

Villa-Lobos, Œuvres pour piano

Des mélodies douces et tendres, naïves et caressantes, et des rythmes d'une énergie implacable, portés par un élan vital inépuisable. Tel est le Brésil : sentimental et puissant, candide et sauvage ; prodigue en douceur, mais d'une force inextinguible. Dans toutes ses œuvres, et singulièrement celles qui sont ici rassemblées, Heitor Villa-Lobos parvient à unir ces deux extrêmes : la langueur et le dynamisme, la main câline et le poing fermé, la lune et le soleil.

Les *Trois danses caractéristiques africaines* (afro-américaines en réalité), composées en 1915, en sont une première preuve, et témoignent aussi de la liberté souveraine avec laquelle le compositeur s'empare des thèmes folkloriques. Même ses compositions les plus « brésiliennes » et les plus « populaires » sont enrichies par l'apport des compositeurs européens et « savants » qui l'ont marqué (Stravinski surtout, mais aussi Bartók ou Falla, Debussy ou Milhaud).

Après un prélude mélancolique et comme improvisé, la première des pièces (*Farrapós* ou *danse des jeunes*) énonce un thème syncopé sur lequel le piano semble méditer, comme s'il le regardait sous tous les angles. Il va ralentir, s'arrêter presque, puis repartir de plus belle, d'une allure douce et désinvolte.

La deuxième pièce (*Kankukus* ou *danse des vieillards*) semble tâtonner à la recherche d'elle-même. Lorsqu'elle trouve son rythme et son chant, elle cesse d'être pataude pour devenir

légère et fluide, puis recommence à se dandiner, et semble sourire de sa propre maladresse.

La troisième pièce (*Kankikis* ou *danse des enfants*) est tout naturellement la plus allègre, mais elle comporte néanmoins un épisode médian très mélancolique. Le retour à la joie et à la lumière initiales ne fait pas oublier les hésitations ni les ombres.

Les 9 *Bachianas brasileiras* furent écrites, comme leur titre l'indique, sous le signe de Bach. Elles sont dédiées à divers instruments ou groupes d'instruments. La quatrième, composée entre 1930 et 1941, s'adresse au piano seul. Villa-Lobos a toujours vénéré Jean-Sébastien Bach, et n'a cessé de lui rendre hommage. Mais cet hommage ne pouvait être que paradoxal, car rien n'est plus éloigné de l'univers du savant Cantor de Leipzig que celui du poète autodidacte de Rio de Janeiro, dont l'écriture rhapsodique et surabondante ne s'est jamais vraiment pliée à la loi du contrepoint. En écoutant les *Bachianas brasileiras*, on comprend que pour Villa-Lobos, Bach incarne l'Europe de la maîtrise et de la sagesse face à l'Amérique déchaînée et foisonnante. Bach, ou la statue de la sérénité.

Le *Prélude* a tout d'une prière au compositeur de la *Messe en si* (dont Villa-Lobos dirigea la création brésilienne en 1935). Dans le *Choral*, dont le second titre est : *chant du sertão*, c'est avant tout ce chant du Nordeste brésilien qui est à l'honneur, et Bach n'est là que pour l'enrober d'une solennité un peu raide, un peu apprêtée. Un *si bémol* obstiné évoque, aux dires mêmes du compositeur, l'oiseau araponga, réputé pour la puissance de son cri, et qui achève de métamorphoser la forêt saxonne en jungle brésilienne. L'*Aria* (ou *Cantiga*) se fonde lui aussi sur un thème du Nordeste, extrêmement simple et nu, qui va cependant s'enrichir et enfler sous la poussée vive et violente de rythmes syncopés, avant de retrouver sa simplicité initiale de

marche obstinée et dolente. La *Danse* conclusive pourrait à la rigueur évoquer une gigue de Bach, mais une gigue déhanchée, et costumée pour le carnaval de Rio. Son deuxième titre est d'ailleurs *Miudinho*, mot qui désigne une danse proche de la samba.

As tres Marias (les trois Maries) sont trois petites filles heureuses, devenues, après leur mort, trois étoiles bienfaisantes. Villa-Lobos leur a dédié trois brefs morceaux étincelants, dans les notes hautes du clavier. Le premier est un feu d'artifice qui unit gamme diatonique et gamme modale. Le second ressemble à un chant de Noël d'une extrême naïveté, avec un épisode médian souriant et comique. Le troisième est le plus étrange : scintillant comme le premier, il est cependant chargé de bizarre mélancolie. Après tout, les trois petites filles sont mortes.

Le *Ciclo brasileiro* est une œuvre ample et riche, dont le titre pourrait fournir le programme de toute la création de Villa-Lobos. Ce « cycle » raconte la vie du « caboclo », le paysan pauvre du Nordeste. Mais cette vie fruste et dépouillée, il la narre et l'illustre avec des moyens musicaux somptueux et raffinés.

La première pièce, *Plantio do caboclo* (plantation du paysan) pourrait presque passer pour l'ancêtre de la musique répétitive : la main droite fait entendre près de cent cinquante fois la même figure de quatre notes (triolet de noires et broderie de doubles croches), tandis que la main gauche énonce une mélodie très lente, presque immobile. L'épisode central n'est guère qu'une expansion de cette figure et de cette mélodie, à la structure immuable, et la fin retrouve le calme hypnotique du début.

L'ensemble dégage une impression de splendeur désolée et méditative.

La deuxième pièce, *Impressões seresteiras*, est une sorte de valse, grandiose et sentimentale à la fois, mais que sa vigueur rythmique empêche de tomber dans la mièvrerie, et dont le thème, même lorsqu'il prend des allures triomphantes, garde toujours sa charge de tristesse.

La *Fiesta no sertão*, c'est d'abord une joyeuse fête du rythme. Sa partie médiane est plus mélancolique, mais c'est pour donner un miroir à la joie, une joie pleinement retrouvée dans la dernière partie, jusqu'à devenir frénétique. Même brésilienne autant qu'il est possible, cette musique, par moments, éveille le souvenir du troisième mouvement de *Petrouchka* de Stravinski.

Dans la *Dança do Indio branco*, la mélodie, c'est le rythme. Du moins le chant paraît-il naître de la pulsation rythmique, obsédante et puissante. Il ne se détache qu'à peine d'un battement d'octaves basses et grondantes. Un deuxième thème, plus chantant, mais non moins échevelé, n'est énoncé que pour redonner des forces au premier. Le soleil rythmique a tout envahi, de sa lumière à la fois dévorante et nourricière.

Le *Rudepoema*, écrit entre 1921 et 1926, est l'œuvre la plus longue et la plus impressionnante que Villa-Lobos ait jamais écrite pour le piano. Avec le deuxième cahier de *A prole do bebê* (précédemment enregistré chez Claves par Joanna Brzezinska), c'est aussi la composition la plus aboutie, la plus complexe et la plus riche de toutes celles qu'il a consacrées à cet instrument. Mais c'est aussi la plus paradoxale et la plus énigmatique.

L'œuvre est dédiée à Arthur Rubinstein, qui la créa à Paris en 1927. Rubinstein envers qui Villa-Lobos avait une dette de reconnaissance immense : le célèbre pianiste, après l'avoir

rencontré à Rio, reconnut son génie et mit tout en œuvre pour le faire venir à Paris¹. Ce voyage fut le point de départ de sa notoriété mondiale. *Rudepoema* signifie tout simplement « poème rude », et ce nom lui sied bien. Mais en outre, il paraît que Villa-Lobos appelait Rubinstein « Rubi » ou « Rudi ». L'œuvre serait alors « le poème de Rudi ». Une chose est sûre : dans sa dédicace, le compositeur affirme avec autant de force que de ferveur qu'il a voulu « assimiler l'âme » du pianiste et « graver [son] tempérament », allant jusqu'à lui attribuer la vraie paternité de l'œuvre.

Or s'il est un homme dont le caractère fut doux, aimable, ouvert, loin de toute rudesse, un homme qui se signalait par son humour de bon vivant, c'est bien Arthur Rubinstein. Et voilà que le *Rudepoema* est une œuvre violente, austère, tragique, âpre et sauvage ! En vérité, c'est le parfait négatif du pianiste polonais. L'on ne peut même pas dire que ce soit un autoportrait déguisé, car Villa-Lobos lui-même était, comme son ami « Rubi », un homme expansif, plein d'humour et d'amour de la vie. Cette dédicace est donc une énigme (dont Rubinstein lui-même fut effaré²). Mais avec cette œuvre extraordinaire, Villa-Lobos faisait bel et bien à son ami, comme à tous les pianistes, un cadeau précieux : il allait aux confins des possibilités à la fois techniques et expressives de l'instrument, auquel il ouvrait de nouveaux horizons. Mieux qu'un portrait de Rubinstein, le *Rudepoema* est un portrait de la musique de piano telle que le vingtième siècle était en train de la réinventer, défrichant de nouveaux territoires harmoniques tout en glorifiant la puissance percussive de l'instrument.

¹ Mais c'est Ernest Ansermet qui signala l'importance de Villa-Lobos à Rubinstein (cf. Anaïs Fléchet, *Villa-Lobos à Paris, un écho musical du Brésil*, l'Harmattan, 2004, p. 26).

² Il a prudemment qualifié cette dédicace de « flatteuse » mais « erronée » (cf. A. Rubinstein, *My Many Years*, London, 1980, p. 252).

D'ailleurs, dans cette œuvre hautement personnelle, Villa-Lobos avoue sa dette à ses grands contemporains et prédécesseurs, jusqu'au Beethoven de la sonate Hammerklavier³. Sa référence la plus explicite est cependant le *Petrouchka* de Stravinski, dont le premier mouvement fait l'objet d'une longue évocation⁴, suivie d'une citation tout à fait explicite⁵. Mais en dépit de cette référence et de cet hommage, l'esprit des deux œuvres est extrêmement différent. Malgré sa violence et ses rythmes « barbares », la pièce de Stravinski apparaît presque comme « intellectuelle » au regard du *Rudepoema*, dont la dureté et l'austérité mêmes demeurent profondément charnelles.

L'œuvre est issue de deux motifs simples et obstinés, d'ailleurs empruntés à des mélodies populaires⁶, et qui vont connaître d'innombrables et surprenantes métamorphoses (affectant les durées des notes autant que leurs rythmes et leurs intensités), si bien qu'ils deviendront tantôt plaintifs, tantôt triomphants, tantôt forcenés. Suscité par ces quelques notes élémentaires, le *Rudepoema* semble sorti des profondeurs les plus obscures de la terre, ou de l'inconscient, pour se déployer en fleurs noires, à la beauté étrange. La puissance rythmique des *Danses africaines* ou du *Cycle brésilien* s'y trouve dépassée, transcendée. Et la langueur mélodique, si caractéristique de Villa-Lobos, est métamorphosée en douleur pure.

On mentionne toujours le fait que les ultimes notes de l'œuvre, en quadruple *fortissimo*, doivent être jouées « à coups

³ Cf. la p. 24 de la partition du *Rudepoema*, Éditions Max Eschig, Paris, 1928. Villa-Lobos, en dépit de son amour pour Bach, fut parfois surnommé « le Beethoven brésilien » (cf. Anna Stella Schic, *Villa-Lobos, Souvenirs de l'Indien blanc*, Actes Sud, 1987, p. 104).

⁴ Cf. les pp. 26-27 de la partition.

⁵ Cf. la p. 28 de la partition, peu avant le *lento*.

⁶ Cf. Simon Wright, *Villa-Lobos*, Oxford University Press, 1992, p. 50.

de poing ». Cette indication n'a rien d'humoristique et n'anticipe nullement sur les aimables provocations d'un John Cage. Elle signifie plutôt que l'œuvre tout entière est comme un poing fermé – même s'il lui arrive de s'ouvrir pour une caresse, d'autant plus belle et fascinante qu'elle est rare.