modale. Cette succession I – V, binaire dans son essence, est présentée dans le cadre d'une mesure ternaire qui vient contrarier son inflexion. La main gauche, dont le rôle thématique est non négligeable, se fonde sur une cellule rythmique (noire pointée, croche et noire) à laquelle le compositeur impose toujours un

⁶ Voir Paul COLLÆR, *Darius Milhaud*, Paris-Genève : Michel Slatkine, 1982, p. 66-67.

⁷ Voir Daniel SALAÜN, « Un effet de masque de la tonalité : traitement de la quinte dans l'œuvre chorale de Poulenc » in *Musurgia* IV/4, Paris : Eska, 1997, p. 61-80.

⁸ L'accord de quarte et sixte n'est concevable, en grammaire tonale, qu'en tant qu'accord de passage ou en tant que quarte et sixte de cadence, laquelle est lisible comme double appoggiature de l'accord de dominante en position fondamentale, et non comme une fonction de premier degré.

chevauchement de barre de mesure. Si nous suivons la succession des premiers groupes en les numérotant de 1 à 4, abstraction faite du contexte, il s'en dégage une succession harmonique claire et, en apparence, fermement attachée au fonctionnement tonal, soit : I (1), II – V (2), IV – II (3), II – V – I (4). Tous les mouvements concernés sont donc des demi-cadences ou des cadences. Mais aucun ne revêt véritablement sa résonance, compte tenu de l'oscillation modale de la main droite, de la non concordance de ces fragments avec les temps forts et faibles de la mesure, et du mouvement tout à fait indépendant du thème de violon. La logique du compositeur reste à l'opposé d'une structure de mélodie accompagnée, même si le caractère déclamatoire de la partie de violon pourrait y faire penser. Elle demeure polyphonique, accordant et conservant aux lignes une totale indépendance, qui fait d'ailleurs fi des accentuations propres à la mesure employée. Il n'est pas abusif de parler ici de polyrythmie effective, même si le compositeur n'a pas choisi de la rendre visible et présente.

La logique harmonique n'est pourtant pas réductible à celle de la rencontre de lignes horizontales. Lucien Durosoir ne cherche pas à s'évader de la couleur de mode de *la*, et ce bien au-delà de l'exemple invoqué, dans tout le mouvement de la sonate. Mais il efface la tension inhérente au phénomène cadentiel, et si la phrase mélodique doit présenter un début et une fin, elle ne le devra pas à l'apaisement de la cadence parfaite, mais à l'inflexion de sa seule courbe.

Dans la poursuite de notre interrogation sur la composante harmonique du style de Lucien Durosoir, la logique nous entraîne à considérer à présent la modulation. Si la tonique suffit à équilibrer l'harmonie, cela signifie que des agrégats complexes ou non classés peuvent s'inscrire dans une courbe sans remettre en question la logique d'ensemble. La mise en avant de la fonction de fondamentale se double d'un affaiblissement de fonction de l'accord. Ceci ne condamne pas la musique à l'immobilisme harmonique, mais implique pour la modulation une réalisation différente de celle inhérente à la pensée tonale stricte.

Le discours de Lucien Durosoir admet des charnières harmoniques importantes comme chevilles structurelles. *L'Introduction* de la *Sonate pour piano et violon* s'articule sur une logique bithématique, dont le second élément, apparaissant mesure 105, est préparé par deux mesures qui amènent un changement de tonalité vers *fa* majeur (figure 3). La main gauche du piano assure les ressorts tout à fait classiques d'une modulation en bonne et due forme, soient deux accords (parallèles et sans tierce, mesures 103-104) de *sol* et *do* (degrés II et V de la nouvelle tonalité). La main droite bâtit les mêmes deux mesures sur une échelle défective (*sol* – *la* – *si* bémol – *mi*) qui ne tient pas compte de la progression harmonique sous-jacente, et peut se lire soit comme la contraction

de la tonique de *la* mineur et d'une dominante modale altérée avec quinte diminuée, renvoyant aux mesures 28-30, soit comme un arpège de dominante chopinienne, dans laquelle le *la* devient appoggiature du *sol*. Les deux voix du piano se dirigent vers un passage en *fa* majeur, mais le compositeur opère une forme de convergence asynchrone vers la modulation : un accord arpégé statique à la main droite⁹, une progression de cadence à la main gauche. La progression fonctionnelle est estompée par la logique polyphonique.

personnelle et réelle de cet aspect harmonique du discours de Lucien Durosoir, ce qui ne peut surprendre, tant il est vrai que la création musicale prend chez lui le visage d'une nécessité essentielle, et non d'un caprice créateur aussi fantasque qu'éphémère.

Approche formelle et lisibilité architecturale

Jamais le compositeur n'a théorisé son approche formelle, en premier lieu parce qu'il ne jugeait sans doute pas utile d'explicitier son propre langage, ensuite parce que cet aspect n'est pas dissociable d'une démarche globale.

La forme ne se présente pas chez lui comme un champ d'expérimentations spéculatives, elle se fonde dans des moules déjà éprouvés, auxquels le créateur imprime constamment sa marque personnelle. Revenons sur le premier mouvement de la *Sonate pour piano et violon*. Malgré son titre *Introduction*, la coupe globale est celle d'une forme sonate bithématique. Les 27 premières mesures forment un portique qui précède l'exposition des principaux éléments. Le violon présente, sans accompagnement, un premier élément (exemple 4) dont l'auditeur pourrait penser qu'il est un thème principal, alors qu'il s'agit d'un réservoir intervallique et d'une instauration modale. Deux caractères fondamentaux du mouvement sont déjà livrés dans ces 5 mesures :

- l'ambiguïté modale, créée immédiatement par le *sol* bécarre de la mesure 2. Elle estompe le caractère classique de la phrase, laquelle propose un cheminement de la tonique vers la dominante, atteinte par un cheminement chromatique qui en fait entendre la note sensible (*ré* dièse, mesure 4). De façon tout à fait symptomatique, la tonalité vers laquelle le propos se dirige est donc plus affirmée que celle initialement posée. Le fait que la phrase se suspende non pas sur *mi* mais sur *sol* dièse en atténue beaucoup le caractère de demi-cadence, même si le *sol* dièse tenu procède d'une dynamique d'appel à résolution sur la tonique, qui ne sera pas satisfait. Notons également combien l'harmonie inhérente à la ligne lui est consubstantielle, au point de ne pas avoir besoin de formulation pour être ressentie.
- au niveau des intervalles mélodiques, deux sont particulièrement présents. Le premier est la tierce majeure ou mineure (*si – sol*, *la – do*, *do – mi*, *mi – sol* dièse), que le compositeur choisit souvent de monnayer en plusieurs intervalles. Le second est la quarte juste, présentée sous les espèces *ton + tierce mineure* ou *tierce mineure + ton*. Les deux présentations de ce matériau, au centre de la phrase, sont enchevêtrées (*sol – la – do – ré*).

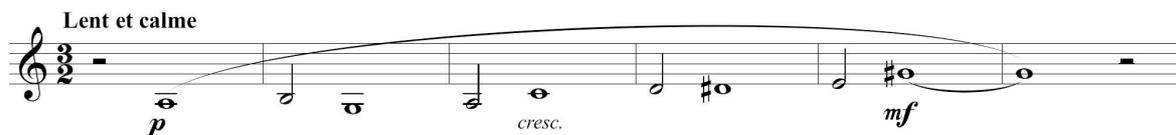


Figure 4 : L. DUROSOIR, *Sonate pour piano et violon « Le Lis »*, Introduction, m. 1-6.

Cette phrase résonne comme une interrogation à laquelle le piano va répondre. Mais il ne peut être question de dynamique à type d'antécédent – conséquent, puisque le motif fondateur en sera très différent, et qu'il prend place dans un ton de *la* bémol mineur (figure 5). La main gauche du piano fait se succéder des motifs d'une mesure, qui se répondent étroitement (mesures 6-9) en adoptant un rythme unique (blanche pointée, noire et blanche). La phrase semble s'articuler ainsi en une duplication d'un groupe de deux mesures, dessin faussé par l'incursion brutale du dernier groupe (mesure 9) à la dominante de mi, soit le v/v du ton initial. Cette phrase du piano ne constitue pas une réponse à l'interrogation du violon (c'est lui-même qui se répondra en transposant, toujours *a capella*, sa propre phrase à la quinte supérieure, mesures 10-14). Elle entretient une parenté étroite avec la matrice intervallique du violon, puisque la tierce en demeure le fondement.

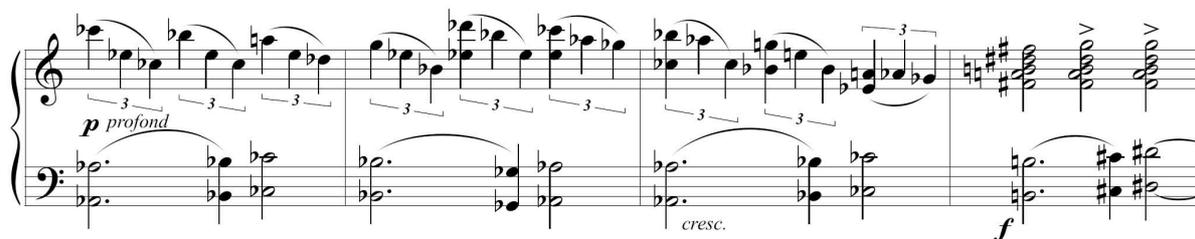


Figure 5 : L. DUROSOIR, *Sonate pour piano et violon « Le Lis »*, Introduction, m. 6-9.

À la transposition de la question de violon fait suite celle de la réponse de piano (*mi* bémol mineur, mesures 15-19), avec un dispositif inversé (le chant est à la main droite). Le chiffre 1 de la partition marque le début d'une phrase très souple du violon, sur de simples accords en blanches du piano, qui prend appui sur une enharmonie *la* bémol – *sol* dièse, et qui n'utilise que les intervalles précédemment évoqués, toujours décomposés. Enfin, ce prologue se termine sur un retour de la première phrase de violon, harmonisée note à note par des accords parfaits parallèles du piano.

La construction est donc rigoureuse et lisible, montrant surtout que l'idée d'architecture relève chez Lucien Durosoir d'une dynamique de l'engendrement continu plus que d'une technique de développement.

Le premier thème, tel que nous l'avons présenté dans les figures 1 et 1 bis, superpose la réponse du piano en diminution rythmique (noire pointée, croche et noire) et une rétrogradation presque rigoureuse de la première phrase de violon. Observons que la main gauche du piano opère des décalages rythmiques de plus en plus marqués dans l'exposé de la cellule en question (elle ne retrouve son intégrité que dans le pont, chiffre 2 de la partition). Suivra un échange strict de rôles entre le piano et le violon pour une seconde présentation du thème, avant une première phase de croissance. Par croissance, nous entendons un procédé qui répudie la technique de développement au profit d'un mode de construction basé non sur une transformation des intervalles de la matrice, mais sur une extension de leur présence contrapuntique, de la même façon que le *cantus* de *L'Homme armé* se diffuse sous la forme d'incises ou de paraphrases à l'ensemble des voix de la polyphonie et non au seul ténor, dans la messe éponyme de Guillaume Dufay. De linéaire qu'elle était, la présence des motifs envahit un espace contrapuntique, et ce dès l'instant où le piano s'empare du thème, lequel d'ailleurs n'est pas exposé en entier, mais réduit à sa tête et à ses dernières notes, jusqu'à la mesure 105.

Le deuxième thème prend place dans le ton de *fa* majeur, avec toujours une présence musicale de la note sensible (*mi*) dépourvue de son rôle fonctionnel. La coupe rythmique lui confère une alacrité supplémentaire, presque capricante dans son allure de danse (figure 6). Le dispositif d'écriture s'apparente nettement à une mélodie accompagnée, à ceci près que chacune des lignes de l'accompagnement obéit à son propre mouvement et que les échanges immédiatement pratiqués (mesures 107 et 108) montrent que la hiérarchie n'est pas aussi évidente que les premières mesures pourraient le laisser supposer. Pas plus que le premier thème, le second ne répond à une structure antécédent – conséquent. Aux deux premières mesures fermement ancrées en *fa* majeur font suite deux autres qui font usage d'une tonalité enrichie. Le but n'est pas de brouiller le paysage, mais de maintenir à la fois un discours qui prend en compte la gravitation tonale, sans pour autant lui inféoder le dessin mélodico-harmonique. La relation d'ordre reste nécessaire à l'expression de la liberté revendiquée. L'indépendance de la ligne de basse, qui ne se contente pas de faire entendre la fondamentale des accords potentiellement réducteurs, renforce encore cette logique d'une harmonie incluse dans *fa* majeur mais nullement assimilable à la simple utilisation du ton. Notons, en prolongement, que la parenté tonale des deux thèmes n'obéit pas à l'articulation traditionnelle de la

forme sonate, mais qu'elle reflète la donne intervallique propre aux deux thèmes (la tierce).

The image shows a musical score for the introduction of the Sonata for Piano and Violin « Le Lis » by Lucien Durosoir, measures 105-108. The score is in 12/8 time and features a piano part with trills and a violin part with a melodic line. Dynamics include *mf*, *p*, *pp*, and *poco cresc.* The tempo is marked 'Agreste' with a quarter note equal to a half note. The piano part consists of a series of trills in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The violin part features a melodic line with trills and a crescendo leading to a trill marked *div.*

Figure 6 : L. DUROSOIR, *Sonate pour piano et violon « Le Lis »*, Introduction, m. 105-108.

La phase de croissance de ce deuxième thème va porter sur un monnayage des valeurs longues aboutissant à un trille mesuré du piano, qui agit comme un accumulateur de tension, laquelle se décharge lors des réapparitions successives du thème, donnant à cette phase l'allure d'un rondu intercalé dans le cours du mouvement (mesures 105-122). La montée en puissance ainsi conçue va aboutir à une nouvelle phase de croissance sur le premier thème. Elle débute par un travail dense sur l'élément de la figure 5, qui va se superposer avec un renversement du premier thème à partir de *sol* dièse. Nous retrouvons ici cette attention particulière portée, dès l'introduction, au couple *la – sol* dièse.

La réexposition ne revêt pas la fonction légitimante qui doit être la sienne dans la forme sonate, mais elle offre encore deux reflets d'une réalité qui n'a jamais cessé d'être présente tout au long de l'œuvre. En effet, le thème 1 sera repris à l'identique (mesures 183-244), ce qui inclut forcément la transposition à la quinte, qui affaiblit la notion de résolution, et le deuxième le sera en *si* bémol majeur. Le but n'est pas d'entretenir un déséquilibre, mais de manifester

l'existence de pôles de dominantes différents du cinquième degré et fluctuants au cours d'un même mouvement.

Nous avons, à dessein, pris un exemple de forme qui ne saurait à lui seul résumer ce que Lucien Durosoir propose en ce domaine, mais qui peut présenter la façon dont il envisage la démarche architecturale. La forme est chez lui un procédé de croissance continue, qui se souvient certes de la coupe cyclique prônée par César Franck (1822-1890) et après lui par l'ensemble des musiciens relevant de l'influence de la Schola Cantorum, mais qui s'en écarte foncièrement dans ses modalités. La concentration de la pensée est lisible dans les choix intervalliques qui vont articuler la construction thématique : leur extrême économie ne les empêche pas d'être omniprésents, et surtout c'est leur succession qui sert de squelette à la forme, et non tel ou tel geste préconçu. Ce faisant, Lucien Durosoir renvoie dos à dos aussi bien la logique post-franckiste que le regard porté, via les sonates de Claude Debussy et celles du tout jeune Groupe des Six, sur la forme préclassique. Quelle que soit l'œuvre sur laquelle se porte l'attention, jamais il ne dynamite la structure, mais il demeure toujours dans cette approche de croissance organique, qui le rapproche paradoxalement de la façon dont un Igor Stravinsky (1882-1971) gère le devenir du discours dans *Le Sacre du Printemps*. Le rapprochement opéré ne doit rien aux styles des deux compositeurs, mais beaucoup à une commune vision du temps musical, c'est-à-dire celui d'une immobilité (l'objet demeure sous ses différents reflets) mobile (les phases de croissance ne sont pas conçues comme une succession, mais comme une simultanéité).

Le discours formel de Lucien Durosoir combine complexité et lisibilité. En effet, il obéit toujours à une règle de clarté dont le compositeur ne se départit pas, même lorsqu'il aborde l'écriture symphonique, ce qui le place dans la continuité d'une tradition française dont il n'a jamais cherché à s'abstraire.

Modèle, distance et néoclassicisme

La vocation compositionnelle de Lucien Durosoir se manifeste avec son maximum d'acuité après le premier conflit mondial, même si elle puise ses sources dans des aspirations que le créateur nourrissait depuis sa prime jeunesse. Il est donc clair que, de par son appartenance générationnelle, son cheminement représente un paradoxe. Il appartient de fait à la génération de Florent Schmitt (1870-1958), Roger-Ducasse (1873-1954) ou Albert Roussel (1869-1937), mais tous ont déjà, en 1920, donné un corpus d'œuvres représentatives de leur art, tandis que les personnalités de Claude Debussy (1862-1918) et Maurice Ravel (1875-1937) sont déjà largement reconnues et que celles d'Érik Satie (1866-1925), du Groupe des Six commencent à mobiliser

l'attention. Lucien Durosoir se situe donc dans une période marquée par des mouvements esthétiques divers, dont le plus saillant, entre 1920 et 1950, sera le versant musical du néoclassicisme.

Avant même que de faire porter notre réflexion sur les rapports que le compositeur entretient avec cette mouvance esthétique, il n'est pas inutile de préciser la signification du terme. Le néoclassicisme stravinskien, formulé dès *Pulcinella*, sous-entend la référence à des styles et des œuvres très précis, ce qui pose la question de la place du créateur.

S'y exprime [dans *Œdipus Rex*] aussi cette nostalgie du passé, des « vieux maîtres du style sévère », où par-delà la défiance du *moi* romantique, se dégage le désir de s'intégrer dans le concert universel, fût-ce au prix de l'anonymat. Le seul lieu habitable de cette quête est la convention, le « moule immuable » ; et son effet sur le langage est, aux yeux de Stravinsky, libérateur¹⁰.

Dès lors, la notion de pastiche ou de modèle devient une composante essentielle de sa démarche esthétique. Mais le terme même de néoclassicisme revêt une bien plus large dimension. Par lui, c'est la référence à des moules formels hérités du passé, et tout autant une notion de distanciation opérée entre le créateur et son œuvre, auxquels nous faisons allusion. S'il écrit en relation directe avec ses sentiments et sa vie, il le fait avec une distance foncière qui ne sera jamais totalement abolie. La question du pastiche devient donc non plus une essence première, mais une conséquence dont la place exacte doit être déterminée. Selon que l'œuvre se situe en-deçà ou en-delà du modèle invoqué, au sens formel (ou explicitement référentiel), les notions de pastiche et de relecture se trouvent différenciées, en ce que la personnalité du créateur et surtout sa vision de la forme acquièrent une existence propre.

Concernant Lucien Durosoir, il est certain que les choix de genres et de formes qu'il opère sont autant de références claires à des moules existants qu'il a garde de ne faire exploser. Nous venons de voir, au travers de sa lecture de la forme sonate, de quelle manière il soumet les modèles invoqués à une interprétation personnelle. Jamais Lucien Durosoir ne procède à une citation stylistique comparable à ce qu'Igor Stravinsky opère dans *Pulcinella* ou *Œdipus Rex*. Dans la *Sonate pour piano et violon « Le Lis »*, l'hommage à Jean-Marie Leclair (1697-1764)¹¹ se lit d'abord dans le dialogue très étroit et fourni qui s'établit entre le piano et le violon. C'est le second mouvement de la sonate qui reprend ce titre

¹⁰ André BOUCOURECHLIEV, *Igor Stravinsky*, Paris : Fayard, 1982, p. 213-214.

¹¹ Violoniste et compositeur français, auteur entre autres de plusieurs livres de sonates pour violon seul avec basse continue, publiés entre 1723 et sa mort.

et porte la mention d'hommage. La structure en est complexe, mais elle admet comme élément équilibrant une dynamique marquée par l'emploi de rythmes pointés, typiques du baroque français, et par une écriture canonique entre le violon et la main droite du piano. Il ne s'agit pas d'une citation textuelle de Jean-Marie Leclair, mais d'une référence distanciée aux rythmes et à la limpidité du baroque français du XVIII^e siècle. Le réservoir intervallique exploité dans le mouvement précédent trouve, en fait, sa source dans la matrice que constitue cette section, et c'est non pas simplement une confrontation mais la continuité de l'engendrement qui devient ici le support de la macro-forme. En effet, cette dernière est tout à fait comparable à ce qu'elle était dans *l'Introduction*. Les phases de croissance y seront moins marquées, remplacées par le retour de la section pointée, mais les deux thèmes proposés apparaissent comme des prolongements, des proches parents de ceux du premier mouvement. Ce faisant, Lucien Durosoir va beaucoup plus loin que la proposition cyclique franckiste, et se rapproche notablement de ce que Florent Schmitt met en œuvre dans sa *Sonate libre en deux parties enchaînées* pour piano et violon, créée en 1920. La vision de la coupe sonate ne doit plus rien ni à la dialectique propre au classicisme, ni à la vision téléologique que le romantisme a acclimatée. Elle devient une continuité divisée en paliers successifs, qui reproduit dans son ambiguïté ce que le traitement de l'harmonie et du rythme laissaient percevoir.

La question du pastiche et de la situation par rapport au modèle n'est pas de circonstance. Ni la sonate préclassique, ni les dispositifs d'ornements, ni le jeu sur les rythmes ne sont ici des fins en soi. Les modèles existent (forme sonate, hommage à Jean-Marie Leclair), mais ils sont dépassés par une vision globale qui ne peut ni se résumer à un emprunt, ni trouver son essence dans une démarche néoclassique, ni encore se réduire à un besoin d'objectivation par la forme.

Encore une fois, le compositeur affirme une singularité qui tient à son regard sur la notion d'architecture et à la synthèse qu'il opère d'éléments préexistants, dont le sens se trouve revisité, et par conséquent renouvelé. Cette position réservée situe Lucien Durosoir en marge du mouvement néoclassique.

De l'expression à l'évocation : musique pure ou musique à programme ?

Le problème de la musique à programme se pose naturellement pour un compositeur appartenant à la génération de Louis Aubert (1877-1968) ou Florent Schmitt, chez qui la notion d'évocation demeure centrale dans la démarche créatrice. La question se pose, dans le cadre d'une approche de son

style, de savoir comment Lucien Durosoir se situe par rapport au débat musique à programme – musique pure.

Le premier constat qui s'impose est celui d'une certaine sobriété dans le choix des titres comme des formations. Les effectifs sont le plus souvent de dimensions chambristes et, même lorsqu'il aborde le grand orchestre, il le fait dans le cadre d'une technique qui ne doit que peu de choses à l'orchestration debussyste. Ceci ne veut pas dire que le musicien ait été le moins du monde insensible à la magie du timbre ni au pouvoir évocateur de la musique. S'il maintient son œuvre et sa démarche dans une direction qui ne recoupe pas forcément les nécessités d'un guide d'écoute, ce n'est pas par goût de l'austérité, mais parce qu'il considère que la musique doit posséder en elle et par elle un pouvoir expressif qui rend superfétatoire une trop grande précision dans le programme.

Faut-il donc en conclure que le compositeur est demeuré un inflexible adepte de la musique pure ? La lecture et l'écoute des *Quatuors à cordes* pourrait le laisser entendre à une approche inattentive, mais à y mieux regarder, rien n'est plus étranger au compositeur que l'univers d'une musique qui aurait fait son deuil de toute volonté expressive. Or, l'expression d'un sentiment doit résulter d'une architecture, de l'impact d'un thème et d'une couleur harmonique. Toute « consigne de lecture » donnée ne sera qu'un moyen de conditionner l'imaginaire des auditeurs et des interprètes et, par confiance dans le pouvoir de la musique comme par probité esthétique, Lucien Durosoir se refuse à guider trop précisément la perception de l'œuvre par des moyens non exclusivement musicaux.

Le recours à des épigraphes est fréquent, mais relève plus de la problématique des para-textes que d'un programme proprement dit. Dans les *Cinq Aquarelles* (1919), seule la première, *Bretagne*, porte une épigraphe de José Maria de Hérédia (1842-1905)¹². Pour éclairer notre réflexion, questionnons le rapport entre la forme, les éléments constitutifs de la page et le contexte évocateur. La structure est clairement tripartite, de type ABA'. Le premier volet est ouvert par le piano (exemple 7) en *fa* mineur modal, sur trois degrés (*fa*, *do* et *si* bémol) qui tissent un rapport intervallique proche de celui qui sert de base à la sonate *Le Lis*, conçue pour le même effectif. L'introduction de piano juxtapose deux éléments, l'un fondé sur un carillon en noires, l'autre sur une succession conjointe, fluide et chromatique, qui fonde un mouvement d'aller-retour non régulier. La troisième mesure transforme le rythme du carillon, qui passe de deux noires régulières à une succession de noires et croches en triolets. Plus que

¹² Le compositeur cite les derniers vers du sonnet *Maris Stella*, dans le recueil *Les Trophées*.

le caractère mélodique, c'est une complémentarité de mouvement qui fonde cette introduction : du statisme propre à un carillon, qui s'anime peu à peu, à la fluidité d'un mouvement néanmoins contenu dans un ambitus assez serré et dont la coupe cyclique n'est qu'apparente.

The image shows a musical score for the first three measures of 'Cinq aquarelles' for violin and piano. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and tempo 'Lent, mais sans emphase' with a metronome marking of 54. The violin part (top staff) begins with a calm cantilena of successive arches. The piano part (bottom staff) features a dialogue with the violin, starting with a forte (f) dynamic and a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part includes triplets in the right hand and octaves in the left hand.

Figure 7 : L. DUROSOIR, *Cinq aquarelles* pour violon et piano, *Bretagne*, m. 1-3.

L'entrée du violon se fait sur une calme cantilène, conçue comme une série de boucles successives, dont toutes adoptent une forme en éventail avec départ et retour sur la tonique, et dont l'amplitude va croissant peu à peu, sans remettre en question l'ancrage modal. Le piano dialogue en reprenant les motifs de l'introduction, qui sont traités en croissance, comme dans la *Sonate pour piano et violon*. En effet, chacune des deux composantes évoquées prend une ampleur nouvelle, qui ne renonce pas à leur alternance, mais allonge la durée des phases respectives. Thème du violon et matériau du piano sont traités simultanément de même, jusqu'au basculement dans la partie B (mesures 17-28). Celle-ci s'inscrit sans modulation dans le ton relatif (*la* bémol majeur) et superpose une mélodie extrêmement fluide du violon, qui multiplie les appuis à contretemps, une cellule obstinée en octaves à la main gauche du piano (mouvement de la tonique vers la dominante, puis retour conjoint vers la tonique) et une fileuse en doubles croches à la main droite. Pour cette dernière, le dessin évolue peu à peu :

- une note nantie de sa broderie (supérieure ou inférieure) et un mouvement conjoint de tierce pour les six premiers temps.
- un trille mesuré pour les quatre temps suivants.

Si la partie de piano reste fondée sur des systèmes en itération, celle de violon se meut, au contraire, dans un perpétuel renouvellement, ce qui reconduit l'opposition de mouvement déjà sensible dans l'introduction. La continuité agogique remplace ici la récurrence motivique.

Tout aussi soudain sera le retour à la section A (mesures 29-47), qui fera l'objet d'une reprise à l'identique nantie d'une *coda*. Dès lors, la portée expressive de la musique est clairement établie, et repose sur plusieurs faits indéniables :

- l'ancrage modal, qui confère à la mélodie une saveur archaïsante.
- le mouvement de carillon présent aux deux mains dans les noires de la figure 7, puis dans la basse obstinée de la section centrale, évoquant une sonorité de cloches.
- la continuité de la cantilène de violon, dont la souplesse rythmique, jointe précisément à la couleur modale, évoque une prière fervente.
- les mouvements de doubles croches, berceurs et quelque peu menaçants lorsqu'ils se muent en roulement continu, comme celui de vagues perpétuellement lancées à l'assaut d'une grève.

Lucien Durosoir n'a pas cherché à rendre avec précision les éléments d'un paysage, ni d'ailleurs à se livrer à l'appropriation d'un matériau de source populaire. Bien entendu, la lecture des deux tercets de José Maria de Heredia éclaire l'écoute, mais le caractère évocateur ne va pas jusqu'au descriptif. Nul flou harmonique dans le langage de *Bretagne*, mais au contraire une grande franchise, raison pour laquelle le compositeur s'est privé de la magie de modulations capiteuses. Lucien Durosoir se tient à l'écart des sortilèges d'une musique ouvertement et trop précisément évocatrice, il confie aux fondements de son style propre la responsabilité de porter le contenu expressif.

Un art de l'ambiguïté

De notre exploration, il ressort que le musicien fond ce qui aurait pu n'être qu'un faisceau d'influences en l'expression d'une démarche stylistique personnelle. La conjonction d'un besoin atavique de structure et de clarté va de pair avec une culture de l'ambiguïté, aussi bien sur le plan de l'échelle musicale que sur ceux de la forme, de l'harmonie, du rythme ou du rapport au texte. La richesse particulière du style de Lucien Durosoir réside dans la manière très claire avec laquelle il introduit la mouvance dans la stabilité, sans jamais sacrifier la cohésion ni du langage ni de la vision.

Chacun des éléments évoqués se présente comme l'apparence d'une donne univoque que le compositeur fait évoluer vers le plurivoque. Cette ambiguïté n'est pas propension à un art de l'estompe, mais le paradoxe d'une dynamique plurielle résultant d'une clarté jamais prise en défaut. C'est cette richesse qui fonde le style propre de Lucien Durosoir et le présente comme une singularité étrangère à tout phénomène d'école dans la mouvance française de l'époque. Cette position anticipe sur celle de figures actuelles de la musique française,

d'Henri Dutilleux (1916-2013) à Jean-Louis Florentz (1947-2004), avec des moyens d'expression radicalement différents.

Musique du voyage intérieur, cultivant en vertu cardinale l'ouverture vers l'altérité, l'œuvre de Lucien Durosoir préfère la profondeur de la résonance à la fugacité de l'impact immédiat ; elle devient une façon de sculpter la matière, comme la colonne qui porte, sous la plume de Paul Valéry dans le *Cantique des Colonnes*¹³, la victoire de l'esprit. Fort de la cohérence de ses options, dont la nécessité ne réside pas dans la nouveauté, mais dans la convergence vers ce qui forme l'empreinte du créateur, le style de Lucien Durosoir se présente comme un exemple de singularité inscrit non pas dans le cercle refermé d'une époque, mais ouvert sur le siècle à venir.

© Lionel PONS

¹³ Paul VALÉRY, *Œuvres*, t. 1 : *Poésies*, éditées par Jean HYTIER, Paris : Gallimard, 1957, p. 211.