



Villa-Lobos et son Peuple

LE POINT DE VUE BRÉSILIEN

Un poète français très distingué, doublé d'un critique d'art trop esthéticien, a dit, à propos de la musique de Villa Lobos, qu'il ne pouvait l'admettre parce qu'il n'aimait pas la brutalité. Mais... est-ce qu'on peut par exemple exiger du *Sacre* qu'il soit joli? Est-ce raisonnable de vouloir que tout le monde chante avec la finesse de Debussy? Le musicien n'est pas une boîte à musique qui ne dépend que de la main qui tourne la manivelle. Il ne chante pas en abstrait. Il est *pris*. Il est inspiré. Et l'inspiration est aussi noble en exprimant la douceur et la finesse que la violence ou la sauvagerie. Le goût ne se trouve pas à la source première de la poésie, il ne jaillit pas avec l'inspiration. Il est *postérieur*. On ne le retrouve qu'après. Dans l'esthétique. C'est-à-dire que si on ne tient pas compte du Brésil, on ne peut pas comprendre Villa Lobos. C'est à peu près comme si on attendait d'un cactus l'églantine, au lieu de sa farouche fleur rouge. Car l'art d'un artiste inconsciemment marqué par la façon de sentir de son peuple, aussi profond et aussi fatalement saturé de la nature de son pays que Villa, ne peut pas être exquis ou fin, mais doit être ce qu'il est : emporté et sauvage, sensuel et sentimental, touffu et plein. Il a la sincérité ingénue et totale d'un torrent de la montagne. Le Brésil se trouve maintenant encore dans une phase primitive. Mais son primitivisme n'est pas une question de mode ; il n'est pas dû non plus à cette recherche consciente et saine de rafraîchissement, de rajeunissement des sources, dont l'intelligence euro-

péenne, trop fatiguée et trop chargée de culture, a si profondément senti le besoin. Notre primitivisme est plus simple et moins raffiné, il est tout bonnement une phase historique dans notre processus de croissance et de développement. L'intelligence n'est pas encore notre affaire. Mais le sentiment, la sentimentalité même. Le *pathos* des Allemands. Le peuple a été jusqu'à maintenant notre seul grand créateur, ingénu et inconscient, dont l'art rudimentaire et intéressé n'est que l'expression directe de ses rudes joies et tristesses. Il est, comme partout, l'arbre magnifique dont la puissance de fécondité est toujours en éveil. Villa Lobos a eu la chance prédestinée d'être la première poussée consciente de cet arbre. Son œuvre est une création toute personnelle mais dont les matériaux ont été tirés de là. Il a bâti sa hutte avec le bois de la forêt qui l'entourait.

Ce qui du Brésil, comme nature et comme être vivant agissant sur lui, est entré dans l'imagination de l'artiste et l'a aidé à former sa sensibilité, peut-être qu'un Brésilien le peut évoquer au hasard : les danses et rondes populaires sous les palmiers et les étoiles des plages du nord-est, le batouque du « catêrêê » à l'orée des forêts, les « macumbas » et sorcelleries des nègres à la limite des villes, les « serestas » et « chôros » dans les villes, les traditions et les trouvailles du carnaval dans les capitales, etc... Ou encore quelque chose de plus vague dans l'amplitude brésilienne... Des choses du fond des bois : le bois brésilien si mystérieux, plein de légendes et de démons familiers, où habitent « l'onça », le Grand Serpent et les descendants légendaires de Macunaima, héros de la tribu, et les grands fleuves, majestueux et profonds, ces grands êtres fabuleux qui ont toujours inspiré peur, attrait, vénération à l'enfance brésilienne, au fond desquels se dressent des palais enchantés, séjour de la mère de l'eau, « l'Iara » à la chevelure verte, notre marraine, etc... On sent dans toute l'œuvre de Villa, surtout l'œuvre symphonique, le reflet de ces choses. C'est cela même, je crois, qui fait le fond de ce qu'il appelle l'ambiance des « Chôros ». Et c'est sur cette ambiance vague et indéfinie que les rythmes viennent s'abattre, littéralement, comme mus par la volonté évidente et impérieuse de lui donner une forme précise, de tout façonner presque à leur image. Ainsi, on comprend aisément la prédominance du rythme dans cette œuvre et que ce soit de lui qu'elle tienne sa forme. Car il est ici l'élément typique, l'expression concrète de la race. Cette rythmique est spécifique de la musique populaire nationale. Pour l'expliquer, on n'a pas besoin d'aller chercher des causes extérieures, culturelles ou sociales, comme on l'a déjà fait si souvent. Les « Chôros », par exemple, n'ont jamais eu besoin de Strawinsky, du jazz ou d'autres

influences étrangères pour exister. Tout ce qui était nécessaire à leur création existait au Brésil. V. Lobos n'a fait qu'obéir à l'imposition de son milieu et de sa race. Sa forme est née de la fusion d'éléments rythmiques primordiaux, embryonnaires ou déjà existants dans notre musique populaire ; par exemple, de la syncope brésilienne, si singulière, qui naquit spontanément de la molle, de la douce prosodie nationale (1), la maxixe, voyou (capadocio) des villes du littoral, du « a chôro » oublieux de san oblesse espagnole, bâtard de la civilisation dans la terre sauvage, où la guitare fut remplacée par le « cavaquinho » (viole) etc... Interprète profond de son peuple, sa rythmique n'est que le développement génial mais non pas intentionnel de la manifestation populaire.

Au Brésil, nous sommes encore, dans certains domaines, tellement près de la nature, qu'on voit pour ainsi dire l'acte de naissance, l'origine concrète de beaucoup de ses créations populaires collectives. On assiste presque au travail émouvant de la création anonyme. C'est le cas pour quelques-unes de ses légendes, pour sa poésie et sa musique. On sent, chez nous, comme la musique est encore mêlée à la poésie. C'est à la Grèce ou aux premiers siècles chrétiens qu'il faut penser. « Cette connexion intime avec la langue parlée qui caractérisait la musique grecque », selon Paul Bekker (2), nous la trouvons aussi chez nous. Comme les Grecs, nos chanteurs populaires, pour la plupart ne sachant pas lire, « ne connaissent pas le rythme mesuré dans le sens d'aujourd'hui, et scandent leur chant en général d'après les lois de la langue ». Le processus historique d'individualisation croissante des peuples qui s'observa en Europe et donna naissance aux diverses cultures nationales venues remplacer l'unique culture d'alors — la culture internationale d'Église — marqua aussi décisivement la musique moyenâgeuse. De musique sacrée, universelle qu'elle était, chantée dans l'église, elle devient profane et nationale, « ne dépendant maintenant que de la conformation physiologique des peuples et de la langue qu'ils parlent » (3). Chez nous, les choses se passèrent inversement. Pas

(1) Voir *Ensaio sobre a musica brasileira*, de Mario DE ANDRADE. Selon cet auteur, dont l'autorité devient chez nous chaque jour plus grande, il y a eu un conflit entre la rythmique directement musicale des Portugais et la prosodie des musiques américo-indiennes constatée aussi chez les Africains transplantés. De ce conflit est sortie la rythmique caractéristique brésilienne ; le Brésilien ayant une façon toute fantaisiste de rythmer et faisant du rythme quelque chose de plus libre, de plus varié. Le rythme pour lui est surtout un élément d'expression raciale.

(2) Paul BEKKER : *La Musique. Les transformations des formes musicales depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*.

(3) Paul BEKKER, *ibid.*

d'individualisation croissante des peuples. Plutôt un mélange croissant des peuples. Plusieurs races, totalement différentes, venues de méridiens opposés, se rencontrèrent à un moment donné sur le sol vierge du Brésil. L'Indien libre, le Portugais conquérant et plus tard le Nègre esclave. Entre ces divers peuples, rien de commun, rien d'approché, rien de semblable : races, coutumes, langue, civilisation étrangères, presque ennemies. Rien, si ce n'est sous eux la terre, commun dénominateur. Chacun, avec ses moyens linguistiques et musicaux totalement opposés (1). A la fin, à cause de la supériorité de leur culture et de leur civilisation, les Portugais eurent le dessus et imposèrent leur langue. Mais, par le choc des deux autres prosodies contraires, l'indienne et l'africaine, les lois prosodiques portugaises se transformèrent, donnant naissance à notre prosodie brésilienne actuelle, complètement différente de celle du Portugal. De cette lutte prosodique, on sent encore les signes évidents dans notre façon populaire très libre de chanter (2), où seul le temps compte, mais non pas la mesure encadrée

(1) Chez l'Indien, la musique n'est jamais *profane*, au sens où l'entend Bekker. Elle n'a jamais de caractère lyrique, d'ordre purement psychologique individuel. C'est toujours de la musique *sacrée*, religieuse, au sens sociologique ; musique commémorative et rituelle. Elle ne connaît pas le rythme exclusivement musical. Tandis que le nègre, arraché de force de son milieu et de sa tribu, est transplanté au Brésil pour y vivre opprimé par une institution sociale — l'esclavage — sa musique n'est pas religieuse ou sacrée, elle ne manifeste aucun caractère commémoratif, etc. Mais peut-être, à cause des misérables et douloureuses conditions de son existence, prend-elle déjà racine dans des motifs d'ordre psychologique. Seulement son état culturel et social est trop primitif et son individualité encore trop rudimentaire, pour que cela puisse provoquer l'éclosion d'une manifestation quelconque de lyrisme, d'une musique purement personnelle. Par contre, cet état même de primitivisme, son type ethnique très défini et la terrible identité de ses conditions de vie, ont donné à cette musique sinon un caractère organiquement collectif, au moins une force unanimiste formidable, exprimée par le rythme. Cependant que, chez l'Indien, le caractère sinon expressément collectif, mais surtout impersonnel et *apsychique*, sacré et rituel, de sa musique, est donné on peut le dire par la mélodie étrangement mélancolique, mystérieusement vague, sans le moindre encadrement formel... Ce qui est certain, c'est que déjà chez le nègre la rythmique ne vient pas aussi directement de la prosodie, comme chez l'Indien. Elle est déjà plus individualisée musicalement et traduit un autre état social. La note lyrique personnelle, l'individualisme psychologique, on ne le rencontre que chez l'Européen, Portugais ou Espagnol, âme déjà plus complexe, et marquée par toute une tradition de culture, exprimée par la langue et la musique, déjà complètement séparée de la première.

(2) Mais toutes ces subtilités rythmiques dans le chant ne sont pas toujours prosodiques. Parfois elles contredisent même les lois prosodiques. Mais elles sont toujours d'essence purement physiologique. Chorégraphique même. Elles sont des mouvements libres déterminés par la fatigue et développés de la fatigue. Etc. (Voir Mario DE ANDRADE : *Ensaio*, etc.).

à la façon européenne. Façon qui, transposée dans les instruments d'accompagnement, est devenue, avec le temps, un élément spécifique de la musique brésilienne. Aussi, chez nous, l'évolution de notre musique alla toujours de pair avec l'évolution de la langue, et ne la *suivit* pas, comme ce fut le cas pour l'Europe. Elle a été plutôt le miroir où s'est réfléchi, en image grossie, au ralenti, tout le processus de formation de notre prosodie nationale. De telle sorte que ce processus fixé, elle aussi s'est vue fixée. Mais à partir de ce moment, les destins des deux se séparent. La musique va maintenant son chemin, seule, en toute indépendance de la langue. Et bientôt, de chantée, elle devient jouée, se libère tout à fait de la poésie, etc. ; et ce processus continue jusqu'à l'éclosion de la musique artistique et de la création personnelle, dont Villa est le sommet. La langue, cependant, a une tout autre destinée. Le processus de son individualisation, de sa nationalisation, n'a pas dépassé le cadre de son évolution prosodique, de sa transformation physiologique. Mais toute sa structure théorique, tout ce qui fait son esprit et sa tradition culturelle, s'est conservé, et son esthétique résiste obstinément à tout changement. Cela se comprend, car c'est un phénomène connu que toute culture tient, par définition, à se conserver, à persister dans la conservation. Et qu'en résulta-t-il? Il en résulta, à la longue, un divorce toujours grandissant entre notre langue *parlée* et le portugais que nous écrivions. Les lettrés écrivaient une langue et le peuple en parlait une autre. Les deux ne se comprenaient pas, ils n'avaient pas un moyen commun de communication. Ils s'ignoraient et les intellectuels et littérateurs, à de rares exceptions près, se sentaient étrangers dans leur pays, exilés dans leur culture. Dans ces conditions, on conçoit aisément que la musique, de par son essence plus lointaine de toute intellectualité, plus indépendante de la nécessité culturelle, ait pris le pas sur la langue. Car, dans un pays formé par différentes races, chacune avec des traditions linguistiques particulières, il était naturel que la musique devînt d'autant plus facilement un moyen de communication plus vague, certes, mais aussi beaucoup plus universel et suggestif que la parole. Elle est devenue ainsi, sans que personne s'en rende compte, la grande voix collective du peuple, l'expression de sa joie et de sa tristesse, de toute la vie subjective de la race. Ainsi, ce qui en général, dans les autres pays, revient tout d'abord à la langue, à la poésie, fut ici la mission de la musique. Si les lettrés raffinés des villes ne comprenaient pas la poésie inculte et barbare du peuple, si celui-ci à son tour ne pouvait ni aimer ni comprendre, pas même connaître leur littérature, la musique, par toute sa formidable

faculté de suggestion et son caractère moins intellectuel et plus instinctif, pouvait au moins avoir la chance de toucher les gens des villes, intellectuels et artistes y compris. C'est ce qui s'est passé. Aujourd'hui, parmi tous les intellectuels des dernières générations, il n'y en a pas un qui n'ait conscience du rôle capital de la musique dans la formation de notre culture nationale et dans l'épanouissement spirituel de l'âme collective. Imagine-t-on maintenant l'importance que peut avoir dans un tel pays une œuvre comme celle de Lobos? Cette importance déborde le cadre de l'art musical. C'est un échelon plus haut de culture qu'on a atteint. La voie maintenant est frayée à la création personnelle. Voie dangereuse entre toutes, menant du collectif à l'individuel. Dans le drame de notre culture, c'est l'esprit individuel qui doit à son tour tenir le premier rôle. Au lieu d'un poète ou d'un penseur, un musicien a réussi à s'exprimer avant les autres. Il fut la première manifestation individuelle de la conscience brésilienne s'exprimant universellement. Cela est un fait acquis, qui implique déjà une certaine définition de notre esprit et de l'orientation que prendra notre culture. Notre pensée critique et spéculative, dans ses recherches à venir, devra forcément tenir compte de ce fait. Car il paraît que le destin nous a voués à la musique, c'est-à-dire que jamais nous ne ferons que voir la vie, mais que nous l'écouterons aussi, et que le monde nous sera toujours moins une image qu'un accord. De la mélodie, avant le dessin. Un processus plutôt qu'une définition. Alors, qu'est-ce à dire? Notre culture sera *musicale*, ou ne sera pas?... L'œuvre de Villa Lobos est en tout cas une confirmation déjà éclatante de la justesse de l'orientation et de la pensée des générations brésiennes modernes.

Mario PEDROSA.