

Aube : du poème de Rimbaud à la Sonate d'été

Ana STEFANOVIC

La *Sonate d'été* pour piano de Lucien Durosoir (1878-1955), composée en 1926 et inspirée d'*Aube*, une des *Illuminations* (1872-1875), poésies en prose de Rimbaud, est elle-même conçue comme un vaste poème musical. Cette orientation de genre représente un témoignage fort de la sensibilité du compositeur à l'expression poétique et, en même temps, sa réponse convaincante au défi de transposition du récit dans le domaine musical. En tant qu'issue de ce processus, la *Sonate d'été* se présente d'emblée comme un plateau stylistiquement complexe, formé d'impulsions plurivoques. La structure élaborée de l'œuvre (elle s'étend sur six cent vingt-deux mesures) suivant la disposition et le contenu du texte littéraire, les formes classiques des trois mouvements – *Préambule (Allégresse)*, *Fantasque*, *Introduction et Final* (composés en forme sonate, forme A-B-A et sonate-rondo) –, une écriture musicale située à la limite du langage tonal et une exigence technique extrême, indiquent la complexité des relations s'opérant à l'intérieur du tissu de la sonate. Or, ces tendances différentes se condensent en deux axes de l'œuvre fixant deux aspects-clefs de son écriture : la structure narrative, en relation avec la couche homologue du poème, d'une part, et l'organisation de l'espace sonore de l'autre. Nous retiendrons ici notre attention sur ces deux perspectives de la *Sonate d'été* : linéaire/diachronique et spatiale/synchronique. En formant un rapport spécifique, en tant que rapport d'impulsions d'importance égale mais en même temps contrastantes et convergentes, ces deux dimensions influencent aussi l'orientation stylistique particulière de l'œuvre.

Provenue du plan narratif et de la couche symbolique du poème de Rimbaud, la structure narrative de la *Sonate d'été* s'appuie sur la disposition de *topoi*, des

configurations de signification, et en même temps, sur une forte impulsion rhétorique. Ces deux éléments interdépendants sont contenus dans le premier thème qui assume la fonction de cellule générique de l'œuvre, initiant le parcours encadré par le premier et le dernier vers du poème de Rimbaud : *J'ai embrassé l'aube d'été... Au réveil, il était midi* :

Piano

$\text{♩} = 100$

mf passionné

p profond

f

mf

Figure 1 : L. DUROSOIR, *Sonate d'été*, Prélude, m. 1-3

Le thème est conçu comme un vaste *topos* de signification précise, entamé par un geste rhétorique prononcé. Ce geste, voire, le trope transposant d'une manière métonymique, par contiguïté, l'unité sémantique où s'identifie l'acteur principal du poème, *l'Aube*, provient du corpus de tropes constants, et même de convention, sur lesquels repose le *topos* de la pastorale dès les débuts de l'âge moderne de la musique.

La fonction de la figure d'anabase – du mouvement conjoint ascendant – est, dans l'histoire des textes musicaux, explicitement présente lorsque le motif de l'aube, du lever du jour, est développé dans le texte littéraire. Maints exemples dans la tradition de la musique française renvoient à l'usage apparenté de cette figure du geste et du mouvement. Pour ne citer que le récitatif d'Atys au début de l'opéra de Lully (1685, I, 2), où la fréquence des apparitions de ce trope porte l'image allégorique traversant une trajectoire analogue à celle du récit rimbaudien : elle commence à l'aurore, pour préparer la descente de la déesse à midi (*Le Soleil peint sur nos champs des plus vives couleurs, / Il a séché les pleurs / Que sur l'émail des prèz a répandu l'Aurore, / Et les rayons nouveaux ont déjà fait éclore...*) :

Lucien Durosoir. *Un compositeur moderne né romantique*. 2011
Ana STEFANOVIC, « *Aube : du poème de Rimbaud à la Sonate d'été.* »

Atys

Le So - leil peint nos Champs de plus vi - ves Cou -

Basse continue

6

leurs. Il a Sé - ché les pleurs Que sur l'é - mail des près a ré - pan -

11

du l'auro - re Et ses ray - ons nou - veaux ont dé - jà fait é -

16

clo - re mil - le nou - vel - les fleurs

Figure 2 : J. B. LULLY, *Atys*, Récit d'Atys, Acte I, scène 2

La même envergure temporelle : *De l'aube à midi sur la mer*, fixe l'image du début de *La Mer* de Debussy, où l'anabase est accompagnée de l'épanouissement du tissu symphonique :

The musical score for measures 1-5 of Debussy's *La Mer* is presented in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Horn (Htb):** Plays a melodic line starting with a first-degree note (1°) in measure 1, marked *p*.
- Trumpet (Tromp.):** Enters in measure 4 with a first-degree note (1°) marked *pp*, featuring a triplet of eighth notes.
- Trombone (Bons.):** Plays a bass line with a first and second degree (1° et 2°) marked *pp*.
- Timpani (Timb.):** Provides a rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes.
- Violin (VI.):** Features a complex texture with multiple voices, including a section marked *Sourd.* (Sordano) and dynamics ranging from *pp* to *p*.
- Viola (Vla.):** Enters in measure 4 with a section marked *Unis.* (Unison) and *pp*.
- Violoncello (Vcl.):** Remains silent throughout these measures.
- Contrabass (C.B.):** Plays a low bass line marked *pp*.

Figure 3 : Cl. DEBUSSY. *La Mer*, m. 1-5

La *Pastorale d'été* de Honegger, composée seulement six ans avant la sonate de Durosoir, commence par l'ascension du pentacorde de l'anabase dans la couleur modale et la sonorité pastorale du hautbois :

Calme ♩ = 66
Tranquillo

Fl.

Htb.

Cl. Bb.

Bsn.

Cor F

VI.

Vla.

Vcl.

Cb.

p

Figure 4 : A. HONEGGER, *Pastorale d'été*, m. 1-3

Les figures citées reflètent, grâce aux traits conventionnels de la pastorale, la *stasis* dans le mouvement, la marche quasi « imperceptible », immobilisée par les pédales des quintes « vides », les tempos lents ; du double visage de l'aube, elles font ressortir au premier plan l'image et non le mouvement, le calme, la

consonance, la nuance mélancolique (tonale, mineure ou modale, dorienne), en spatialisant l'aspect linéaire de l'événement.

Or, les relations génériques par lesquelles les significations musicales traversent l'histoire connaissent aussi une autre façon d'exprimer la dialectique de l'aube : celui qui accompagne la figure initiale de l'*Aurore* de Beethoven, accentuant l'événement et non l'image, par le mouvement agité, le tempo rapide, les grands diapasons dynamiques, et surtout, par l'activité de la dissonance et de la figure du *climax* dans les séquences ascendantes :

The image shows the first ten measures of the beginning of Beethoven's Sonata 'L'Aurore'. The tempo is marked 'Allegro con brio'. The score is written for piano and features a complex texture with multiple voices. The bass line is particularly active, with frequent chords and moving lines. The treble clef part has a melodic line that is often dissonant with the bass. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'cresc.' (crescendo). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Figure 5 : L. VAN BEETHOVEN, sonate *L'Aurore*, m. 1-10

Le côté dynamique et troublant de l'aube est explicité au début de la *Damnation de Faust* de Berlioz : *J'entends autour de moi le réveil des oiseaux...*, où l'anabase acquiert même un aspect chromatique dans l'arioso de Faust et est également soutenue par les harmonies chromatiques dans l'orchestre :

Figure 6 : H. BERLIOZ, *La Damnation de Faust*, Air de Faust

La proximité de la figure d'anabase dans la *Sonate d'été* avec ses aspects historiques agités, « troublant la scène pastorale », comme le souligne Berlioz dans sa didascalie, révèle l'arrière-plan romantique du geste rhétorique et

narratif de Durosoir. De plus, comme chez ses prédécesseurs au XIX^e siècle, la formation du plan thématique n'est pas conférée à la figure seule : elle est entourée d'autres motifs et d'autres mouvements, opposés, dissonants dans un sens large, empêchant que la signification soit concentrée dans la dimension iconique assurée par le trope. Tendue dans son propre cadre entre les tons mineur et majeur du *la* mineur mélodique, la figure est précédée de deux motifs en rythmes irréguliers et complémentaires, le rythme pointé et celui de triolet, les deux marqués par une forte dissonance mélodique : l'appogiature chromatique dans la voix basse et celle de la septième majeure dans le dessus. Le caractère dramatique et passionné, comme il est suggéré par le compositeur, trouve son expression ultime dans le rythme anapestique portant la figure de broderie qui, après un *crescendo* dynamique, finit ce complexe motivique. Le frôlement bitonal des sphères harmoniques (*fa* et *la*), de même que l'écart entre les registres et valeurs dynamiques, fixent le moment d'excitation et de trouble. Cette « discordance concordante¹ » qui repose sur la succession des événements différents et hétérogènes, situe le début de la *Sonate d'été* dans la structure du temps non encore configuré par la fiction, pour reprendre les concepts de la triple mimésis narrative de Ricœur². Grâce à cela, le sujet principal de *Aube* forme le *topos* du drame et non celui de la pastorale et renferme en soi un fort potentiel tragique : l'impulsion initiale typique de la dramaturgie romantique historiquement dérivée du *Sturm und Drang*. Il se situe donc sur le plan de l'action ancrée dans l'expérience subjective contradictoire dans le temps réel ; dans cette expérience « confuse et informe³ » déterminée par l'« agir et le souffrir⁴ », par la langueur et le « désir infini » comme il est formulé chez Blake⁵, ou par le « grand désir » nietzschéen⁶. D'un côté, ce plan de la réalité rapproche davantage le premier thème de la sonate de son arrière-pays romantique, en tant

¹ Paul RICŒUR, *Temps et récit*, tome I, collection *Points essais*, Paris : Seuil, 1983, p. 71 sq.

² Paul RICŒUR, « Mimésis I », *Temps et récit*, tome I, collection *Points essais*, Paris : Seuil, 1983, p. 87-100.

³ Paul RICŒUR, *Temps et récit*, tome I, collection *Points essais*, Paris : Seuil, 1983, p. 13.

⁴ Même référence, p. 86.

⁵ Voir Northrop FRYE, *Anatomy of Criticism*, Princeton : Princeton University Press, 1957 (*tenth printing* 1990), p. 119 sq. Sur la fonction symbolique du désir dans la structure de l'intrigue, voir aussi : Paul RICŒUR, « Les métamorphoses de l'intrigue », *Temps et récit*, tome II, collection *Points essais*, Paris : Seuil, 1984, p. 38 sq.

⁶ La figure de l'Aurore représente une des figures centrales de *Ainsi parlait Zarathoustra* et apparaît au seul début du poème : « ... und eines Morgens stand er mit der Morgenröte auf, trat vor die Sonne hin und sprach zu ihr also: "Du grosses Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht Die hättest, welchen du leuchtest!..." » [... et un matin, se levant avec l'aurore, il s'avança devant le soleil et lui parla ainsi : « Ô grand astre ! Quel serait ton bonheur, si tu n'avais pas ceux que tu éclaires ?... »]

qu'aussi réaliste, mais, de l'autre côté, il le lie aux aspects stylistiques du poème de Rimbaud. Sa dimension réaliste⁷, le statut homodiégétique⁸ du narrateur dans le récit, l'événement et l'intrigue accentués, l'action encadrée par la disposition de la dramaturgie classique, entraînent ce mouvement tendu de la sonate, orientée, dès son début, vers « le sens d'une fin⁹ ».

Cependant, la narration de Durosoir indique d'une manière encore plus significative les deux niveaux d'existence du poème : son espace de l'image¹⁰ et de la figure et celui de l'action et du récit. Elle met en lumière les relations plurivoques et complexes qui s'établissent entre ces plans, l'inter-échange constant s'opérant à l'intérieur du couple expression/contenu, entre le plan allégorique et le plan allégorisé, lui-même doublement articulé : en tant que référence aux contes mythologiques des *Métamorphoses* d'Ovide, et en même temps, en tant qu'expérience actuelle du sujet lyrique « entré » dans un récit ancien ; expérience du poète, identifié avec son ancêtre mythique¹¹, poursuivant l'Aube, sa déesse fugitive :

À la grand'ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes,
et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais.
En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles
amassés, et j'ai senti un peu son immense corps.

Dans la narration de la *Sonate d'été*, comme dans le poème, ces deux plans allégorisés se fondent et se séparent, tout en déplaçant tantôt le paradigme du mythe dans le cadre réel, présent et actif, tantôt l'expérience réelle dans l'espace mythique, lointain et fermé.

C'est en ce sens que l'Arcadie lullyste et debussyste, en apparence oubliée dans le premier élément du thème, s'ouvre avec son deuxième élément, en

⁷ Sur le rapport des aspects réaliste, narratif et hermétique dans l'*Aube* de Rimbaud, voir : Alain VAILLANT, « Codes hermétiques », *La crise de la littérature : romantisme et modernité*, Grenoble : ELLUG, 2005, p. 151 ; sur le rapport du réel et du rêve : Pierre BRUNEL, « Les Illuminations », *Rimbaud*, Paris : Librairie générale française, 2002, p. 109.

⁸ Voir Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, p. 255 sq.

⁹ Voir Frank KERMODE, *The Sense of an Ending: studies in the theory of fiction*, New York : Oxford University Press, 1967 (2nd édition, 2000).

¹⁰ Sur la fonction de l'image dans *Aube*, voir également Alain VAILLANT, « Codes hermétiques », p. 151.

¹¹ Voir les interprétations de la référence mythologique dans *Aube* : Pierre BRUNEL, *Éclats de la violence, édition critique des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris : José Corti, 2004, p. 403-419 ; Marc EIGELDINGER, « Lecture mythique d'*Aube* », *Minute d'éveil Rimbaud maintenant*, colloque de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, tenu les 13-15 janvier 1984 à Paris, Paris : Éditions SEDES-C.D.U. réunis, 1984, p. 141-152. Sur les aspects mythique et fictif, voire sur l'évocation d'un monde dans les *Illuminations*, voir : Tzvetan TODOROV, « Les "Illuminations" », *La notion de littérature*, Paris : Seuil, 1987, p. 139-160.

introduisant dans la configuration narrative de la sonate le domaine opposé, celui du rêve et de la fiction, du temps configuré dans le récit. Le ton aigu disparaît en faveur de la consonance apollinienne, d'une couleur modale où oscillent les centres tonals jusqu' alors confrontés et d'une facture d'arpèges, raréfiée, qui font ressortir le chant de voix mixte, une mélodie continue d'alto, à la fois expressive et sereine, tournée vers l'arrière avec sa marche descendante. Ce n'est qu'avec la juxtaposition et la convergence de ces deux éléments que l'unité syntaxique et sémantique du premier vers est encadrée, qu'elle est finalement réalisée comme l'affrontement du prédicat et du substantif, de l'action et de l'image, du projet utopique du présent et de sa contrepartie nostalgique : *J'ai embrassé/l'aube d'été*.

The musical score is for a piano piece in 7/4 time. It consists of four systems of staves. The first system includes a tempo marking of quarter note = 100. The score features various dynamics such as *mf* 'passionné', *p* 'profond', and *f*. The second system starts with a dynamic of *p* and includes *fa*, *ff*, and *mf*. The third system starts with *mf* 'avec nonchalance' and *p*. The fourth system starts with *p* and includes *f*. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets, quintuplets, and sextuplets, and uses slurs and phrasing marks to indicate musical structure.

Figure 7 : L. DUROSOIR, *Sonate d'été*, m. 1-7

La forme binaire du premier thème, forme généralement privilégiée par Durosoir – soutenant le modèle binaire sémantique : les *topoi* du drame et de la pastorale – compose le nœud de la narration qui suit, appuyée sur les constantes classiques/romantiques de la narrativité musicale : sur les grandes extensions développantes, les relations implicatives, sur la nouveauté et la surprise de l'événement ; surtout, sur les transformations des motifs et des figures marquant le trajet des significations principales au travers des contextes changés. C'est à la manière des grandes envergures monothématiques du romantisme que la *Sonate d'été* se construit à partir de la figure de l'aube et de ses motifs conjoints, de sorte que ces transformations actualisent les étapes du déroulement du récit et ses plateaux dramaturgiques. Ce procédé est appliqué avec tant de force de conviction et tant de précision que les unités distinctes du poème peuvent être suivies dans l'évolution du discours musical.

Plusieurs de ces éléments portant la démarche narrative du compositeur soutiennent l'apparition du second thème : le potentiel dissonant du motif initial de triolet est davantage accentué par sa transformation en une structure de l'accord descendant de quinte augmentée. La dissonance s'étend aussi sur l'anabase de l'aube, formulée cette fois-ci à la manière du mouvement chromatique. Grâce à ce ton aigu, les deux cellules accompagnées des figurations dans les voix extrêmes apparaissent comme surgies de nulle part,

après l'arrêt chordal et le point d'orgue à la fin de la section précédente. Ils créent l'effet de l'inattendu, de l'événement nouveau portant la section suivante du poème : *La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom :*

Assez animé, mais avec un sentiment d'une voluptueuse nonchalance

32 $\text{♩} = 76$
pp léger 9
mf 3
pp 9
pp 9

34 *animato*
mf 3
cresc. 3
f 3
cresc. 3
p 3
tr

Figure 8 : L. DUROSOIR, *Sonate d'été*, 1^{er} mouvement, m. 32-35

La conception sémantique et formelle binaire est retenue grâce à la deuxième section du thème secondaire 9 qui suggère la détente et le désengagement, la stabilité du plateau atteint. Le discours musical se trouve ainsi de nouveau transféré dans le mode de l'image, du plan allégorique : *Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins*. Un motif de caractère léger, retrouvant le cadre modal, une mélodie non *cantabile*, mais nonchalante, en rythme régulier, flâneuse, se frayant la voie à travers le registre médian et entre les arabesques des parties qui l'entourent. Son courant aboutit cependant à la figure distinctive du thème principal, à la broderie et à l'anapeste, annonçant l'envoûtement sémantique qui se manifestera bientôt :

Vif et en glissant ♩ = 120

Figure 9 : L. DUROSOIR, *Sonate d'été*, 1^{er} mouvement, m. 42-48

Le domaine de l'action et des événements dispersés dans le réel est de nouveau atteint dans le développement, assumant en même temps la fonction du centre de la gravitation sémantique du mouvement et, on peut dire, de toute la *Sonate d'été*. Là, l'effet de l'événement et de la nouveauté est posé à un niveau encore plus élevé, grâce à une césure très exprimée à la fin de l'exposition et à l'aspect de la figure d'anabase de l'aube, atteint par sa transformation au début du développement. Elle acquiert ici la forme du pentacorde ascendant de la gamme par tons entiers qui, par son ton étrange, à la fois froid et extérieur aux régions sonores précédentes, mène, avec le plan verbal tacite, à l'union des trois plans du poème : du plan allégorique et de deux couches allégorisées : *à la cime argentée, je reconnus la déesse* :

fois-ci dans l'ambiance consonante de *la* bémol majeur. La transformation des signifiants suscite aussi le changement de la relation contextuelle sur le plan du signifié, si bien qu'une action de détour, de dévoilement se dessine en même temps que la découverte de l'envers de l'objet : *Alors je levai un à un les voiles. Dans l'allée, en agitant les bras :*

The musical score consists of two systems of three staves each. The first system starts at measure 7. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The tempo is marked 'Assez vif, mais sans presser' with a quarter note equal to 60. The first system includes dynamics like *p* and *mf avec charme*, and articulations such as *tr* and triplets (3, 5). The second system starts at measure 10 and includes dynamics like *p* and *pp*, and articulations like *tr* and triplets (3, 9).

Figure 11 : L. DUROSOIR, *Sonate d'été*, 2^e mouvement, m. 7-11

Dans le trio, la figure de l'aube retrouve sa forme première d'anabase dans le mouvement par tons entiers personnifiant la déesse, mais elle est insérée dans le contexte tumultueux de la facture dense, de la polymétrie horizontale et du tempo *très vif* accélérant davantage, avec les changements rapides des visages de la figure. Le sommet de l'action et du drame dans le temps réel – la frustration de la poursuite et de la métamorphose – est souligné d'une manière attendue par la sortie totale de l'espace mythique, afin de saisir l'espace public : *À la grand' ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes, et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais :*

Très vif ♩ = 116

25 *pp* *sf* *pp* *mf* *sf* *pp* 8^{va}--

28 (8^{va}) *mf* *léger* *un peu ralenti* *pp* *dim.*

Figure 12 : L. DUROSOIR, *Sonate d'été*, 2^e mouvement, m. 25-32

Ici, le contraste et la tension entre les deux niveaux du poème et les deux *topoi* principaux de la sonate est le plus aigu. Car, au royaume du réel dans la partie médiane du deuxième mouvement est, dans « Introduction » au « Final », opposée l'image de l'Arcadie pétrifiée dans un tempo *très lent*, l'espace pastoral dans son état pur, réalisé avec tout le spectre conventionnel de ses traits stylistiques :

Figure 13 : L. DUROSOIR, *Sonate d'été*, 3^e mouvement, m. 1-8

Or, l'image du *bois des lauriers* distillé ainsi par le compositeur, n'est que le prétexte à l'événement du voilement de ce qui a été précédemment dévoilé, dans le premier thème du rondeau final : *je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps*. Le mouvement est pour la première fois condensé dans l'aspect quasi matériel de la facture chorale, tandis que le motif de la septième, renversé dans le deuxième mouvement, retrouve sa forme descendante alors que les voiles sont de nouveau enroulés autour du corps de la déesse :

Un peu moins vif mais passionné et avec feu, sans nonchalance
 et en animant peu à peu et de plus en plus ♩ = 104

Figure 15 : L. DUROSOIR, *Sonate d'été*, 3^e mouvement, m. 252-257

Avant la grande chute de *l'aube et de l'enfant au bas du bois*, l'alternance de la quinte parfaite et de la quinte augmentée (de *do* majeur), s'avère comme un acte de dénotation finale des dualités conduisant les niveaux de la narration et de la signification de la *Sonate d'été*; la dualité de l'image et de l'action, de l'imaginaire et du réel, dualité inscrite dans le premier, comme dans le dernier vers : *au réveil, il était midi.*

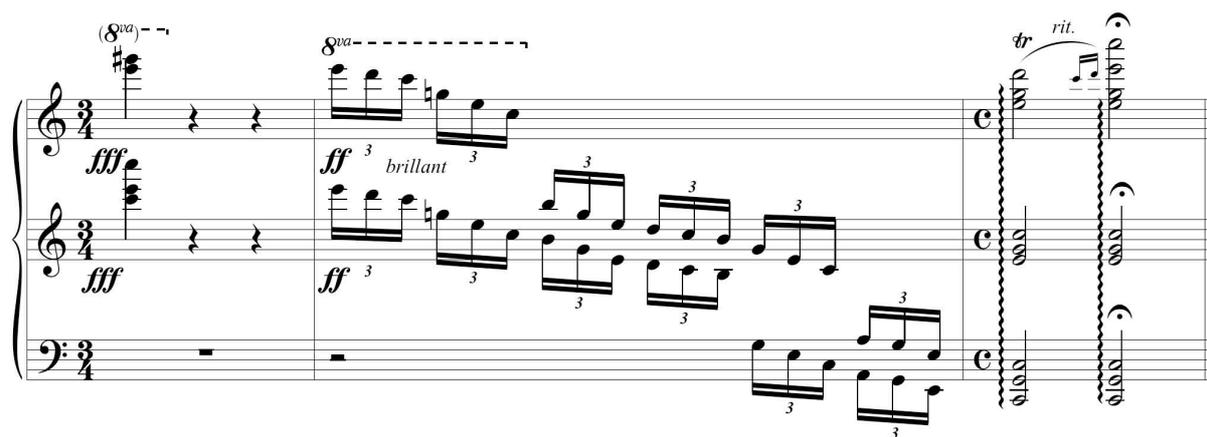


Figure 16 : L. DUROSOIR, *Sonate d'été*, 3^e mouvement, m. 258-263

Ce parcours musical de l'aube à midi de Durosoir révèle une démarche narrative romantique, se réalisant sur le plan horizontal par l'enchaînement des événements, dans un discours discontinu marqué par les arrêts d'une part, et les grandes extensions thématiques, de l'autre : d'une manière proportionnelle, sur des contrastes très exprimés et sur l'organicité des éléments motiviques. Cette deuxième démarche est présente au point que, dans la lignée de la musique allemande du romantisme tardif et du modernisme premier, la frontière entre le thématisme et le développement se montre pratiquement suspendue, de sorte qu'il n'y a pas de thème qui ne soit donné dans une forme développée, ni de développement qui n'apporte une nouveauté sémantique grâce aux transformations des motifs qui le constituent.

Grâce à cela, la structure temporelle de la *Sonate d'été*, bien que fortement ancrée dans le concept du récit et de ses événements changeants, ne repose pas uniquement sur ce qui est, en termes bergsoniens, l'« espace », la juxtaposition des « états » ou des « nuances... extérieures les unes aux autres¹² », mais thématise d'une façon moderniste la relation entre l'espace et le temps, en superposant à l'« espace » le concept de la « durée ». On a pu voir que le sens de chacune des transformations du thème-nœud de la *Sonate d'été* se construit à partir de la mémoire de ses apparitions/significations précédentes. De cette manière, le passé du sujet unique de la sonate (dans lequel se condensent les sujets de l'aube, du poète et du compositeur) s'accroît dans la durée, dans « le progrès continu du passé qui ronge l'avenir¹³... ».

¹² Voir Henry BERGSON, « Introduction à la métaphysique » (1903), *La pensée et le mouvant*, Paris : Presses Universitaires de France, 1938 (15^e édition de 2003), p. 177-227 ; *L'évolution créatrice* (1907), Paris : Librairie Félix Alcan (26^e édition de 1923), p. 5.

¹³ Henry BERGSON, *L'évolution créatrice* (1907), Paris : Librairie Félix Alcan (26^e édition de 1923), p. 5.

Cette double articulation du temps contribue au fait que la *Sonate d'été* crée une tension¹⁴ entre les formes classiques auxquelles elle se réfère et les dispositions réelles du discours musical : tension qui se manifeste dans la dynamique formelle arrêtée ou suspendue par des larges envoûtements ou réexpositions inattendues, ou bien, par des résolutions supprimées au profit des sections développantes renouvelées. Elle est cependant due autant à la suprématie du contenu sur la forme, de la durée intérieure aux enchaînements extérieurs, qu'au rapport entre les modèles formels classiques et les procédés modernistes de structuration du discours : à l'harmonie post-tonale et à l'organisation de l'espace sonore.

En ce sens, le modernisme se présente dans la composition de Durosoir d'une manière éclatante grâce à l'axe vertical de l'œuvre. Si la structure temporelle/narrative repose dans une mesure importante sur l'héritage du siècle précédent, alors, la spatialité musicale formule une contrepartie active qui remet en cause la suprématie de l'axe linéaire, diachronique, en influençant non seulement la physionomie du récit lui-même, mais aussi, l'image stylistique totale de l'œuvre. L'organisation spécifique de l'espace de l'*Aube* concerne, en termes tarastiens, tant sa « spatialité interne » que la « spatialité externe¹⁵ ». Pour les deux aspects, on peut dire qu'ils manifestent, d'une façon propre au modernisme, la tendance forte à échapper à la centralisation, et à dé-centrer.

La spatialité interne, concernant l'organisation tonale ou atonale de l'œuvre, montre les tendances mentionnées, non seulement par l'alternance des régions tonales et atonales, voire, par la tendance à quitter le domaine de la tonalité, elle-même comprise comme un centre de l'œuvre, mais aussi, par le mouvement à l'intérieur du domaine tonal. Conçue d'une manière très élargie, en ne retenant que les centres et les appuis intonatifs, la tonalité de la *Sonate d'été* évite chaque ancrage dans une sphère précise, en reposant sur le « débrayage », sur l'écart par rapport aux centres atteints, ou même par rapport au centre initial. Les déplacements constants des centres et des structures d'échelle, l'alternance presque kaléidoscopique du mineur, majeur, modes, chromatique ouverte, gamme par tons entiers, contours du pentatonique, créent un paysage scintillant, évitant les appuis fermes et durables. La manière dont se conçoit la verticale harmonique indique également que les combinaisons dissonantes libres, issues d'une facture très linéarisée, se relaient constamment avec des structures de tierce.

¹⁴ Voir Joseph N. STRAUSS, « Sonata forms », *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge-London : Harvard University Press, 1990, p. 97-98.

¹⁵ Eero TARASTI, *Sémiotique musicale*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 1986.

La spatialité du premier thème illustre ce mode d'organisation. Commencé avec le frôlement bitonal des sphères de *fa* et *la* mineur, donc, dé-centré dès le début, il se poursuit par une section d'arpèges en *la* bémol majeur, quitté aussitôt en faveur d'un passage chromatique et atonal. Avec le deuxième élément du thème, exécuté sur les touches blanches, il atteint une sphère bi-modale (*la* éolien et *fa* mixolydien). Le retour temporaire du premier élément engage la spatialité dans la direction des centres initiaux, mais est immédiatement remplacé par un nouveau débrayage grâce au deuxième élément nouvellement centralisé dans le *fa* dièse mineur. Le complexe thématique finit dans un domaine non-centré, par un parallélisme d'accords de septième sur les touches blanches (voir la figure 1). Au début du développement du premier mouvement les trois premières mesures permettent que soient identifiés les centres : *sol* (mineur), *si* bémol en tant qu'*initialis* du pentacorde par tons entiers, puis, le *do*, commençant le même mouvement, et l'échelle de *la* majeur (voir la figure 10).

La spatialité externe indique également la tendance à écarter le mouvement d'un registre central ou principal. Cela est particulièrement évident dans la réexposition des éléments thématiques, où les flèches traversant le clavier font alternativement priver la facture des régions basses et aiguës, en déplaçant l'espace central vers un plateau acoustique plus étroit :

The image shows a musical score for two staves. The top staff is numbered 11 and contains a complex, multi-voiced texture with various fingerings (5, 6) and slurs. The bottom staff is numbered 12 and starts with a piano (p) dynamic, followed by a forte (f) dynamic. The music in measure 12 is more rhythmic and features a clear melodic line in the upper register.

Figure 17 : L. DUROSOIR, *Sonate d'été*, 1^{er} mouvement, m. 11-12

L'effet d'une spatialité décentrée est également produit si le matériau est largement posé dans l'espace sonore. L'envergure du tissu de la sonate est fréquemment étendue sur cinq octaves, comme dans le développement du premier et dans le deuxième mouvement, ou même, sur six octaves, quasiment

l'entier espace sonore, dans *Introduction* au Final. La sonorité devient ainsi dispersée en plusieurs couches et qualités du son, plusieurs événements ou « objets » musicaux, de sorte que les événements soient enveloppés les uns par les autres :

The musical score is for the first two measures of the third movement of Lucien Durosoir's *Sonate d'été*. It is written in common time (C) and marked 'Très lent' with a tempo of 58. The score is in piano (p) and pianissimo (pp) dynamics. The piano part features complex textures with triplets, octaves (8va), and various linearities. The bass line provides a steady accompaniment.

Figure 18 : L. DUROSOIR, *Sonate d'été*, 3^e mouvement, m. 1-2

Elle est régulièrement accompagnée d'une spatialité interne diffuse. Le même résultat est produit grâce aux linéarités changeantes : consécutives, changeant souvent et soudainement de direction, et simultanées, divergentes ou même, convergentes, mais évitant de se rassembler dans un centre commun :

The musical score consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, triplets, and sixteenth-note runs. Dynamics range from piano (p) to pianissimo (pp). The score is divided into four systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, triplets, and sixteenth-note runs. Dynamics range from piano (p) to pianissimo (pp).

Figure 19 : L. DUROSOIR, *Sonate d'été*, 3^e mouvement, m. 89-98

Les éléments de la temporalité externe, comme les formules rythmiques les plus diverses, les changements métriques ou les grandes oscillations de la dynamique, contribuent à produire l'effet d'un dynamisme extrême de la micro-forme, malgré les grands plateaux formels, voire les surfaces thématiques et extensions développantes. En bref, ils relativisent l'autorité de la dimension temporelle et narrative, et par cela-même, classique-romantique de la sonate, en

introduisant la conception expressément moderniste de spatialisation, de verticalisation du temps, reposant sur la multitude d'événements sonores disséminés dans l'espace. C'est grâce à cela que la *Sonate d'été* est dominée par un esprit de mobilité qui « est » la continuité, le mouvement dirigé vers le « sens d'une fin », mais aussi, une mobilité projetée dans l'espace, se pliant et se repliant dans son propre intérieur, de la manière « monadologique », à la fois baroque¹⁶ et moderniste : non pour affirmer la finitude, mais pour « enfermer un infini¹⁷ » (Valéry). Cela est présent dans son côté fantasque, quasi *improvisatio* ou, pour reprendre les termes rhétoriques, dans l'*inventio*, qui, dans une dialectique structurelle et stylistique, existe parallèlement au *dispositio* ordonné du récit¹⁸.

Les deux axes de la *Sonate d'été*, deux tendances naturelles du tempérament créatif et des prédilections esthétiques de Durosoir, forment ce plateau stylistique très individualisé d'un « compositeur moderne né romantique ». Son écriture retient les liens forts avec l'héritage du romantisme allemand et de l'impressionnisme français. Mais, elle affirme en même temps une différence spécifique par rapport aux deux modèles stylistiques, de même que par rapport au néoclassicisme du Groupe des Six. Elle ne repose pas sur le rapport référentiel, d'hommage ou de renaissance des vieux paradigmes, mais intègre la structure et la narrativité classiques dans un univers expressément moderne. Proche des œuvres de la même époque de Hindemith, Chostakovitch ou de Stravinsky¹⁹ le style de la *Sonate d'été* confirme sa contemporanéité aux tendances alors actuelles de la musique européenne, celles du modernisme premier, modéré, classique, remplissant un espace important, l'espace entre l'impressionnisme et l'avant-garde, dans l'histoire de la musique française.

© Ana STEFANOVIC

¹⁶ Voir Gilles DELEUZE, *Le pli*, collection *Critique*, Paris : Minuit, 1988.

¹⁷ Paul VALÉRY, « Poïétique », *Cahiers II*, Paris : Gallimard, 1974, p. 1038. « L'opération de l'artiste consiste à tenter d'enfermer un infini. Un infini potentiel dans un fini actuel ».

¹⁸ Voir sur cette relation entre le *dispositio* et l'*inventio* dans le discours musical moderne : Karol BERGER, « Time's Arrow and the Advent of Musical Modernity », *Music and the Aesthetics of Modernity*, sous la direction de Karol BERGER & Anthony NEWCOMB, Cambridge : Harvard University Department of Music, 2005, p. 3-22.

¹⁹ Bien que le thème et l'envergure de cette article ne visent pas une contextualisation de la sonate de Durosoir par rapport au genre de la sonate dans son temps, ni une élaboration comparative de cette problématique, indiquons quand-même une proximité des éléments de son langage, surtout lorsqu'il s'agit de l'articulation de l'espace sonore et des contours post-tonaux de l'harmonie avec la *Sonate pour piano* de Stravinsky (1924), de la *Sonate n° 1*, op. 12 (1926) de Chostakovitch et des *Sonates I-III* (1936) pour le piano de Hindemith.

Aube

J'ai embrassé l'aube d'été

Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois. J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes ; et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit.

La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom.

Je ris au wasserfall qui s'échevela à travers les sapins : à la cime argentée je reconnus la déesse.

Alors je levai un à un les voiles. Dans l'allée en agitant les bras. Par la plaine, où je l'ai dénoncée au coq. A la grand'-ville, elle fuyait parmi les clochers et les dômes ; et, courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais.

En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

Au réveil, il était midi.

Arthur RIMBAUD (*Les Illuminations*)