

Héliogabale de Déodat de Séverac : une œuvre atypique ?

Parmi le catalogue pourtant trop restreint de Déodat de Séverac, il est une œuvre qui, en de nombreux points, semble tout à fait atypique. Avec *Héliogabale* créé en 1910, le compositeur offrait une partition dont on ne lui soupçonnait par la capacité. En effet, quoi de commun entre les murmures qui ouvrent *Le Cœur du moulin* et les unissons tonitruants des cuivres qui éclatent au début du Prologue d'*Héliogabale* ? Mais connaît-on vraiment la grande fresque déodatienne ? En effet, à bien des égards, elle demeure méconnue et/ou sous-estimée.

En tout premier lieu, il semble qu'un esprit malin préside à sa destinée. L'immense matériel d'orchestre a disparu « à cause de sordides questions financières¹ » entre les différents protagonistes de la création et reste à reconstituer. Depuis son épuisement, la partition chant et piano demeure introuvable, et risque de le rester depuis que les Éditions Rouart & Lerolle en ont mis au pilon les matrices d'origines. Si elle demeure fort heureusement accessible *via* internet², il reste cependant un important travail de correction à effectuer. Mais au-delà de ces circonstances matérielles, *Héliogabale* est une œuvre dont l'effectif et la forme n'encouragent guère la reprise. Composée pour plusieurs orchestres d'harmonie, pour orchestre symphonique au grand complet, comprenant orgue, pianos et harpes, mais aussi plusieurs solistes et grand chœur mixte, sans oublier une cobla catalane. Quant au genre, il s'agit d'une tragédie lyrique, où le texte récité rivalise en quantité avec la musique. Et surtout, peut-être, l'œuvre ne contient pas d'air à proprement parler, de numéro vocal pouvant mettre en valeur un soliste de renom.²

En outre, l'ambition musicale entreprise de façon délibérée par l'auteur de *Cerdaña* n'est-elle sans doute plus aussi porteuse qu'au début du XX^e siècle, du moins en apparence. Point de métaphysique dans ses pages pleines de lumière ; aucune volonté moderniste dans sa démarche quasi néo-classique ; encore moins de système savamment élaboré susceptible d'aspirer à elle une cohorte d'analystes. Son ambition semble se cantonner à la réalisation d'une musique haute en couleur apte à faire voyager les spectateurs.

Un dernier élément, mais il est de taille, vient s'ajouter à tout cela. Si Séverac n'a pas encore la réputation d'un Wagner ou d'un Verdi, celle susceptible d'inciter un directeur de théâtre – qu'il soit de plein air ou non – à s'engager dans une telle entreprise, l'opinion musicale colporte souvent une idée biaisée du compositeur. Pour quelques uns, il est trop souvent réduit au mieux à un miniaturiste impressionniste, pour d'autres, au pire, à un folkloriste sans véritable dimension... Sans doute faut-il remonter au début du siècle dernier, du vivant même du compositeur, pour trouver les origines de telles visions.

Or, l'ultime grande œuvre lyrique du compositeur occupe une place prépondérante dans son évolution musicale. Les Fauré, Debussy, Roussel et autres Bordes ne s'y sont pas trompés. C'est donc qu'il reste encore à éclairer *Héliogabale* d'une lampe qui lui convient davantage.

1. De l'authentique Déodat

Il est bien évident que Séverac a adapté son écriture aux exigences du plein air. Cependant, il ne renonce pas pour autant à ses ambitions artistiques. Et contrairement à ce que l'on pourrait penser de prime abord, Séverac ne s'est pas contenté d'obéir aux exigences d'une commande. Ainsi, la partition la plus conséquente de toute son œuvre ne dévoie-t-elle

¹ Joseph Canteloube, *Déodat de Séverac*, Société de Musicologie du Languedoc, Béziers, 1984, p. 70.

² http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/collect/agatange/index/assoc/ark:/74.dir/B315556101_RMB0212.pdf

en rien la personnalité du musicien. Affirmons même d'emblée, au risque de paraître provocateur, que nous sommes en présence des pages qui reflètent de manière la plus large l'art et les aspirations du compositeur en y concentrant ses différents visages.

Le scholiste tout d'abord, avec les plages chorales du deuxième acte qui sont redevables dans l'esprit (bien que de façon lointaine) à Palestrina³ – que Charles Bordes redécouvrait –, ou aux oratorios de Haendel et de Bach. Mais on le perçoit surtout dans le désir d'employer un chant grégorien véritable et de le développer « dans l'esprit », fidèle en cela aux préceptes de son maître d'Indy.



Exemple musical n° 1 : Héliogabale, acte II, scène 4, p. 84⁴.

Il se dégage de ce deuxième acte une véritable foi chrétienne, part fondamentale de sa personnalité. Au-delà du décorum, il faut voir dans la mise en musique du *Pater Noster* un véritable acte de foi, et pourquoi pas un acte prédicant. Rappelons que, sous ses dehors divertissants, l'une des aspirations initiales des spectacles de Béziers était aussi d'« éduquer » le peuple du Midi, inclination à laquelle Séverac adhérait avec conviction.

Mais ce pieux chrétien est aussi un rabelaisien qui possède un sens aigu du comique et de la truculence comme le laisse transparaître le ballet du troisième acte (imitation de rires par exemple pour l'entrée de l'âne dans la mascarade⁵, vie rythmique digne de Chabrier, Bizet et Albéniz qu'il admirait tant).

S'il n'est pas utile de préciser outre mesure la présence de l'élément populaire, de son amour pour les rythmes et les mélodies de son sud natal tant ils transpirent tout au long de son œuvre, il semble plus opportun de souligner un autre élément populaire mais venu de contrées bien plus lointaines. En effet, à l'image de la quasi-totalité des compositeurs français de cette époque, Déodat de Séverac s'imprègne de musiques exotiques. Est-ce l'influence de son ami Albert Roussel ? Quoiqu'il en soit, on rencontre des modes hindous (hindola et asaveri), mais aussi des tournures mélodiques qui se rattachent à une tradition plus instituée pour évoquer l'Orient au travers de l'emploi des secondes augmentées.

Cependant, par une fusion tout à fait singulière réalisée par l'esprit du musicien, on peut s'apercevoir que le pentatonisme, souvent en quarts parallèles, l'usage de la seconde augmentée ou la modalité renvoient autant aux provinces françaises de son cœur qu'à un lointain fantasmé⁶.

³ Il écrivait en juillet à René de Castéra : « J'ai l'intention, si tu n'y vois pas d'inconvénients, de te dédier le 2^e acte qui est très Schola et assez Palestrina (avec la taille en moins !!). » cité in Déodat de Séverac, *op. cit.*, p. 343.

⁴ Toutes les références de pagination renvoient à la partition chant et piano de Rouart, Lerolle & C^{ie}.

⁵ Cf. partition chant et piano, p. 121.

⁶ Pour cela, il suffira de comparer les mesures initiales de la première scène du *Cœur du moulin* avec le tout début d'*Héliogabale*.

Exemple musical n° 2 : *Héliogabale*, acte III, scène 1, p. 102.

Exemple musical n° 3 : *Le Cœur du moulin*, acte I, début de la scène 1

Exemple musical n° 4 : *Cerdaña*, « Les Fêtes »

Ce ballet est aussi pour lui l'occasion d'exprimer une sensualité charnelle d'ordinaire pudiquement contenue, notamment au travers de la griserie envoûtante de motifs inlassablement repris.

S'il fallait trouver un trait d'union dans l'antagonisme affiché d'*Héliogabale* entre le paganisme et le christianisme, bien plus que les cloches et les agréments des musettes qui résonnent ici comme partout dans son œuvre, au-delà de ces « gammes-flèches » ascendantes – véritable signature sonore déodatienne – ou des harmonies de sixte ajoutée, c'est dans l'orgue qu'il faudrait le chercher. D'abord par sa présence même au sein de l'orchestre au cours du deuxième acte, mais surtout dans la technique d'orchestration, comme il le précise lui-même de manière explicite : « Quant à l'orchestration, je considère l'énorme masse sonore dont je dispose comme un grand orgue et je fais surtout des oppositions de claviers⁷. »

Bien qu'il s'efforce à créer une musique illustrative, la tragédie lyrique est pourtant la seule partition à contenir en un même ensemble tous les thèmes – ou presque – traversant son œuvre et les pratiques qui le caractérisent. Mais ce constat ne révèle pourtant pas l'essentiel.

2. Approfondir une démarche musicale

⁷ Lettre à René de Castéra du 22 avril 1910, citée in Blanche Selva, *Déodat de Séverac*, Delagrave, coll. « Les Grands Musiciens par les maîtres d'aujourd'hui », Paris, 1930, pp. 62-63.

Pour circonstancielle qu'elle soit, la composition d'*Héliogabale* ne sera pas sans conséquence sur le reste de son œuvre. Sans doute parce qu'après les représentations du *Cœur du Moulin* qui viennent de s'achever⁸, le musicien est-il conscient que son travail pour sortir de l'emprise du debussysme⁹ ambiant n'est pas terminé¹⁰.

Mais pour bien comprendre le processus mental à l'œuvre chez Séverac, il faut observer son évolution musicale depuis la fin du XIX^e siècle. De ses premières œuvres sérieuses, on retient bien sûr l'empreinte laissée par l'enseignement de la Schola Cantorum (la *Sonate* pour piano, *Le Chant de la terre*, la *Suite* pour orgue, *Homo quidam*) à côté d'influences passagères, comme celle de Wagner par exemple (cf. *L'infidèle*). Mais en 1902, alors qu'il pense avoir presque terminé son premier opéra, le musicien tombe sous le charme de la musique de Debussy en découvrant *Pelléas et Mélisande*. Cela entraîne chez lui une remise en question totale de sa musique, en commençant par son opéra qu'il ne terminera finalement que six ans plus tard. Bien qu'il s'en défende, et avec bon droit, il emprunte pourtant le chemin ouvert par son aîné en imaginant *En Languedoc*, *Nymphes au crépuscule*, *Les naïades et le faune indiscret*, *Baigneuses au soleil*, *Le ciel est par-dessus les toits*, *Le Mirage*, où l'on retrouve de façon inévitable pour l'époque le charme de la suggestion, l'art de la demi-teinte mais aussi la liberté dans la forme – ce que la perspective historique ne fait qu'accentuer.

Toutefois, faisant preuve d'une grande lucidité, il est conscient que *Le Cœur du moulin* est encore un peu trop marquée par l'empreinte de son illustre aîné. Fidèle à son précepte – « [...] en art une chose est nécessaire : "trouver". Si l'on doit simplement refléter, c'est triste et surtout inutile » écrivait-il en 1902¹¹ –, Déodat de Séverac va entamer une nouvelle approche dans la composition. Et *Héliogabale* va très rapidement lui en fournir l'occasion. Ce changement passe souvent inaperçu pour deux raisons. La première parce que l'apparat d'*Héliogabale* est tellement à l'opposé de ce à quoi Séverac avait habitué ses congénères qu'on a souvent voulu n'y voir qu'une exception confirmant la règle du miniaturiste¹². La seconde parce que, comme en 1902, il ne s'agit pas d'une révolution mais d'une évolution musicale. Contraint par la nécessité, pris par le temps et conditionné par la destination de l'œuvre, Séverac va devoir affermir tous les paramètres musicaux. Ainsi, *Héliogabale* fut-il à la fois un terrain de confirmation, mais aussi d'expérimentation et finalement de révélation.

De ce fait, si la ligne mélodique reste nette et bien définie, qu'elle soit d'inspiration populaire ou non, comme elle l'est depuis le début de son œuvre, tous les autres paramètres musicaux vont se plier à cette exigence. Il épure ainsi ses harmonies au profit d'accords larges et francs, Séverac redécouvrant, comme d'autres, la noblesse de l'accord parfait. C'est ce qui lui permettra dans ses partitions ultérieures d'être raffiné et non compliqué.

⁸ Quatorze représentations furent données à la fin de 1909, la première ayant eu lieu le 8 décembre.

⁹ Pour une définition du debussysme, se reporter à l'article de Pierre Lalo, dans *Le Temps* du 19 mars 1907, cité en partie in Cahours d'Aspry, *Déodat de Séverac : musicien du soleil méditerranéen*, Séguier, coll. « Carré musique », Anglet, 2001, pp. 19-20.

¹⁰ « J'ai remis "cent fois sur le métier" [*Le Cœur du moulin*]. Du diable si on y trouve du debussysme maintenant » écrivait-il à Carlos de Castéra en décembre 1908, in Déodat de Séverac, *La musique et les lettres*, correspondance rassemblée et annotée par Pierre Guillot, Mardaga, Sprimont, 2002, p. 303.

¹¹ Lettre adressée à René de Castéra datée du 6 août 1902, cité in Cahours d'Aspry, *op.cit.*, p. 122.

¹² Même ses amis de l'époque sont dubitatifs, comme le témoigne cette lettre de Séverac adressée à Carlos de Castéra (datée par Pierre Guillot du 2 avril 1910) : « Je t'avoue ne pas très bien comprendre la méfiance [ou défiance] que vous avez tous, braves amis, pour l'œuvre que je fais en ce moment... », in Déodat de Séverac, *op.cit.*, p. 340.

Exemple musical n° 5 : *Cerdaña*, « Les Muletiers devant le Christ de Llivia »

Mais dans le même temps, son harmonie se déploie en des enchaînements décomplexés du « tyran *ut* » comme disait Maurice Emmanuel, la seule véritable règle étant celle de l'efficacité de l'évocation. Il puise donc autant dans la crudité des accords parallèles sans tierce, que dans les suites d'accords « naturels » de l'organiste de village, cette fois en intégrant la douceur de la tierce, ou au contraire en conviant des harmonies plus riches qui, dans un tel contexte, prennent alors d'autant plus de relief.

Exemple musical n° 6 : *Héliogabale*, acte I, scène 1, p. 17.

Le rythme participe au même élan. Ainsi, même en dehors du ballet où l'élément rythmique prédomine, par sa fermeté, par son allure entraînante ou, tout au moins, toujours cadencée, l'élément rythmique constitue-t-il la colonne vertébrale de l'ensemble. Enfin et surtout peut-être, le plein air de Béziers lui permet d'expérimenter de sonorités plus crues, la nudité et la rudesse du son mat du plein air. Ce n'est plus la présence lointaine mais la présence objective, la « présence présente ». C'est ainsi que s'expliquent les indications « avec le poing » dans *Sous les lauriers-roses*.

Exemple musical n° 7 : *Sous les lauriers roses* (p. 15)

On évoque souvent, et Séverac le premier, une simplicité des moyens mis en œuvre dans *Héliogabale*. Il conviendrait mieux de parler d'évidence. Pour reprendre l'exemple de la mélodie, les lignes sont peu accidentées dans leur succession intervallique parce que les enjeux sont ailleurs. D'une part, dans l'acte chrétien, le musicien tente le pari de la pureté, en empruntant à la souplesse grégorienne et en tentant d'en prolonger l'esprit avec des lignes sans fioritures ni circonvolutions, sans expressivité excessive. Il s'agit de dire juste. L'approche orientale est tout autre. Là encore, le squelette de la ligne mélodique est souvent excessivement réduite en effet, mais les échelles sont sans cesse variées et leurs ornements très sophistiqués. Ces dernières, notamment, loin d'être superficielles et

uniquement décoratives, sont au contraire essentielles. Ne réapparaîtront-elles pas ensuite, transfigurées, au début des « Muletiers devant le Christ de Llivia » ?

Exemple musical n° 8 : *Cerdaña*, « Les Muletiers devant le Christ de Llivia » (début)

Quoiqu'il en soit, on aura compris que le musicien languedocien découvre une alternative au debussysme. A la suggestion en demi teinte, le plein soleil des arènes lui souffle la puissance de l'évocation. Le charme de la pédale, le pianissimo infinitésimal cèdent leur place à une musique davantage clamée à plein poumon, la rudesse de la cobla (intégrée pour la première fois dans l'orchestre classique) tout comme la force entraînant du rythme de sardane (danse qu'il utilise ici pour la première fois dans la tragédie lyrique et qui ne cessera ensuite de le hanter) s'éloignant un peu plus des orchestrations atmosphériques ou de l'alanguï et du rubato. Ce qui sera parfois pris pour un manque de travail ou de métier est en fait un parti pris dans *Héliogabale* qui, après coup, constituera un déclic. Le faux négligé est une véritable et profonde élaboration. Par ailleurs, si Séverac emprunte à la musique religieuse du passé ou à la musique populaire, ce n'est pas tant pour les déposséder et en tirer de pâles imitations, et encore moins pour venir en aide à son inspiration. Il cherche bien plutôt à re-trouver, à « trouver » autrement, en inventant, notamment, ses propres thèmes. Ce qui a donc tant impressionné ses collègues contemporains – et parmi les plus musiciens – c'est la découverte d'une musique pleine de saveur et non plus suggestive, employant les éléments les plus simples en apparence au profit d'une redoutable efficacité.

3. L'élaboration formelle

En réalité, Séverac a bien entendu les conseils de Debussy, et il est finalement peut-être celui qui les a le mieux suivis. En effet, Claude de France¹³ ne maugréait-il pas contre le debussysme ? Ainsi, en évinçant de son style un aspect extérieur issu de la musique de ce dernier, Séverac en retient le principe interne pour l'adapter à sa propre personnalité : celui du bon plaisir, avec comme conséquence l'abandon de toute rhétorique creuse. Si *En Languedoc* comporte encore quelques relents scholistes dans sa forme, *Le Cœur du moulin* a retenu la leçon de la liberté de l'agencement. Mais tandis que Debussy renonce à la redondance, dans *Héliogabale* Séverac accentue la répétition et/ou préfère la prodigalité de l'invention continue, la verve généreuse¹⁴.

Ainsi, ses motifs, clairement découpés et identifiables, ne font-ils pas l'objet d'un véritable travail thématique. En effet, s'ils peuvent se présenter sous la forme de variantes, elles seront reprises et répétées tout comme le modèle original. Quand cela n'est pas le cas, Séverac ne développe pas mais invente. Il parvient ainsi à un nombre excessivement important d'éléments mélodiques (jusqu'à plus d'une quarantaine dans *Héliogabale*), dont le nombre de mesures n'est jamais excessif (de deux à seize mesures) pour plus d'immédiateté.

¹³ Claude Debussy se surnommait ainsi lui-même.

¹⁴ Signalons au passage qu'un autre musicien inspiré par la musique populaire de son pays trouvera dans la répétition de séquences une même solution à la rhétorique du développement mais à l'esthétique fort différente : Leoš Janáček.

Sa technique consiste ensuite à faire alterner cet ensemble en changeant ici d'instrumentation, là de tonalité ou d'échelle conférant à l'ensemble un éclairage nouveau sans toutefois déformer l'objet musical initial, ici encore en juxtaposant ou en enchaînant à de l'invention pure. Par ailleurs, les courtes mais efficaces transitions laissent aisément percevoir le parfait métier du musicien.

Ce véritable travail en profondeur effectué sur la répétition déjà à l'œuvre dans *Le Cœur du moulin*, mais ici associé à une expression directe et sans afféteries aboutit à une œuvre dont la fraîcheur et la générosité de l'invention ont parfois des allures improvisées alors qu'elles sont tout le contraire parce que, dans sa forme générale, chaque mouvement est équilibré – du moins pour les deux premiers actes, ceux que Séverac a eu le temps de parfaire. Car, le risque pris par le musicien est autant celui du banal, du commun, du grossier que celui du rabâchage. Avec *Héliogabale*, tout en affermissant sa plume, il apprend surtout à jauger la ligne mélodique, à doser la répétition en la variant sans en avoir l'air, à peser le poids de chaque retour. C'est sans doute la raison pour laquelle *Cerdaña* a été si long à voir le jour. Certes, certaines pages de la tragédie lyrique n'ont pas le fini du chef-d'œuvre pianistique, mais celles-ci révèlent, en négatif si l'on veut, à quel art consommé il est parvenu ensuite, par exemple avec *Sous les lauriers roses* qui n'est que répétition ou invention pure et simple.

4. Conclusion

À bien des égards, *Héliogabale* est une œuvre-clé dans la création musicale de Séverac. Loin de s'être senti astreint, il s'y épanouit totalement. Après ses œuvres de jeunesse et son apprentissage scholiste, après l'influence debussyste, *Héliogabale* inaugure une troisième direction artistique dominante déodatienne qui dépasse les premières alternatives. Œuvre révélatrice, il découvre des vertus musicales que le voile debussyste lui avait cachées jusqu'alors. Fauré avec son *Prométhée* (1900) et Debussy lui-même avec son *Martyre de Saint-Sébastien* (1911) n'en tireront pas les mêmes conséquences.

Grâce à *Héliogabale*, en poussant jusqu'au bout la logique du non-développement, la quête de Séverac, quant à elle, dépasse la « simple simplicité » pour toucher à l'évidence. On peut même penser qu'il y trouve ce que le métier ne peut lui apprendre : la profusion de la verve, la corne d'abondance de la fantaisie en évacuant la veine rhétorique et le policé. S'il travaille dans le grand, s'il épure pour mieux amplifier, c'est pour évoquer plus puissamment et faire adhérer. Car la musique de Séverac est une musique participative, tournée vers l'extérieur dans les deux sens du terme, c'est-à-dire dirigée vers l'autre et hors les murs tout à la fois. Après l'expérience encourageante d'*Héliogabale*, toutes ses compositions s'inspireront de ces principes en des solutions chaque fois différentes.

Il ne faudrait pas voir dans ce progressif éloignement de l'impressionnisme une anticipation sur la musique du Groupe des Six (comme le fait par exemple un peu rapidement Paul Landormy¹⁵). À la différence des Six qui admettent le trivial et cautionnent même le banal, chez Séverac domine toujours l'idée d'une musique élévatrice. 1910 n'est pas 1918, il ne s'agit pas du sec ameublement urbain mais encore d'une noble générosité agreste. Et que l'idée que Séverac se fit du peuple et de son terroir, du chant religieux ou des musiques exotiques soit idéalisée, fantasmée est une autre question. Ce qui importe, c'est que tout cela aura permis d'épanouir sa personnalité musicale.

Ludovic Florin
Toulouse, juin 2009

¹⁵ « Renversement complet de méthode [chez Séverac] dont il est bien possible que se soient souvenus les « Six » quand ils s'engagèrent à leur tour sur des chemins nouveaux » écrivait Paul Landormy, cité in Jean-Bernard Cahours d'Aspry, *op. cit.*, p. 25.