

Se démultiplier pour être soi

STRATÉGIES ÉCONOMIQUES ET LOGIQUE SINGULARISTE
CHEZ DÉODAT DE SÉVERAC ENTRE 1896 ET 1906

Cet article vise à interroger les conditions socio-économiques de la pratique de la composition à la Belle Époque à travers l'analyse du cas du compositeur Déodat de Séverac (1872-1921) et plus précisément du moment où il tente de faire carrière à Paris, entre 1896 et 1906. Il s'agit, en particulier, de mettre en lumière une profonde contradiction qui saisit Séverac dès les premières années de son séjour au sein de la capitale. D'un côté, à travers son expérience au sein de la Schola Cantorum et de la classe de composition de Vincent d'Indy, le compositeur intériorise une puissante logique singulariste selon laquelle il s'agirait de créer des œuvres musicales « sincères », « authentiques » et désintéressées, donc dégagées de toute exigence de profit¹. Mais, d'un autre côté, sa situation financière relativement précaire ainsi que les fortes attentes familiales en termes de réussite économique qui pèsent sur lui le contraignent également à trouver des moyens de gagner sa vie. Séverac se trouve ainsi pris dans cette tension propre aux professions artistiques mise en évidence par certains sociologues² à partir de la distinction classique établie par Hannah Arendt entre la valeur expressive du travail (*work*, le travail comme œuvre et réalisation de soi) et sa valeur instrumentale (*labor*, le travail au sens technique et économique).

Comment Séverac s'arrange-t-il de cette situation de *double-bind*, tiraillé qu'il est entre contrainte « interne » vocationnelle et contrainte « externe » professionnelle ? Comment compose-t-il avec les deux logiques contradictoires du désintéressement et du profit ? À partir de la riche correspondance que Séverac entretient tant avec sa famille (sa mère et ses trois sœurs Alix, Jeanne et Marthe de Séverac) qu'avec ses amis durant son séjour parisien³, nous examinerons ici les deux stratégies qu'il met en œuvre pour atténuer cette tension. Nous verrons en premier lieu comment Séverac privilégie des modes de rémunération de son activité créatrice qui lui permettent de respecter son exigence de singularité ou d'authenticité personnelle. En second lieu, nous nous pencherons sur la multiplication des seconds métiers et des activités jugées « alimentaires », qui vise à s'assurer un espace autonome pour l'activité de création, Séverac espérant par-là pouvoir vivre *pour* la composition plutôt que de vivre *de* la composition.

Vivre de la composition ?

Après avoir grandi dans un milieu aristocratique à Saint-Félix-Caraman (Haut Languedoc) et fait des études de droit puis de musique à Toulouse, Séverac s'installe à Paris à l'automne 1896 pour y étudier la composition auprès de Vincent d'Indy à la Schola Cantorum. Sa situation financière est alors très largement dépendante d'une fortune familiale qui réduit comme peau de chagrin à la fin du XIX^e

1. Pour une analyse de ce processus d'intériorisation de la logique singulariste, on pourra se reporter à Alexandre ROBERT, « Une approche sociomusicologique de la création musicale : la pratique de la composition pianistique de Déodat de Séverac », Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2016, p. 134-141.

2. Voir Elliott FREIDSON, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », dans *Revue française de sociologie*, t. 27, n° 3, 1986, p. 431-443 ; Pierre-Michel MENGER, « Rationalité et incertitude de la vie d'artiste » (1989), dans P.-M. Menger, *Le Travail Créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, EHESS-Gallimard-Seuil, 2009, p. 187-236.

3. Une large partie de cette correspondance a été publiée dans Déodat de SÉVERAC, *La Musique et les lettres*, correspondance réunie et annotée par Pierre Guillot, Liège, Mardaga, 2002 ; cet ouvrage, constamment cité dans la suite de cet article, sera abrégé de la manière suivante : *ML*. D'autres lettres inédites sont conservées au sein des archives de Catherine Blacque-Belair à Saint-Félix-Lauragais, dans la maison natale du compositeur.

et au début du xx^e siècle¹. C'est pourquoi les revenus comme les dépenses du jeune Séverac sont soumis à un rigoureux contrôle maternel : chaque mois, Mme Gilbert de Séverac fait parvenir à son fils une somme d'environ 100 francs et lui demande de justifier ses besoins et de rendre compte de ses dépenses : loyer, alimentation, fournitures, achats divers, etc. Séverac est pleinement conscient de la contrainte financière qu'il fait peser sur sa famille. D'ailleurs, son sentiment de culpabilité est d'autant plus vif que ses parents l'avaient découragé de gagner Paris pour y étudier la composition : à travers cette bifurcation biographique, il a refusé le rôle de chef de famille dont il aurait dû hériter (surtout après la mort de son père, Gilbert de Séverac, en 1897) ainsi que les tâches de gestion du patrimoine terrien qui auraient dû lui incomber. Pour sa mère, il faut en contrepartie que son exil parisien « paye » afin que tout le monde y « trouve son compte² ». Dès son arrivée à Paris, en 1896, Séverac est donc contraint de gagner sa vie par ses propres moyens s'il veut éviter d'avoir à réclamer des « rallonges » et à justifier ses dépenses.

Pour Séverac, une façon de mettre à profit (au sens propre) son séjour parisien est alors de trouver des rémunérations de son activité créatrice. Dans cette optique, la première option qui s'offre au compositeur est l'édition de ses œuvres. À par-

1. Les revenus de la famille Séverac proviennent essentiellement de la location de leurs multiples terres. Mais le contexte économique de la fin du xix^e siècle est loin d'être favorable aux propriétaires terriens du Haut-Languedoc : outre que la main d'œuvre émigre massivement vers le Bas-Languedoc ou la Provence à partir des années 1870 pour reconstituer les vignobles détruits par l'invasion phylloxérique, on sait que la valeur locative aussi bien que la valeur vénale des sols ne cessent d'y baisser entre 1870 et 1914. Voir G. B. MORÈRE, *Histoire de Saint-Félix de Caraman*, Toulouse, Privat, 1899 ; Gabriel DÉSSERT, « La grande dépression de l'agriculture », dans G. Duby, A. Wallon (éd.), *Histoire de la France rurale*, t. 3. *Apogée et crise de la civilisation paysanne de 1789 à 1914*, Paris, Seuil, 1992, p. 359-382.

2. On notera que les lettres que Séverac écrit à sa famille durant son séjour parisien constituent ici un matériau empirique particulièrement pertinent dans le cadre de notre problématique. En effet, le compositeur y manifeste constamment une bonne volonté économique dans l'optique de rassurer sa mère ou ses sœurs ; c'est pourquoi tous ses projets financiers y sont relatés dans les moindres détails.

tir de 1898, Séverac tente à plusieurs reprises d'approcher la maison d'édition Durand – qui est alors l'une des principales maisons d'édition de musique parisiennes avec Heugel, Hamelle, Leduc et Énoch³. Si plusieurs compositions de Séverac – un *Ave Verum* pour chœur (1897), une *Sonate* pour piano (1898-1899), ou encore la suite pour piano *En Languedoc* (1903-1904) – semblent faire l'objet de négociations avancées avec l'éditeur de la place de la Madeleine, Durand ne donnera finalement suite à aucune des demandes du jeune compositeur. Bien que l'on ne connaisse pas les raisons des échecs de ces négociations, les relations ambiguës entre Séverac et Durand entre 1898 et 1904 sont révélatrices de la difficulté d'accéder au marché de l'édition musicale pour tout jeune compositeur ayant récemment fait son entrée dans le champ musical.

Logiquement, Séverac s'oriente dans le même temps vers d'autres éditeurs moins visibles mais plus accessibles. Eugène Demets, qui ouvre sa maison d'édition en 1899, semble immédiatement s'intéresser à ses compositions. Le 8 février 1901, le compositeur informe sa sœur Alix :

Une bonne nouvelle à t'annoncer ; l'éditeur Demets m'a fait appeler ces jours-ci pour me demander des œuvres. (Fait rare !!!) Le "patron" [Vincent d'Indy] (je le sais maintenant) lui avait fait un éloge tel de moi qu'il s'est déclaré prêt à éditer tout ce que je lui fournirais... Et cela à des conditions que je trouve très bonnes vu le genre de musique que je pratique. Demets se charge de tous les frais, gravure, impression et droits d'auteur (pour les poésies) et me donnera la moitié du produit de la vente. Étant donné le peu de notoriété dont je jouis encore et l'esprit peu commercial de mes œuvres, je suis ravi d'avoir trouvé Demets⁴.

C'est toute la tension entre logique désintéressée et logique de profit que l'éditeur Demets permet à Séverac d'évacuer. Les conditions financières avantageuses qu'il propose constituent en effet une véritable aubaine pour Séverac, qui se montre

3. Voir Anik DEVRIÈS, François LESURE (éd.), *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Genève, Minkoff, 1979. Voir aussi Jacques DURAND, *Quelques souvenirs d'un éditeur de musique*, Paris, Durand, 1924.

4. Déodat de SÉVERAC, lettre à Alix de Séverac, Paris, 8 février 1901 ; *ML*, p. 129.

tout à fait conscient des obstacles à l'édition que sont, potentiellement, son faible capital symbolique (« Étant donné le peu de notoriété dont je jouis encore ») et son souci d'authenticité créatrice (« vu le genre de musique que je pratique » ; « l'esprit peu commercial de mes œuvres »). Ainsi les négociations avec Demets aboutissent et Séverac parvient à faire éditer cinq mélodies durant l'année 1901 (*Les Cors*, *Le Chevrier*, *L'Infidèle*, *L'Éveil de Pâques*, *Chanson de Blaisine*). Considérant cette première série de publications comme le franchissement d'un palier, voire comme la grande étape objectivant le lancement de sa carrière, Séverac se félicite dans une lettre adressée à sa mère : « Voilà un pied à l'étrier maintenant¹ ».

De fait, si Séverac évoque « l'esprit peu commercial de [ses] œuvres », c'est que, dès la fin des années 1890, sa production est marquée d'une part par un refus de s'ajuster à la demande du marché², d'autre part par une tendance esthétique relativement singulière que l'on peut nommer « régionalisme musical ». Encouragé par son professeur de composition Vincent d'Indy à déployer son « soi » par l'activité créatrice, à révéler et à développer sa « personnalité » par la composition³, le jeune homme élabore un projet créateur qui vise à célébrer une terre d'appartenance, un terroir d'origine, et plus précisément à figurer par le maniement du matériau musical les objets, les pratiques, les lieux, les entités « typiques » du Languedoc dont il estime être l'un des plus purs produits⁴.

1. Déodat de SÉVERAC, lettre à Aglaé de Séverac, Paris, 9 février 1901 ; *ML*, p. 131.

2. Son dégoût des musiques les plus « commerciales » de son temps et notamment des chansons de café-concert est fort significatif à cet égard. Voir notamment Déodat de SÉVERAC, « Lettres du Midi. La Musique et le Chant dans les Pyrénées Ariégeoises », *La Renaissance Latine*, 15 octobre 1902 ; repris dans Déodat de SÉVERAC *Écrits sur la musique*, rassemblés et présentés par Pierre Guillot, Liège, Mardaga, 1993, p. 61-62.

3. Pour une analyse de l'émergence de cette logique dans les discours esthétiques au XVIII^e siècle, voir Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, trad. de l'anglais (1989), Paris, Seuil, 1998, p. 461-490.

4. Séverac écrit par exemple à sa sœur Alix de Séverac le 8 février 1902 : « Ce qui domine dans ma musique, à mon sens, c'est la peinture de la Terre, l'amour de la Nature que j'essaie de fixer en des harmonies ou des "taches" sonores. Celles de mes œuvres que je préfère sont celles où

Cette esthétique musicale régionaliste, portée par un jeune compositeur dont la réputation reste à faire, laisse peu de chance de convaincre les éditeurs parisiens établis, et le contrat obtenu chez Demets fait figure d'exception dans la carrière parisienne de Séverac. Une autre opportunité éditoriale s'offre pourtant à lui à partir de mars 1902 lorsque Charles Bordes crée « l'Édition Mutuelle » et en confie la direction à René de Castéra⁵. Cette petite société, gérée par des membres de la Schola, adopte le principe de la souscription : des bulletins sont envoyés à des individus susceptibles d'être intéressés par l'œuvre en voie de publication, afin de couvrir une partie des (voire tous les) frais éditoriaux. Les éventuels bénéficiaires sont ainsi reversés à l'auteur de l'œuvre et à la « caisse de réserve » de l'Édition Mutuelle. La société peut même avancer certains frais et épargner toute dépense à certains jeunes compositeurs particulièrement démunis. Séverac profite abondamment des conditions proposées par l'Édition Mutuelle et y fait éditer plusieurs œuvres de genres divers : quelques mélodies (*Le Ciel est par-dessus le toit* et *Un rêve* en 1903), une *Suite* pour orgue (en 1902), son opéra *Le Cœur du moulin* (en 1909) et surtout ses trois grandes suites pour piano *Le Chant de la Terre* en 1903, *En Languedoc* en 1905 puis *Cerdaña* en 1911.

Néanmoins, la publication reste globalement difficile d'accès pour Séverac à la fin des années 1890 et même au début des années 1900, l'Édition Mutuelle, n'étant souvent qu'un second recours en ce qu'elle implique une diffusion malgré tout limitée et des bénéficiaires bien modestes. Surtout, le jeune compositeur se montre de plus en plus réticent, au fil de sa trajectoire, à faire les efforts nécessaires pour « lancer » ses œuvres sur le marché de l'édition, oscillant entre rejet de la logique de profit et agacement face à ses faibles rentrées d'argent. En juillet 1902, alors qu'il cherche à faire éditer son *Chant de la Terre*, il écrit à sa sœur Alix :

J'espère donc quitter Paris d'ici à peu de jours, la semaine prochaine sans doute. Pour le moment, je

l'inspiration est venue de la Terre [...] ». Déodat de Séverac, lettre à Alix, Paris, 8 février 1901 ; *ML*, p. 130

5. Bernard MOLLAT, « Charles Bordes, pionnier du renouveau musical français entre 1890 & 1909 », Thèse de doctorat, Université Lyon-2, 1985, p. 104-106.

vais occuper les quelques jours qui me restent à passer à Paris pour faire le voyageur de commerce... [...] Et maintenant il s'agit de "bazarde" le *Chant de la Terre*'. Après les succès qu'il a obtenus je me montre difficile (!). D'Indy m'a d'ailleurs conseillé de ne pas le donner à moins d'un prix honorable (?)².

L'expression « voyageur de commerce », qui réapparaîtra régulièrement sous sa plume dans les années suivantes, apparaît teintée de mépris. Dans le même esprit, dire devoir « bazarde » le *Chant de la Terre* revient à déplorer implicitement l'association de deux activités, le commerce et la création, qui n'auraient que peu à faire ensemble. C'est toute l'antinomie historique entre l'art et l'argent qui saisit Séverac – celle-là même qui avait été à l'origine de l'autonomisation relative du champ musical français et qui continue de le structurer dans les années 1900. En juillet 1903, il écrit de nouveau à Alix :

Ces jours-ci je fais le commis voyageur... J'essaye de "placer" quelques échantillons musicaux. Dieu veuille que je réussisse car c'est em... de produire énormément de choses et de ne pas gagner un sou³!

Séverac manie encore une fois l'ironie au moment de se dépeindre en commerçant. Mais loin d'apparaître détaché de la question des retombées économiques, il s'agace cette fois-ci fortement de sa situation de précarité prolongée et caractérisée par l'incertitude⁴.

À côté de l'édition, il existe cependant d'autres manières de faire de ses œuvres un levier de rentabilité économique telles que les concours de composition, et tout particulièrement le *Concours musical de la ville de Paris*. Ce concours étatique, créé en 1876 afin de contrebalancer le monopole du Prix de Rome dans la formation des compositeurs,

permet au vainqueur de bénéficier d'une très belle subvention de la ville de Paris (donc de l'État) à hauteur de 10 000 francs. Séduit par la perspective de pouvoir sécuriser durablement sa situation financière en composant une œuvre « personnelle » non soumise aux attentes du public ou du marché de l'édition, Séverac tente ainsi sa chance lors du dixième *Concours musical de la ville de Paris* de 1903 en y présentant son opéra *Le Cœur du moulin*⁵. On trouve là encore dans les lettres de Séverac des signes d'agacement, non pas face à ce concours en particulier, mais plus généralement face aux principes même du concours (contrainte temporelle, régime de concurrence, etc.). Le 15 décembre 1903, date limite de remise des œuvres, alors qu'il vient de déposer *in extremis* sa propre partition à l'Hôtel de Ville, il écrit à son ami René de Castéra :

Je me suis crevé par ma nuit de sommeil et par le coup de collier dernier, je serais un objet de scandale à la Schola, car je dors déjà en vous écrivant ! Je suis arrivé juste à temps pour déposer ce Cœur du moulin. Ouf ! C'est idiot ces concours ! Tourne-mire, Trémisot et Kunc (l'aîné) concourent (ce n'est pas pour ça que je dis que c'est idiot, mais qu'importe !)⁶.

Séverac ne remporte finalement pas le Prix ni les 10 000 francs, et ne participera d'ailleurs plus à aucun concours ni ne s'intéressera plus à aucune des rares opportunités financières offertes par l'État.

Enfin, entre un marché de la musique (édition et concerts) permettant de financer certaines activités de musique savante mais demeurant difficile d'accès et le faible engagement économique de l'État dans les choses de la culture qui caractérise la Troisième République⁷, les initiatives privées et

1. *Le Chant de la Terre* est une suite pour piano que Séverac écrit entre 1899 et 1900.

2. Déodat de SÉVERAC, lettre à Alix de Séverac, Paris, 2 ou 3 juillet 1902 ; *ML*, p. 167.

3. Déodat de SÉVERAC, lettre à Alix de Séverac, Paris, début juillet 1903 ; *ML*, p. 196.

4. Sur l'incertitude de réussite comme caractéristique essentielle des professions artistiques, voir Pierre-Michel MENGER, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, op. cit.

5. Il s'agit alors d'une version non définitive puisque Séverac continuera de remanier *Le Cœur du moulin* jusqu'en 1909.

6. Déodat de SÉVERAC, lettre à René de Castéra, Paris, 15 décembre 1903 ; *ML*, p. 203.

7. Situation avec laquelle l'autonomisation relative des champs artistiques au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, acquise contre l'emprise jugée rigide de l'Académie des Beaux-Arts, n'est pas sans liens. Voir Vincent Dubois, *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999, p. 25-86. En ce qui concerne la musique, voir Myriam CHIMÈNES, « Le budget de la musique sous la

le mécénat offrent une troisième voie – assumant par-là, au-delà du cas de Séverac, un rôle important dans le fonctionnement de la vie musicale française de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle¹.

Aussi, face aux difficultés rencontrées quant à l'édition de ses œuvres et la quasi impossibilité d'obtenir des subventions publiques, Séverac va à l'occasion profiter de ce dernier moyen de vivre de la composition qu'est la commande privée. En juillet 1903, Léon Damart, par l'intermédiaire du couple Redon, lui propose de composer une musique de scène pour sa pièce en vers *Le Mirage* en vue d'une représentation au Théâtre du Casino de Royan. Séverac écrit ainsi à son ami Michel Dimitri Calvocoressi :

Excusez-moi (et dites-le aux amis) de vous avoir vu si peu ces derniers temps. J'ai accepté de perpétrer de la musique pour une pièce que l'on va jouer à Royan le 10 août... Et, de ce fait, j'ai été obligé de me retirer absolument de la circulation².

La commande mécénale est très certainement perçue par Séverac comme particulièrement avantageuse lorsqu'elle lui permet de rester « soi », c'est-à-dire de mettre en œuvre les logiques de singularité et d'authenticité. La commande de Léon Damart semble en effet se caractériser par une absence de directivité esthétique, les seules contraintes imposées à Séverac concernant l'effectif instrumental et, sans doute, le format des sections musicales (dont la fonction est de s'interca-

III^e République », dans Hugues Dufourt, Joël-Marie Fauquet (dir.), *La Musique : du théorique au politique*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 261-312.

1. Myriam CHIMÈNES, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Fayard, 2004 ; voir aussi Mario d'ANGELO, « Musique et musiciens chez les Fayet à Fontfroide : éléments de contextualisation », dans M. d'Angelo (éd.), *La musique à la belle époque. Autour du foyer artistique de Gustave Fayet. Béziers-Paris-Fontfroide 1898-1914*, Narbonne, Musée d'art Gustave Fayet à Fontfroide, 2010, p. 111-141.

2. Déodat de SÉVERAC, lettre à Michel Dimitri Calvocoressi, Saint-Félix, fin juillet ? 1903 ; *ML*, p. 198 (il arrive fréquemment que les lettres de Séverac ne soient pas datées par leur auteur ; nous reprenons le procédé de Pierre Guillot qui consiste à insérer un point d'interrogation après un élément de datation afin d'en souligner le caractère hypothétique).

ler entre les sections déclamées de la pièce). Le 16 juillet 1903, le mécène écrit ainsi au compositeur :

Je rentre de Royan où *Le Mirage* vient d'être lu aux acteurs. Tout est maintenant décidé. La première audition aura lieu le 15 août prochain. Nous n'attendons plus que votre musique. L'orchestre du Casino est composé d'une quarantaine de musiciens, il est dirigé par un excellent artiste que vous connaissez de nom peut-être M. Pennequin, directeur du Conservatoire de Bordeaux. [...] Je viens de m'entendre avec le directeur du Grand Théâtre de Lyon qui m'a promis de jouer le *Mirage* à Lyon l'hiver prochain. J'ai également de très grandes chances de me voir jouer à l'Odéon. Ceci nous permet d'espérer quelques droits d'auteur que je serai enchanté de partager avec vous... c'est une chose si rare !! J'attends un mot de vous par retour du courrier qui me fixera exactement sur la date où vous m'enverrez votre partition. Je serais bien heureux de l'avoir à la fin du mois pour qu'on puisse commencer de suite les répétitions avec la musique³.

Le Mirage est finalement créé le 9 septembre 1903, mais on ne connaît malheureusement pas le montant de la somme que Séverac tire de l'opération. Quoi qu'il en soit, l'intérêt de Séverac pour les opportunités mécénales semble constant, comme en témoigne cette lettre écrite en 1906 à sa sœur Alix au moment où une mystérieuse « comtesse irlandaise » semble l'approcher pour lui commander la composition d'une cantate :

Je suis en ce moment en pourparlers avec une comtesse irlandaise pour la musique d'une cantate. Si je la fais ce serait (au dire de l'ami qui m'a proposé l'affaire) trois beaux billets de mille au moins... Nous allons voir ça⁴.

Cette dernière affaire n'aboutira pas. Les occasions telles que la commande du *Mirage* ne seront d'ailleurs pas légion durant le séjour parisien de Séverac – on ne trouve en tout cas nulle trace d'un projet équivalent dans sa correspondance. Deux explications peuvent être avancées. D'une part, le rythme de travail de Séverac s'avère parti-

3. Léon DAMART, lettre à Déodat de Séverac, Lorient, 16 juillet 1903 ; Archives Catherine Blacque-Belair.

4. Déodat de SÉVERAC, lettre à Alix de Séverac, Paris, mars ? 1906 ; *ML*, p. 262.

culièrement lent, ce qui s'accorde mal avec le principe de contrainte temporelle inhérent à la commande. D'autre part, la commande participant souvent d'une stratégie d'élévation symbolique du commanditaire, les mécènes ont tendance à s'orienter vers des compositeurs jouissant déjà d'une certaine forme de consécration (par les pairs, par les institutions musicales, par le public, etc.), ce qui ne sera que tardivement le cas de Séverac.

Durant son séjour parisien, Séverac entretient donc un rapport ambivalent vis-à-vis des différents modes de rémunération de son travail créateur. Si la conversion de ses œuvres en ressources économiques est rendue nécessaire par sa situation financière précaire, les démarches même de conversion lui répugnent et, surtout, s'opposent à cette conviction profonde, exprimée à plusieurs reprises dans sa correspondance, selon laquelle l'art « vrai » ne peut qu'être « désintéressé » tandis que l'art « lucratif » est nécessairement « faux »¹. S'il tente bien, à l'occasion, de saisir les opportunités qui lui permettraient de s'enrichir par la composition tout en préservant son autonomie et sa singularité esthétique, les bénéfices restent trop rares et trop faibles. Afin d'atténuer la tension entre le rejet de la logique de profit et l'inquiétude face à un niveau de revenus jugé insuffisant², Séverac développe alors une seconde stratégie : la démultiplication de ses activités.

1. Déodat de SÉVERAC, lettre à sa famille, Paris, 31 octobre 1900 ; *ML*, p. 108-109.

2. La situation est d'autant plus douloureuse que certaines des personnes qu'il côtoie à la Schola jouissent d'une fortune personnelle les libérant de toute nécessité économique, à commencer par son professeur de composition Vincent d'Indy. En 1913, en proie à des difficultés financières, il écrira à son ami Joseph de Marliave : « C'est bien beau de faire de la musique "telle que nous la sentons", mais ça ne nourrit pas son homme. Cela n'a pas d'importance lorsqu'on a 50000 livres de rente comme mon maître d'Indy... Mais c'est un peu vexant lorsqu'on est si loin de cette aubaine. » Déodat de SÉVERAC, lettre à Joseph de Marliave, mars-avril 1913 ; *ML*, p. 387.

La démultiplication de ses activités : jouer, enseigner, arranger, écrire sur la musique

La démultiplication de ses activités est, pour l'artiste moderne – disons depuis le début du XIX^e siècle – l'un des moyens les plus efficaces pour s'assurer un niveau de revenus satisfaisant lorsque la seule activité de création n'apparaît pas suffisamment lucrative³. Elle peut également permettre de s'aménager un espace autonome pour l'activité de création, afin que l'exigence d'authenticité personnelle ne soit pas « contaminée » par une quelconque logique de profit. Or il semble que le choix d'exercer plusieurs « seconds métiers », chez Séverac, obéisse à ces deux logiques. Les activités auxquelles se consacre Séverac ressortissent toutes du champ professionnel de la musique : tenue de l'orgue durant les offices religieux, enseignement du solfège ou de l'écriture musicale, arrangement, critique musicale. On peut donc parler ici de multiactivité⁴, Séverac réinvestissant de diverses manières certaines compétences *musicales* acquises durant sa formation.

Dès décembre 1896, il déclare à sa sœur Alix avoir déniché un remplacement en tant qu'organiste assurant les offices d'une église à Bourg-la-Reine :

Hier comme je vous l'avais annoncé, je suis allé à Bourg-la-Reine remplacer l'organiste⁵ qui, sans doute dans quelque temps, me cédera complètement sa place. Comme traitement, c'est très maigre, mais au moins j'aurai le plaisir de "faire du service", c'est le mot consacré, et puis cela me fera sortir de Paris⁶.

3. Voir les exemples actuels étudiés dans Marie-Christine BUREAU *et al.* (éd.), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009. Sur les seconds métiers chez les écrivains et chez les comédiens, voir aussi Bernard LAHIRE, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006 ; Pierre-Michel MENGER, *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La Documentation Française, 1997.

4. Et non de « polyactivité », qui réunirait plusieurs activités appartenant à différents champs professionnels, selon la distinction proposée par Janine RANNOU, Ionela ROHARIK, *Les Danseurs, un métier d'engagement*, Paris, DEPS, 2006.

5. Il s'agit d'Abel Decaux (1869-1943), son condisciple à la Schola.

6. Déodat de SÉVERAC, lettre à Alix de Séverac, Paris, décembre 1896 ; *ML*, p. 29.

Malgré quelques remplacements supplémentaires entre 1898 et 1899, il semble cependant que Séverac n'obtienne jamais de poste de titulaire, jugeant de toute façon dérisoires les recettes de ce premier travail « alimentaire ».

Le compositeur se tourne alors beaucoup plus volontiers vers les leçons particulières de solfège ou d'écriture musicale (harmonie et contrepoint), dès lors qu'il possède les compétences suffisantes pour enseigner et que son réseau de connaissances lui en offre les opportunités. Entre 1898 et 1899, il écrit successivement à Alix :

Mon nouvel élève, M. Ghio, est un charmant garçon, italien (et très savant en économie politique...). En cela nous ne nous ressemblons guère ! Il est secrétaire de la Revue des Économistes. Il connaît des masses de gens haut-placés et qui pourront m'être très utiles. En dehors de cela il est très doué pour la musique et arrivera certainement à une certaine force en contre-point. C'est le contre-point que je lui enseigne moyennant une somme de 8 f. par leçon. Si j'en trouvais beaucoup comme cela, je parviendrais facilement à équilibrer mon budget¹.

Je vais avoir deux élèves d'harmonie que m'a procuré un de mes camarades de la Schola : un jeune abbé très doué paraît-il et une anglaise « parlant très bien le français ». Avec cette dernière j'essaierai de me remettre un peu à l'anglais ; je ne sais encore le prix qu'elle me fera, mais je suppose qu'elle ne sera pas ladre étant donné son train très « smart ». « Smart » est le nouveau mot pour indiquer le chic et le galbe des gens².

Outre l'espoir de se voir accéder à certains cercles grâce à ses élèves, on voit surtout que Séverac se félicite explicitement de la somme qu'il peut tirer de ces leçons. Et la valeur lucrative qu'il confère à l'activité d'enseignement apparaît de façon encore plus évidente dans une autre lettre à Alix de 1905 dans laquelle il s'explique sur sa future réponse à une proposition d'enseignement que lui fait Charles Bordes :

Bordes qui, comme vous le savez, a fondé une Schola à Montpellier voudrait que je fasse un cours de contrepoint !! du 15 novembre au 15 janvier. Je ne sais pas encore si j'accepterai, ça dépendra des « thunes » car je commence à m'apercevoir qu'il faut y songer et que, pour n'être pas *un but* idéal, c'est tout de même *un moyen* assez indispensable³.

Une nouvelle fois, c'est la situation financière délicate de Séverac que ces quelques lignes permettent d'appréhender. Mais on y voit que l'enseignement est pour lui moins un plaisir qu'un gagne-pain, moins une activité « expressive » qu'une activité « instrumentale » (au sens d'Arendt) visant à assurer l'autonomie de sa pratique de la composition.

La troisième activité secondaire à laquelle Séverac se consacre est l'arrangement, c'est-à-dire le remaniement de compositions musicales préexistantes. En ce qui le concerne, ce remaniement désigne des opérations d'harmonisation, d'instrumentation, voire de retouche plus franche du matériau musical (toujours difficiles à caractériser précisément car peu décrites par l'intéressé). Ce sont par exemple les travaux d'harmonisation de chansons françaises anciennes que lui commande son ami et éditeur Alexis Rouart en 1905 :

Ces jours-ci je suis très occupé pour le compte d'un éditeur, A[lexis] Rouart, qui m'a demandé de lui harmoniser des chansons du XVIII^e siècle. Comme il me paiera assez bien j'ai accepté⁴.

Séverac est loin de faire de nécessité vertu, et cette activité, rentable mais chronophage, ne semble pas plus l'enchanter que l'enseignement. De même, durant l'été 1904, le compositeur retouche des mélodies d'un musicien rennais, Joseph Béesau, en vue d'une publication de l'Édition Mutuelle. Presque écœuré, il écrit à son ami René de Castéra le 22 octobre :

Je suis bien en retard avec les mélodies de Béesau ! Je m'y suis remis et j'espère avoir fini ce replâtrage peu divertissant dans une huitaine de jours. [...] J'ai peu pondu moi-même hélas ! et j'ai hâte d'être libre de mon temps pour le faire⁵.

1. Déodat de SÉVERAC, lettre à Alix de Séverac, Paris, 17 novembre 1898 ; *ML*, p. 73.

2. Déodat de SÉVERAC, lettre à Alix de Séverac, Paris, mai ? 1899 ; *ML*, p. 80.

3. Déodat de SÉVERAC, lettre à Alix de Séverac, Saint-Félix, octobre 1905 ; *ML*, p. 248 (c'est Séverac qui souligne).

4. Déodat de SÉVERAC, lettre à Jeanne de Séverac, Paris, avril 1905 ; *ML*, p. 233.

5. Déodat de SÉVERAC, lettre à René de Castéra, 22 octobre

Bien que généralement discret, dans sa correspondance, sur cette catégorie de travaux qu'il juge à la fois ingrats et impurs – et même proche du travail de l'ouvrier qu'il se représente comme basement manuel, ainsi que l'indique la métaphore méprisante du « replâtrage » – on sait également par une lettre de 1913 à Alexis Rouart qu'il instrumente ou orchestre dans le cours des années 1900 toutes sortes de compositions appartenant à des genres alors nettement étiquetés « populaires » comme le tango, la valse ou l'opérette¹. Séverac a donc plusieurs raisons de haïr ce rôle de « nègre musical » : partage (voire absence) d'auctorialité sur les œuvres retouchées, mise en veille forcée de la logique singulariste, immersion dans des genres musicaux jugés peu nobles voire vulgaires, etc.

Enfin, le dernier type d'activité secondaire qu'exerce Séverac est la critique musicale. Dès 1898, il projette d'écrire un article pour le *Messenger de Toulouse*. Il demande alors à sa sœur Alix :

[Tâchez] de voir le Père Raynal, pour le traitement (!) du Messenger. Jusqu'à présent il est bien problématique ce traitement, mais il serait bien dû en vertu du principe de la "rémunération du travail"².

En raison de ces difficultés de paiement³, peut-être, nul article de Séverac ne paraîtra dans le quotidien toulousain en 1898 ni en 1899. Il faut attendre le 1^{er} janvier 1900 et l'article « Causerie musicale. À propos de *Tristan et Iseult* de Richard Wagner⁴ ».

Là encore, la rémunération semble bien être la condition première de la rédaction d'articles. Séverac partage par exemple avec Michel Dimitri Calvocoressi un poste de rédacteur musical à *La*

*Renaissance Latine*⁵ entre mai et octobre 1902, mais annonce début 1903 à Paul de Bonnefoy⁶ avoir « lâché » la revue « où ils refusaient toute rémunération⁷ ». Dans le même esprit, alors que le critique musical le plus célèbre du moment, Henry Gauthier-Villars, lui propose d'être son « nègre » et d'écrire sous son pseudonyme (« Willy ») à partir de l'année 1900⁸, Séverac explique à Jeanne en janvier 1904 :

Ce bon Willy me donne du travail de toute sorte. Je suis content parce que ça rend le poids de ma bourse un peu plus appréciable⁹.

Cependant, si la tenue de l'orgue pour les offices, l'enseignement ou l'arrangement apparaissent à Séverac simplement techniques et « impersonnels », s'ils impliquent indiscutablement un abandon momentané de la logique singulariste afin d'en assurer le réinvestissement efficace dans une pratique compositionnelle dégagée des contraintes financières, il faut, dans cette perspective, considérer à part la critique musicale. En effet, cette dernière a cela de particulier qu'elle autorise celui qui la pratique à livrer un point de vue – ou plutôt un point d'écoute – singulier. Rendre compte d'une manifestation musicale, c'est exposer et justifier ses appétences, ses goûts, ses opinions. Il s'agit certes de donner à voir et à entendre certaines œuvres ou certaines interprétations en respectant leurs spécificités, mais aussi de prendre position.

5. Il s'agit d'une revue mensuelle, plutôt littéraire et politique, dont la durée de vie s'étale entre mai 1902 et juin 1905. Séverac y écrit quatre articles : « À la Scola [sic] Cantorum : les cantates de Bach », publié le 15 mai 1902 ; « À la Schola Cantorum », publié le 15 juin 1902 ; « Toulouse et l'évolution musicale contemporaine », publié le 15 août 1902 ; « Lettres du Midi. La musique et le chant dans les Pyrénées ariégeoises », publié le 15 septembre 1902. Voir *Ibid.*, p. 54-64.

6. Paul de Bonnefoy devient le mari de Jeanne de Séverac, la sœur de Déodat, en septembre 1901.

7. Déodat de Séverac, lettre à Paul de Bonnefoy, Paris, début février ? 1903 ; *ML*, p. 182.

8. Henry Gauthier-Villars a alors plusieurs jeunes « nègres », dont Séverac ou Émile Vuillermoz.

9. Déodat de Séverac, lettre à Jeanne de Séverac, Paris, janvier 1904 ; *ML*, p. 205. Au début des années 1900, Séverac tente également de collaborer avec divers quotidiens ou revues telles que *L'Express*, *La Jeune Littérature*, sans succès.

1905 ; *ML*, p. 217.

1. Déodat de Séverac, lettre à Alexis Rouart, Paris, 16 mai 1913 ; Archives Catherine Blacque-Belair.

2. Déodat de Séverac, lettre à Alix de Séverac, Paris, 17 novembre 1898 ; *ML*, p. 73.

3. Ce sont ces difficultés de paiement qui font écrire à Séverac : « Ce pauvre *Messenger* me paraît [...] légèrement rat... » Déodat de Séverac, lettre à Jeanne de Séverac, Paris, juin ? 1900 ? ; *ML*, p. 106. Séverac avait pourtant écrit plusieurs autres articles destinés au *Messenger de Toulouse*, mais ceux-ci ne seront jamais publiés et restent aujourd'hui introuvables.

4. Déodat de Séverac, *Écrits sur la musique*, rassemblés et présentés par Pierre Guillot, Liège, Mardaga, 1993, p. 44-47.

Aussi, à l'inverse des trois activités secondaires examinées précédemment, la critique musicale conserve pour Séverac une certaine fonction expressive. Même si l'anonymat est parfois de rigueur¹, cette activité constitue une sorte de révélateur de soi en ce qu'elle conduit à une objectivation de singularités individuelles. Ce n'est donc pas un hasard si Séverac s'y montre parfois fort investi, au-delà des éventuelles retombées financières. À propos de son article sur *Tristan* paru le 1^{er} janvier dans le *Messenger*, il écrit à sa sœur Jeanne :

On m'a trouvé un peu agressif, un peu turbulent paraît-il [...]. Pauvres lecteurs du Messenger ! Mais tant mieux, c'est fait maintenant et je suis content d'avoir dit ce que je crois être la Vérité².

Malgré cette ambiguïté de la critique musicale, l'exercice de chacun de ces seconds métiers reste toutefois fondamentalement subordonné au fantasme d'une pratique de la composition dégagée de toute contrainte économique. La démultiplication de ses activités permet avant tout à Séverac de cumuler et d'accumuler les revenus, donc de limiter sa dépendance aux rentes familiales et de ne pas avoir à se soucier de la rentabilité de son activité créatrice – laquelle s'avère problématique, comme on l'a vu.

Conclusion

La tension observée chez Séverac entre la contrainte intériorisée que constitue la logique singulariste / désintéressée, d'une part, et la contrainte doublement imposée par sa famille et par ses faibles revenus que constitue la logique de profit, d'autre part, se traduit donc par les deux stratégies économiques successivement examinées. On a ainsi pu montrer que l'accès à des modes de financement garantissant à Séverac une marge d'autonomie créatrice – donc l'autorisant à

mettre en œuvre son esthétique musicale régionaliste – reste hautement incertain durant son séjour parisien : les portes des éditeurs prestigieux ne s'ouvrent pas aisément, et les opportunités de financement public comme les commandes privées se font rares. Aussi Séverac exerce-t-il de nombreuses activités alimentaires « para-compositionnelles » afin de s'assurer un minimum de revenus et de dégager sa pratique de la composition de toute préoccupation économique.

Il faut enfin souligner que cette tension, bien qu'éprouvée de manière relativement spécifique par Séverac en raison de sa trajectoire propre – sa fréquentation de la Schola se conjuguant à son inscription dans une situation familiale particulière –, dépasse largement le seul cas Séverac et révèle de manière plus générale le mode de structuration du champ musical français de la Belle Époque. Celui-ci est en effet étiré entre deux pôles antagonistes. Le premier pôle, celui de l'avant-garde, regroupe des institutions comme la Schola Cantorum mais également la Société Nationale de Musique qui, par-delà la diversité des tendances esthétiques qu'elles hébergent, ont en commun de cultiver les valeurs singulariste et anti-économique et, surtout, de s'opposer plus ou moins explicitement au pôle arrière-gardiste. Ce dernier, incarné par les compositeurs de l'Académie des Beaux-Arts, se caractérise alors par une certaine tolérance vis-à-vis de la demande du marché de la musique ou des attentes du public bourgeois, et rejette moins volontiers le principe de commercialisation des œuvres musicales³. Ainsi le conflit qui travaille Séverac durant son séjour parisien et les stratégies qui l'accompagnent peuvent-ils être considérés comme des reformulations, à l'échelle individuelle, de l'opposition entre un mouvement d'autonomisation et une incursion hétéronomisante de logiques économiques qui traverse la sphère de production musicale savante des années 1890 et 1900.

Alexandre ROBERT

1. Outre que Séverac est parfois le « nègre » d'Henry Gauthier-Villars, il lui arrive également de signer ses articles par des pseudonymes tous transparents : Ac. SEVER, C. Vêrac, etc.

2. Déodat de SÉVERAC, lettre à Jeanne de Séverac, Paris, 8 ou 15 janvier 1900 ; *ML*, p. 100.

3. Sur le concept de champ, voir Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992. Pour une reconstruction du champ musical français entre 1870 et 1918, voir Alexandre ROBERT, « Une approche sociomusicologique de la création musicale : la pratique de la composition pianistique de Déodat de Séverac », *op. cit.*