

## INTRODUCTION

*Musicien et poète du Brésil*<sup>1</sup>, Heitor Villa-Lobos est à ce jour l'unique compositeur brésilien de musique classique connu en France et dans le reste du monde. L'homme évoque un Brésil musical inspiré des chants indiens et des musiques populaires urbaines. Au croisement des écoles européennes, rythmes africains et mélodies indiennes, ses œuvres ont défini une image musicale du pays. Villa-Lobos ? Un continent musical, nous dit Pierre Vidal<sup>2</sup>. Continent brésilien aux allures métissées et aux rythmes syncopés qui enchante les Français depuis près d'un siècle.

L'attachement du public et des musiciens français envers Villa-Lobos fut bien plus qu'une mode passagère. L'itinéraire du compositeur est intimement lié à Paris où il séjourne à plusieurs reprises entre 1923 et 1930, puis entre 1948 et 1959, date de sa mort. À Paris, Heitor Villa-Lobos compose, édite et dirige ses œuvres, il connaît le succès et noue des amitiés musicales. La ville, lieu de production, lieu de reconnaissance, lieu de rencontres musicales, est un élément essentiel pour qui entend suivre la trajectoire du musicien.

En 1923, Villa-Lobos, un jeune musicien brésilien dont le nom obscur est inconnu hors des cercles restreints de Rio de Janeiro et de São Paulo, part à la conquête de Paris. Il séjourne un an et demi dans la capitale où, grâce au soutien de riches mécènes et à une bourse du gouvernement brésilien, il organise ses premiers concerts et fait éditer une partie de ses œuvres. En 1927, l'artiste est de retour en France. Il vit trois

---

1. Nous reprenons ici le titre de l'ouvrage de Marcel Beaufls, *Villa-Lobos, musicien et poète du Brésil*, Paris, IHEAL, 1988.

2. *Villa-Lobos, un continent musical. Premier colloque international Heitor Villa-Lobos*, Paris, Institut finlandais, 10-13 avril 2002.

ans dans un appartement de la place Saint-Michel, donne de nombreux récitals et participe à la vie artistique de la capitale. Paris vibre alors au rythme de la modernité musicale : Maurice Ravel, Igor Stravinski, Béla Bartók, Manuel de Falla mêlent mélodies surprenantes et recherches harmoniques. Autour de Jean Cocteau, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc, Georges Auric et Louis Durey forment le groupe des Six et partent à la recherche de nouveaux horizons musicaux. Musiciens, interprètes et mélomanes défendent la musique contemporaine dans les salles de concert, les salons privés et la presse spécialisée. L'heure est à l'exotisme musical, aux expériences sonores inédites<sup>1</sup>.

Aux côtés des compositeurs russes, slaves et espagnols, Villa-Lobos dessine le paysage musical de Paris. En quelques années, il devient une figure de l'avant-garde artistique, une expression originale de la modernité. La critique célèbre le « jeune trois-quarts de dieu aux dents de crocodile et aux yeux de radium<sup>2</sup> », les concerts se multiplient, Villa-Lobos est à la mode. Le compositeur, dont les œuvres font l'objet de vives polémiques au Brésil, connaît à Paris ses premiers succès publics, les débuts d'une renommée internationale.

En 1948, après une longue absence, Villa-Lobos retrouve le chemin de Paris. Le Brésilien est alors au faîte de sa gloire : membre fondateur de l'Académie brésilienne de musique, il domine la scène musicale de son pays, tandis que son œuvre est jouée et enregistrée dans toutes les capitales du monde occidental. Accompagné de sa femme, il parcourt les salles de concert les plus prestigieuses, dirige de grands artistes et partage sa vie entre le Brésil, les États-Unis et l'Europe. Au

1. Voir notamment, René Dumesnil, *La Musique en France entre les deux guerres*, Paris, éd. du milieu du monde, 1946 ; le numéro spécial de la *Revue internationale de musique française* consacré à « L'exotisme musical français », no 6, Paris, novembre 1981 ; Myriam Chimènes, « 1870-1950 », in Jean Gallois (dir.), *Musiques et Musiciens au faubourg Saint-Germain*, Paris, délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1996, p. 88-101 ; Michel Duchesneau, *L'Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Liège, Mardaga, 1997 ; Danièle Pistone (dir.), *Musique et Musiciens à Paris dans les années 1930*, Paris, Honoré Champion, 2000.

2. Florent Schmitt, « Les arts et la vie : la musique », *La Revue de France*, Paris, 1<sup>er</sup> janvier 1928, p. 138.

printemps, Villa-Lobos aime à visiter Paris. Il descend à l'hôtel Bedford, place de la Madeleine, et renoue avec la vie musicale parisienne. Le public et la critique sont au rendez-vous : chaque année, jusqu'à la mort du musicien en 1959, « le souffle du Brésil enchante la capitale<sup>1</sup> ».

Tant dans les années 1920 que dans les années 1950, Villa-Lobos vit à Paris des aventures musicales. Inspiré par l'esprit moderne de la capitale et de ses avant-gardes, il accorde une place toujours plus grande aux motifs folkloriques brésiliens dans la construction de son œuvre. À Paris, il se découvre brésilien et réinvente le nationalisme musical. Les reflets de la Ville Lumière éclairent Villa-Lobos d'un jour nouveau, essentiel à la compréhension de son œuvre<sup>2</sup>. S'il sait entendre Paris, Villa-Lobos sait aussi s'y faire entendre : il est aux yeux des Français le compositeur brésilien, sa musique, une invitation au voyage.

Aussi, entre musique et images, nous nous proposons d'étudier la trajectoire de Villa-Lobos et de son œuvre du point de vue de l'histoire culturelle et des échanges entre le Brésil et la France. Quand il arrive à Paris en 1923, le musicien s'inscrit dans une histoire faite d'influences, d'inspirations et de regards croisés. La France et le Brésil entretiennent dès le XIX<sup>e</sup> siècle d'importants échanges culturels : référence littéraire, picturale, architecturale, la France marque le paysage intellectuel brésilien tandis que le Brésil fait son apparition dans l'espace culturel français<sup>3</sup>.

1. Paul Le Flem, « Villa-Lobos », *Musica*, Paris, juin 1954, p. 10.

2. Paulo Renato Guérios, « Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense : convertendo-se em um músico brasileiro », *MANA : Estudos de antropologia social*, vol. 9, no 1, Rio de Janeiro, UFRJ, avril 2003, p. 81-108.

3. La question a été traitée dans divers colloques et ouvrages collectifs dont les principaux sont : Claire Pailler (coord.), *Les Amériques et l'Europe : voyage, émigration, exil*, Toulouse, UTM, 1985 ; Solange Parvaux, Jean Revel-Mouroz (coord.), *Images réciproques du Brésil et de la France*, Paris, IHEAL, 1991 ; *L'Amérique latine et l'Europe*, colloque ALMOREAL, université d'Orléans, 1995 ; Annick Lempérière, Frédéric Martinez, Georges Lomné, Denis Rolland (dir.), *L'Amérique latine et les modèles européens XIXe-XXe siècles*, Paris, L'Harmattan, 1998 ; Katia de Queirós Mattoso, Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, Denis Rolland (dir.), *Modèles politiques et culturels au Brésil. Emprunts, adaptations, rejets XIXe et XXe siècles*, Paris, Presses de l'Université de la Sorbonne, 2003.

Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la France constitue sinon un « modèle<sup>1</sup> », une référence incontournable pour les élites brésiliennes. C'est surtout au XIX<sup>e</sup> siècle que l'influence française se fait sentir au Brésil ; alors, note Roger Bastide, « le naturalisme, le parnasse, le symbolisme introduisent au Brésil Balzac et Zola, Heredia ou Mallarmé ; la flûte de Verlaine charme les fantômes des villes mortes de Minas et les sonnets partent tout seuls comme des tabatières à musique<sup>2</sup> ». La France est dans le domaine de l'Art la référence absolue ; Paris, sa capitale, la *Cidade Luz*. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, la présence culturelle de la France au Brésil semble décliner. Dans un processus de création identitaire, les élites brésiliennes revendiquent une indépendance culturelle à l'heure où la culture française subit la concurrence de nouveaux modèles, aux premiers rangs desquels le modèle américain. Aussi, à partir de la Première Guerre mondiale, la France ne peut revendiquer au Brésil l'hégémonie culturelle caractéristique du XIX<sup>e</sup> siècle. Analysant l'ensemble de ces phénomènes, Denis Rolland invoque une « crise du modèle français<sup>3</sup> ». Néanmoins, si la culture française ne bénéficie plus aujourd'hui au Brésil de la prégnance qui était la sienne au XIX<sup>e</sup> siècle, la France demeure pour les Brésiliens une référence culturelle majeure. Au XX<sup>e</sup> siècle, les lettres, l'architecture, la peinture, mais aussi le cinéma, le théâtre ou les sciences sociales brésiliennes s'inspirent des recherches françaises.

Si la culture française contribue à former les artistes et intellectuels brésiliens, le Brésil n'en est pas pour autant simple réceptacle. Pays lointain, il constitue une source d'inspiration pour de nombreux artistes français qui

1. Sur l'utilisation, les limites et l'ambiguïté de la notion de modèles politiques et culturels en histoire contemporaine de l'Amérique latine, voir Annick Lempérière, Frédéric Martinez, Georges Lomné, Denis Rolland (dir.), *op. cit.* On peut se reporter également à l'article de Denis Rolland, « Brésil-Europe : comment peut-on parler de modèles ? », in Katia de Queirós Mattoso, Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, Denis Rolland (dir.), *op. cit.*, p. 55-105.

2. Roger Bastide, « Échanges culturels entre la France et le Brésil », in *France et Brésil. Exposition à l'hôtel de Rohan*, Paris, mai-juin 1955, p. 81.

3. Denis Rolland, *La Crise du modèle français. Marianne et l'Amérique latine. Culture, politique et identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

entreprennent le voyage sous le signe de la découverte. Citons encore une fois Roger Bastide : « Nos écrivains ou nos peintres vont chercher au Brésil de nouvelles musiques et de nouvelles couleurs. Déjà Sainte-Beuve notait l'influence de la littérature de Minas aux origines du romantisme français (...) Blaise Cendrars apprend la violence immobile sur les routes du *sertão*. Claudel écrit à Rio *La Messe là-bas* où les Tropiques donnent la réplique à Verdun et on retrouve le souvenir de la macumba carioque jusque dans *Le Soulier de satin*. (...) Darius Milhaud traîne à Paris les *Saudades du Brésil* et mêle le folklore de Rio au pilpoul d'Orient dans *Le Bœuf sur le toit...* »<sup>1</sup>. Terre d'aventures, le Brésil est présent au sein même des productions culturelles françaises.

Mais il y a plus. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, des artistes brésiliens pénètrent l'espace culturel français. Machado de Assis, Jorge Amado, Heitor Villa-Lobos, Glauber Rocha, Oscar Niemeyer ou Antonio Carlos Jobim découvrent aux Français un Brésil aux multiples facettes. D'autre part, aux productions « brésiliennes » (dont les auteurs sont brésiliens ou inspirés par un voyage au Brésil), il faut ajouter les images du Brésil. Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, le Brésil est présent dans l'imaginaire français. « Je suis brésilien, j'ai de l'or et j'arrive de Rio de Janeiro » chante le personnage mis en scène par Offenbach dans *La Vie parisienne* en 1866, résumant superbement le stéréotype du rastaquouère. Mais le Brésilien imaginaire est protéiforme, aux rastaquouères font bientôt place les Noirs de Bahia et les Indiens de l'Amazonie. Pays de grands espaces, de tropiques et de forêts, le Brésil peuple l'imaginaire exotique français.

Les échanges culturels entre le Brésil et la France signent une amitié réciproque entre les deux pays, et confèrent au Brésil une place spécifique en Amérique latine, quant au regard français. Curieusement, les relations culturelles franco-brésiliennes n'ont fait l'objet que de rares études historiques. Les historiens français se sont intéressés aux actions diplomatiques menées par la France en vue d'accroître sa

1. Roger Bastide, *op. cit.*, p. 82-83.

présence culturelle au Brésil, soit à la politique culturelle française au Brésil<sup>1</sup>. Les historiens brésiliens ont quant à eux privilégié l'étude des influences culturelles étrangères dans la formation de l'identité brésilienne<sup>2</sup>. (Aussi les chercheurs brésiliens insistent-ils plus sur les modalités de réception par les Brésiliens de la culture française que sur les politiques de diffusion culturelle employées par la France au Brésil.) À cet égard, les études brésiliennes présentent une optique inverse des études menées en France. Notons néanmoins que chercheurs brésiliens et chercheurs français réduisent l'étude des relations culturelles franco-brésiliennes à l'analyse des influences françaises au Brésil. À notre connaissance, aucune étude n'a été menée à ce jour, en histoire, sur la présence culturelle du Brésil en France. Le décalage historiographique entre les deux sens de l'échange est révélateur d'une analyse en terme de domination culturelle. Comment en effet penser l'impact d'une *culture dominée* (la culture brésilienne) sur une *culture dominante* (la culture française) ?

Villa-Lobos, musicien et poète du Brésil, dévoile les mélodies et les rythmes de son pays au public français. Passeur culturel, il nous permet de « penser l'intermédiaire<sup>3</sup> », de suivre les échos de la musique brésilienne en France. Il nous invite à renverser les termes de l'échange, à penser une Euro-Amérique *a contrario*<sup>4</sup>. Les logiques de domination tant économique que sociale, les politiques culturelles ne parviennent plus dès lors à expliquer les relations culturelles

1. Nous pensons ici aux travaux de Guy Martinière, Patrick Petitjean, Gilles Matthieu parus dans les ouvrages collectifs : *France-Brésil, vingt ans de coopération*, Paris, IHEAL, 1989 ; *Images réciproques du Brésil et de la France*, Paris, IHEAL, 1991 ; *Colloque International Sciences et Empires*, Paris, Unesco, 1990. Ainsi qu'aux thèses soutenues par Monica Leite Lessa et Hugo Suppo : *L'influence intellectuelle française au Brésil : contribution à l'étude d'une politique culturelle (1886- 1930)*, Paris X, 1997 ; *La politique culturelle française au Brésil 1920-1950*, Paris III, 2000.

2. L'historiographie brésilienne s'inscrit ici dans la lignée de Fernando de Azevedo : « A cultura brasileira. Introdução ao estudo da cultura no Brasil », in *Recenseamento Geral do Brasil (setembro de 1940)*, T. I, vol. 1, Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1943.

3. Voir Serge Gruzinski et Louise Bénat Tachot, *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 7.

4. L'expression est d'Olivier Compagnon : « L'Euro-Amérique *a contrario*. Y eut-il des modèles latino-américains en Europe ? », colloque international *Homage à François-Xavier Guerra*, Paris I / UMR 8565, Paris, 14 et 15 novembre 2003.

entre le Brésil et la France. De telles logiques jouent bien sûr, mais les « transferts culturels<sup>1</sup> » ne sauraient en être la simple expression. (Phénomène diacritique, les échanges participent des questionnements identitaires tant du pays d'accueil que du pays d'origine.) Ils mettent en présence deux identités distinctes (ou vécues comme telles) : un nous et des autres entre lesquels regards croisés, inspirations et malentendus dessinent un espace tout à la fois matériel et imaginaire, profondeur d'eaux troubles aux reflets déformants.

Rien d'étonnant dès lors à ce que la présence culturelle du Brésil en France ne trouve ses meilleurs interprètes dans le domaine littéraire. Les questions relatives aux sources d'inspiration brésiliennes d'auteurs français, à la traduction d'ouvrages brésiliens en français, aux images du Brésil dans la littérature française ont fait l'objet de nombreuses recherches, dont celles, essentielles, de Mario Carelli et Pierre Rivas.

En son ouvrage au titre évocateur, *Cultures croisées*<sup>2</sup>, Mario Carelli retrace l'histoire des échanges littéraires entre la France et le Brésil, de la Découverte aux temps modernes, et pose la question d'une rencontre effective entre les deux pays. À cette question, l'auteur répond par l'affirmative tout en soulignant l'évolution temporelle des termes de la rencontre. Jusqu'aux années 1920, existe une dissymétrie traditionnelle des relations entre le Brésil et la France : « Les Brésiliens nous montrent les trésors de leur sol et nous demandent ceux de notre culture (...) Ils nous offrent des papillons et nous demandent des idées<sup>3</sup> ». La rencontre de l'autre est enfermée dans la scène archétypale du troc entre navigateurs et Indiens

1. Pour une définition de la notion de transfert culturel, voir notamment Michel Espagne et Michael Werner (éd.), « La construction d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914) », *Annales ESC*, Paris, juillet-août 1987, no 4, p. 969-992 ; Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999 ; Jacques Le Rider, « De la pluralité des cultures à la civilisation européenne : transferts culturels et construction des identités », in *Les Civilisations dans le regard de l'autre*, Paris, Unesco, 2002, p. 193-205 ; Pascal Ory, « De la diplomatie culturelle à l'acculturation », *Relations internationales*, no 116, Paris, hiver 2003, p. 479-481.

2. Mario Carelli, *Cultures croisées. Histoire des échanges entre la France et le Brésil de la découverte aux temps modernes*, Paris, Nathan, 1993.

3. Abel Bonnard, *Océan et Brésil*, Paris, Flammarion, 1929.

du temps de la Découverte. La référence mythique à la richesse paradisiaque de la *Terra Brasilis* – les « papillons », les « trésors de leur sol » – fonctionne, confortée par la conscience de la supériorité due à une culture privilégiée et universelle. Au cours des années 1920, la dissymétrie persiste tout en s'atténuant. Artistes et intellectuels brésiliens affichent, dans les années d'après-guerre, une volonté d'affranchissement, de rupture de la dépendance culturelle vis-à-vis de la France. Artistes et intellectuels français abordent avec une ouverture d'esprit nouvelle les écrits, peintures, sculptures et musiques en provenance du Brésil (tous ne suivent pas l'exemple d'Abel Bonnard !). Certains mythes sont dépassés tandis qu'apparaissent des auteurs initiés au Brésil tels Paul Claudel, Benjamin Péret, Blaise Cendrars, Georges Bernanos, Roger Caillois ou Roger Bastide. Se forment alors des réseaux culturels franco-brésiliens à l'origine d'une meilleure pénétration de la culture brésilienne en France.

Dans l'étude qu'il mène des relations littéraires entre la France, le Portugal et le Brésil, Pierre Rivas souligne, au même titre que Mario Carelli, le tournant des années 1920, mais nie que ce tournant soit à l'origine d'une meilleure pénétration de la culture brésilienne en France<sup>1</sup>. Il évoque un rendez-vous manqué entre les deux pays et situe le tournant des années 1920 dans l'imaginaire français plus que dans la réalité des échanges franco-brésiliens. Comprendre la place du Brésil en France revient alors à ouvrir un chapitre de l'idéologie et de l'imaginaire français qui « dessinent en creux nos problèmes ou nos rêves de Français ». L'image du Brésil en France répond à un « horizon d'attente historique et symbolique<sup>2</sup> ». En ce sens, Pierre Rivas distingue deux moments de la présence brésilienne en France. Jusqu'aux années 1920, le Brésil est perçu en France selon l'axe

idéologique du même. Le Brésil est alors une image lointaine mais identique de la France, une « petite sœur latine », la littérature brésilienne est réduite à une manière de France dégradée et mineure, et Machado de Assis apparaît comme un « Anatole France des tropiques ». Au cours des années 1920, le Brésil devient autre, altérité absolue : « Non plus le double de la France mais sa contre-figure. » Pierre Rivas explique le passage de l'axe idéologique (le même) à l'axe mythique (l'autre) par des raisons internes françaises ainsi que par une mutation du socle épistémologique occidental. La France, après la guerre, est confrontée à de nouvelles logiques, et l'idéologie de la latinité trouve son relais dans l'empire colonial. Le socle épistémologique occidental ne travaille plus sur les valeurs universalistes (ou ethnocentristes), mais voit l'émergence d'une destruction de la raison occidentale à travers la critique marxiste, la psychanalyse ou le surréalisme. Tout concourt dès lors à privilégier l'altérité sur l'Occident, l'image d'un Brésil noir et indien, l'axe incandescent Nordeste-Amazonie.

La mise en perspective des lectures de Mario Carelli et de Pierre Rivas permet d'appréhender la présence du Brésil dans l'espace culturel français selon deux axes. Le premier relève de l'étude des acteurs, artistes brésiliens et artistes français « initiés au Brésil », de la constitution de réseaux franco-brésiliens, ainsi que du processus de diffusion des œuvres. Le second procède de l'étude des discours et des représentations françaises du Brésil, des modalités de réception des œuvres brésiliennes par le public français. Loin de s'annuler, les recherches de Mario Carelli et Pierre Rivas nous apparaissent complémentaires. Toutes deux soulignent la rupture de 1920, rupture placée sous le signe de l'identité brésilienne par Mario Carelli, sous le signe d'une construction française de l'altérité brésilienne par Pierre Rivas. Identité, altérité, diffusion, réception, tels sont les termes que nous souhaitons interroger autour de Villa-Lobos.

Aussi nous sommes-nous intéressés aux années 1920, années de rupture dans le domaine des échanges littéraires, années au cours desquelles le musicien fait la conquête de

1. Pierre Rivas, « Modernité du modernisme », *Europe*, Paris, mars 1979, p. 3-5 ; « Le Brésil dans l'imaginaire français : tentations idéologiques et récurrences mythiques 1880-1980 », in Solange Parvaux et Jean Revel-Mouroz (coord.), *op. cit.*, p. 119-124 ; *Encontro entre literaturas : França, Brasil, Portugal*, São Paulo, Hucitec, 1995.

2. Pour une présentation de la notion introduite par le philosophe et historien allemand Reinhardt Koselleck, voir *Le Futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, EHESS, 2000 (1<sup>re</sup> éd. 1990), p. 307-329.

Paris. Alors, du fait même de son succès, l'œuvre de Villa-Lobos devient une référence de la culture brésilienne tandis que le compositeur s'affirme comme un passeur entre le Brésil et la France. Les programmes de concerts, les articles consacrés à Villa-Lobos dans la presse française, les livres sur la musique proposant une analyse de son œuvre, la correspondance du compositeur, les photographies prises lors de ses séjours en France, ainsi que les mémoires des musiciens de l'époque constituent autant de documents nous permettant de retracer l'itinéraire parisien de Villa-Lobos. Itinéraire d'une œuvre, itinéraire d'un homme mais aussi itinéraire d'une époque, avec ses attentes et ses centres d'intérêt qu'il s'agit de décrypter.

L'objet même de ce livre étant de rechercher et d'exposer, de façon aussi complète que possible, les empreintes laissées par Villa-Lobos dans le paysage musical français, deux points nous semblent essentiels. D'une part, il nous faut traiter de l'aspect technique de la diffusion et des médiations culturelles. De quels financements Villa-Lobos bénéficie-t-il pour écrire et présenter ses compositions ? Quand et où ses œuvres sont-elles jouées ? Par qui sont-elles interprétées et éditées ? Quelles personnalités permettent d'introduire Villa-Lobos dans le milieu musical parisien des années 1920 ? Quelle stratégie le compositeur adopte-t-il pour se faire reconnaître par ses pairs ? D'autre part, il convient d'interroger les modalités de réception par les Français des œuvres de Villa-Lobos : quel regard le public et les musiciens présents à Paris portent-ils sur le compositeur venu d'un Brésil sauvage, exotique et primitif ?

Aussi consacrons-nous les premiers chapitres de cet ouvrage aux aspects techniques de la présence de Villa-Lobos en France. Les deux premiers nous permettent de mesurer les moyens mis en œuvre par Villa-Lobos pour faire la conquête de Paris, le troisième tente d'évaluer le succès rencontré par le compositeur à Paris. Les chapitres suivants interrogent à travers la presse française des années 1920, la nature du succès rencontré par Villa-Lobos, les images et mythes associés à ses œuvres. Quant aux derniers chapitres, consacrés aux structures de sociabilités, réseaux et transferts culturels, ils entendent

penser l'intégration de Villa-Lobos au milieu musical, interroger le « génie stratégique<sup>1</sup> » du compositeur et en examiner les conséquences sur les échanges musicaux entre la France et le Brésil.

---

1. Lisa Peppercorn, dans ses nombreux écrits sur Villa-Lobos, reconnaît au musicien un « génie stratégique », la capacité de saisir les occasions, voir de les créer, afin d'assurer la diffusion et la reconnaissance de son œuvre. L'idée est développée par Paulo Renato Guérios dans son récent ouvrage : *Heitor Villa-Lobos : o caminho sinuoso da predestinação*, Rio de Janeiro, Fondation Getúlio Vargas, 2003.

## Chapitre I

### PARIS, VILLE LUMIÈRE

Aux débuts des années 1920, Heitor Villa-Lobos connaît à Rio de Janeiro des moments difficiles. Le compositeur, issu d'une famille de la petite bourgeoisie blanche de la capitale, initié à la musique classique par son père ainsi qu'aux musiques populaires par la fréquentation des *chorões*, groupes de musiciens des rues, entretient des liens tumultueux avec le milieu musical officiel<sup>1</sup>. En effet, au cours de la Belle Époque tropicale, où jamais la distance sociale séparant les élites du peuple ne semble avoir été si grande<sup>2</sup>, la trajectoire de Villa-Lobos est atypique.

Le musicien ne possède aucun diplôme attestant d'une formation érudite de haut niveau et n'a fréquenté que de loin l'Institut national de musique de Rio de Janeiro, établissement qui fait alors figure de passage obligé pour les compositeurs classiques. Cependant, il est très tôt reconnu comme un bon instrumentiste et, en 1912, est engagé comme violoncelliste dans la Société des concerts symphoniques dirigée par Antônio Francisco Braga, le célèbre compositeur et professeur d'harmonie de l'Institut. Par ailleurs, les années 1910 marquent le début de la carrière de compositeur de Villa-Lobos. Aidé par

---

1. Paulo Renato Guérios, *Heitor Villa-Lobos...*, *op. cit.*, p. 45-63.

2. À Rio de Janeiro, deux mondes semblent alors s'opposer : le monde des élites, qui concentre les pouvoirs politique, économique et intellectuel, monde cosmopolite et « civilisé », regroupé dans les beaux quartiers de Catete, Flamengo et Botafogo, d'une part ; le monde des classes populaires et des dépossédés, qui occupent les quartiers nord de la ville, ainsi que les quartiers du centre situés à proximité du port, d'autre part. Bien sûr, les deux mondes ne sont pas homogènes, mais la Belle Époque est marquée, plus que tout autre période, par une séparation très nette entre les élites et la culture populaire. Jeffrey Needle, *A Tropical Belle Époque : Elite, Culture and Society in Turn-of-the-Century Rio de Janeiro*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

sa jeune épouse, pianiste diplômée de l'Institut, Lucilia Guimarães, le musicien écrit des pièces pour piano, un opéra, des symphonies. Il s'inspire du modèle cyclique proposé par le compositeur français Vincent d'Indy dans son Cours de composition musicale, et revendique l'influence de Giacomo Puccini, Richard Wagner, Camille Saint-Saëns et Claude Debussy. La référence à Claude Debussy, compositeur encore peu connu dans les cercles brésiliens, permet à Villa-Lobos non seulement de revendiquer une égalité de statut vis-à-vis des membres de l'Institut, mais également de se présenter tel un musicien d'avant-garde<sup>1</sup>.

De tels choix esthétiques ne facilitent pas les débuts du compositeur qui, dépourvu de diplôme et vivant en marge des salons musicaux, doit tout d'abord trouver des appuis parmi les représentants du milieu musical établi de la capitale brésilienne. En 1915 et 1917, Villa-Lobos organise les premiers récitals de ses œuvres grâce au soutien d'Antônio Francisco Braga et Alberto Nepomuceno, autre grand compositeur national et professeur de l'Institut. De tels soutiens permettent l'acceptation – le jeune compositeur est jugé digne d'être écouté – mais n'empêchent pas la polémique. À la fin de la décennie 1910, la critique musicale brésilienne engage, autour de Villa-Lobos, un débat entre modernistes et conservateurs. Menés par Oscar Guanabara, le grand chroniqueur du *Jornal do comércio*, les conservateurs dénoncent les « effets modernes » et la « préoccupation des effets extérieurs » dans la musique de Villa-Lobos<sup>2</sup>. Ces prises de position, parfois violentes, nous renseignent sur le rapport du compositeur au milieu musical carioca. Entre rejet et appartenance, le musicien reste quelque peu en marge d'un groupe qu'il tente d'intégrer à plusieurs reprises tout en en déplorant, dans le discours, les rigidités et le conservatisme. Villa-Lobos éveille l'intérêt mais affronte d'intenses polémiques et doit faire face à de véritables difficultés financières. Son nom est diffusé parmi les différents

1. Voir Paulo Renato Guérios, *Heitor Villa-Lobos...*, op. cit., p. 106.

2. David Appleby, *Heitor Villa-Lobos, a life (1887-1959)*, Londres, Scarecrow Press, 2002, p. 36.

cercles musicaux brésiliens alors que sa musique n'obtient qu'une faible reconnaissance, tant du public que de la critique.

Aussi est-ce dans le contexte d'une difficile affirmation du compositeur sur la scène nationale brésilienne que nous devons penser son premier voyage vers Paris en 1923. Villa-Lobos embarque pour la France décidé à faire la conquête du public parisien, public averti s'il en est, public moderne et musicien. Confronté à de nombreuses difficultés en son propre pays, Villa-Lobos choisit Paris, capitale des arts et centre musical de l'Europe, pour révéler son œuvre. « Je ne suis pas venu pour apprendre mais pour montrer ce que j'ai fait<sup>1</sup> », déclare-t-il à son arrivée. Mais pourquoi élire Paris et non Vienne, Rome ou Berlin ? Que représente la capitale française aux yeux de ce jeune compositeur brésilien ? De quels moyens dispose-t-il pour y faire connaître ses œuvres ?

### Partir

Rares sont les documents permettant de penser le départ de Villa-Lobos pour Paris et le sens accordé par le compositeur à son premier voyage. Quelques phrases, relevées au hasard des biographies, attestent l'esprit conquérant du jeune homme. Cependant, seuls de rares passages de la correspondance ou des témoignages de musiciens amis du compositeur évoquent son départ pour la France. À cet égard, les mémoires d'Arthur Rubinstein constituent un document singulier<sup>2</sup>. Écrit par le pianiste polonais à la fin de sa vie, sans l'aide d'aucune documentation étrangère à sa propre mémoire, le texte présente de nombreuses imprécisions chronologiques. Il contient néanmoins des informations précieuses sur Villa-Lobos dont Arthur Rubinstein a été, tout au long de sa vie, un ardent défenseur et un grand ami<sup>3</sup>.

Arthur Rubinstein a fait la connaissance du musicien brésilien en 1920 à Rio de Janeiro lors de l'une de ses grandes

1. Cité par Mario Carelli, *Cultures croisées...*, op. cit., p. 165.

2. Arthur Rubinstein, *Mes longues années. Tome II : Grande est la vie*, Paris, Robert Laffont, 1980.

3. Voir Carlos Kater, « Villa-Lobos de Rubinstein », *Latin American Music Review*, 8, (2), Austin, University of Texas Press, automne-hiver 1987, p. 246-253.

tournées sud-américaines. Intrigué par la renommée naissante du jeune compositeur, encouragé par la recommandation de son ami Ernest Ansermet, le pianiste à peine arrivé dans la capitale brésilienne part à la recherche de Villa-Lobos, lequel, après quelques instants de défiance, lui présente quelques morceaux. « Ma conviction était faite : j'avais en face de moi un grand compositeur, qui avait à dire quelque chose d'important<sup>2</sup> », se souvient Rubinstein, qui dès cet instant décide de défendre Villa-Lobos auprès du public, de la critique musicale et de ses amis musiciens. La presse brésilienne se fait l'écho de la « découverte » du pianiste. Rubinstein y décrit Villa-Lobos tel un « artiste éminent, en rien inférieur aux plus grands compositeurs européens contemporains » ; il ajoute même : « Ce dont il a besoin, c'est de voyager et de se faire connaître dans d'autres pays<sup>3</sup>. »

Dans ces quelques lignes, le témoignage de Rubinstein est décisif. Le pianiste, interprète reconnu s'il en est, figure internationale de la musique savante, a rencontré Villa-Lobos avant son départ pour Paris, l'a soutenu et peut-être influencé à entreprendre le voyage. Il décrit en ses mémoires les difficultés rencontrées par Villa-Lobos au Brésil, le désir de reconnaissance frustré du compositeur : « À déjeuner un jour, il éclata en amères accusations contre son propre pays, qui le traitait, lui, avec indifférence, et son œuvre, avec hostilité. "J'écris et j'écris et il n'en sort rien que du papier qui s'entasse sur le parquet, jamais joué en public. Et pourtant j'ai la certitude que c'est de la bonne musique. Si seulement je pouvais quitter ce pays et faire entendre ma musique dans un endroit comme Paris. Je suis sûr que j'y serais compris"<sup>4</sup>. »

Si nous pouvons douter de l'exactitude des souvenirs de Rubinstein quant au mot à mot, les phrases précédentes nous

1. Le chef d'orchestre suisse Ernest Ansermet dirige alors les tournées des Ballets russes en Amérique latine. À Rio de Janeiro, il a été impressionné par les compositions d'Heitor Villa-Lobos qu'il recommande à Arthur Rubinstein le temps d'une rencontre à Buenos Aires.

2. Arthur Rubinstein, *op. cit.*, p. 110.

3. Cité par Luis Guimarães, *Villa-Lobos visto da plateia e na intimidade (1912-1936)*, Rio de Janeiro, s. éd., 1972, p. 46-47.

4. Arthur Rubinstein, *op. cit.*, p. 180.

permettent néanmoins de retracer l'état d'esprit du compositeur. Paris y apparaît comme une scène musicale, un lieu où les œuvres sont jouées, où le public ne rejette pas la nouveauté contrairement aux publics de Rio de Janeiro ou São Paulo, deux villes dans lesquelles les concerts organisés par Villa-Lobos ont rencontré une hostilité certaine. Notons que, si Rubinstein évoque la nécessité pour son ami de « voyager et de se faire connaître dans d'autres pays », Villa-Lobos, quant à lui, ne mentionne que Paris. Il souhaite faire de la *Cidade Luz* le point de départ de sa carrière, et à aucun moment ne pense aux autres capitales européennes.

Les aspirations de Villa-Lobos répondent au contexte des années 1920. La capitale française attire alors les artistes du monde entier : qu'ils soient peintres, poètes, musiciens ou écrivains, tous sont sensibles au « sentiment de Paris » dit par Léon-Paul Fargue. Paris est la Ville Lumière dans tout son éclat : témoin d'une grandeur passée et lieu même d'une modernité déclinée en toutes ses avant-gardes, capitale cosmopolite des arts et des lettres<sup>1</sup>. Comprendre l'attraction exercée par la ville sur le compositeur brésilien suppose dès lors de penser la fonction de capitale intellectuelle et artistique en termes de réalités socio-économiques, mais aussi de symbolisation des espaces<sup>2</sup>.

Les réalités socio-économiques sont connues : nous pouvons distinguer trois éléments essentiels à la construction du *topos* de Paris « Mecque des arts<sup>3</sup> ». La tradition de mécénat central, tout d'abord, qui remonte à l'Ancien Régime et a conduit à la fondation de grands établissements culturels tant dans les domaines de la formation (Beaux-Arts, Conservatoire) que dans

1. Le phénomène a fait l'objet de nombreuses analyses dont celle essentielle de Fernand Braudel qui nous invite à penser la centralité culturelle en termes de hiérarchies et de concurrence entre les différentes capitales culturelles d'une même économie-monde. Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*, T. III : « Le temps du monde », Paris, Armand Colin, 1979, p. 51-52.

2. Michel Trebitsch, « Avant-propos : la chapelle, le clan et le microcosme », in Nicole Racine et Michel Trebitsch (dir.), *Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux, Cahiers de l'IHTP*, no 20, Paris, CNRS, mars 1992, p. 13.

3. Nous reprenons ici l'étude de Pascal Ory, « Paris, lieu de création et de légitimation internationale », in Antoine Marès et Pierre Milza (dir.), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Presses de la Sorbonne, 1994, p. 361.

ceux de la création (Opéra de Paris). La réputation de libéralisme intellectuel et esthétique de Paris, ensuite, réputation fondée par l'histoire des avant-gardes successives (de la bataille d'*Hernani* au surréalisme). L'image de la prise en considération du créateur par une société moins philistine ou provinciale que la plupart des autres, enfin.

Pour les musiciens comme pour les autres artistes, Paris est une ville phare<sup>1</sup>. La ville est un haut lieu de formation musicale avec des institutions reconnues, à savoir le Conservatoire national de musique et de déclamation fondé en 1795, la Schola cantorum fondée en 1894 et l'École normale de musique fondée en 1919. Lieu de formation, lieu de création : Paris offre aux musiciens étrangers de nombreuses possibilités de concerts. À ce jour, aucune étude statistique ne permet d'en évaluer le nombre avec précision, mais les recherches menées par Éric Benoist<sup>2</sup> offrent une première idée de la présence de la musique savante sur les scènes parisiennes. Le musicologue a examiné les programmes de la Société des concerts du Conservatoire, des concerts Colonne, des concerts Lamoureux, des concerts Padeloup, des concerts Poulet, et de l'Orchestre symphonique de la Ville de Paris, six orchestres qui « sont au centre de la vie musicale parisienne et contribuent largement au rayonnement de la musique classique dans le Paris de cette époque » ; il est parvenu, pour la saison 1930-1931 aux résultats suivants : 224 concerts, 1 145 œuvres jouées dont 429 françaises, 59 premières auditions dont 27 françaises. L'importance de ces chiffres souligne la richesse de la vie musicale parisienne ainsi que la possibilité réelle pour des compositeurs contemporains, et notamment pour des étrangers, de faire jouer leurs œuvres (soulignons que 63 % des œuvres jouées sont étrangères et que 64 % des premières auditions le sont également).

1. La musicologue Danièle Pistone distingue trois temps forts du cosmopolitisme parisien : le Second Empire, la Belle Époque et les années 1920. Se reporter à son article, « Musiciens étrangers à Paris de la Libération à nos jours », in Antoine Marès et Pierre Milza (dir.), *op. cit.*, p. 449.

2. Éric Benoist, « Les grands concerts parisiens. Étude comparative des saisons 1930-1931 et 1937-1938 », in Danièle Pistone (dir.), *Musique et Musiciens...*, *op. cit.*, p. 259-270. En l'absence d'autres études statistiques, les résultats obtenus pour la saison 1930-1931 constituent une bonne indication quant à la situation des concerts dans les années 1920, aucun changement d'importance n'étant intervenu à cette date.

Aux concerts publics s'ajoutent les concerts privés, salons musicaux et récitals improvisés dont l'importance est soulignée par l'ensemble des acteurs de la vie musicale parisienne de l'entre-deux-guerres. Compositeurs, interprètes, mélomanes mondains se retrouvent dans les salons musicaux, dont les plus recherchés sont ceux de la princesse Edmond de Polignac plus connue sous le nom de Winnie, de la comtesse Marie-Blanche de Polignac et du comte Étienne de Beaumont<sup>1</sup>. Au même titre que les salles de concert, les salons offrent aux musiciens étrangers la possibilité de découvrir leurs œuvres à un public averti. Présentés telle l'avant-garde de la musique savante, ils contribuent à forger l'image d'un milieu musical moderne, cosmopolite et dynamique.

Au-delà des possibilités de formation et de concerts, les musiciens étrangers sont attirés par Paris en vertu du cosmopolitisme même de la capitale où dominant alors les écoles dites nationales. L'école française autour de Maurice Ravel, Erik Satie et du groupe des Six, mais aussi l'école russe avec pour chefs de file Igor Stravinski et Serge Prokofiev, et l'école espagnole représentée après Isaac Albéniz par Manuel de Falla, Enrique Granados, Joaquín Turina et Joaquim Nin. Aux écoles nationales s'ajoutent les compositeurs venus d'Europe centrale réunis autour de Béla Bartók, les compositeurs américains Aaron Copland, George Antheil et Edgar Varese, ainsi que des compositeurs italiens, suisses ou anglais<sup>2</sup>.

Le cosmopolitisme musical n'est en rien un universalisme ; il s'agit au contraire d'un mouvement de « réveil des nationalismes musicaux » qui trouve en la personne d'André Coeuroy un analyste au regard incisif. En février 1928, le célèbre critique musical, publie un texte au titre évocateur : « Sous le signe du national ». L'article débute en ces termes :

1. Myriam Chimènes, « 1870-1950... », *op. cit.*, p. 88-101. Sur l'activité musicale et la pratique du mécénat des Polignac, voir Jean Gallois, *Les Polignac, mécènes du XXe siècle*, Monaco, Éditions du Rocher, 1995.

2. Voir notamment : René Dumesnil, *La Musique en France...*, *op. cit.*, p. 27-56 ; François Porcile, « Concerto pour la main gauche », in Olivier Barrot et Pascal Ory (dir.), *Entre-deux-guerres. La création française entre 1919 et 1939*, Paris, François Bourin, 1990, p. 347.

« Longtemps l'on a cru que la musique était un langage international. Mais chaque race a son style musical. » Race s'entend ici au sens de nation, comme le souligne André Cœuroy dans un autre passage de son article : « Jamais époque ne fut plus éprise d'internationalisme, et, jamais les compositeurs qui marquent n'ont été plus nettement nationaux (...) Si détestable que soit le nationalisme en esthétique, c'est là le fait essentiel de la musique contemporaine<sup>1</sup>. »

Dans les années 1920, le nationalisme musical fait office de critère esthétique prôné par la presse, revendiqué par des compositeurs, défendu par des associations musicales. La SMI (Société musicale indépendante), fondée en 1909 sous l'égide de Maurice Ravel, Charles Kœchlin et Florent Schmitt dans un esprit d'ouverture et de défense des musiques contemporaines, joue à cet égard un rôle essentiel. Dans les années de l'immédiat après-guerre, la société prend son essor, devient une véritable « chapelle internationale<sup>2</sup> » et organise des concerts de musique de chambre offrant un large espace aux compositeurs étrangers. Villa-Lobos participe entre 1928 et 1930 à trois des récitals de la SMI. Rien d'étonnant à cela : le compositeur s'inspire de thèmes folkloriques, entend former une image sonore du Brésil et, partant, répond idéalement aux critères du nationalisme musical.

L'attraction exercée par Paris sur le musicien prend alors tout son sens. La ville lui offre la possibilité de présenter ses œuvres (dans les nombreuses salles de concert et salons musicaux) ainsi que des propositions esthétiques lui permettant de s'insérer sur la scène musicale internationale. Villa-Lobos entend, dans le Paris cosmopolite des arts et des lettres, être le compositeur brésilien de référence. Réalités socio-économiques, symbolisation des espaces : penser le rôle de Paris dans l'itinéraire artistique de Villa-Lobos nous invite également à interroger la place occupée par la ville dans l'imaginaire brésilien.

1. André Cœuroy, « Sous le signe du national », *Le Ménestrel*, Paris, 3 février 1928.

2. Michel Duchesneau, *op. cit.*, p. 159.

Dans plusieurs de ses écrits, Mario Carelli souligne que « Paris, *axis mundi*, fut le modèle incontesté du progrès ainsi que la référence mythique des artistes » brésiliens au XIX<sup>e</sup> siècle et dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. La ville a fasciné les compositeurs brésiliens et a supplanté, au tournant du siècle, l'Italie et l'Allemagne comme centre de formation musicale. Les trajectoires d'Henrique Oswald et Antônio Francisco Braga sont emblématiques de l'esprit du temps. Les deux compositeurs n'ont été à même d'obtenir une reconnaissance par le public brésilien de leur œuvre qu'après leurs différents séjours dans la capitale française<sup>2</sup>. Les deux hommes dirigent l'Institut national de musique et dominent le milieu musical dans lequel Villa-Lobos fait ses débuts. Ils aident ainsi à la diffusion de l'image de Paris comme source de légitimation, le succès parisien décidant en grande partie des réactions d'un public brésilien imprégné de culture française.

Au cours des années 1920, la relation des artistes brésiliens avec Paris change profondément : « Elle devient moins dépendante, moins mimétique, pour s'affirmer dans les manifestations de son génie propre<sup>3</sup>. » L'évolution relève de l'esprit du modernisme, mouvement artistique et intellectuel mené par les écrivains Mário de Andrade et Oswald de Andrade, les peintres Emiliano Di Cavalcanti et Tarsila do Amaral, et le sculpteur Vítor Brecheret, qui prône un regard nouveau sur l'Europe. Projet esthétique et idéologique, « volonté nationale et nationaliste de transformation littéraire et sociale<sup>4</sup> », le modernisme est un mouvement nationaliste qui souhaite « brésilianiser » la culture. Ses représentants espèrent limiter les influences européennes (et notamment françaises)

1. Mario Carelli, *Cultures croisées...*, *op. cit.*, p. 149. Plus généralement, Paris fut à cette époque une référence incontournable pour les élites latino-américaines, un idéal de civilisation, une métropole de substitution. Voir François-Xavier Guerra, « La lumière et ses reflets : Paris et la politique latino-américaine », in André Kaspi et Antoine Marès (dir.), *op. cit.*, p. 180.

2. David Appleby, *op. cit.*, p. 59.

3. Mario Carelli, « A Paris, les Brésiliens à l'affût de la modernité », *Art d'Amérique latine, 1911-1968*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1992, p. 94. Si Denis Rolland décèle dès les années 1920 « une crise du modèle français en Amérique latine », le propos mérite d'être nuancé. Au Brésil, la présence de la culture française, servie par une diplomatie active reste forte durant l'entre-deux-guerres. Voir Hugo Suppo, *op. cit.*

4. Pierre Rivas, « Modernité... », *op. cit.*, p. 3.

dans les domaines artistiques et littéraires, voire inverser la tendance en créant une poétique de l'exportation. Mais, s'ils refusent l'emprise de sources d'inspiration européennes et revendiquent l'indépendance culturelle du Brésil, les modernistes n'en vivent pas moins en contact permanent avec l'Europe, et notamment avec Paris, ville dans laquelle ils séjournent à plusieurs reprises dans les années 1920<sup>1</sup>. Par ailleurs, les modernistes rejettent les modèles culturels français et européens à l'aide d'arguments proches, voire inspirés, du discours des avant-gardes artistiques présentes à Paris, critiquant avec la même vigueur les dominations et l'immobilisme culturels. Aussi le modernisme brésilien est-il « à la fois le premier mouvement cosmopolite international et l'irruption du nationalisme littéraire » ; « la modalité brésilienne des avant-gardes internationales du XXe siècle<sup>2</sup> ».

La Semaine d'art moderne organisée au Théâtre municipal de São Paulo en février 1922 constitue l'acte fondateur du modernisme brésilien. La manifestation mêle expositions de peintures, conférences, récitals et lectures de poèmes, le tout dans une ambiance sulfureuse de polémiques et de scandales. Villa-Lobos participe de l'événement, cristallise l'opposition de la critique musicale conservatrice et devient aux yeux du public brésilien la figure musicale du modernisme. Sa musique, son allure, ses vêtements, ses déclarations emportées : tout en lui est moderne. Les propos « je ne suis pas venu pour apprendre ; je suis venu montrer ce que j'ai fait » sont également révélateurs de la poétique d'exportation évoquée par Pierre Rivas à propos du modernisme littéraire. Villa-Lobos, cependant, n'a jamais voulu être le musicien du modernisme : il a reconnu son attachement au mouvement, mais préférerait évoquer des convergences plutôt qu'une appartenance<sup>3</sup>.

1. Seule exception à la règle, Mário de Andrade préfère embarquer pour de longs voyages à travers l'Amazonie.

2. Pierre Rivas, « Modernité... », *op. cit.*, p. 3.

3. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, « Le mouvement moderniste et la musique », *Europe*, mars 1979, p. 173. Sur les liens entre modernisme, musique savante et musique populaire, voir notamment : José Miguel Wisnik, *O coro dos contrários : a música em torno da Semana de 22*, São Paulo, Duas Cidades, 1983 ; Elizabeth Travassos, *Os mandarins milagrosos. Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*, Rio de

Tout en revendiquant une attitude moderne, Villa-Lobos n'en participe pas moins aux reflets de la Ville Lumière. Il a vécu la présence musicale française à Rio de Janeiro où il a appris l'harmonie dans les recueils de Vincent d'Indy et a été séduit par les impressionnistes français<sup>1</sup>. L'influence de Claude Debussy sur le compositeur se lit entre autres dans le *Quatuor* pour harpe, célesta, saxophone alto et chœur féminin, auquel il ajoute le sous-titre *Quartette symbolique* et qu'il accompagne d'un texte explicatif soulignant l'influence de l'impressionnisme sur sa composition. Pourquoi une telle insistance ? Lisa Peppercorn, musicologue spécialiste de Villa-Lobos, y voit une stratégie définie par le musicien afin de recueillir des soutiens financiers dans la haute société de Rio de Janeiro, société parmi laquelle la référence à la France et à ses artistes est alors incontournable. Tout en proposant cette lecture, Lisa Peppercorn ajoute que l'influence française dans les œuvres de Villa-Lobos de l'époque relève plus que d'une simple stratégie. Le *Quatuor* de 1921 est ainsi très proche, dans l'utilisation faite des voix de femmes, de *Sirènes*, une pièce de *Nocturnes* pour orchestre et chœur de Debussy, jouée à Rio de Janeiro en 1920. Stratégie ou influence profonde, certaines compositions de Villa-Lobos tout comme son désir de conquérir Paris reflètent la puissance de la présence française à Rio de Janeiro dans la première partie du XX<sup>e</sup> siècle. À propos de la musique savante, il ne saurait être question de « crise du modèle français ». Évoquons plutôt un changement de regard et d'attitudes, des désirs et des attentes plus nuancés. Fort de toutes les ambiguïtés d'une nation en quête d'identité, Villa-Lobos part à la conquête de Paris, il vient « montrer ». Mais comment y parvient-il ? Quels sont les aspects techniques de sa présence en France ?

Janeiro, Jorge Zahar, 1997 ; Santuza Cambraia Neves, *O violão azul : modernismo e música popular*, Rio de Janeiro, Fondation Getúlio Vargas, 1998.

1. Lisa Peppercorn, « Foreign influence in Villa-Lobos's music », *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 40 (4), Berlin, novembre 1979, p. 285-299.

### Obtenir des financements

Ne disposant d'aucune fortune personnelle et ne gagnant que peu d'argent avec sa musique, le compositeur, s'il veut partir à la conquête de Paris, doit d'abord réunir des fonds. Aussi les premiers séjours de Villa-Lobos dans la capitale française, l'édition de son œuvre et l'organisation de concerts dépendent-ils de financements parmi lesquels il faut distinguer aides publiques et mécénat.

Les aides publiques attribuées au musicien se résument à une bourse du gouvernement brésilien destinée à financer son premier séjour dans la capitale française. Quantitativement peu importante, l'aide de l'État (les modalités de son obtention) nous renseigne sur les objectifs du compositeur ainsi que sur les soutiens dont il bénéficie. En août 1921, une demande de bourse est déposée à la Chambre des députés à Rio de Janeiro. Le projet émane d'un comité de soutien à Villa-Lobos, composé de différentes personnalités réunies par Arthur Rubinstein<sup>1</sup>. Il s'agit de confier au compositeur la somme de cent huit contos de reis afin de présenter la musique savante brésilienne (la sienne et celle d'autres musiciens alors plus renommés, tels Henrique Oswald et Antônio Francisco Braga) en Europe. La proposition ne fait pas l'unanimité parmi les députés dont beaucoup doutent de l'utilité d'envoyer ce compositeur, si controversé, en France. Afin de les convaincre, Arthur Rubinstein écrit une longue lettre, et Gilberto Amado prononce un discours dont nous reproduisons ici un court extrait :

« Ce musicien est bien plus qu'un musicien, il est une expression lumineuse du nouveau Brésil, un ambassadeur de l'esprit musical de notre patrie, (...) un homme qui pourra parler au nom de ce que nous possédons de plus élevé, de plus beau, de plus pur ! (...) Refuser à Villa-Lobos le droit d'aller en Europe montrer que nous sommes plus que les Oito Batutas qui y ont joué et dansé de la samba, c'est refuser que nous pensions musicalement, c'est une attitude indigne de la chambre des députés brésiliens<sup>2</sup>. »

1. Voir Luís Guimarães, *op. cit.*, p. 46-47.

2. *Idem*, p. 91.

L'allusion aux Oito Batutas, un groupe de musiciens menés par le flûtiste Pixinguinha, structure la prise de parole du député. Le sujet est sans aucun doute d'actualité. En 1922, les Batutas se produisent six mois durant au dancing Shéhérazade de Paris, enchantent le public français et déclenchent une violente polémique dans la presse brésilienne. De nombreux journalistes craignent que l'orchestre exotique, noir qui plus est, ne donne une mauvaise image du Brésil à Paris<sup>1</sup>. Dans son discours, Gilberto Amado se fait l'écho de cette polémique qu'il utilise tel un contre-exemple. Le Brésil ne doit pas être représenté uniquement par des musiciens populaires, qui ne sont l'expression ni la plus « élevée », ni la plus « pure », ni la plus « belle » du Brésil, contrairement à Villa-Lobos. Pour convaincre les députés récalcitrants, Gilberto Amado développe un discours de la représentation avec, en filigrane, l'idée d'une diplomatie culturelle, dont atteste le champ lexical employé, notamment le terme « ambassadeur ». Il voit dans le voyage de Villa-Lobos un moyen pour la Chambre des députés de contrôler l'image du Brésil à l'extérieur, en Europe et surtout en France. L'argument décide les députés qui votent le 22 août 1922 l'octroi d'une bourse à Villa-Lobos.

Les parlementaires brésiliens ont été sensibles à l'intervention de citoyens éminents tels Gilberto Amado ou Graça Aranha, romancier reconnu, membre de l'Académie, francophile notoire, ainsi que de personnalités musicales comme Arthur Rubinstein ; mais la bourse destinée à faire connaître la musique brésilienne en France a été réduite à quarante contos, moyen terme marquant les différends intervenus lors de la prise de décision. La somme est insuffisante pour permettre à Villa-Lobos de mener la musique brésilienne en Europe ; aussi doit-il en plus de financements publics, faire appel à des mécènes.

Villa-Lobos bénéficie de financements privés à deux reprises entre 1923 et 1930. La première en 1923 comme complément de la bourse accordée par l'État, la seconde entre 1927 et 1930

1. Voir Marília T. Barbosa et Arthur de Oliveira Filho, *Pixinguinha, filho de Ogum Bexiguento*, Rio de Janeiro, Gryphus, 1997, p. 309-319.

afin d'assurer le second séjour du compositeur dans la capitale française. Les aides proviennent de mécènes auxquels Villa-Lobos rend hommage dans l'entrevue qu'il accorde au journal *A Noite* avant d'embarquer pour l'Europe. Il s'agit « du conseiller Antonio Prado, de Mmes Olívia Penteado et Laurinda Santos Lobo, du docteur Geraldo Rocha, de Paulo Prado, Paulo Nogueira Filho, Carlos et Arnaldo Guinle, et Graça Aranha<sup>1</sup> ».

Carlos et Arnaldo Guinle sont de loin les mécènes les plus généreux du compositeur. Riches industriels et propriétaires fonciers, héritiers d'une des familles les plus fortunées de Rio de Janeiro et São Paulo<sup>2</sup>, les deux frères s'engagent aux côtés de Villa-Lobos dès 1923. Afin de faciliter la vie parisienne du compositeur, ils mettent à sa disposition un appartement situé au numéro 11 de la place Saint-Michel, l'aident à organiser des concerts et à faire éditer son œuvre. Les échanges épistolaires attestent le soutien actif des frères Guinle : entre 1924 et 1930, le musicien adresse neuf lettres à Arnaldo, cinq à Carlos. Toutes accordent une place prééminente aux questions financières, aux dépenses entreprises par Villa-Lobos afin de faire éditer et jouer son œuvre à Paris. La prodigalité dont font preuve Carlos et Arnaldo Guinle envers le musicien est d'autant plus étonnante qu'aucun des deux hommes ne semble particulièrement intéressé par la musique savante contemporaine. De fait, les frères Guinle ne marquent au début des années 1920 qu'un intérêt fort limité aux œuvres de Villa-Lobos. C'est Arthur Rubinstein qui, en 1922, éveille leur curiosité : la renommée du pianiste, son enthousiasme pour le compositeur décident aussitôt les riches industriels à se faire mécènes et protecteurs des arts. Carlos Guinle reconnaît, dans une lettre de 1968, s'être décidé en faveur de Villa-Lobos suite à l'intervention du musicien polonais : « C'est le grand pianiste Arthur Rubinstein qui (...) insista pour que j'envoie Villa-Lobos publier ses œuvres, œuvres que Rubinstein considérait comme aussi importantes que celles des compositeurs européens. Après cette rencontre, je fis appeler Villa-Lobos et ensemble nous

1. Cité par Luís Guimarães, *op. cit.*, p. 94-95.

2. Pour plus de détails, on peut se reporter aux mémoires de Jorginho Guinle, *Um século de boa vida*, Rio de Janeiro, Globo, 1997.

organisâmes un voyage en France avec cet objectif (...) Ainsi Villa-Lobos séjourna durant deux ans à Paris, à mes frais, afin de suivre la publication de son œuvre et de donner des concerts<sup>1</sup>. »

Quant aux autres mécènes mentionnés par Villa-Lobos, ils prennent une part moins importante dans le soutien financier au compositeur. Nous pouvons néanmoins souligner la présence de Graça Aranha, Paulo Prado et Olívia Guedes Penteado, tous trois liés au mouvement moderniste et à l'avant-garde culturelle de São Paulo. Le lien unissant le musicien aux modernistes est ainsi plus qu'un lien esthétique, un lien financier. Partant, l'étude des financements de Villa-Lobos permet de penser trois éléments essentiels à la présence du compositeur dans le paysage musical français. Tout d'abord, l'importance prise par Arthur Rubinstein dans le processus de décision menant à sa venue en France. Le pianiste joue ici un rôle de médiateur, il use de son prestige artistique pour assurer la diffusion de l'œuvre de son ami en Europe. Ensuite, le fait que les séjours parisiens de Villa-Lobos dépendent avant tout d'initiatives privées. La timide ébauche de diplomatie culturelle évoquée par Gilberto Amado est un semi-échec et Villa-Lobos n'est affilié à aucune institution lors de ses passages à Paris. Pour finir, les liens financiers existant entre le compositeur et le mouvement moderniste.

### *Jouer et éditer une œuvre*

Fort du soutien de ses mécènes, Villa-Lobos poursuit à Paris deux objectifs clairement identifiés par Carlos Guinle : jouer et éditer son œuvre. Les concerts offrent au musicien la possibilité d'une présentation immédiate de ses compositions, mais les partitions, à une époque où l'industrie du disque reste prisonnière d'enregistrements mécaniques et de coûts élevés,

1. Carlos Guinle date son engagement en faveur de Villa-Lobos de 1927. Se référant au même dîner, Arthur Rubinstein évoque l'année 1922, hypothèse qui nous semble la plus plausible au vu du reste de la correspondance entre Villa-Lobos et les frères Guinle. Arthur Rubinstein, *op. cit.*, p. 178-180 ; Carlos Guinle à Mindinha, Rio de Janeiro, 4 juin 1968. Sauf mention contraire, les lettres citées sont conservées au musée Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

assurent seules une présence durable dans le milieu musical. Aussi dès son premier séjour Villa-Lobos entre-t-il en contact avec la maison d'édition Max Eschig.

Le choix de la maison Max Eschig n'est pas anodin, souligne Gérard Hugon dans l'étude qu'il consacre aux relations entre le compositeur brésilien et l'éditeur<sup>1</sup>. En 1923, la maison d'édition est réputée pour ses engagements en faveur de la musique d'avant-garde et de compositeurs étrangers. Au catalogue figurent les représentants les plus éminents du groupe des Six, des écoles slave et espagnole. Les relations de l'éditeur avec les compositeurs étrangers sont bien connues dans le milieu musical parisien : Manuel de Falla n'est-il pas le premier à s'être adressé à Max Eschig pour la publication de ses œuvres<sup>2</sup> ?

Aucun document écrit ne permet de préciser les termes de la rencontre entre Max Eschig et Heitor Villa-Lobos, dont la date même est incertaine (entre juillet 1923 et octobre 1924, entre l'arrivée à Paris du musicien et la signature du premier contrat avec l'éditeur). Vasco Mariz, biographe du compositeur, attribue la rencontre aux interventions conjuguées de deux de ses amis : Arthur Rubinstein et Albert Staal<sup>3</sup>. L'hypothèse, développée par Gérard Hugon, nous semble recevable au vu de l'engagement pris par Arthur Rubinstein dès 1920 en faveur du compositeur, au vu du prestige du pianiste et de sa grande connaissance du milieu musical parisien. Quant à Albert Staal, il entretient des relations amicales avec Villa-Lobos par l'intermédiaire de sa femme, Véra Janacopoulos, cantatrice brésilienne de grande renommée résidant à Paris, admiratrice et amie de Villa-Lobos<sup>4</sup>. De même qu'Arthur Rubinstein, Albert

1. Gérard Hugon, « Villa-Lobos et son éditeur Max Eschig », colloque international *Villa-Lobos...*, op. cit.

2. Voir Amalia Roales-Nieto, « Manuel de Falla et Paris (1907-1914) », *Revue internationale de musique française*, no 26, Paris, juin 1988, p. 89.

3. Vasco Mariz, *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1989 (1<sup>re</sup> éd. 1949), p. 57.

4. Manoel Corrêa do Lago retrace l'itinéraire musical de Véra Janacopoulos à travers l'étude des partitions conservées à la bibliothèque de l'Uni-Rio. Nombre d'entre elles portent des dédicaces soulignant l'amitié et les liens artistiques entre la cantatrice et les compositeurs qui ont signé la modernité musicale parisienne des débuts du XX<sup>e</sup> siècle : Igor Stravinski, Serge Prokofiev, Manuel de Falla, Darius Milhaud, Francis Poulenc,

Staal est une figure du milieu musical parisien dont il connaît les différents ressorts. Avocat spécialiste des contrats musicaux, il compte parmi ses clients des musiciens aussi prestigieux qu'Igor Stravinski, et est à même d'introduire un jeune compositeur auprès d'une maison d'édition.

Aussi pouvons-nous supposer que le couple formé par Véra Janacopoulos et Albert Staal joue un rôle décisif dans les débuts parisiens de Villa-Lobos. En 1921, la cantatrice interprète des compositions de son ami brésilien à Paris. Elle est la première à faire entendre Villa-Lobos en Europe, et ses concerts sont à l'origine de l'intérêt de la critique musicale envers le compositeur<sup>1</sup>. En 1923, elle accueille le musicien à Paris, participe aux premières auditions de ses œuvres, et fait intervenir son mari auprès des éditions Max Eschig. Albert Staal introduit Villa-Lobos dans le milieu de l'édition musicale et devient alors l'avocat du compositeur.

En 1927, les liens entre les deux hommes se renforcent. De retour à Paris après deux années brésiliennes, le compositeur poursuit l'édition de ses œuvres chez Max Eschig et fait appel à son ami Albert Staal pour défendre ses intérêts. L'intervention de ce dernier apparaît clairement dans les lettres adressées par Villa-Lobos à ses mécènes. Dès le 20 avril 1927, Villa-Lobos informe Carlos Guinle de la signature d'un nouveau contrat avec la maison Eschig : « Cher ami, aujourd'hui seulement, je peux vous communiquer le résultat final de mon contrat avec la maison Max Eschig. Auparavant, je dois vous préciser que pour mener à bien les négociations, j'ai fait appel à mon ami Staal, qui est un avocat de grand prestige ici<sup>2</sup>. » La suite de la lettre détaille le contrat qui prévoit l'édition de dix-neuf partitions contre une participation estimée à soixante mille francs. Après avoir obtenu l'accord de ses mécènes, Villa-Lobos signe le document, et la firme Max Eschig devient l'éditeur principal du compositeur.

Arthur Honegger. Les partitions attestent également les relations amicales entre Véra Janacopoulos et Villa-Lobos, dont la rencontre eut lieu en 1920. Manoel Corrêa do Lago, « A música do século XX no acervo Janacopoulos », *Brasília*, Rio de Janeiro, mai 1999, p. 2-17.

1. Boris de Schoelzer, « Villa-Lobos », *La Revue musicale*, Paris, juillet 1921.

2. Heitor Villa-Lobos à Carlos Guinle, Paris, 20 avril 1927.

Le changement de direction, survenu après la mort de l'éditeur en septembre 1927, n'affecte en rien contrats et liens amicaux établis par Villa-Lobos avec la maison. Eugène Cools, le nouveau directeur, est professeur au Conservatoire de Paris et à l'École normale de musique. Il devient très vite un intime de Villa-Lobos comme en atteste la correspondance assidue entre les deux hommes<sup>1</sup>. Aussi, en 1927, l'édition des œuvres de Villa-Lobos se fait sous le signe de l'entente musicale et de l'amitié. La firme Max Eschig s'engage aux côtés du compositeur dans une entreprise éditoriale d'envergure : la maison publie des partitions et participe à l'organisation de concerts de Villa-Lobos. L'organisation de concerts participe d'une stratégie éditoriale, la rencontre directe avec le public, la critique et les musiciens constituant la meilleure publicité pour les partitions.

À Paris, le premier récital d'œuvres de Villa-Lobos a lieu salle des Agriculteurs en mai 1924. Sous la direction du maestro, Arthur Rubinstein, Véra Janacopoulos, la Société moderne d'instrument à vent et le Chœur mixte de Paris interprètent le *Quartette symbolique*, les *Épigrammes ironiques et sentimentales*, le *Poème de l'enfant et de sa mère* ainsi que la *Famille du bébé*. Le concert, consacré intégralement aux œuvres de Villa-Lobos, dirigé par le compositeur en personne dans une salle réputée pour l'exigence de ses choix esthétiques<sup>2</sup>, constitue le premier pas du musicien sur la scène musicale parisienne. Malheureusement, peu de détails restent de cette manifestation dont les financements et l'organisation sont obscurs. Face au défaut de documentation, nous ne pouvons qu'émettre les suppositions suivantes : le concert a été financé par les mécènes de Villa-Lobos et nous entendons ici des personnalités privées, la bourse du gouvernement étant destinée à la diffusion de la musique brésilienne en son ensemble et non à la présentation des œuvres du seul compositeur ; le concert a

été organisé par Villa-Lobos lui-même, aidé de ses amis interprètes connus au Brésil et retrouvés en France.

De retour à Paris en 1927, Villa-Lobos redouble d'efforts pour organiser des concerts et diriger ses nouvelles pièces pour piano, orchestre et voix – les *Chôros*. Fort du soutien de ses mécènes, il organise deux récitals salle Gaveau les 24 octobre et 5 décembre 1927. Il y dirige aux côtés de Robert Siohan, les ensembles de l'orchestre Colonne et l'Art Choral, les pianistes Arthur Rubinstein, Aline Van Barentzen et Tomas Terán, les cantatrices Véra Janacopoulos et Elsie Houston. De grands interprètes, une salle prestigieuse, un orchestre symphonique : la manifestation engage de l'argent et des relations qui dépassent le cercle amical du compositeur. Si en 1924 Villa-Lobos était encore l'ordonnateur de ses concerts, en 1927 la situation est tout autre. Les concerts de la salle Gaveau sont pris en charge par ses mécènes mais aussi par la maison Max Eschig. L'organisation en est confiée à des professionnels, et plus précisément au bureau de concerts Marcel de Valmalète. Deux notes parues dans *Le Courrier musical*, en octobre et décembre 1927, en témoignent. Nous retranscrivons ici le texte de la première, la seconde étant, aux dates près, identique : « Un très important concert consacré à l'audition d'œuvres de Villa-Lobos, l'un des chefs de file de l'école musicale sud-américaine contemporaine, aura lieu le lundi 24 octobre, en soirée, à la grande salle Gaveau. Les pianistes fameux, M. Arthur Rubinstein, Mme Aline Van Barentzen, M. Tomas Terán, la remarquable cantatrice Elsie Houston y prêteront leur prestigieux concours, cependant que l'orchestre, composé exclusivement d'artistes des concerts Colonne sera dirigé par M. Villa-Lobos. Organisateur : Marcel de Valmalète<sup>1</sup>. »

Dans ces quelques lignes, Marcel de Valmalète développe une stratégie publicitaire dont le ressort évident consiste à se servir de la renommée des interprètes – les « pianistes fameux », « la remarquable cantatrice » – afin d'assurer le public de la qualité des compositions. Les deux annonces constituent les seuls documents écrits évoquant le rôle joué par

1. Gérard Hugon a retrouvé un paquet de vingt-cinq lettres adressées par Heitor Villa-Lobos à Eugène Cools dans les archives de la maison Eschig. Cinq lettres d'Eugène Cools à l'attention du compositeur sont conservées au musée Villa-Lobos.

2. Piero Coppola, *Dix-sept ans de musique à Paris 1922-1939*, Genève-Paris, Slatkine, 1982 (1<sup>re</sup> éd. 1944), p. 18.

1. *Le Courrier musical*, Paris, 15 octobre 1927, p. 489, et 1<sup>er</sup> décembre 1927, p. 595.

les bureaux Marcel de Valmalète dans l'organisation des concerts de Villa-Lobos. Néanmoins, l'action de l'« organisateur : Marcel de Valmalète » ne saurait se réduire à la publicité. Les mémoires du pianiste Jean Wiéner sont à cet égard éclairantes : « Pendant cinquante ans, écrit-il, les Dandelot administrèrent les concerts de Paris qu'ils se partagèrent avec Kiegsen et Valmalète<sup>1</sup>. » Marcel de Valmalète est un administrateur dont les bureaux dépendent de la maison Gaveau. Il prend en charge tous les aspects techniques (publicité, vente de billets, contrats des musiciens...) des concerts de la salle Gaveau. Aussi pouvons-nous penser que Villa-Lobos s'est remis pour les divers aspects techniques de ses récitals à Marcel de Valmalète, lequel est à la même époque – s'agit-il d'une coïncidence ? – l'agent du pianiste fameux, Arthur Rubinstein<sup>2</sup>.

Au printemps 1930, Villa-Lobos organise deux nouveaux festivals de ses œuvres avec la même équipe. Salle Gaveau, il dirige une rétrospective de ses pièces les plus marquantes dont les *Dances des Indiens métis du Brésil* et le *Chóros n° 8*. Le concert est financé par Arnaldo et Carlos Guinle, soutenu par les éditions Max Eschig et par la maison Gaveau<sup>3</sup>. Ainsi, lors des premiers séjours du musicien à Paris, l'édition de ses œuvres, mais également l'organisation des concerts qu'il dirige, sont le fruit d'initiatives privées. Les aspects techniques de la diffusion en France de la musique de Villa-Lobos dépendent d'un petit nombre de personnes parmi lesquelles les plus significatives sont Arnaldo et Carlos Guinle, Max Eschig, Eugène Cools et Marcel de Valmalète. Grâce à eux, grâce à ses amis interprètes, Villa-Lobos parvient à montrer sa musique, à être joué et entendu du public parisien. En est-il pour autant écouté et reconnu ?

1. Jean Wiéner, *Allegro appassionato*, Paris, Pierre Belfond, 1978, p. 39.

2. Arthur Rubinstein, *op. cit.*, p. 146.

3. Heitor Villa-Lobos à Arnaldo Guinle, Paris, 24 février 1930.

*Programme des deux récitals organisés par Villa-Lobos, salle Gaveau en 1927*

MAISON GAVEAU (Salle des Concerts)  
45-47, rue La Boétie - Paris-8<sup>e</sup>

Lundi 24 Octobre 1927 à 21 heures

**PREMIER CONCERT**

**ŒUVRES de VILLA-LOBOS**

interprétés par

Arthur RUBINSTEIN  
Elsie HOUSTON

avec le concours de

Aline VAN BARENTZEN  
Tomás TERÁN

Orchestre composé exclusivement d'Artistes des

**CONCERTS COLONNE**

sous la direction de

**VILLA - LOBOS**

Organisateur : Marcel de Valmalète. 45, Rue La Boétie  
Tél. Elysées 00-72 R. C. Seine 311.017

MAISON GAVEAU (Salle des Concerts)  
45 - 47, rue La Boétie - Paris - 8<sup>e</sup>

Lundi 5 Décembre 1927 à 20 h. 30

DEUXIÈME CONCERT

ŒUVRES de VILLA-LOBOS

interprétées par

V<sub>era</sub> JANACOPULOS  
Aline V<sub>an</sub> BARENTZEN

avec le concours de

Tomás TERÁN

Orchestre composé exclusivement d'Artistes des

CONCERTS COLONNE  
L'ART CHORAL

sous la direction de

M. Robert SIOHAN

250 EXÉCUTANTS sous la direction de

VILLA - LOBOS

Organisateur : Marcel de Valmalète, 45, Rue La Boétie  
Tél. Elyées 08-78 R. C. Seine 311.047

## Chapitre II

### PARIS, VILLE DU SUCCÈS

Les différents biographes de Villa-Lobos insistent sur le succès rencontré par le compositeur à Paris, qu'ils datent soit du premier voyage du musicien et du premier concert de ses œuvres le 30 mai 1924, soit du second voyage et des concerts des 24 octobre et 5 décembre 1927. Les témoignages de musiciens de l'époque attestent également le succès parisien de Villa-Lobos. L'attitude d'Arthur Rubinstein, confondant dans ses mémoires le concert de 1924 et les deux concerts de 1927, est à cet égard significative. À propos du premier séjour de Villa-Lobos à Paris, Rubinstein écrit ainsi : « J'eus le bonheur d'apprendre que Villa-Lobos était bien arrivé à Paris et qu'un concert de ses œuvres à la salle Gaveau était en préparation. Je ne savais où le joindre et n'en avais guère le temps, mais je pris mes dispositions pour me trouver là au moment de son concert, en mai<sup>1</sup>. » Rubinstein évoque ici le concert du 30 mai 1924, organisé par Villa-Lobos salle des Agriculteurs, concert qu'il confond avec ceux de 1927 à la salle Gaveau. Au sujet de ce concert, image mêlée des deux premières manifestations parisiennes de Villa-Lobos, Rubinstein note aussi : « Les débuts de Villa-Lobos à la salle Gaveau avaient été brillants. Il présenta quelques-uns de ses morceaux pour orchestre les plus importants, certains avec accompagnement de voix – je ne me rappelle pas leurs titres. Nul doute à cela, le concert eut un grand succès<sup>2</sup>. » Permettons-nous toutefois de *douter* du succès de Villa-Lobos à Paris. Ce succès est-il aussi grand que les biographes et musiciens amis du compositeur l'écrivent ?

1. Arthur Rubinstein, *op. cit.*, p. 195.

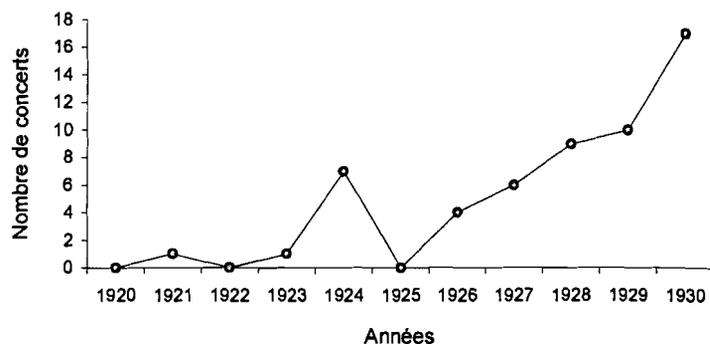
2. *Idem*, p. 198.

### Un succès parisien

Afin d'approcher et d'analyser le succès de Villa-Lobos à Paris dans les années 1920, nous avons établi un tableau réunissant les données relatives aux concerts parisiens des années 1920 dans lesquels est jouée l'œuvre du compositeur. Ce tableau, reproduit en annexe, recense les différentes apparitions de Villa-Lobos sur la scène musicale parisienne. Il permet de distinguer trois indicateurs du succès parisien de Villa-Lobos : le nombre de concerts, la qualité des interprètes, le nombre des articles de presse consacrés au compositeur.

Le nombre de concerts au programme desquels figure le nom de Villa-Lobos est élevé. Nous avons en effet recensé cinquante-six concerts, ce qui, d'une part, souligne le dynamisme musical du Paris des années 1920 (la musique savante contemporaine occupe alors une large place dans les soirées parisiennes), et, d'autre part, manifeste l'intérêt des musiciens, sinon du public, pour l'œuvre de Villa-Lobos. Le graphique suivant présente l'évolution annuelle du nombre de concerts comportant au moins une œuvre de Villa-Lobos<sup>1</sup>.

Les concerts parisiens de Villa-Lobos



1. Sauf mention contraire, les graphiques ont été établis à partir du tableau : « Œuvres de Villa-Lobos exécutées à Paris entre 1921 et 1930 », présenté en annexe, p. 129-134.

Remarquons tout d'abord la croissance du nombre annuel de concerts, nombre qui passe de zéro en 1920 à dix-sept en 1930. Toutefois, cette croissance n'est pas linéaire : nous pouvons lire sur le graphique deux pics, l'un en 1924, le second entre 1927 et 1930, qui correspondent aux séjours parisiens de Villa-Lobos. La présence physique du musicien est ainsi à l'origine de nombreux concerts de son œuvre parmi lesquels, les concerts organisés par Villa-Lobos lui-même, mais aussi un grand nombre de récitals (de piano notamment) et de concerts symphoniques. L'arrivée du compositeur dans la capitale apprend aux interprètes et chefs d'orchestre l'existence de ses œuvres, éveille la curiosité du monde musical en ses diverses composantes (musiciens, éditeurs, agents et administrateurs de concerts). L'étroite corrélation entre les voyages et l'augmentation du nombre de concerts révèle la part du lien personnel, des réseaux et structures de sociabilités dans la diffusion d'une œuvre; nous y reviendrons.

Villa-Lobos bénéficie d'une large présentation de son œuvre mais aussi d'une présentation de qualité. Ses compositions sont interprétées par de brillants musiciens, dont les noms constituent l'actualité musicale, le *star system* des années 1920. Outre la remarquable cantatrice Véra Janacopoulos et le pianiste fameux Arthur Rubinstein, de grands artistes jouent et dirigent les œuvres de Villa-Lobos. Entre autres, les pianistes Ricardo Viñes, Aline Van Barentzen, Magdalena Tagliaferro, les chefs d'orchestre Robert Siohan, Gaston Poulet, Albert Wolff, Walter Straram et Victor Golschmann.

Professeur au Conservatoire, créateur des œuvres de Claude Debussy, Maurice Ravel, Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Modest Moussorgski et Serge Prokofiev, Ricardo Viñes est un personnage central de la vie musicale française. Reconnu pour ses qualités d'interprète, le pianiste espagnol force le respect par l'étendue et l'authenticité de son répertoire. Francis Poulenc, son élève, voit en lui « un *descubridor* : un découvreur. Il révéla aux mélomanes Debussy, Ravel, Satie,

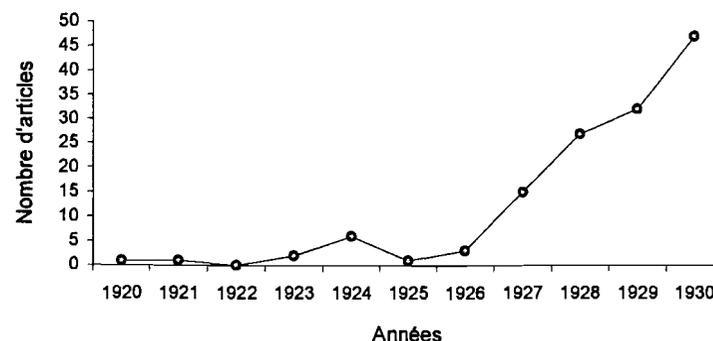
Mompou et combien d'autres<sup>1</sup> ! ». L'intérêt de Ricardo Viñes pour l'œuvre de Villa-Lobos s'inscrit ainsi dans une lignée prestigieuse, favorable au compositeur. Mais Ricardo Viñes n'est pas le principal interprète parisien de Villa-Lobos ; le rôle revient à Aline Van Barentzen, jeune pianiste liée aux avant-gardes musicales et dont le répertoire comporte un grand nombre d'œuvres contemporaines (Claude Debussy, Manuel de Falla, Florent Schmitt, Federico Mompou, Serge Prokofiev). Les interprétations d'Aline Van Barentzen confèrent à l'œuvre de Villa-Lobos une aura de modernité, les programmes de ses récitals intègrent le compositeur aux avant-gardes musicales. Parmi les pianistes de Villa-Lobos, soulignons également la présence de la jeune brésilienne Magdalena Tagliaferro, premier prix du Conservatoire de Paris, ayant fait des débuts remarquables dans la capitale, et de l'Espagnol Tomas Terán, attaché aux grands compositeurs espagnols résidant à Paris.

Si les pianistes sont les premiers à jouer la musique de Villa-Lobos, les chefs d'orchestre ne restent pas longtemps en retrait. Eux aussi entendent participer de l'aventure brésilienne. Pas tous, bien sûr, mais les plus prestigieux et modernes de la capitale. Robert Siohan, compositeur, chef d'orchestre et musicologue, créateur de l'Association des concerts Siohan, destinée à la diffusion d'œuvres contemporaines, conduit aux côtés du compositeur le concert de décembre 1927. Gaston Poulet, violoniste, chef d'orchestre, fondateur et directeur des concerts Poulet, reconnu comme l'un des six orchestres formant le centre de la vie musicale parisienne<sup>2</sup>, dirige le poème symphonique *Amazonas* en mai 1929. Walter Straram donne *Les Danses africaines* salle Pleyel en avril 1928, Albert Wolff présente les *Choros n° 8 et n° 10* aux Concerts Lamoureux en février 1929, tandis que Victor Golschmann participe aux côtés de Gaston Poulet à la création de la *Première Symphonie* de Villa-Lobos en décembre 1929. Tous ont en commun de défendre la musique contemporaine, d'être reconnus en ce domaine et de donner des concerts de qualité. De telles

réputations composent le succès parisien de Villa-Lobos dont elles sont ensemble expression et origine.

Les articles de presse consacrés à Villa-Lobos constituent un autre indice de son succès. En quantité tout d'abord, notons la fréquence des apparitions de Villa-Lobos dans la presse française. Près de cent quarante articles sont consacrés au compositeur entre 1920 et 1930. Au cours de la décennie, le nom et l'image de Villa-Lobos sont de plus en plus présents dans les quotidiens et hebdomadaires parisiens, le rythme des publications s'accélère tandis que de longs articles font place à de simples notes. Nous pouvons lire cette progression sur le graphique ci-dessous :

Villa-Lobos dans la presse française



L'évolution annuelle des apparitions de Villa-Lobos dans la presse définit une courbe semblable à l'évolution du nombre de concerts. Nous pouvons y lire les pics de 1924 et 1927-1930, le second se détachant toutefois plus nettement dans la presse que dans les manifestations musicales. De telles similitudes s'expliquent par les exigences de la presse musicale, tenue de rendre compte des concerts et de l'actualité musicale (rares sont les articles d'analyse sur des compositeurs dont l'œuvre n'a pas été jouée depuis longtemps). Aussi la presse se fait-elle l'écho

1. Francis Poulenc, *Moi et mes amis*, confidences recueillies par Stéphane Audel, Genève-Paris, La Palatine, 1963, p. 45.

2. Éric Benoist, *op. cit.*, p. 259.

des concerts de Villa-Lobos qui, de parfait inconnu en 1920, devient une figure de l'actualité musicale en 1930.

Allons plus loin. Villa-Lobos est actuel, il est avant tout moderne. La quantité des articles souligne l'intérêt de la critique pour ses œuvres, mais l'intérêt se confirme et prend une ampleur toute nouvelle à la lecture des textes. À de rares exceptions près<sup>1</sup>, les critiques manifestent un enthousiasme unanime envers les œuvres du jeune compositeur. Tous les articles, simples notes ou analyses approfondies, lignes anonymes ou textes signés de grands noms de la critique musicale, font l'éloge de Villa-Lobos. Les signatures célèbres de Florent Schmitt, Henri Prunières, Suzanne Demarquez, Paul Le Flem et René Dumesnil autorisent l'éloge et composent le succès parisien du maestro.

Des critiques célèbres des années 1920, Florent Schmitt est sans conteste celui qui s'engage le plus avant en faveur de Villa-Lobos. Né en 1870, élève d'André Gedalge, de Jules Massenet et de Gabriel Fauré au Conservatoire de Paris, grand prix de Rome en 1900, membre du comité directeur de la SMI à partir de 1909, directeur du Conservatoire de Lyon de 1922 à 1924, Florent Schmitt est dans les années 1920 une figure de la « *nomenklatura* musicale<sup>2</sup> ». Compositeur respecté, critique musical aux pointes assassines<sup>3</sup>, il écrit entre 1922 et 1931 de longs comptes-rendus pour *La Revue de France*. À partir d'octobre 1929, il tient également les chroniques musicales du *Temps*. Dans ces chroniques bimensuelles appelées aussi « le feuilleton », tout comme dans les articles pour *La Revue de France*, Florent Schmitt se fait le commentateur polémiste de la vie musicale française. Il donne à ses écrits des tournures volontiers polémiques, ironiques, sarcastiques. Ses accusations, jugements, approbations n'en reposent pas moins sur une

analyse technique des œuvres, dans laquelle il met en avant son métier de compositeur. Aussi les articles de Florent Schmitt sont-ils très redoutés. Ils sont de ces articles qui font ou défont une carrière, de ces articles dont on retrouve la trace dans le reste des critiques musicales.

Or, de 1927 à 1930, Florent Schmitt consacre sept longues chroniques à Villa-Lobos. Ces textes sont de fabuleux éloges au compositeur brésilien, éloges repris par quantité d'autres articles. La référence est parfois explicite, souvent implicite, l'auteur d'un article reprenant à son compte des phrases entières ou des tournures de Florent Schmitt. L'article signé par A. Febvre-Longeray pour *Le Courrier musical* en janvier 1928 est intéressant en ce qu'il mêle les deux procédés. Citons en ici la première phrase : « On n'explique pas en quelques lignes une personnalité de l'ampleur de celle qu'est un Villa-Lobos. Vous lirez utilement, sur ce musicien que le Brésil vient de nous asséner, l'étude splendide que M. Florent Schmitt a publiée dans *La Revue de France*<sup>1</sup>. » Outre la référence explicite à Florent Schmitt, l'auteur utilise l'expression « que le Brésil vient de nous asséner », expression caractéristique des ouvertures de Florent Schmitt et que nous retrouvons dans les articles du 15 octobre 1927 et du 1<sup>er</sup> janvier 1928 de *La Revue de France* consacrés à Villa-Lobos.

Aux côtés de Florent Schmitt, d'autres critiques influents soutiennent Villa-Lobos, tels les compositeurs Suzanne Demarquez et Paul Le Flem, ou les musicologues René Dumesnil et Henri Prunières. L'engagement d'Henri Prunières en faveur de Villa-Lobos, s'il n'égale pas celui de Florent Schmitt, n'en est pas moins décisif quant au devenir parisien du compositeur. Henri Prunières dirige alors *La Revue musicale*, une revue considérée comme des plus sérieuses et des plus au fait de la scène musicale parisienne. Grand humaniste, dépositaire de l'esprit de Romain Rolland<sup>2</sup>, le musicologue fait de *La Revue musicale* la publication de référence quant aux

1. Nous n'avons trouvé au cours de nos recherches que deux articles négatifs quant aux œuvres de Villa-Lobos : « La musique », *Les Nouvelles littéraires*, Paris, 26 avril 1924, et « Récital Ricardo Viñes », *Le Ménestrel*, Paris, 30 avril 1926, p. 200.

2. Myriam Chimènes, « La *nomenklatura* musicale en France sous la troisième République », in Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet (dir.), *Musique et Méditations. Le métier, l'instrument, l'oreille*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 111-145.

3. Frédéric Decaunes, *Florent Schmitt, critique musical*, maîtrise en histoire de la musique, Danièle Pistone (dir.), Paris IV, 1989, p. 8-15.

1. A. Febvre-Longeray, « M. H. Villa-Lobos », *Le Courrier musical*, Paris, 1<sup>er</sup> janvier 1928, p. 17.

2. Christian Corre, « Les années 1930 de *La Revue musicale* », in Danièle Pistone (dir.), *Musique et Musiciens...*, op. cit., p. 421-435.

musiques contemporaines, l'expression critique de la modernité musicale. Sous l'égide d'Henri Prunières, *La Revue musicale* est la première à rendre compte des concerts de Villa-Lobos. Dès 1921, les critiques éminents de la revue, Boris de Schoelzer et Suzanne Demarquez, s'engagent en faveur du compositeur, et en 1928, le directeur Henri Prunières en personne consacre un long article aux récitals de Villa-Lobos, dont il salue l'étrange beauté telle la « révélation d'un nouveau monde sonore<sup>1</sup> ».

Le nombre des concerts, la qualité et la renommée des interprètes, le nombre d'articles de presse, la qualité et la renommée des critiques musicaux constituent autant d'indices du succès parisien de Villa-Lobos. L'étude des anthologies de la musique, histoires de la musique et dictionnaires musicaux parus à Paris dans les années 1920, nous permet de compléter ces données. En effet, déterminer à quel moment Villa-Lobos est jugé digne de paraître aux côtés de Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven dans une histoire de la musique ouvre de nouvelles perspectives. Entrer dans un dictionnaire signifie être reconnu par ses pairs, donc bénéficier déjà d'un certain succès. Entrer dans un dictionnaire signifie également sortir du cercle restreint des musiciens et mélomanes, être présenté au plus grand nombre. Résultat d'un succès d'estime, origine éventuelle d'un succès public, la présence de Villa-Lobos dans les ouvrages généraux consacrés à la musique classique nous invite à lire d'un œil toujours plus attentif les débuts du compositeur sur la scène musicale parisienne.

La première mention de Villa-Lobos dans une anthologie de musique contemporaine date de 1928. André Cœuroy, auteur du *Panorama de la musique contemporaine*, consacre quelques lignes au compositeur dans le chapitre de son livre intitulé « Carlos Pedrell, Manuel de Falla et l'ibérisme<sup>2</sup> », défendant une conception pour le moins ouverte de l'ibérisme musical... En 1930, le nom de Villa-Lobos apparaît sous la plume de René Dumesnil, dont l'ouvrage *La Musique contemporaine en France* constitue une nouvelle référence. Dans le chapitre

consacré aux influences étrangères, près de deux pages permettent au lecteur de prendre connaissance de la vie et des œuvres du Brésilien sous le titre : « Un véritable créateur : Villa-Lobos ». Contrairement à André Cœuroy, René Dumesnil n'assimile pas Villa-Lobos à l'école espagnole dont il présente les compositeurs Carlos Pedrell, Isaac Albéniz, Enrique Granados et Manuel de Falla dans une autre partie de son ouvrage. Le musicologue octroie une place d'importance à Villa-Lobos, dont la notice se situe au même niveau hiérarchique que les écoles russe ou espagnole, et occupe un nombre de page flateur au regard des quelque trois pages destinées à l'ensemble des compositeurs « scandinaves, slaves, tchèques, roumains et balkanique » parmi lesquels Béla Bartók, Zoltán Kodály, Bohuslav Martinů et George Enesco.

La première mention de Villa-Lobos dans une histoire de la musique publiée en France date à notre connaissance de 1931 et de la deuxième édition française de l'ouvrage du musicologue allemand Karl Nef, *Histoire de la musique*. La première édition de ce même ouvrage date de 1925, et Villa-Lobos n'y figure pas. La deuxième édition française augmentée de nombreux exemples par Yvonne Rokseth, docteur ès lettres, ne consacre qu'une ligne à Villa-Lobos, présenté comme figure de la musique instrumentale brésilienne du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup> ! Il faut attendre 1942 et l'ouvrage de Paul Landormy, *Histoire de la musique*, pour que Villa-Lobos soit présenté plus correctement<sup>2</sup>.

Quant aux dictionnaires de musique, Villa-Lobos n'y figure que très tardivement. Si nous prenons l'ouvrage de référence qu'est le *Dictionnaire de musique* d'Hugo Riemann, Villa-Lobos est absent de toutes les éditions françaises jusqu'en 1979. Ce dictionnaire est la traduction et l'adaptation française du *Musik Lexikon* composé par le célèbre musicologue allemand Hugo Riemann, mort en 1919. La première édition du *Musik Lexikon* date de 1882, la première traduction française de 1897, la seconde édition française de 1912, la troisième de 1931, la quatrième de 1954. Aucune des éditions françaises ne fait

1. Henri Prunières, « Œuvres de Villa-Lobos », *La Revue musicale*, Paris, janvier 1928, p. 259.

2. André Cœuroy, *Panorama de la musique contemporaine*, Paris, Kra, 1928, p. 45.

1. Charles Nef, *Histoire de la musique*, Paris, Payot, 1931, p. 76.

2. Paul Landormy, *Histoire de la musique. Nouvelle édition entièrement revue et considérablement augmentée*, Paris, Mellottée, 1942 (1<sup>re</sup> éd. 1910), p. 469.

mention de Villa-Lobos, ce qui n'étonne guère pour les deux premières, mais surprend d'autant plus pour les troisième et quatrième qu'une édition allemande de 1929 du *Musik Lexikon* comporte déjà un article sur Villa-Lobos. Villa-Lobos semble ainsi avoir été absent des dictionnaires de musique alors même qu'il faisait déjà partie des histoires de la musique et des anthologies de musique contemporaine. Cependant, il nous faut rappeler que le *Musik Lexikon* circulait en France aussi bien dans sa traduction française que dans des versions allemandes, la version de 1929 ayant été achetée par le département musique de la Bibliothèque nationale dès 1930.

Ainsi, à l'exception des dictionnaires musicaux, le nom de Villa-Lobos apparaît dans les ouvrages généraux sur la musique classique entre 1928 et 1930, période qui correspond aux différents indicateurs étudiés à partir des articles de presse et programmes de concert. Nous pouvons dès lors lever le doute et conclure à une bonne réception en France de l'œuvre de Villa-Lobos dès la fin des années 1920, le second séjour du compositeur dans la capitale jouant à cet égard un rôle fondamental.

### *Une renommée internationale*

Parti à Paris pour être joué et entendu, Villa-Lobos y connaît un succès inespéré au regard de ses débuts brésiliens. Réussir à Paris, Ville Lumière et centre artistique du monde occidental, n'est pas anodin. Paris reconnaît les artistes et les lance sur la scène internationale. Ainsi, la réussite de Villa-Lobos à Paris constitue le point de départ d'une reconnaissance internationale de ses œuvres, d'une renommée fulgurante aussi bien au Brésil, où il était contesté, qu'aux États-Unis où son nom était inconnu.

Dès 1925, le passage par Paris, puissant facteur de légitimation, permet à Villa-Lobos d'obtenir une certaine reconnaissance du public brésilien. Fort de ses concerts parisiens et de ses premiers contrats avec la maison d'édition Max Eschig, Villa-Lobos organise quelques auditions à l'Institut national de musique de Rio, en septembre 1925. Les comptes-rendus parus dans la presse brésilienne attestent à la

fois une reconnaissance du parcours parisien de Villa-Lobos et un agacement de la plupart des critiques qui reprochent au compositeur le manque de forme et l'aspect « inachevé » de ses œuvres. Les premières lignes d'un article publié dans le quotidien *O País* sont à cet égard significatives : « Le prestige de M. Villa-Lobos en tant que compositeur est tellement impressionnant qu'on hésite à parler d'un concert de ses œuvres qui ne soit une expression ni d'extase ni de pure joie<sup>1</sup>. »

En 1929, Villa-Lobos quitte quelques mois Paris, afin de mener une tournée au Brésil en compagnie du pianiste João de Souza Lima et du violoniste Maurice Raskin. Lors de cette tournée racontée par João de Souza Lima<sup>2</sup>, Villa-Lobos dirige des concerts de musique contemporaine comportant des œuvres personnelles et des œuvres de compositeurs français. Il ne perd aucune occasion pour rappeler au public brésilien ses succès parisiens, associant dans le programme des concerts son nom à ceux, prestigieux, de Claude Debussy ou Maurice Ravel. L'aura de Paris décide le public, et la presse brésilienne pour la première fois accueille chaleureusement son compositeur<sup>3</sup>.

À son retour de Paris en 1930, le phénomène se reproduit : Villa-Lobos dirige la Société symphonique de São Paulo pour une série de concerts mêlant ses compositions à celles de musiciens français contemporains<sup>4</sup>. En dépit d'un accueil mitigé de la critique et de difficultés avec les musiciens de l'ensemble symphonique, Villa-Lobos parvient à organiser de nombreux concerts qui ne sont interrompus que par la révolution brésilienne d'octobre 1930<sup>5</sup>. Villa-Lobos ne se sent pas menacé par le nouveau pouvoir de Getúlio Vargas ; au contraire, il s'engage aux côtés des révolutionnaires et associe, dans plusieurs déclarations, révolution et « éducation artistique du

1. Article cité par David Appleby, *op. cit.*, p. 71.

2. João de Souza Lima, « Meu convívio com Villa-Lobos », in *Presença de Villa-Lobos*, vol. 3, Rio de Janeiro, musée Villa-Lobos, 1969, p. 151-171.

3. Luís Guimarães, *op. cit.*, p. 147-164.

4. Paulo Renato Guérios, *Heitor...*, *op. cit.*, p. 164.

5. En octobre 1930, les « révolutionnaires » nationalistes menés par Getúlio Vargas s'emparent du pouvoir, provoquent la dissolution du Congrès national et des diverses assemblées étatiques, afin d'éliminer les « vices » de la vie politique brésilienne. Getúlio Vargas défend une vision interventionniste et centralisée de l'État, censé assurer l'équilibre économique et les besoins primaires de la population.

peuple brésilien<sup>1</sup> ». L'adhésion de Villa-Lobos au nouveau régime, alliée à la renommée parisienne, explique son ascension rapide dans le milieu musical brésilien au cours des années 1930. En 1931, le compositeur mène une série de concerts dans l'État de São Paulo, « l'excursion artistique Villa-Lobos » parcourant plus de cinquante villes entre janvier et avril. En mai 1931, il organise à la demande de l'*interventor*<sup>2</sup> de São Paulo, João Alberto Lins de Barros, un festival de musique brésilienne. Le concert « civique et patriotique » donne à Villa-Lobos l'occasion de diriger un chœur de plus de dix mille exécutants, d'interpréter l'opéra *Il Guarany* de Carlos Gomes, l'hymne national ainsi que certaines de ses compositions, et partant, de devenir un musicien national. En avril 1932, un décret de Getúlio Vargas nomme Villa-Lobos directeur de la SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística do Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal). À partir de ce poste, Villa-Lobos entame une carrière dans l'éducation et les institutions musicales brésiliennes, et fonde, en 1945, l'Académie brésilienne de musique à Rio de Janeiro<sup>3</sup>. Aussi Villa-Lobos a-t-il su jouer de sa renommée internationale et de son engagement en faveur de la révolution afin d'occuper une place de premier plan sur la scène musicale brésilienne. Dans les années 1930, Paris s'éloigne de Villa-Lobos dont la prétention est d'être reconnu au Brésil tel le plus grand compositeur brésilien, le héraut de la musique nationale. Paris ne s'efface pas pour autant, les voyages européens de Villa-Lobos et la reconnaissance par le public parisien de son talent sont à l'origine de la « production du musicien brésilien », selon l'expression de Paulo Renato Guérios, de l'avancée de sa carrière académique entre 1931 et 1945.

Ainsi, Paris légitime Villa-Lobos aux yeux de la critique, des autorités et du public brésilien. Paris permet également au

compositeur de faire connaître son œuvre dans de nouveaux pays. À Paris, Villa-Lobos côtoie des musiciens européens, latino-américains et nord-américains. Il enchante la critique française, mais enthousiasme également des musiciens venus des États-Unis tels Irving Schverké, Leopold Stokowski et Hugh Ross. Irving Schverké (1893-1975) est alors pianiste, critique musical, critique dramatique et correspondant pour de nombreux journaux américains. Frappé par l'œuvre de Villa-Lobos, il en donne des comptes-rendus élogieux dans la presse américaine. L'un de ses articles publiés par *The League of Composers Review* en 1925 est entièrement dévolu au compositeur brésilien et s'intitule « Villa-Lobos ; Rabelais of Modern Music<sup>1</sup> ». Irving Schverké se fait ainsi l'écho des découvertes parisiennes auprès des musiciens américains et contribue aux premières diffusions aux États-Unis du nom de Villa-Lobos. Quant à sa musique, elle est jouée pour la première fois aux États-Unis en novembre 1928, sous la direction prestigieuse de Leopold Stokowski. Le maestro a rencontré Villa-Lobos à Paris lors de son premier séjour et est à l'origine de la diffusion de son œuvre aux États-Unis. Il présente des compositions du Brésilien à Philadelphie en 1928, puis au Carnegie Hall de New York début 1929. En avril 1929, il consacre deux récitals aux *Chōros* de Villa-Lobos, pièces jouées à Paris en 1927 et qui ont largement contribué au succès du compositeur dans la capitale française. Hugh Ross, chef d'orchestre de la Schola cantorum de New York, participe également à la diffusion aux États-Unis de l'œuvre du Brésilien, qu'il a connu à Paris. Il dirige le *Chōros n° 10* au Carnegie Hall en janvier 1930 devant un parterre enthousiaste<sup>2</sup>. Dès 1930, Villa-Lobos est joué et entendu aux États-Unis, les auditions de ses œuvres sont autant de succès qui annoncent la formidable carrière américaine du compositeur.

1. Sur le soutien apporté par Villa-Lobos au « projet révolutionnaire » de Getúlio Vargas et sa participation aux institutions du nouveau régime, voir Paulo Renato Guérios, *Heitor...*, op. cit., p. 169-170.

2. À son arrivée au pouvoir, Getúlio Vargas avait démis de leurs fonctions les gouverneurs des différents États fédérés, et les avait remplacés par des *interventores* nommés et contrôlés par le pouvoir central.

3. Lisa Peppercorn, *Villa-Lobos, the Music*, Londres, 1991, p. 112.

1. Irving Schverké, « Villa-Lobos ; Rabelais of Modern Music », *The League of Composers Review*, New York, 1925. Cet article a été repris dans un recueil de textes d'Irving Schverké, *Kings, Jazz and David*, Paris, les Presses Modernes, 1927.

2. Hugh Ross attribue au succès du concert et à l'enthousiasme du public envers les œuvres de Villa-Lobos un rôle décisif dans sa carrière de chef d'orchestre. Lettre de Hugh Ross, citée par Lisa Peppercorn, *The World of Villa-Lobos in pictures and documents*, Londres, Scholar Press, 1996., p. 143.

En 1923, Villa-Lobos part à la conquête de Paris, capitale culturelle. Soutenu par de riches mécènes cariocas, appuyé par son ami Arthur Rubinstein, il parvient à faire jouer, à faire éditer ses œuvres ainsi qu'à attirer l'attention de la critique musicale parisienne. De 1927 à 1930, ses pièces sont jouées lors de multiples récitals, concerts de musique de chambre et concerts symphoniques. Le nombre des concerts, la qualité des interprètes mais aussi le nombre d'articles de presse consacrés à Villa-Lobos et la renommée de leurs auteurs constituent autant d'indicateurs du succès rencontré par le compositeur à Paris dans les années 1920. Villa-Lobos bénéficie alors du soutien de la critique musicale, ses concerts sont annoncés et bien relayés dans les journaux et revues, les mécanismes de diffusion atteignant une efficacité maximale en 1929 et 1930. Villa-Lobos est « à la mode » ; *Amazonas*, les *Chōros* et les *Danses des Indiens métis du Brésil* sont applaudis. La critique y reconnaît le talent, la puissance et l'originalité du compositeur. Parti à Paris pour être « compris » et « reconnu », Villa-Lobos atteint son but. La capitale française devient « la ville du succès », le point de départ d'une carrière internationale.

Trois éléments sont essentiels pour expliquer le succès rencontré à Paris par Villa-Lobos : la force et l'originalité d'une œuvre qui mêle aux systèmes harmoniques européens des éléments du folklore brésilien, l'intégration réussie de l'homme au milieu musical parisien, l'adéquation entre ses propositions esthétiques et les attentes du public français. Au-delà de la qualité des œuvres présentées, des facteurs historiques et anthropologiques ont favorisé la diffusion et la réception de l'œuvre de Villa-Lobos en France dans les années 1920. Ce sont ces facteurs que nous souhaitons à présent étudier.

## Chapitre III

### LA RÉVÉLATION D'UN NOUVEAU MONDE SONORE

Les nombreux articles consacrés à Villa-Lobos dans la presse française des années 1920 attestent l'enthousiasme de la critique musicale à l'égard du jeune compositeur. Son nom apparaît dans les revues musicales, les revues littéraires, les grands quotidiens mais aussi dans des livres consacrés à la musique. La critique ne tarit pas d'éloges sur l'homme dont les œuvres les plus commentées sont : *Amazonas* composé en 1918, *Noneto* composé en 1923, les *Danses des Indiens métis du Brésil*, les *Trois Poèmes indiens*, les *Chōros n° 8* et *n° 10*, composés en 1925.

Nous pouvons parler ici de la critique au singulier tant la tonalité des articles consacrés à Villa-Lobos est uniforme. Villa-Lobos plaît à tout le monde et plaît pour les mêmes raisons. Teintée d'exotisme et de primitivisme, inspirée d'éléments folkloriques, l'œuvre de Villa-Lobos apparaît comme une révélation. Mais, quelle est la teneur de cette révélation ? À travers quels prismes déformants les Français perçoivent-ils ce compositeur dont la nouveauté réside pour une large part dans l'origine géographique et dans le côté sauvage que tous les critiques se plaisent à souligner ?

#### *L'âme du Brésil*

Tous les articles consacrés à Villa-Lobos soulignent l'originalité de sa musique, originalité attribuée à l'origine géographique du compositeur. Villa-Lobos est présenté comme un compositeur brésilien ; deux termes accolés voire inversés,

## CONCLUSION

Le voyage musical auquel nous invite Villa-Lobos traverse l'immensité brésilienne : le musicien blanc s'est inspiré de traditions indiennes et africaines et, partant, est devenu un symbole. Symbole d'un Brésil métis dont la diversité ethnique et culturelle signe paradoxalement l'identité nationale<sup>1</sup>. Mais le voyage ne s'arrête pas aux frontières brésiennes. Quand, en 1923, ce « vagabond parmi les sons<sup>2</sup> » traverse l'océan Atlantique et parcourt la France, il découvre Paris et y est découvert. Il participe à la vie musicale de la capitale où fourmillent des colonies d'artistes et de musiciens étrangers, charme la critique par l'exotisme et le primitivisme de ses compositions et éveille l'intérêt du public pour le folklore brésilien. Dans le Paris-Babel des années 1920, rythmes et mélodies indigènes frappent les esprits, s'imposent par leur différence. La musique de Villa-Lobos est vécue comme une révélation, révélation du Brésil, *révélation d'un Nouveau Monde sonore*.

L'artiste, tour à tour sauvage et aventurier, emporte l'auditeur loin d'un Occident jugé décadent, vers la *Terra Brasilis*. La musique se fait image, construit une légende dont les termes sont connus par ailleurs (il y est question de Découverte, d'Indiens, de la richesse et de la violence d'un espace inexploré), mais dont Villa-Lobos donne une interprétation moderne. L'homme et son œuvre participent à la

---

1. Le récent discours prononcé par le ministre de la Culture Gilberto Gil à Paris rend compte de la prégnance de cette idée. Le ministre structurerait son propos en opposant diversité culturelle et identité culturelle brésilienne. En effet, comment penser des pratiques aussi diverses comme l'expression d'une culture brésilienne ? La réponse réside dans la reconnaissance du métissage comme marque de la diversité originelle d'une part, comme expression du caractère brésilien d'autre part. Gilberto Gil, « Développement et Culture », conférence à l'EHESS, Paris, 24 mai 2004.

2. L'expression est de Marcel Beaufils, *op. cit.*, p. 43.

construction française d'une altérité brésilienne, à l'affirmation d'un système de représentations articulé autour des figures de l'inversion, de l'analogie et de la comparaison. Un tel système, dont la clef réside dans l'opposition duelle, est réducteur. Les articles de presse consacrés à Villa-Lobos attestent l'ignorance dans laquelle est tenu le Brésil par les élites françaises, mais aussi l'engouement pour un pays lointain et mystérieux. L'ignorance nourrit les rêves et les mythes, elle participe du paradoxe de l'exotisme défini par Tzvetan Todorov tel un éloge dans la méconnaissance<sup>1</sup>. Loin d'en être affligé, Villa-Lobos sait jouer de ces éléments. Il souligne le côté sauvage de sa musique et de son être par des histoires rocambolesques d'Indiens et de forêts vierges. Il entretient la rhétorique de l'altérité par les titres et la présentation de ses compositions. Villa-Lobos assume le rôle du compositeur brésilien tel qu'il est défini par la critique musicale parisienne des années 1920.

Le musicien déclarait dans les années 1930 : « Le véritable créateur est celui qui, tout en démontrant dans son œuvre une profonde connaissance de la diversité stylistique en musique, emploie noblement des motifs folkloriques du pays où il a vécu et formé son esprit pour laisser transparaître dans ses compositions les tendances naturelles de sa prédestination, les influences ethniques de son caractère. Il dessine ainsi le trait caractéristique de sa personnalité et du pays où il est né, dont la terre se distingue entre toutes les nations du monde<sup>2</sup>. » Heitor Villa-Lobos définit ici un projet national dont la portée est certes différente au Brésil et en France (l'enjeu du discours n'est plus l'exotisme mais l'identité nationale), mais dont l'élaboration date des années parisiennes du compositeur et est

1. Tzvetan Todorov rappelle que « les attitudes relevant de l'exotisme constituent le premier exemple où l'autre est systématiquement préféré au même. Mais (...), il s'agit moins d'une valorisation de l'autre que d'une critique de soi, moins de la description du réel que de la formulation d'un idéal ». L'exotiste chérit le lointain parce qu'il est lointain, les peuples les plus éloignés, les cultures les plus ignorées. Mais la méconnaissance des autres peut difficilement être assimilée à une valorisation. D'où le paradoxe : « La connaissance est incompatible avec l'exotisme, mais la méconnaissance est à son tour incompatible avec l'éloge des autres. Or, c'est précisément ce que l'exotisme voudrait être, un éloge dans la méconnaissance. » Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 355-356.

2. Cité par Paulo Renato Guérios, *Heitor..., op. cit.*, p. 5.

inséparable du regard porté par les Français sur son œuvre. L'artiste a découvert à Paris les propositions du nationalisme musical qu'il a articulées à ses recherches sur les paysages sonores brésiliens. Le projet, qu'il a su faire valoir par une rapide intelligence des sociabilités musicales, a fait de lui une figure du métissage, un passeur culturel entre le Brésil et la France.

Entre 1930 et 1945, le projet national éloigne pour un temps Villa-Lobos de Paris. Cependant, le musicien, désormais célèbre compositeur, grand chef d'orchestre et pédagogue reconnu, reste une figure des relations culturelles franco-brésiliennes. Les voyages de ses amis musiciens ainsi que les échanges épistolaires maintiennent la sympathie artistique. Aussi, quand Villa-Lobos retrouve Paris au printemps 1948, il joue en terrain conquis. La critique salue son retour, admire ses nouvelles compositions ainsi que l'action menée en vue de la formation musicale du Brésil. Dans ces années d'après-guerre, le musicien est au faite de sa gloire : il ne cherche plus à Paris une légitimation par ses pairs mais une consécration par le public. La consécration est d'autant plus espérée qu'aux anciennes modalités de diffusion musicale (les concerts et les partitions) s'en ajoutent de nouvelles (la radio et les disques). Le succès ne se fait pas attendre : une pléiade de concerts, des articles de presse apologétiques<sup>1</sup>, des enregistrements consacrés<sup>2</sup>, des émissions de radio<sup>3</sup> signent la réussite du musicien. Dès lors, il ne reste plus qu'aux autorités à entrer en scène. En 1948, l'Institut de France nomme Villa-Lobos correspondant de la section de composition musicale de l'Académie des beaux-arts ; en 1949, l'Unesco fait appel au musicien pour célébrer le centenaire de la mort de Chopin ; en 1958, Villa-Lobos est nommé chevalier de la Légion d'honneur.

1. Paul Le Flem, *op. cit.*

2. Villa-Lobos reçoit en 1958 le grand prix de l'Académie du disque pour *La Découverte du Brésil*, enregistré avec Pathé Marconi et la RTF.

3. Aux retransmissions de concerts d'œuvres de Villa-Lobos, s'ajoutent les émissions musicales sur le Brésil ou sur Villa-Lobos, dont une conférence de Jane Bathori sur le Brésil musical offrant une large place aux œuvres de Villa-Lobos, RTF, 1947. BNF, département musique, dossier « Jane Bathori ».

Villa-Lobos n'est plus l'audacieux jeune homme dont la musique moderne découvre au public de nouveaux horizons musicaux, mais une figure établie du monde musical. Au cours des années 1950, la reconnaissance officielle n'exclut pas cependant une reconnaissance critique. L'artiste bénéficie du soutien toujours chaleureux de René Dumesnil, Paul Le Flem et Marcel Beauvils, et séduit une nouvelle génération de critiques, menée par Pierre Vidal et Bernard Gavoty des Jeunesses musicales de France. Messager d'un ailleurs dont l'exotisme semble inépuisable, Villa-Lobos fascine le public tout en conservant le respect des musiciens. La situation change brusquement à la mort du compositeur en 1959. Le charme est rompu. À l'heure de la musique sérielle et du dodécaphonisme, l'œuvre du Brésilien disparaît des programmes : elle n'est plus moderne mais vieillie. Heitor Villa-Lobos ? Un continent englouti, nous dit alors Pierre Vidal<sup>1</sup>.

Il faut attendre la fin des années 1980 pour que le public parisien redécouvre les œuvres du compositeur. En 1987, dans le cadre d'un projet d'échanges culturels et de coopération scientifique entre la France et le Brésil, un comité est créé afin de célébrer le centenaire de la naissance du musicien. Le comité organise des concerts, finance l'enregistrement de disques et mène une campagne de presse dans les mensuels spécialisés. Après trente ans d'absence, la musique de Villa-Lobos retentit en France. Un nouveau public, de nouveaux critiques manifestent un intérêt sincère pour l'artiste auquel Gérard Condé consacre dans *Le Monde* un long article intitulé « Célébration d'un prodige » : « Villa-Lobos demeurait un enjeu culturel unique, symbole des relations artistiques comme des liens affectifs entre les deux pays, messager d'un ailleurs traversé de courants dont quelques-uns passaient par notre sol<sup>2</sup>. »

« Révélation d'un nouveau monde sonore » dans les années 1920, Villa-Lobos est le « messager d'un ailleurs » dans les années 1980. Si les modalités de diffusion de son œuvre ont

évolué au rythme des découvertes technologiques, les modalités de réception présentent quant à elles d'étonnantes constantes. Les images et les mythes mis en place lors des premiers séjours parisiens du compositeur fonctionnent avec toujours autant de grâce auprès du public français. À cet égard, la biographie publiée par Anna Stella Schic en 1987 – *Villa-Lobos, souvenirs de l'Indien blanc* – est éclairante. La musicienne, interprète et amie du compositeur, reprend à son compte les histoires qu'il aimait à évoquer. Que nous dit-elle ? Aventurier, Villa-Lobos a vécu parmi les tribus indiennes. Pèlerin musical, il était le grand ami de Darius Milhaud. Au fil du siècle, l'homme dont la musique évoque des images multiples et colorées est devenu un mythe : « un prodige ». *Indien blanc, musicien et poète du Brésil, continent musical*, Villa-Lobos est une invitation au voyage, une histoire mêlée de rencontres et de malentendus, un écho du Brésil à Paris.

1. Pierre Vidal, « Préface », in Marcel Beauvils, *op. cit.*, p. 11.

2. Gérard Condé, « Célébration d'un prodige », *Le Monde*, Paris, 11 août 1987.