

Emprunts et transferts culturels : du monde luso-hispanophone vers l'Europe

sous la direction de
Nicole FOURTANÉ et Michèle GUIRAUD



Adelaide Bidault

PUN – ÉDITIONS UNIVERSITAIRES DE LORRAINE

Déjà parus

L'identité culturelle dans le monde luso-hispanophone, sous la direction de Nicole Fourtané et Michèle Guiraud, Presses universitaires de Nancy, 2006.

Mémoire et culture dans le monde luso-hispanophone, sous la direction de Nicole Fourtané et Michèle Guiraud, Presses universitaires de Nancy, 2008, 2 volumes.

Les réélaborations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone, sous la direction de Nicole Fourtané et Michèle Guiraud, Presses universitaires de Nancy, 2009, 2 volumes.

Fêtes et traditions dans le monde luso-hispanophone, Mélanges en l'honneur de Nicole Fourtané, sous la direction de Michèle Guiraud, Presses universitaires de Nancy, 2010.

Emprunts et transferts culturels dans le monde luso-hispanophone : réalités et représentations, sous la direction de Nicole Fourtané et Michèle Guiraud, Presses universitaires de Nancy, 2011.

Emprunts et transferts culturels : Mexique, sous la direction de Nicole Fourtané et Michèle Guiraud, Presses universitaires de Nancy, 2011.

ISBN : 978-2-8143-0136-8

Illustration de couverture : © Adelaïde Bidault

Mise en page : zol.graphique@gmail.com

Impression d'après documents fournis : Bialec, Nancy (France)

© Éditions Universitaires de Lorraine – Presses Universitaires de Nancy, 2012

42-44, avenue de la Libération

BP 33-47

54014 Nancy Cedex

En application de la loi du 11 mars 1975, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français du copyright, 6 bis, rue Gabriel-Laumain, 75010 Paris.

**Modernisme, avant-garde
et traditions populaires.
Recherches artistiques et musicales
en Espagne et au Portugal :
la synthèse militante de Fernando Lopes-Graça**

Cosimo Colazzo

*Pianiste et compositeur, directeur du Conservatoire de musique
F. A. Bonporti, Trento (Italie)*

L'INVENTION DE LA NATION

Au XIX^e siècle, surtout dans sa seconde moitié, au Portugal comme en Espagne, s'est développé un certain intérêt pour ce qui est national. C'est un processus lent et complexe qui commence à faire son apparition. Au Portugal, on définit ce sentiment national par la nécessité d'entrer en contact avec la voix du peuple, dans la poussée de la vague romantique qui a envahi l'Europe et va transformer la culture, les arts et l'historiographie. Même la musique est impliquée dans ce mouvement. Le modèle dominant, également sur le plan sociologique, est l'opéra italien. L'idée sublimée de la terre portugaise, chère à Almeida Garrett, devient un modèle aussi pour la musique.

Si l'on regarde les compositeurs d'opéra, ainsi que les titres mis en scène entre les années 1840 et 1880 – la plupart au théâtre de São Carlos de Lisbonne ou au théâtre de São João de Porto –, on remarque que les sujets répondent aux conventions de l'époque et qu'ils sont également

tirés de l'histoire du Portugal. Il n'est pas surprenant, toutefois, que les librettistes soient pour la plupart des Italiens, tel Felice Romani, par exemple. Le chemin de l'émancipation est complexe. Ainsi, même les compagnies de chanteurs sont italiennes et elles sont intolérantes à l'égard du développement d'un répertoire local, en dehors des normes établies par la distribution. De la même façon, l'infrastructure pour le travail productif est fortement influencée par la présence italienne, que ce soit au Portugal ou en Espagne.

Au Portugal, Alfredo Keil (1850-1907), dans le domaine de l'opéra, aboutit à l'élaboration de sa propre langue autonome, avec des caractères nationaux définis principalement par le choix des sujets. Il prend connaissance du travail d'Almeida Garrett (1799-1854), l'auteur du sujet de l'opéra *D. Branca* (1888). Dans *Viagens Na Minha Terra*, Almeida Garrett fait un voyage à travers une variété de tons et de genres, allant du cultivé au populaire, avec l'intention de donner une expression vivante, émanation directe de l'expérience, tel que le prétend l'esprit romantique. À partir de cette œuvre, Alfredo Keil, empruntera le thème pour une autre de ses œuvres, *Irène* (1893).

Dans ce contexte, visant à la reprise d'un récit qui est à l'écoute des histoires spécifiques des pays, lesquelles sont locales et particulières et tiennent compte des contextes environnementaux, se manifeste un intérêt pour les expressions populaires. Trouver la voix de la nation, c'est trouver les dynamiques spécifiques de l'histoire, les prononciations particulières des gens. Ces éléments sont souvent, par rapport à la structure de l'œuvre, un détail extérieur, une addition de couleur, un scénario ou un cadre pittoresque. Le populaire est mis en avant sur scène. Il ne s'agit pas d'un au-delà, ni d'un non-sens, ni non plus d'un bruit de fond, mais peut-être d'une touche d'exotisme. On détermine ainsi un premier passage, un contact, un transfert. Les artistes de la culture romantique sont de plus en plus sensibles à ces langues, imprégnées de vie locale et de quotidien. Le peuple n'a pas encore abouti à une dimension sociologique spécifique. Il constitue une polarité qui détermine des choix culturels dans le domaine esthétique. C'est une réalité qui entre en scène, avec sa propre identité, et qui conditionne la conception artistique, nécessitant une intégration et un espace. Pour la plupart des artistes, il est difficile d'entrer dans un contact réel, qui soit respectueux des voies spécifiques du sens, qui sont typiques des matériaux locaux, populaires, ethniques. Mais, dans certains cas, il

en résulte un intérêt accru et critique de cette autre culture, capable de pénétrer les chemins d'une autre pensée.

Au-delà du romantisme, c'est ce qu'illustre l'expérience en Espagne de Felipe Pedrell (1841-1922), qui était – ce n'est pas un hasard – le maître de Manuel de Falla. Avec lui, commence à poindre l'idée d'un contact avec les traditions orales de la musique folklorique de l'Espagne, lesquelles ne se produisent pas de façon occasionnelle, comme tirées d'un réservoir de couleur locale fascinant et exotique, mais systématiquement, comme étude et recueil de ces littératures. Felipe Pedrell transcrit la musique populaire et essaie de le faire de la manière la plus neutre possible, selon les moyens de l'époque, par rapport au rassemblement d'un tel matériau. Il transcrit, harmonise bien, mais en essayant de réduire le conditionnement du langage tonal, en utilisant pour la plupart le langage modal, plus capable, selon lui, d'intégrer les langages populaires, qui sont en contact avec des visions plus archaïques et ont été moins touchés par les langages urbains, également au point de vue musical. Dans son cas, l'intérêt pour le folklore espagnol est associé à une recherche musicologique de grande valeur, qui le conduit à s'intéresser aux répertoires espagnols de la polyphonie classique. Il est animé par un désir de représenter une histoire de l'Espagne en fonction de ses spécificités, en créant un réseau de liens, même par visions à long terme, capable de relativiser le mondialisme que l'opéra et le mélodrame ont imposé. Ainsi, la musique de Felipe Pedrell est imprégnée de son expérience de musicologue et de chercheur sur la musique folklorique.

Manuel de Falla (1876-1946) ouvre une autre dimension d'intérêt pour le folklore. Il est sensible à un tel répertoire qui fait l'objet de son observation. En tant que compositeur, il s'inspire du folklore hispanique et s'éloigne du langage tonal avec son dispositif fonctionnel et rhétorique. Manuel de Falla est en contact avec les recherches novatrices de Claude Debussy, d'abord, qu'il estime être le point central des nouveaux langages musicaux, mais aussi de Maurice Ravel, d'Igor Stravinski et d'Alfredo Casella. Pour lui, le folklore est un déclencheur important de la créativité et du sens. Il ne s'agit pas de citer le folklore comme un élément de couleur exotique, rare beauté, bain rafraîchissant dans une dimension d'authenticité. Il s'agit, en effet, de le comprendre dans son essence et de l'exprimer dans les formes nouvelles qui sont celles d'un langage plus proche de la matérialité du son et du rythme. On trouve ainsi, chez Manuel de Falla, une continuité entre son harmonie composite et élargie et son sens

du rythme, sa forme toujours très surveillée et une dimension populaire d'où ressortent la sobriété et la simplicité de l'expression, l'amour pour le rythme, une dimension de la communication, liée au corps, à la matérialité de la production sonore.

Le même intérêt pour le folklore se retrouve au Portugal. Au début du XX^e siècle, un compositeur, Francisco de Lacerda (1869-1934), montre un certain intérêt pour les répertoires locaux. Il faudra attendre, toutefois, deux générations, pour que cette tendance s'affirme avec Fernando Lopes-Graça (1906-1994).

LES ROUTES EUROPÉENNES DE LA MUSIQUE HISPANO-LUSITANIENNE

La péninsule Ibérique semble avoir une texture multiforme en raison de sa situation typique, vue dans une perspective européenne, de bordure. L'Europe et l'Islam sont les deux lignes de faille historiques et culturelles qui sont en conflit. La musique est imprégnée de cette situation, avec un chant, le populaire, marqué aussi par de sinueux accents arabo-mauresques. Manuel de Falla, qui aimait le *canto jondo* et son ineffable modulation, les a étudiés et introduits dans sa musique, retraduits et transfigurés. Cette condition de la péninsule Ibérique, à la fois en marge et à la périphérie de l'Europe, se retrouve aussi entre le XIX^e et le XX^e siècle. Les artistes sont en contact avec les précurseurs européens de l'époque. Les centres où ils peuvent se former sont en effet ailleurs.

En Espagne

Au début du XX^e siècle, pour les artistes espagnols, la France, en particulier, est le lieu choisi de la formation esthétique et intellectuelle. Manuel de Falla restera à Paris pendant de nombreuses années. C'est là où réside déjà Isaac Albeniz et où vient étudier la majorité des musiciens les plus talentueux : Manuel de Falla, Joaquín Turina (1882-1949), Joaquín Nin (1879-1949), Federico Mompou (1893-1987). Ils suivent des routes qui leur sont propres : ceux qui se dirigent vers la *Schola Cantorum*, à l'instar de Vincent d'Indy, comme Joaquín Turina et Joaquín Nin, ou ceux qui, en lien avec le Conservatoire de Paris, Manuel de Falla et, plus tard, Federico Mompou, suivent des routes plus personnelles.

C'est à Paris que Manuel de Falla entre en contact avec Paul Dukas, qui apprécie tout de suite ses qualités extraordinaires, et avec Claude Debussy, qu'il considère comme le père du nouveau langage et pour qui il aura une constante dévotion. Il estime en effet que, dans certaines de ses compositions, ce dernier a donné une image de l'Espagne plus authentique que celle de la plupart des auteurs espagnols. Claude Debussy, pourtant loin de l'Espagne, la retrouve dans le rêve de sa musique, où elle s'inscrit parfaitement dans les mécanismes de son langage. Il représente une Espagne vivante, rythmée, avec une forme élégante, claire, précise, où se distingue le sens du montage à la fois inattendu et géométrique. Cette Espagne apparaît à travers les inflexions mélodiques et les gammes, telle que la gamme andalouse. Dans les *7 Canciones populares españolas* (1914-1915) pour voix et piano, Manuel de Falla crée un lien précis avec l'antécédent populaire, dont les traces peuvent être reconstruites grâce à des recueils de chansons que l'artiste avait dans sa bibliothèque. Les mélodies ne sont presque jamais changées, selon un modèle qui peut être rattaché à Felipe Pedrell : Manuel de Falla respecte la mélodie mais il la couvre d'une nouvelle musicalité. Son harmonie élargie, qui projette des réalités d'accords plus articulés et résonnants¹, son sens du rythme et de la percussion, un amour qui le distingue par l'expression simple de la forme, tout cela détermine une intrigue qui a à voir avec la dimension populaire. Ce rapport essentiel avec le folklore est visible si l'on n'imprime pas sur le répertoire des préjugés ou des idées préconçues. Pour cette raison, il peut être générateur de visions nouvelles et inaugurales. On est dans le rejet des conventions communes, des coutumes métropolitaines : l'être lié à la terre, à la sobriété que celle-ci impose, l'être lié aux racines, à quelque chose d'original, d'ancestral et de primitif. Manuel de Falla vit pleinement cet idéal. Il vit dans l'isolement à Grenade, dans une maison, miroir de simplicité et de nudité. Il vit une religiosité simple et intense, loin de la dimension communautaire où règnent la grandeur et la richesse des superstructures, tel un moine, et sa musique reprend l'idéal de recomposition avec la beauté de sa simplicité.

1. Sur ce point, Manuel de Falla s'appuie sur une théorie de l'harmonie et de la résonance harmonique, qu'il emprunte à un auteur qui n'a eu aucune renommée, Louis Lucas, lequel avait publié, en première édition en 1849, un livre, *La Nouvelle acoustique*, qu'il étudiera et annotera beaucoup.

Le folklore auquel se rattache Federico Mompou traduit un esprit différent inspiré d'un folklore urbain ou métissé. Il se trouve dans sa musique, laquelle a le sens du temps suspendu et élargi, d'une forme réduite, presque comme la représentation d'une situation d'absence et de silence. Le temps passe très lentement, est presque stationnaire, et ce qu'on représente est un cadre métaphysique, qui répond à la logique de la mémoire et du rêve de l'auteur.

Au Portugal

Si, pour l'Espagne, le centre européen de formation est la France, les auteurs portugais suivent une autre voie, qui les conduit principalement en Allemagne. Bernardo Valentim Moreira de Sá (1853-1924), violoniste et compositeur, étudie à Berlin avec Otto Joachim. Il fonde à Porto, à la fin du XIX^e siècle, l'Orpheon Portuense (1881), la Sociedade de Música de Câmara (1883), moyens de pénétration d'une nouvelle culture qui vise à renforcer les valeurs de la musique de chambre, de l'instrumentalisme symphonique, tel que le monde allemand les a transmises. José Viana da Mota (1868-1948), pianiste, pédagogue et aussi compositeur, étudie à Berlin avec Schäfer, à Weimar avec Franz Liszt et à Francfort avec Hans von Bülow. Il revient ensuite au Portugal, où il apporte une contribution décisive à une nouvelle culture, plus critique, plus culturellement dense, qui entrevoit la musique non seulement comme un divertissement mais encore comme un engagement, une recherche, en contact avec toutes les autres dimensions artistiques. Une autre figure de grande importance est Luís de Freitas Branco (1890-1955), lequel, à Berlin, devient l'étudiant d'Engelbert Humperdink.

Le contact avec l'Allemagne signifie l'émancipation de l'opéra dans le goût italien. Il signifie le lien avec une culture de l'instrumentalisme symphonique et de chambre ainsi qu'avec l'opéra wagnérien. C'est dans ce sens que se développe durant les premières décennies du XX^e siècle l'organisation musicale du répertoire et de la production dans les deux capitales que sont Lisbonne et Porto. La réforme de l'enseignement musical, qui couvre les deux conservatoires, Lisbonne (dont les origines remontent à 1832) et Porto (fondé en 1917), se produit, elle aussi, selon le modèle allemand. Un intérêt pour la France se fait également sentir. Les deux tendances sont liées et s'influencent. António Fragoso (1897-1918), compositeur disparu très jeune mais promis à un brillant avenir, est de

formation française. Il apparaît comme un auteur au style impressionniste, précieux dans l'acte compositionnel, qu'il exprime principalement au piano. La France inspire aussi Fernando Lopes-Graça.

FERNANDO LOPES-GRAÇA : UN MODERNISME RADICAL ET LE COUPLAGE STRUCTUREL DU MONDE ORAL DES TRADITIONS POPULAIRES

Très tôt, en 1927, Fernando Lopes-Graça, dans sa première œuvre, *Variações sobre um tema popular português* pour piano, exprime un intérêt pour les données locales, pour l'espace de la tradition populaire. Dans le même temps, il est sensible aux langages transmis de la France, visant à une libération, qui passe par l'émancipation de la dissonance, de la rythmique percussive et le contact avec les répertoires de ce qu'on appelait alors le jazz-band – à savoir un univers composite fait des musiques nouvelles qui arrivent en Europe par les États-Unis. Toutefois, il s'inspire de l'idéal allemand donnant une image de la musique étroitement liée à la dimension intellectuelle, une idée de la recherche qui touche également d'autres domaines de la culture. Il a étudié le piano, la composition, mais aussi l'histoire et la philosophie à l'Université de Lisbonne. Il fonde des revues à Tomar, sa ville natale, ainsi qu'à Lisbonne. De plus, sa formation s'est faite avec José Viana da Mota, un pianiste extraordinaire, avec une formation d'Europe centrale. Revenu au Portugal, lors de la Première République, il a joué un rôle important dans le renouvellement de l'émancipation de la culture musicale. Il étudie la composition avec Tomás Borba.

En 1930, il fréquente les milieux intellectuels. Il forme le groupe des Quatre, avec Jorge Croner de Vasconcelos, Armando José Fernandes, Pedro do Prado. Des quatre, il est le partisan le plus convaincu d'un renouvellement total de l'art, ce qu'il affirme avec une conviction parfois polémique. Il collabore à la revue *Seara Nova*. C'est au cours de ces années que surgit une controverse entre lui et le compositeur Rui Coelho (1888-1986) concernant les questions du langage musical et des techniques, mais aussi une idée de la musique et de son rôle dans la société. Cette controverse se comprend dans le contexte de l'Estado Novo. Rui Coelho est un compositeur intelligent, qui a reçu une solide formation à Berlin, comme élève d'Engelbert Humperdink. Il a entretenu des contacts, entre 1904 et 1914, avec des musiciens tels qu'Arnold Schönberg et Bruck. En 1914, quand il retourne au Portugal, il présente sa *Prima Sinfonia*

Camoneana, où il met en évidence l'intention de trouver une langue nationale pour sa propre musique et il y insère les expériences importantes qu'il a assimilées jusque-là. Mais, avec l'Estado Novo, la musique est conçue non comme un élément critique, mais comme un artifice, dans lequel est pris en compte le résultat esthétique et non la capacité de l'art de susciter une prise de conscience. Fernando Lopes-Graça devient alors un repère pour l'opposition intellectuelle. Pour l'Estado Novo, il est perçu comme un sujet à surveiller et à réprimer. La controverse que Fernando Lopes-Graça mène, en 1932, à l'encontre de l'un des compositeurs les plus reconnus, nous donne la dimension d'un caractère fort et de grande rigueur, partisan convaincu des valeurs nouvelles et d'une idée de l'art capable d'influencer la société, de la changer et de lutter contre le pouvoir.

Encore jeune, Fernando Lopes-Graça a dessiné son parcours créatif et d'engagement social. Sa musique est déjà bien définie : le goût pour les sons percussifs, pour le son matériau très dissonant, l'amour pour la dimension rythmique, l'attention pour les contours mélodiques toujours précis, très naturels dans les développements, la précision des dimensions accordales pondérées dans la capacité d'établir des relations et, en même temps, pour les réalisations timbriques, vers des glissements dans le léger, le jazz, le charleston, pour couler vers la déformation du langage cultivé et reconnu, tels sont les traits de sa musique, exprimés et cultivés, avec une grande cohérence, tout au long de sa carrière artistique. On les trouve déjà dans les œuvres des années 1930 comme la *Première Sonate* pour piano (1934) ou *Paris 1937* (de 1937) pour deux pianos. On note aussi la relation avec la dimension des traditions populaires orales portugaises. Même cet apport entre dans ce tissu et l'anime naturellement. On perçoit comme une adhésion, une familiarité des deux mondes, celui de la modernité et de l'avant-garde, et, en même temps, celui du folklore intact, non domestiqué, qu'on peut retrouver dans les plis lointains et cachés du monde paysan qu'il s'agit de faire émerger de l'ombre. Ces deux mondes trouvent un dialogue intense dans leur altérité. Entre eux ont lieu des passages naturels et vivifiants. Chez lui, on ne constate jamais la dimension de la récupération de la voix paysanne en tant que couleur. Tout est entrelacé et structuré dans une synthèse très originale.

En 1932, Fernando Lopes-Graça entre en contact avec le groupe *Presença*. Il fréquente Adolfo Casais Monteiro, João Simões Gaspar et José Régio, au cœur du débat culturel portugais et il commence à enseigner

à Coimbra, à l'Académie de Musique. En 1934, il écrit sa *Première Sonate* pour piano, une partition dense, où se reflète une idée extravertie de sons percussifs et dissonants. La critique est surprise par le caractère nouveau des sons, la forte pression exercée sur les sonorités de l'instrument. En même temps, elle en loue la construction. Durant cette même année, il participe à un concours afin d'obtenir une bourse pour étudier à l'étranger dans le domaine de la musicologie et de la composition. Il remporte ce concours mais il n'obtient pas la bourse pour des raisons politiques. Il a commencé à s'opposer au régime de l'Estado Novo, lequel censure de façon biaisée, parfois brutale, parfois sournoise. Fernando Lopes-Graça va dès lors apprendre à ses propres dépens combien il lui sera difficile de se mouvoir dans une telle réalité. Celle-ci se montre néfaste pour l'art, en particulier parce qu'elle l'inhibe, l'émousse et qu'elle méprise les voix claires et déterminées et les prises de position de la résistance.

En 1936, Fernando Lopes-Graça écrit *Canções* sur des poèmes d'Alfonso Duarte, de Carlos Queiroz et de José Régio. Celles-ci sont mises en scène grâce au groupe de *Presença* à Lisbonne et Coimbra et sont bien accueillies dans le milieu des artistes. Au cours de la même année, il est détenu pour raisons politiques et a déjà reçu l'interdiction d'exercer dans l'enseignement public.

En 1937, il part à Paris où il entre en contact avec les artistes de renom. Ses auteurs de référence sont Claude Debussy, Igor Stravinski, Maurice Ravel, Manuel de Falla et Béla Bartók, son favori. Il fréquente Charles Koechlin et étudie avec lui la composition et l'orchestration. Son ballet *La fièvre du temps* fait l'objet d'une mise en scène et il met en musique des chansons populaires portugaises.

En 1939, il revient au Portugal où il compose sa *Deuxième Sonate* pour piano. Résistant dans sa patrie, il accomplira son devoir avec une rigueur exemplaire, témoignant d'une personnalité hors du commun. Fernando Lopes-Graça est l'auteur d'un vaste catalogue qui comporte plus de deux cents titres. Il mène une intense activité dans le domaine du théâtre et de la critique musicale, dont il a le soutien pour des publications telles que *Seara Nova* et *O Diabo*. Il avait obtenu, en 1931, une place de professeur au Conservatoire de Lisbonne mais, pour des raisons politiques, il n'a pas assuré les cours. Au début des années 40, il obtient un poste de professeur de piano à l'Academia de Amadores de Música, laquelle n'est pas une institution publique, poste qu'il assure jusqu'en 1954, année où il doit

abandonner ses fonctions en raison d'un arrêté ministériel. Néanmoins, il remporte un Prix de Composition du Círculo de Cultura Musical pour le *Concert pour piano et orchestre n. 1*, exécuté en public. Il gagnera plusieurs prix dans sa carrière pour d'autres œuvres. En 1941, il écrit *Três danças portuguesas* pour orchestre. Durant sa vie, il a écrit de nombreuses œuvres lyriques pour voix et piano sur des textes, en particulier, de poètes portugais.

Les années 40 sont très actives et engagées, en ce qui concerne la production de sa composition et son engagement culturel et politique. Il écrit une œuvre fondamentale telle que *História Trágico-Marítima*, sur des textes poétiques de Miguel Torga, pour voix et accompagnement d'orchestre, et d'autres œuvres pour orchestre : une *Symphonie*, un *Deuxième Concert* pour piano et orchestre. Il fonde l'association « Sonata », dont le but est de diffuser la connaissance de la musique de chambre et des œuvres d'auteurs contemporains et étrangers. Cette association servira comme section portugaise de la Société internationale de Musique contemporaine où sont représentées beaucoup d'œuvres d'auteurs portugais et étrangers. De plus, il collabore avec des compositeurs, des interprètes et des chercheurs. Mais les ressources sont rares et soigneusement distillées par le pouvoir qui vérifie et freine tout élan. Après une décennie de fonctionnement, l'association clôt ses activités. Sa production de textes reste importante, avec la publication d'un volume, *Introdução à música moderna*, où il exprime son intention de divulgation. Durant ces mêmes années, il milite au sein du Parti communiste portugais. Proche du Movimento de Unidade Democrática, il écrit la musique pour des chansons engagées à partir de textes de poètes liés au néo-réalisme. Avec ses recueils de « canções heróicas », qu'il écrira pendant plusieurs dizaines d'années, il devient un artiste de référence pour les mouvements d'opposition.

Fernando Lopes-Graça maintient son intérêt pour la musique populaire qu'il recueille et qu'il insère, dans certains cas, dans ses propres œuvres, pour lesquelles elle devient un élément d'inspiration et de structure. Il tend à une créativité rigoureuse, toujours attentive à la réalité sociale, au monde réel, riche dans sa diversité. Son monde social de référence n'est pas la ville, la métropole, et encore moins le milieu habituel de l'art avec son auditoire d'élite. Le corps social auquel il se rapporte est révolutionnaire, radicalement autre. Pour lui, le monde populaire n'est pas une âme générique, à laquelle se reporter pour trouver la voix de la nation. C'est un

corps précisément profilé avec sa propre identité claire. Il se réfère au peuple rural et paysan. Ainsi, il commence à recueillir des chansons folkloriques avec une attention méticuleuse. Son modèle est Béla Bartók, auquel, de façon significative, il consacrera une grande composition, qui comprend huit suites pour piano, intitulée *In memoriam Bela Bartók*, écrite durant les années 60 et 70. Il explore les répertoires du Portugal mineur, celui des provinces les plus éloignées : Beira Baixa, Trás-os-Montes, l'Alentejo. Il reste attiré par tout le Portugal, y compris les lointaines Açores. Sa patrie est celle des valeurs du travail rural. Dans la campagne, ont résisté des rites, des musiques, des danses, des instruments très antiques, et l'emprise du goût bourgeois, qui dans les villes a contaminé la voix du peuple, ne s'y est pas réalisée. Fernando Lopes-Graça est respectueux du matériau qui fait l'objet de sa recherche. Son approche est similaire à celle de Béla Bartók. Il a la même attitude d'adhésion, mais aussi de respect, qui s'exprime à travers une relation pour laquelle l'objet observé doit avoir son propre espace de discours, doit avoir la possibilité d'une voix autonome. Dans le présent rapport, le sujet qui observe doit être un interlocuteur le plus neutre possible, il ne doit pas superposer ses propres interprétations à la situation, qui doit se révéler dans toute sa condition d'altérité, et il doit être récolté sous cette forme. Telle est l'attitude de Fernando Lopes-Graça : d'une neutralité stratégique, de telle sorte que la voix paysanne entre en scène et, dans le même temps, d'une adhésion sans réserve, engagée par rapport à ce monde des populations rurales dominées par un pouvoir autoritaire.

L'Estado Novo offre des opportunités pour rendre présent le répertoire populaire. Il prend en charge la capacité du folklore à devenir spectacle public. Cependant, il ne permet qu'un point de vue standard sur le peuple, avec ses chansons et ses costumes colorés. Pour Fernando Lopes-Graça, le peuple doit émerger avec son noyau ancestral de valeurs, de rites, de chants et de danses, dans son histoire complexe, faite de souffrances et d'oppression, avec le visage sculpté par le travail et les rides du temps. Il recueille alors les matériaux folkloriques pour les garder, les connaître de près, prendre contact et être en relation avec ce monde, l'écouter dans sa propre voix et non plus tempérée, arrangée, accordée par le pouvoir culturel dominant. L'artiste intervient sur certains matériaux avec des harmonisations et des confections respectueuses. Sur d'autres, il met en œuvre sa créativité. Pour lui, les respecter signifie intégrer dans son œuvre ce monde culturel, qu'il considère tellement chargé de sens, de vie, de valeurs, d'histoire, d'éthique,

de beauté. C'est ce qui arrive, dans les années 50, avec le premier livre de *Melodias rústicas portuguesas* (1957) pour piano, suivi d'un deuxième livre, également pour piano (1967), et puis d'un troisième livre pour piano à quatre mains (1979). Ces recueils de mélodies venues de diverses parties du Portugal en rassemblent toutes les latences innovantes. On le voit au point de vue métrique dans le très beau « Canto pastoril » du premier livre, avec la mélodie provenant de l'Estrémadure, qui avance presque en champ libre, avec des accentuations dénouées dans le flux du discours ; ou bien dans le temps mobile de « Senhora Santa Combinha », toujours dans le premier livre, sur une mélodie de la province de Beira Alta ; en termes de rythme, avec une prédilection pour la répétition et la variance accentuelle ; en termes harmoniques, avec des combinaisons souvent dissonantes et divergentes du point de vue timbrique, sur lesquelles Fernando Lopes-Graça intervient. Si la forme est essentiellement strophique, elle est à la fois l'objet d'un récit souvent changé, pas tout à fait symétrique. Ce sont des pièces de très grande valeur, un témoignage personnel de la relation que l'auteur entretient avec le monde rural, qu'il sent proche de lui, avec cet extérieur qu'il a choisi pour le mettre en scène, parce qu'il porte une dignité à valoriser au maximum.

Les années 50 sont intenses pour la composition : *Vingt-quatre Préludes* pour piano, *Glosas* sur des airs folkloriques, de nombreuses œuvres lyriques et des chansons, la *Troisième Sonate* pour piano, *Cinco Nocturnos* pour piano, avec leurs atmosphères timbriques et, dans certains cas, suspendues, rappelant certaines visions de la nature, vibrante et magique, surtout de la nuit, qui sont celles de Béla Bartók. En 1950, il fonde le Chœur de l'Academia de Amadores de Música, qui sera actif pendant de nombreuses années, interprétant son œuvre et ses harmonisations de chants traditionnels portugais. En ce qui concerne le répertoire choral, la contribution de Fernando Lopes-Graça est tout aussi considérable et d'une grande qualité.

Dans les années 60, Michel Giacometti (1929-1990), ethnomusicologue d'origine corse, de culture française, s'installe au Portugal. Figure engagée, il a combattu en faveur de l'indépendance algérienne contre l'option française pour la guerre. À partir de 1959, il commence un travail systématique de recueil des musiques populaires dans le Trás-os-Montes et il collabore avec Fernando Lopes-Graça. Il veut vérifier l'état de ce répertoire, son état d'usure par rapport à un travail que Kurt Schindler avait

mené dans les années 30 et créer les conditions pour la conservation de ce répertoire, à travers la mise en place des Archives Sonores Portugaises. Pour Fernando Lopes-Graça, ces années 60 sont également riches pour la composition avec notamment le *Concerto de câmara com o violoncelo obrigado*, commande de Mstislav Rostropovich, qui l'interprétera au Conservatoire de musique de Moscou. Cette production se poursuivra dans les années 70 et 80 avec des œuvres de grande valeur. Après la Révolution des Œillets du 25 avril 1974, Fernando Lopes-Graça devient un intellectuel très respecté, symbole d'intégrité et de résistance. Il obtiendra de nombreuses commandes publiques à l'occasion de célébrations. Mais il sera toujours l'auteur d'œuvres intenses, réflexives, méditées et jamais extérieures. C'est ainsi qu'il s'exprime avec une voix authentique dans son *Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal* (1979), dans la *Sixième Sonate* pour piano, inventive et expérimentale, dans la *Sinfonietta em homenagem de Haydn* et dans les intenses *Músicas fúnebres*.

Jamais dompté, même dans les temps de la détente ou de la reconstruction, Fernando Lopes-Graça a toujours travaillé, pris par le culte de l'engagement pour l'art et la société. Un idéal qui ne peut pas être au repos, parce qu'il n'est jamais pleinement réalisé, jamais complètement achevé. Il a l'impression d'appartenir sur le plan émotionnel et idéologique au monde rural et paysan, nous laissant un témoignage clair à ce sujet. De manière significative, il nous décrit comment il préfère aller dans des endroits hors des sentiers battus des circuits de concerts, afin de porter sa propre musique ou la musique du chœur qu'il dirige. Il choisit un rapport différent, beaucoup plus fort que celui créé dans la situation reconnue de concert, dans les capitales du spectacle, les espaces officiels, où le succès est éphémère et ne laisse aucune trace. Face aux banlieues cachées, dans les recoins cachés de l'histoire, dans la campagne dense à la culture antique et aux rituels profonds, la vie entière de Fernando Lopes-Graça nous offre la qualité d'une relation unique, faite d'expérience et source de formation constante.

TABLE DES MATIÈRES

Nicole FOURTANÉ, Michèle GUIRAUD, Introduction	5
--	---

DE LA PÉNINSULE IBÉRIQUE VERS L'EUROPE

Des formes artistiques

Cosimo COLAZZO, Modernisme, avant-garde et traditions populaires. Recherches artistiques et musicales en Espagne et au Portugal : la synthèse militante de Fernando Lopes-Graça	13
---	----

Maria-Benedita BASTO, Arrêt sur <i>Tabou</i> : transferts et (trans)mémoires d'Afrique dans l'essor contemporain du cinéma portugais	27
--	----

Des hommes, des idées

Michèle GUIRAUD, Frère Luís Mendes de Vasconcellos, Grand Maître de l'ordre de Malte (1622-1623)	41
--	----

Sylvie HANICOT-BOURDIER, Législation et justices civiles dans la Biscaye des XVIII ^e et XIX ^e siècles : le cas des populations étrangères	67
---	----

Belén JIMÉNEZ ALONSO, La psychologie, l'État et la citoyenneté au début du XX ^e siècle : le rôle du pénaliste Quintiliano Saldaña dans l'échange intellectuel entre l'Espagne et la France	83
---	----

Beatriz ONANDIA, L'influence de l'Espagne sur les auteurs français des XVII ^e et XVIII ^e siècles	97
--	----

Xavier ESCUDERO, L'apport de la critique espagnole à la figure de Charles Baudelaire	109
--	-----

DE L'AMÉRIQUE LATINE VERS L'EUROPE

Des produits

Nicole FOURTANÉ, Des Andes à l'Espagne : la diffusion de la pomme de terre	123
--	-----

Mathilde CAUSSE, Nicolas RANC, Guillaume BAUCHET, Histoire de la tomate : du Pérou à la conquête du monde	151
---	-----

Des formes artistiques

- Vivian CAMARGO CORTÉS, Imágenes del Nuevo Mundo: representaciones de la conquista española de las Indias occidentales en los grabados de Teodoro de Bry 171
- Tobias BRANDENBERGER, La zarzuela a través del Atlántico: Cuba – España 199
- Didier FRANCFORT, Les tangos européens : influences et réinventions. L'exemple des tangos d'Europe centrale et orientale 209

Des hommes, des idées

- Maria Cândida FERREIRA DE ALMEIDA, Diálogos transatlánticos y enmascarados en la "guerra de las finezas": el sermón del Mandato del Padre Antonio Vieira, la objeción o la impugnación de Sor Juana Inés de la Cruz, la réplica de Sor Filotea, la réplica de Serafina y la defensa de Sor Margarida Ignacia 221
- Sébastien ROZEAUX, Les écrivains brésiliens en Europe occidentale (c.1830–c.1880), missionnaires du projet de civilisation de l'Empire du Brésil 231
- Lúcia GRANJA, Baptiste-Louis Garnier et la circulation de la littérature brésilienne en France 263
- El Hadji Omar THIAM, De Aluísio de Azevedo a Abel Botelho: Interrogação sobre o amor nos romances *O Livro de Uma Sogra e O Livro de Alda* 273
- Gerardo PIÑA, *The Plumed Serpent* de D. H. Lawrence o ¡Quiero mi té a las cinco en punto! 291
- Yannick LLORED, L'Amérique latine dans la trajectoire de Juan Goytisolo durant les années 1960-1970 301
- Christian BROCHIER, Réception et carrière en France de l'idée de Gilberto Freyre : le Brésil comme « démocratie ethnique » 323
- Enrique SÁNCHEZ ALBARRACÍN, La rhétorique de l'illégitimité de la représentation politique de l'Argentine vers l'Espagne 337
- Olivier FOLZ, L'influence en France des nouvelles formes de participation politique inscrites dans la Constitution vénézuélienne de 1999 359
- Catherine LARA, Présence équatorienne dans la recherche archéologique française du XX^e siècle 377
- Claude LARA, Darío Lara, une œuvre franco-équatorienne 393
- Carlos JÁTIVA, L'Initiative Yasuní-ITT 413

Collection « Le monde luso-hispanophone »
dirigée par Nicole FOURTANÉ

La collection publie des travaux universitaires sur l'Espagne, le Portugal, l'Amérique latine et les anciennes colonies espagnoles et portugaises. Les réflexions sont axées sur la culture, l'histoire, la littérature, la langue de ces pays. Les contributions sont l'œuvre de spécialistes français et étrangers des aires concernées. Ces recherches peuvent intéresser étudiants, enseignants du secondaire, chercheurs, ainsi qu'un public plus large désireux de mieux connaître ces mondes parfois méconnus des médias.

Ce volume, second volet d'une étude sur les emprunts et transferts culturels dans le monde luso-hispanophone, ouvre de nombreuses pistes de réflexion. Les apports de la péninsule Ibérique vers le reste de l'Europe sont loin d'être négligeables et plusieurs travaux démontrent que l'Espagne et le Portugal ont eu un certain impact dans l'espace européen grâce au rôle d'individus à la personnalité hors du commun, et ce, dans des domaines très divers. Les musiciens, subissant les influences extérieures, s'inspirent les uns des autres tout en associant leurs créations à la veine folklorique de leur pays. De nos jours, le Portugal reste marqué par l'histoire coloniale, laquelle rejaille dans les manifestations culturelles. L'Amérique latine a recueilli le plus grand nombre de contributions car les transferts culturels vers l'Europe n'ont pas cessé depuis la découverte du Nouveau Monde dans toutes les sphères relevant de la vie sociale et culturelle. Les médiations humaines en ce domaine se révèlent capitales. Elles rendent possible la transmission des connaissances et des informations par les contacts qu'elles nouent entre les deux continents. Les idées ont circulé d'un monde à l'autre et des collaborations entre pays ont aussi contribué à faire avancer la réflexion. Dans ce passage, sont nées de nouvelles formes d'expressions, processus allant parfois jusqu'à une véritable transformation sémantique, selon la conjoncture du contexte d'accueil. Le phénomène ne se limitant pas au passé, l'Amérique latine est encore porteuse de projets à l'échelle internationale avec, pour exemple, l'Équateur qui mobilise les pays membres de l'ONU autour de l'Initiative Yasuní-ITT.



Embajada del Ecuador en Francia



UNIVERSITÉ
DE LORRAINE



9 782814 301368

ISBN : 978-2-8143-0136-8

Prix : 20 euros