



HAL
open science

PARIS-RIO-PARIS : INFLUENCES ET CONFLUENCES ENTRE 1850 ET 1890

Zélia Chueke

► **To cite this version:**

Zélia Chueke. PARIS-RIO-PARIS : INFLUENCES ET CONFLUENCES ENTRE 1850 ET 1890.
Zélia Chueke. Rythmes Brésiliens. Musique, philosophie, histoire, société, Paris, L'Harmattan, Série
L'univers esthétique, 2014., 1 (1), L'Harmattan, p. 237-256, 2014, L'univers esthétique, 978-2-343-
04819-2. hal-04018875

HAL Id: hal-04018875

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-04018875v1>

Submitted on 8 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*PARIS-RIO-PARIS : INFLUENCES
ET CONFLUENCES ENTRE 1850 ET 1890*

Zélia Chueke

ARRIÈRE-PLAN HISTORIQUE

À l'époque de la découverte du Brésil vers 1500, le Portugal, ainsi que d'autres pays européens, avaient déjà pas mal de colonies. Néanmoins, l'histoire de ce pays est unique dans ce cadre, si l'on observe le scénario si particulier qui s'est construit au fil du temps, notamment, selon les historiens tels que Laurentino Gomes¹, entre autres, grâce à l'empereur français, Napoléon Bonaparte.

Nous présentons de façon très abrégée ce scénario où des liens directs et indirects se sont établis entre le Brésil et la France, mettant en lumière le processus d'échanges culturels – surtout musicaux – qui en résulta, entre les villes de Paris et de Rio de Janeiro, aisément discernable jusqu'à nos jours.

Gomes² décrit en détail les faits que nous résumons ici : en 1807, Napoléon déclara le blocage du continent par rapport à l'Angleterre et envahit Portugal. Suivant les conseils des Anglais, la famille royale portugaise prépara sa fuite et vint s'installer au Brésil en 1808, Dom João VI, était en effet persuadé des avantages de cette démarche pour l'existence même de son empire en tant que tel, l'établissant dans une partie du territoire de l'autre côté de l'Atlantique, assez loin des forces françaises. Il y restera jusqu'en 1821³.

¹ Laurentino Gomes, *1808*, Rio de Janeiro, Planeta, 2007.

² *Ibid.*

³ Dans la même année, Napoléon meurt dans l'île de son exil. S'appuyant sur le texte de Wilcken, Gomes fait référence aux mémoires de Napoléon, où il disait que D. João VI était « le seul à le tromper ». Cf. Patrick Wilcken, *Empire adrift: the portuguese court in Rio de Janeiro, 1808-1821*, London, Bloomsbury, 2004, p. 257, cité par Gomes, *1808*, op. cit., p. 287.

Pendant ces treize années où la cour portugaise résida à Rio de Janeiro, les changements furent profonds⁴ dans la nouvelle capitale du royaume, les échos s'en faisant sentir à tous les niveaux et circonstances, y compris en ce qui concerne la musique, sujet principal de notre recherche.

Rio, capitale de l'empire portugais

C'est à Rio que Dom João VI reçut ses ministres, les diplomates et les visiteurs étrangers pendant plus d'une décennie⁵. Après son retour à Lisbonne en 1821, son fils Dom Pedro I, qui resta au Brésil, s'identifiant davantage avec la cause brésilienne, et qui, appuyé par l'élite de la société à Rio de Janeiro dans ses efforts de confirmer la ville en tant que métropole, prépara le chemin pour l'indépendance, proclamée le 7 septembre 1822.

Dom Pedro I devient donc l'empereur du pays, sa condition d'héritier de la maison de Bragança lui rendant l'appui des grands commerçants⁶. La monarchie, en effet une continuation de ce qui existait déjà, s'établit de façon paisible, confirmant l'attachement du pays à l'Europe en termes économiques et politiques et solidifiant les bases culturelles. Dans ce cadre spécifique, Dom Pedro I, lui-même compositeur, fit davantage la promotion de la musique, surtout dans la capitale ; de plus, son épouse, l'impératrice Leopoldina⁷, partageait son goût musical, dans la tradition des Habsbourg à laquelle elle appartenait⁸.

⁴ *Ibid.*, p. 288. Laurentino Gomes souligne que, pendant une période de moins de vingt ans, le Brésil a laissé sa condition de colonne fermée et sous-développée pour devenir un pays indépendant. Les conséquences culturelles de l'établissement de cette famille royale à Rio font l'objet de plusieurs publications, toujours du point de vue d'une cour européenne qui s'installe dans « l'autre rive de l'occident » ; expression empruntée à Adauto Novaes, qui fait référence aux échanges entre les deux continents, notamment entre la France et le Brésil. Cf. Adauto Novaes, « Près d'un monde distant... », *L'autre rive de l'Occident*, *op. cit.*

⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶ À ce sujet, Gomes nous fait voir à quel point le Brésil a eu une histoire différente de ses voisins d'Amérique latine. Cf. Gomes, 1808, *op. cit.*, p. 20.

⁷ Marie Léopoldine d'Autriche (1797-1826), fille du deuxième mariage de Franz von Habsbourg-Lothringen (1768-1835 ; connu comme François I d'Autriche) avec Marie-Thérèse de Bourbon-Sicile et Naples (1772-1807). Selon, Gomes, le mariage de Leopoldina avec le futur empereur, D. Pedro I, fut fait par procuration, à Vienne ; elle arriva au Brésil en 1817. Cf. Gomes, *op. cit.*, p. 117.

⁸ Cristina Magaldi nous rappelle que c'est l'impératrice Leopoldina qui fit venir au Brésil le compositeur Sigismund Neukomm (1778-1858). Cf. Cristina Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*, Lanham Maryland, Scarecrow Press, 2004, p. xvii.

Après le retour de Dom Pedro I au Portugal en 1831, c'est son fils, Dom Pedro II qui renforça encore plus la facette européenne de la capitale du Brésil. L'aspect financier assez développé par le commerce du café, la modernisation de la ville se fait rapidement en termes d'urbanisation.

L'appropriation de cette éducation/civilisation européenne envisagée par l'élite de la société commence à s'affirmer tout d'abord en cultivant les arts et la musique⁹. L'empereur encouragea les jeunes talents à se perfectionner en Europe, promouvant leurs séjours à travers son financement personnel. Il promut également l'immigration européenne, celle-ci se manifestant davantage avec l'arrivée d'artisans, de docteurs, de musiciens, de couturiers, de commerçants, de banquiers, d'hommes d'affaires et avec une échelle croissante d'emplois publics.

De la curiosité pour le nouveau monde et sa musique

Le contact direct ou indirect entre les deux mondes s'intensifie et la curiosité s'installe.

C'est Henri Herz qui nous donne les indices d'un éveil, dans les cœurs des Européens, d'une envie de connaître et d'établir un contact quelconque avec ce nouveau monde inconnu, curiosité suscitée par les récits et témoignages de ceux qui avaient eu le courage de croiser l'océan.

Herz, qui est lui-même un explorateur inné ayant voyagé entre les deux hémisphères, considérait que les voyages servent tout d'abord à « satisfaire le sentiment de curiosité et le besoin d'émotion commun, à tous les hommes sensibles et doués d'imagination »¹⁰, ce qui justifierait suffisamment « l'amour qu'on a pour eux »¹¹. Ce commentaire révèle l'ouverture à l'inconnu et la conscience de la mutualité des échanges. « Voir, apprendre, être ému, n'est-ce pas vivre ? »¹².

Selon Herz, cette curiosité pourrait être rassasiée de façon assez satisfaisante par les récits d'explorateurs comme lui ; autrement dit, avoir sa propre aventure à travers les aventures des autres.

⁹ Voir par exemple l'Imperial Academia de Belas Artes fondée en 1842, ainsi que le Conservatório Imperial de Música (1848).

¹⁰ Henri Herz, *Mes voyages en Amériques*, Paris, Achille Faure, 1866, p. 2.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

Pourtant tout le monde ne peut pas voyager. C'est donc à eux qui ont été à même de voir et d'admirer les différentes scènes du grand théâtre du monde, de faire part de leurs observations en communiquant leurs impressions¹³.

D'origine autrichienne, Herz était pianiste et compositeur, pédagogue, professeur de piano au Conservatoire de Paris (1842-1874), cofondateur – avec son frère Jacques Simon Herz – de l'École spéciale de piano de piano¹⁴ à Paris ainsi que fondateur d'une fabrique de pianos en 1851. Son intérêt pour les Amériques s'étendait sans doute à la partie sud du continent ; la polka brillante op. 195, intitulée *La Brésilienne*¹⁵ en est un fort indice. Ses œuvres étaient aussi publiées et distribuées à travers le périodique *O Brasil Musical*¹⁶, avec la permission des éditeurs parisiens ; et les pianos qu'il fabriquait étaient disponibles dans le commerce de Rio, où ils étaient annoncés comme une série spéciale pour le Brésil, adaptés au climat du pays¹⁷.

Prenant appui sur le fait que des musiciens professionnels se croisaient fréquemment dans les milieux musicaux à Paris, nous croyons que le contact avec des collègues comme Henri Herz pourrait avoir incité d'autres musiciens à chercher l'inspiration de l'autre côté de l'Atlantique, tout en restant à Paris. Cela peut expliquer l'intérêt prêté aux musiques exotiques venant de pays tels que le Brésil, dont les traits se feraient sentir ensuite dans certaines œuvres, parfois très subtilement.

Un arrangement de Jean-Charles Hess intitulé *Rêverie sur la Perle du Brésil*¹⁸ illustre doublement cet aspect. D'un côté, l'intérêt de la part du compositeur, aussi bien pour les arrangements – il en fit plusieurs, adaptant différentes opérettes et opéras – qu'à la découverte de thèmes étrangers¹⁹. D'autre part, il y avait la source d'inspiration de cet arrangement, l'opéra de

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Cf. Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro*, op. cit., p. 57 ; Encyclopædia Britannica <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/263987/Henri-Herz> (consulté le 14/09/2014) ; <http://www.hberlioz.com/Paris/BPHerzF.html> (consulté le 14/09/2014).

¹⁵ Henri Herz, *La Brésilienne. Polka brillante*, op. 195, Bruxelles & Londres, Schott, 1860. Ce genre était quand même présent au moins dans les soirées à la cour portugaise de Rio de Janeiro.

¹⁶ Cf. Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro*, op. cit., p. 57.

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸ Jean Charles Hess, *Rêverie sur la Perle du Brésil*, Paris, Gérard, 1863. L'opéra de Félicien David et ses arrangements sont mentionnés dans le premier chapitre de ce volume. Cf. Danièle Pistone, « Rythmes et imaginaire ».

¹⁹ Voir, par exemple, parmi ses compositions pour piano, la *Valse espagnole*, Paris, E. Chatot, [s.d.] ou la *Marche Turque*, Paris, Bathlot Héraud, 1888.

Félicien David, compositeur français qui s'intéressait fortement à l'exotisme des pays distants. Aucun des deux n'était pourtant jamais allé au Brésil.

L'explication peut-être trouvée dans les impressions publiées par Kowalski²⁰. Selon ce pianiste-compositeur français d'origine polonaise et irlandaise, l'Amérique était « de toutes les parties du monde, celle qui sollicite le plus ardemment la curiosité du voyageur et l'imagination du savant »²¹. Nous observons, dans l'âme des artistes, une curiosité, une ouverture, presque un besoin de nouveauté.

Kowalski donne ainsi son avis :

Ces contrées n'offrent pas seulement à l'artiste des sites aux aspects grandioses et à l'homme politique, le spectacle d'institutions nouvelles ; elles intéressent aussi le simple observateur par une ample variété de faits originaux ou extraordinaires, qui tranchent sur la monotonie du vieux continent²².

Cet entremêlement d'intérêts, cette admiration et attraction mutuelle, ont préparé le chemin pour les échanges culturels et musicaux anticipés ci-dessus.

PARIS-RIO

Selon Magaldi²³, Dom Pedro II avait l'intention de faire du Brésil « la France de l'Amérique Latine » et de sa capitale, le Rio de Janeiro impérial, une vraie « Paris tropicale ».

Appuyée sur le texte de Costa²⁴, Magaldi²⁵ raconte que l'empereur lui-même adoptait une posture inspiré par Louis-Philippe de France, correspondant souvent avec des intellectuels français tels que Victor Hugo et Arthur de Gobineau ; la littérature française était accessible dans les librairies à Rio, influençant les habitudes et le goût littéraire des *cariocas*.

²⁰ Henri Kowalski, *À travers l'Amérique. Impressions d'un musicien*, Paris, E. Lachaud, 1872.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. xx.

²⁴ João da Cruz Costa, *History of ideas in Brazil : The Development of Philosophy in Brazil and the Evolution of National History*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1964, p. 58.

²⁵ Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro, op.cit.*, p. xx.

Fétis était la référence en termes de formation musicale. La ville est donc devenue, peu à peu, une ville européenne « dans un milieu tropical »²⁶.

Les résultats les plus récents des travaux conduits par des historiens²⁷ confirment qu'un plongeon dans la vie culturelle à Rio pendant le XIX^e siècle n'est entièrement profitable que si l'on prend en compte son regard vers l'Europe.

Selon Magaldi, la présence culturelle européenne n'était pas...

[simplement] un élément extérieur, en dehors du contexte dans une société radicalement différente ni plus une simple excentricité de l'élite locale [...] mais plutôt une partie vitale de la culture locale²⁸.

La musique jouait certainement un rôle important dans la construction de ce scénario européen. Magaldi²⁹ croit, par exemple, que la fréquentation de l'Opéra ou des concerts, en tant qu'habitude européenne, rapprochait sans doute les habitants de Rio de centres tels que Paris et Londres et, par conséquent, de la civilisation et de la modernité. Selon cette auteure, les *cariocas* ont hérité des parisiens la préférence pour l'opéra, l'opérette et d'autres manifestations dans le domaine du théâtre musical. Les programmes présentés au Théâtre Italien, à l'Opéra, à l'Opéra Comique et aux Bouffes Parisiennes représentaient également de fortes sources d'inspiration.

²⁶ *Ibid.* Allusion faite par Cristina Magaldi dans le sous-titre de son ouvrage. Dans l'introduction, cette auteure mentionne les difficultés que certains musicologues ont à accepter la richesse de cette présence européenne dans la culture cultivée à Rio. À son avis, cette posture a effectivement retardé l'approfondissement de la recherche autour de l'échange culturel qui s'installe de façon importante.

²⁷ Cf., entre autres, Jean M. Carvalho França, *Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1999 et Id., *Andanças pelo Brasil colonial*, São Paulo, UNESP, 2009 sans oublier d'autres perspectives comme celle proposée par Serge Gruzinski, Luiz Felipe de Alencastro et Tierno Monénembo, soutenus par les illustrations de Jean Baptiste Debret, *Rio de Janeiro, ville métisse, Rio de Janeiro, cidade mestiça*, Ed. Chandeigne & Companhia das Letras, Paris-São Paulo, 2001.

²⁸ [Traduction de l'auteur]. Texte original : « an exterior element, out of context in a radically different society ; nor was merely an eccentricity of the local elite [...] but rather it was a vital part of local cultural life ». Cf. Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro, op. cit.*, p. xi

²⁹ *Ibid.*, p. xii.

Les lieux de pratique musicale

La description détaillée donné par Antônio Augusto³⁰ des lieux de pratiques musicales englobe les théâtres, le Conservatoire de musique, diverses sociétés et clubs, établissant un scénario très semblable à celui qu'on retrouvait à Paris à la même époque. Le tableau ci-dessous, appuyé dans les œuvres de Magaldi³¹ et Augusto³², illustre cette réflexion.

Rio de Janeiro (lieux de pratique musicale)	Paris (source d'inspiration)
Conservatório Imperial de Música	Conservatoire de Paris
Gymnasio Dramatico	Théâtre du Gymnase
Lírico Fluminense	Théâtre Lyrique
Theatro Alcazar Lyrique	Alcazar
Paraíso	Théâtre Bouffes-Parisiens
Salão Arthur Napoleão & Miguez	Salle Pleyel
Salão Bevilacqua	Salle Herz

Fig. 1 : Quelques lieux de pratique musicale à Rio et sources respectives d'inspiration parisiennes

Augusto³³ présente un panorama détaillé à propos de ce qu'on nomme les « théâtres de la capitale de l'Empire », miroirs de la civilisation, dont les plus représentatifs figurent dans le tableau ci-dessus. Ensemble avec les sociétés et clubs de musique, les « théâtres monuments »³⁴ donnaient l'impression d'un monde civilisé, selon les paramètres européens.

Malgré toute cette grandeur, selon Magaldi³⁵, les *cariocas*³⁶ – comme les parisiens – privilégiaient plutôt les opérettes, surtout celles de Jacques Offenbach³⁷, qui ont commencé à occuper la scène en 1859, quand le

³⁰ Cf. Antônio Augusto, *A Questão Cavalier*, Rio de Janeiro, Folha Seca, Funarte, 2010, p. 69-205.

³¹ Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro*, op. cit., p. 3.

³² Augusto, op. cit., p. 69-205.

³³ *Ibid.*, p. 112-122.

³⁴ *Ibid.*, p. 95. À part cette dénomination, Augusto utilise le terme « thermomètre de la civilisation » (dans l'original : *Termômetro de civilização*), aperçu dans certains documents officiels de l'époque. Selon cet auteur, ces grands bâtiments s'imposaient dans les autres capitales du pays, contrastant avec les constructions plutôt modestes qui les entouraient dans les espaces urbains.

³⁵ Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro*, op. cit., p. 48.

³⁶ Ceux qui sont nées à la ville de Rio.

³⁷ Anaïs Flechet nous parle de cette fascination des *cariocas* par les opérettes. Cf. Anaïs Flechet, *Offenbach à Rio. La fièvre de l'opérette dans le Brésil du Segundo Reinado*, http://www.iel.unicamp.br/coloquio/files/Anais_Flechet_fra.pdf

Theatro Alcazar Lyrique ouvrit ses portes³⁸. Dans la même année, d'autres compositeurs du genre pouvaient être écoutés au Gymnasio Dramatico et au Phenix Dramatica.

Cette coïncidence de goût n'était pas nécessairement en accordance avec les intentions éducatives des autorités gouvernementales dans les deux contextes. À titre d'illustration, voici un avis sur l'opérette du trio Offenbach, Meilhac et Halevy : « par un glissement naturel, les deux librettistes offrent alors à la société élégante son propre miroir avec *La vie parisienne* (1866) »³⁹.

À Rio, l'Alcazar n'était en effet pas bien reçu par les familles traditionnelles de Rio – surtout par les épouses – qui n'acceptaient pas les attractions présentées dont l'essence n'était pas tout à fait musicale. Elles les considéraient comme « corruptives des habitudes locales, incitant à l'immoralité »⁴⁰. Le fameux écrivain Joaquim Manuel de Macedo mentionne l'Alcazar comme « la plante mauvaise qui nous est venue de France »⁴¹. Le public – composé plutôt d'intellectuels, aristocrates, administrateurs et étudiants – venait, attiré plutôt par les jambes des chanteuses françaises, apparemment plus intéressantes que leurs voix, gérant plusieurs discussions enflammées dans les journaux locaux⁴². D'une perspective sociale, ils suivaient la tendance de la modernisation présente au sein des habitudes de la ville, toujours prenant en compte les effets de l'hétérogénéité de la population qu'y s'installait. Les opérettes, adorées tant à Paris qu'à Rio, unissaient les publics des deux côtés de l'Atlantique, s'opposant aux opéras classiques, plus sérieux, présentés à l'Opéra Garnier et au Theatro S. Pedro. Le drame sur la scène était surpassé par l'exhibitionnisme des habitués dans les corridors et dans les loges, entre les rencontres des amoureux et les rendez-vous d'affaire.

³⁸ 1865 : *Orphée aux enfers* ; 1866 : *Les Bavards*, *La chanson de Fortunio*, *La belle Hélène* et *Daphnis et Chloé* ; 1870 : *La grande duchesse de Gérolstein*, *La Périchole* et *La princesse de Trébizonde*. Cf. Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro*, *op. cit.*, p. 48.

³⁹ Cf. Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de théâtre*, Paris, Bordas, 2008, p. 906.

⁴⁰ Magaldi, *op. cit.*, p. 19.

⁴¹ [Traduction de l'auteur]. Texte original : « a planta daninha que nos veio da França ». Cf. Joaquim Manuel de Macedo, *Memórias da Rua do Ouvidor*, 1844, p. 111. http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/_formatted/0006-01367.html

⁴² Cf. Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro*, *op. cit.* p. 19.

RIO-PARIS

Dans le domaine de la musicologie, la majorité des publications mettent l'emphase sur l'influence exercée par la culture européenne sur la musique composée, divulguée et cultivée au Rio de Janeiro du XIX^e siècle. Nous proposons ici un regard inversé, c'est-à-dire, les effets du contact direct ou indirect avec la musique cultivée dans cette ville sur la production musicale des compositeurs français ou établis à Paris, dont les travaux étaient publiés par les maisons d'éditions françaises⁴³. La présence brésilienne habitait ainsi l'imaginaire français.

Les deux Brésilien(s) de Jacques Offenbach

Si, en 1866 à Rio, les bals de carnaval étaient « semblables à ceux du Grand Opéra de Paris »⁴⁴, deux années avant, à Paris, le chef d'orchestre des bals de la cour, Isaac Strauss (1806-1888), publie *Les Bavards et le Brésilien*⁴⁵.



Fig. 2 : Photo de l'auteur de la couverture du quadrille pour piano d'Isaac Strauss⁴⁶

⁴³ Les bases de cette recherche dont cet article représente un extrait, sont présentées dans : Zélia Chueke, « Quand le Brésil inspire la France : regard d'une pianiste », dans Danièle Pistone (dir.), *Piano français des années 1870*, Paris, OMF, 2014, p. 147–158.

⁴⁴ Cf. Magaldi, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁵ Quadrille pour piano en trois mouvements : *Pantolon ; Été ; Poule*. Cf., Isaac Strauss, *Les Bavards et le Brésilien*, Paris, G. Brandus et S. Dufour, 1864.

⁴⁶ Archives de l'auteur. DR.

Pour ce quadrille pour piano, Strauss s'est inspiré du thème d'une opérette de Jacques Offenbach, *Les Bavards* (Fig. 3) ainsi que de la chanson *Le Brésilien* composé en 1863, qui répondait à une commande d'Halévy et de Meilhac pour leur pièce de théâtre d'un acte intitulée *Le Brésilien* dont la première eut lieu dans la même année au Théâtre du Palais Royal.

Connue à l'époque comme *La Ronde du brésilien*⁴⁷, le thème est évoqué par Strauss sous forme de variation à la figure 4 (le rectangle et le cercles indiquent les éléments utilisés).



Fig. 3 : Thème de l'opérette d'Offenbach (*Les Bavards*) évoqué dès les premières mesures de ce quadrille⁴⁸



Fig. 4 : Thème du Brésilien tel qu'il fut utilisé par Strauss⁴⁹ et l'original d'Offenbach (partition du 1^e violon⁵⁰)

⁴⁷ Ce titre est parfois confondu avec l'*Air du brésilien* qu'on écoute dans l'opérette du même compositeur, intitulée *La Vie Parisienne*. Apparemment, soit à l'époque, soit aujourd'hui, on fait référence aux deux chansons sans faire cette distinction. Voir, par exemple, la dichotomie dans la référence à la vidéo disponible sur internet. <https://www.youtube.com/watch?v=aPiAvi9vVbo>.

⁴⁸ Le thème original est en *la* majeur. Cf. Jacques Offenbach, *Les Bavards*, opéra bouffe en deux actes, paroles de Ch. Nuitter, Paris, G. Brandus et S. Dufour, [s.d.].

⁴⁹ Pour ce thème, Strauss a conservé la tonalité originale de *la* majeur.

⁵⁰ Archives de l'auteur. DR.

Le Brésilien était aussi l'un des personnages de *La Vie Parisienne*, composée par Offenbach en 1866. *L'air du Brésilien*, chantée par ce personnage a inspiré plusieurs arrangements pour piano.

Malgré les questions qu'on pourrait se poser sur la pertinence et l'authenticité de toutes ces représentations, ainsi que sur les transformations opérées par l'imaginaire et/ou la perception étrangère, il s'agit ici tout d'abord de constater les indices significatifs d'une présence brésilienne dans le milieu parisien musical et artistique. C'est encore dans ce cadre qu'on retrouve la pièce écrite par Strauss presque vingt ans avant (1845), intitulée *Rio de Janeiro*⁵¹. Cette pièce, nous met en relation avec le fameux duo exotisme/imaginaire, nourri d'avantage par l'interdiction de la part de Portugal des voyages et de l'exploration au Brésil pendant la période de la découverte et de la colonisation, incitant l'imagination de ceux qui voulaient connaître ce territoire inconnu, plein de nouveautés. *Jocko, le singe du Brésil* nous sert parfaitement comme illustration.

Jocko ou le singe du Brésil

Cette pièce de théâtre en deux actes d'Edmond et Gabriel Rochefort⁵² était inspirée d'une nouvelle de Charles de Pougens (1824)⁵³. Représentée au Théâtre de la Porte Saint-Martin le 16 mars 1825, Anatole France⁵⁴ l'a décrite comme un « drame en deux actes, à grand spectacle, mêlé de musique, de danses et de pantomime »⁵⁵ ; dans sa critique, Anatole France

⁵¹ Isaac Strauss, *Rio de Janeiro*, Paris, l'auteur, 1845. Cote BnF Vm12G-13037 ; la notice des catalogues de la BnF indique Isaac Strauss comme auteur de cette pièce, tandis que la partition indique « par J. Strauss » en haut. Nous n'avons pas eu jusqu'à présent, les moyens d'investiguer ce détail.

⁵² Cf. « Rochefort » dans Jean Tulard (dir.), *Dictionnaire du Second Empire*, Paris, Fayard, 1995.

⁵³ Marie Charles Joseph de Pougens, *Jocko, anecdote indienne*, 4^e éd., Paris, G. Sandré, 1855.

⁵⁴ Cf. Anatole France, « Jocko au théâtre », dans M. C. de Pougens, *Jocko*, Paris, Charavay Frères, 1881, p. 133 - 140. Voici les personnages et les acteurs pour cette présentation : Jocko - Mazurier ; Fernandez, traitant portugais, faisant le commerce du riz - M. Gobert ; Pedro, vieux domestique de Fernandez - M. Pierson ; Dominique, fils de Pedro, d'un caractère simple - M. Paul ; Cora, jeune brésilienne, esclave de Fernandez - Mlle Louise Pierson ; Fernand, fils de Fernandez (il a sept ans) - Mlle. Charlotte Bordes ; un brésilien parlant - M. Blanchard ; une jeune femme, *personnage muet* ; matelots, brésiliens, créoles et nègres.

⁵⁵ Cette désignation est assez pertinente, vue les coïncidences dans les descriptions des scènes et de la pièce et du ballet. Elle illustre la pratique, aux XVIII^e et XIX^e siècles, où « la pantomime connaît sa grande époque : arlequinades et parades, jeu à la muette des forains qui réintroduisent la parole par des subterfuges plaisants ». Cf. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris Armand Colin, 2002, p. 239.

ajoute la présentation du 6 avril, devant Son Altesse Royale Madame la Duchesse de Berry. La musique était composée par Alexandre Piccini⁵⁶, le chorégraphe était Frédéric-Auguste Blache et Pierre-Luc-Charles Cicéri se chargea de la décoration. Anatole France n'était pas d'accord avec la pièce dans ce qu'elle s'éloignait du roman de Pougens⁵⁷. Selon Anatole France, « l'imagination de messieurs Gabriel et Rochefort ajouta beaucoup à celle de Pougens, tant pour l'action que pour les personnages ».

L'histoire racontée sur la scène valorise le dévouement de la part du singe vers le Portugais qui l'avait capturé et la reconnaissance de ce dernier. À la fin, le singe sauve l'enfant du Portugais d'un naufrage et en meurt. Apparemment, dès la deuxième représentation, le public exigea que le singe survive. La version de M. Petipa, qui transforme la pièce en un ballet pantomime, suit les demandes du public. La page titre indique :

JOCKO, ou le singe du Brésil, Ballet-pantomime en deux actes. De la composition de M. Petipa, maître de ballet (imité du drame de MM. Gabriel et Rochefort). Représenté pour la 3^e fois à Bruxelles, au Théâtre-Royal, le 4 décembre 1828 pour le bénéfice de Mlle. Verneuil. Bruxelles, de l'Imprimerie de V. Poulblon et Fils, rue de l'Étuve, n° 1460, 1826⁵⁸.

Selon ce programme, la scène se passe au Brésil, près de l'État du Pará, localisé au nord du pays. Au premier acte, le Théâtre représente un beau site des colonies ; à droite, l'entrée d'une forêt de bambous ; au troisième plan, du même côté, un gros tamarinier qui avance au milieu de la scène et dont quelques branches sont penchées vers la terre. À gauche, une petite habitation construite en bambous et couronnée par un bouquet de palmiers ; sur le devant, une cloche suspendue à un poteau. Dans le lointain on aperçoit un champ de riz. Il est neuf heures du matin.

⁵⁶ Louis Alexandre Piccini (1779-1850), compositeur français, connu par ses mélodrames et ballets présentés à la Porte Saint Martin où il était chef d'orchestre (1803-7 ; 1810-16), ainsi que dans plusieurs théâtres populaires à Paris. Cf. Libby Dennis, Julian Rushton et Mary Hunter, « Piccini », dans Sadie Stanley (dir.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan Press, 1992, p. 1005.

⁵⁷ Cf. M. C. de Pougens, *Jocko*, *op. cit.*

⁵⁸ Un ballet pantomime en 1 acte est publié à Nantes par N. Mangin en 1849, disponible pour consultation à Tolbiac - Rez-de-jardin sur la cote 8- YTH- 9679. Les personnages sont indiqués avec les noms des acteurs pour les présentations à Bruxelles : *Jocko*, M. Pirel ; *Fernandez, commerçant portugais*, M. Petipa ; *Pedro, homme de confiance de Fernandez*, M. Bartholomin ; *Dominique, fils de Pedro*, Amoureux de Cora, M. Lafserre ; *Cora, jeune brésilienne, esclave de Fernandez*, Mesd. Leroux ; *Dona Eléonore, femme de Fernandez*, Margery ; *Fernand, fils de Fernandez* (il a sept ans), Mlle La petite Benoni (âgée de 4 ans et demi) ; *Matelots, Brésiliens, Créoles, Nègres*.

Pedro, l'homme de confiance du patron portugais Fernandez, est contre la liaison amoureuse de son fils Dominique avec l'indigène Cora⁵⁹ et repousse l'idée d'un mariage envisagé par le couple.

Au premier acte, Jocko s'engage dans plusieurs aventures. Tout de suite, dans les premières scènes du second acte, l'amitié entre Jocko et Fernandez se révèle. Ce dernier avait sauvé le singe d'un serpent prêt à le dévorer et Jocko était toujours reconnaissant de ce bienfait. Un orage détruit le vaisseau qui transportait le fils de Fernandez. C'est Jocko qui aperçut l'enfant, attaché à un mât sur la mer, et le sauva. Les deux finirent par jouer ensemble et Jocko lui sauva la vie encore une fois, le prenant dans ses bras pour éviter l'attaque d'un serpent. Ils arrivent ensuite au domaine de Fernandez qui évite à son tour la mort de Jocko, en détournant le coup de fusil couché tiré par des brésiliens. Tout est bien qui finit bien, cette fois ci, le singe ne meurt pas. À la fin, « une fête brillante termine le ballet »⁶⁰.

L'histoire a certainement parcouru les chemins les plus divers dans l'imaginaire des compositeurs français pendant des années, jusqu'à la période examinée dans notre recherche.

En 1877, Battmann (1818-1886) publie *Minette et Jocko*⁶¹ pour chant et piano. Le texte d'Amédé Bourion ne semble pas très sympathique en ce qui concerne le singe :

Dans un logis, dame Minette, chatte aux longs poils, à l'œil bleu clair, vivait heureuse en sa retraite avec Jocko, dit *saute en l'air*. Autant la chatte était timide, mangeant, buvant, mais presque pas, autant le singe était avide et de vieux vins et de bons plats. N'écoute pas, bonne Minette, Monsieur Jocko, le garnement : soyez toujours sobre et discrète, Jocko n'est qu'un vilain gourmand.

Jocko inspira des nombreuses œuvres⁶². L'arrangement pour chant et piano dédié par Monsieur Barbaro⁶³ à Mademoiselle Mimi Sapajou, porte

⁵⁹ On déduit que Cora est une indigène, puisque, à la scène VIII, « elle s'éloigne pour aller à la chasse ». Cf., *Jocko ou le singe du Brésil*, ballet-pantomime en deux actes de la composition de M. Petipa, imité du drame des MM. Gabriel et Rochefort, Bruxelles, impr. de Poublon et fils, 1826, p. 5. Elle est en effet porteuse d'un arc. *Ibid.*, p. 7, scènes XIV et XV.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Jacques-Louis Battmann, *Minette et Jocko*, paroles de Amédée Burion, Paris, F. Mackar, 1877.

⁶² Avant Battmann, on trouve, entre autres, Victor Tirpenne, *Monsieur Jocko, rondo rococo pour le piano*, Paris, Thiébeaux, 1869 ; Charles-Henri Plantade, *Jocko ou le singe du Brésil !*, Paris, A. Meissonnier, [s.d.] ; Henri-Benoit-François Darondeau, *La mort de*

sur la page-titre une représentation de la scène au premier acte où Jocko s’amuse et se fait poursuivre par les Brésiliens. Les paroles de Monsieur Orangoutan sont beaucoup plus gentilles pour le singe, l’encourageant à s’amuser :

Saute Jocko, gentil Jocko, Jocko que Mazurier renomme ; et sans aller jusqu’à Rome, certes on voit plus d’un homme, on voit mains sot mains calicot, plus mauvais singe que Jocko, plus mauvais singe que Jocko. Que de gens malgré leur crédit, ont plus d’oreilles que de tête ; que de gens qui n’ont pas l’esprit. Comme lui de faire la bête. Saute Jocko⁶⁴.

Le texte original est même considéré par George Dodd⁶⁵ comme source d’inspiration de Tarzan.

La perle du Brésil

Encore dans le domaine de l’imaginaire et de l’exotisme, il faut mentionner Félicien David, dont l’opéra en trois actes intitulée *La perle du Brésil* a été créé en 1851 au Théâtre lyrique, avec beaucoup de succès. Arsène Alexandre dans son article publié dans *L’Événement* du 23.6.1884, déclare que Félicien David « est une des têtes de la musique française contemporaine », citant *La Perle du Brésil* parmi les œuvres qu’il considérait « non seulement [comme] des œuvres inspirées mais encore [comme] des œuvres typiques [...] ».

L’Opéra comique présente sa propre version de la *Perle du Brésil*, dirigé par Jules Danbé en 1883⁶⁶. L’histoire se passe dans un bateau dans son retour sur le vieux continent, en venant du Brésil. Parmi les voyageurs, on retrouve Zora, une Brésilienne dont la peau était blanche – d’où le titre *La perle du Brésil* – baptisée et adoptée par l’amiral portugais Don Salvador.

La biographie de David racontée par Alexis Azevedo⁶⁷ fournit quelques indices sur l’origine de son intérêt pour l’exotisme et les pays

Jocko. Romance nouvelle, Paris, Jouve, [s.d.] ; Robert Planquette, « *Le Singe Jocko !* », paroles de Emile André, *Collection Moments de récréation* n° 4, Paris, L. Bathlot, 1882.

⁶³ Barbaro, *Le Triomphe de Jocko, ronde brésilienne*, paroles d’ Orangoutan, Paris, Jouve, [s.d.].

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ George Dodds, *The Ape-man: his kith and kin. A collection of texts which prepared the advent of Tarzan of the Apes by Edgar Rice Burroughs*. <http://www.erbzine.com/mag18/jocko.htm> vol. 1835 (consulté le 03/12/2013).

⁶⁶ Cf., « La Perle du Brésil », dans *Fonds Barbier*, Bibliothèque du Musée de l’Opéra, 72, Carton 7.

⁶⁷ Cf. Alexis Azevedo, « Revue Musicale », *Journal des Débats*, 18 septembre 1876.

lointains. Enfant de chœur à la maîtrise de Saint-Sauveur à Aix, il termine ses études chez les Jésuites, devenant plus tard second chef d'orchestre dans un théâtre de vaudeville, petit clerc dans une étude d'avoué, revenant ensuite occuper, à la cathédrale de Saint-Sauveur, le poste très important même s'il est peu rétribué de maître de musique. Arrivé à Paris, il fréquenta les classes de composition, harmonie et contrepoint (M. Fétis), orgue et d'improvisation, au Conservatoire qu'il quitta après y être resté dix-huit mois tout au plus. Bien pauvre en 1831, disciple de la nouvelle religion saint-simonienne, il part en Égypte avec ses frères ; il visite Jaffa, Térébinthe et Jérusalem ; il arrive à Alexandrie, où David est devenu maître de musique des épouses du vice-roi du Caire. Il quitte l'Égypte à cause de la peste, arrive avec deux de ses frères à Beyrouth, et part à Gênes. Il revient à Paris finalement :

[...] la bourse vide, mais la tête pleine de souvenirs, l'imagination pleine de richesses. Les couchers de soleil à travers les bois de palmiers, l'eau transparente du Nil reflétant les rayons argentés de la lune, les chansons des chameliers [...], les danses des almées et la prière du muezzin, le silence, l'immensité du désert [...] des chants particuliers, originaux, étrangers avaient frappé son oreille⁶⁸.

S'il n'a jamais voyagé en Amérique, voir au Brésil, son intérêt pour le nouveau continent est démontré par l'opéra intitulée *Christophe Colomb*, en 4 parties, sur les textes de Méry, Charles et Sylvain St. Etienne⁶⁹. *Christophe Colomb* a été présenté à l'Opéra également dirigé par Jules Danbé⁷⁰.

En ce qui concerne Danbé la direction de ces deux œuvres de David pourrait être l'indice d'une source d'inspiration pour sa *Marche Brésilienne*⁷¹ pour le piano et « en Hommage à S. M. l'Empereur du Brésil »⁷² à son tour à l'origine de plusieurs arrangements⁷³.

⁶⁸ Alexis Azevedo, « Revue Musicale », *Journal des Débats*, oIp.ciIt.

⁶⁹ Cf. « Felicien David » dans *Dossiers d'artistes*, Bibliothèque du Musée de l'Opéra.

⁷⁰ *Ibid.* Le document n°14 du dossier d'artiste registre une lettre signée « L.A.S ». au chef d'orchestre Jules Danbé : « il est bien important que nous revoyons nos deux hommes de Colomb pour les faire encore travailler. [...] il y a encore bien des progrès à faire [...] ».

⁷¹ Jules Danbé, *Marche brésilienne*, Paris, Alphonse Leduc, 1872.

⁷² L'origine de cette dédicace mérite d'être investiguée. L'Empereur du Brésil n'était pas inconnu des lecteurs des périodiques musicaux de l'époque tels que *La France Musicale* dont, parmi d'autres articles, celui signé par M. Marie Escudier dans le n° 1 de la 19^e année, publié le 7 janvier 1855, p. 1, nous fait savoir que la soprano Mme Stoltz, qui venait de chanter *La Favorite* de Donizetti à l'Opéra se présenta « littéralement couverte de rubis, d'émeraudes, de pierres précieuses de toutes sortes, et ce n'était encore là, dit-on, que la moitié des cadeaux [...] requis à Rio de l'Empereur et l'Impératrice du Brésil ». Cf. Zélia Chueke, « Quand le Brésil inspire la France : regard d'une pianiste », *op. cit.*, p. 153.

D'autres œuvres inspirées par le Brésil sont conséquence d'un séjour prolongé à Rio ou même un déménagement définitif. En 1897 Luigi Carvelli⁷⁴, écrit *Cœur Brésilien*⁷⁵. Voici la dédicace : « à mon cher ami Riccardo Tatti, professeur de violon au conservatoire de Rio de Janeiro ».

La source d'inspiration de cette œuvre est révélée par le compositeur lui-même à la première page de la partition, en portugais. Voici la traduction⁷⁶ :

L'auteur de cette valse se trouvait à Rio de Janeiro en 1891 dans l'Orchestre du Théâtre D. Pedro en tant que 1^{er} violon⁷⁷. Un jour, se promenant au bord de la mer, étonné par la nature, le *Corcovado* et la végétation, il se sentait au Paradis. Soudain, un souffle de la muse l'inspira et il voulait faire un hommage à ce pays adorable. L'artiste portait avec lui une feuille de papier musique et dans une heure le brouillon de cette valse était fait. Cette valse, qui fait partie du répertoire des principaux bals de Paris, obtint un grand succès dans les Expositions de Genève et Rouen en 1896.

Carvelli a circulé et travaillé dans plusieurs lieux de pratique musicale à Rio ; 1^{er} violon de l'orchestre du Theatro D. Pedro il avait contact aussi avec le Conservatoire de Musique dont le directeur était son ami Ricardo Tatti. De retour à Paris, ses souvenirs ont sans doute établi un contact entre les deux mondes parmi ses collègues et amis parisiens.

Il est évident que les échanges se sont passés dans plusieurs circonstances, compte tenu de la circulation de musiciens, compositeurs et de partitions, entre les divers théâtres et le conservatoire.

⁷³ Voir par exemple : Renaud de Vilbac, *Marche Brésilienne* de J. Danbé, arrangée pour piano à 4 mains, Paris, Leduc, 1872 ; Georges Micheuz, *Marche brésilienne* [arrangée] pour piano, Paris [s.n.], 1872.

⁷⁴ Les données biographiques de ce compositeur, née dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et mort en 1933 restent encore indisponibles.

⁷⁵ Luigi Carvelli, *Cœur Brésilien. Grande valse pour piano*, Paris, Jacques Piss, 1897. La pièce, en sol majeur, en cinq mouvements, avec Introduction et Coda.

⁷⁶ [Traduction de l'auteur]. Texte original (orthographe reproduite selon la source) : « O autor desta Valsa achva-se a Rio de Janeiro em 1891 na Orquestra do Theatro São Pedro como 1^o Cor Solista. Um dia passeando a beira mar, pasmo em frente da natureza, o Corcovado e a vegetação, ornação este quanto do Paraiso. De repente um sopro da musa o inspiro a compor uma valsa em homenagem a esse pais adoravel. O artista portador de uma folha de papel de muzica e em uma hora o esboço da dicta valsa estava feito. Essa valsa, que faz parte do repertorio dos principais bailes de Paris, obteve um grande sucesso nas Expozições de Genebrave e Rouen em 1896 ».

⁷⁷ Le théâtre était fondé en 1870.

PARIS-RIO-PARIS. PARTITIONS, ÉDITIONS, COMMERCE

Si d'un côté les compositeurs brésiliens pendant leurs fréquents séjours à Paris, faisaient connaître leur production musicale soit promouvant des concerts soit faisant publier ces morceaux par des maisons d'édition parisiennes, il faut tenir compte également du commerce établi entre ces deux centres. Les premiers pas étaient donnés sans doute par les éditeurs français établis à Rio, commençant par M. et Mme. Compagnon et Pierre Laforge⁷⁸.

L'imprimerie musicale a débuté à Rio de Janeiro par les mains d'une française, Mme. Compagnon, qui avec son mari, s'occupait aussi de l'importation de partitions, en incluant le répertoire pour la « guitare française », (le nom donné à la guitare au Brésil de cette époque).

Le marché de produits culturels, albums de modinhas, de lundus, méthodes de piano, flûte et guitare, parmi d'autres, se développa à partir des années 1840, au moment où l'imprimerie musicale s'était systématisé à Rio de Janeiro, grâce au pionnier Pierre Laforge, français plus tard naturalisé brésilien.

Aussi, la technique de la lithographie avait été introduite depuis 1819 par un français originaire de Bordeaux, M. Arnaud Marie Julien Palière⁷⁹, qui travaillait aux archives militaires. Après son retour en France, il fut remplacé par un suisse venant de Basel, Johann Jacob Steinmann, qui annonça avoir appris son métier à Paris, avec l'inventeur même de la lithographie, Aloysius Senefelder. Son contrat avec les Archives ayant finalisé en 1830, il ouvre un magazine à la Rua do Ouvidor n°199, retournant en Suisse trois ans plus tard, où il publia une collection de lithogravures intitulée *Souvenirs de Rio de Janeiro*.

Ces allers-retours d'éditeurs et conséquemment de partitions, expliquent peut-être de la publication en 1879 du *1^{er} Mosaïque sur les chants*

⁷⁸ Cf. « Impressão musical no Brasil » dans Marcos Marcondes (dir.), *Enciclopédia da música brasileira : popular, erudita e folclórica*, São Paulo, Art Editora, Publifolha, 2/1998, p. 371. Voir aussi : Mônica Leme, « Mercado editorial e música impressa no Rio de Janeiro (século XIX) - modinhas e lundus para 'iaiaís' e 'trovadores de esquina' », *I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial*, Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 8 - 11 novembre, 2004, <http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/Mõnicaleme.pdf> (consulté le 19/09/2013).

⁷⁹ Cf. Leme, *op. cit.*

*brésiliens*⁸⁰, pièce pour le piano d'Henry Duvernoy, où l'on trouve les thèmes des *lundus* tels que celui de Francisco Manoel da Silva, intitulé *A Marrequinha*⁸¹ ou le *Lundu das moças*⁸² avec le thème original de F. S. Noronha.

En effet, Silva était l'un de ces compositeurs dont les *modinhas* et *lundus* étaient le plus publiés par Pierre Laforge.

Il nous était impossible jusqu'à présent, de trouver, à travers les données biographiques sur Duvernoy, disponibles dans les archives de la BnF et la bibliographie spécialisée, les indices d'un contact direct de ce compositeur avec la musique ou avec les musiciens brésiliens. En termes d'indices, à part la question du commerce de partitions et les possibles concerts de musique brésiliennes⁸³, nous pourrions évoquer soit la présence d'Henri Herz au Conservatoire entre 1842 et 1874, soit même celle du compositeur brésilien Carlos de Mesquita⁸⁴, qui, grâce à l'appui de la part de l'empereur Dom Pedro II, séjourna en 1877 en France pour continuer ses études. Il entra au Conservatoire de Paris où il étudia avec Antoine-François Marmontel, César Franck, Émile Durand et Jules Massenet.

IMMERSION

La liste de compositions examinées jusqu'à présent dans le cadre de notre recherche, suggère deux catégories :

- Celles inspirées par la musique de scènes ;
- Celles inspirées plutôt par des thèmes brésiliens.

Les arrangements de l'hymne national brésilien sont considérés pour le moment, comme partie intégrante de toute une série d'arrangements de plusieurs hymnes venus d'autres pays, composés à la même époque, la plupart transcrits pour le piano et compilés dans des albums⁸⁵.

⁸⁰ Henry Duvernoy, 1^{re}. *Mosaïque sur les chants brésiliens*, Paris, Benoit Aimé, 1879.

⁸¹ Julia de Brito Mendes, *Canções Populares do Brasil*, Rio de Janeiro, J. Ribeiro dos Santos, 1911, p. 258 - 259.

⁸² *Ibid*, 128 - 130.

⁸³ Voir par exemple le *Festival brésilien* organisé par Francisco Braga à Paris, à la salle d'Harcourt le 5 février 1895. Cf. Zélia Chueke (dir.), *Brasil Musical*, Curitiba, Editora DeArtes/UFPR, 2005, illustration p. 68.

⁸⁴ Cf. Isaac Chueke, *Francisco Braga, compositeur brésilien : la vie et l'œuvre*, thèse de doctorat (musicologie), Paris, Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 20.

⁸⁵ Voir, par exemple, Léo Maresse, « Hymne National Brésilien », dans *Airs nationaux de l'univers*, Paris, Janet, 1862 ou Louis Messemackers, « Chant national brésilien », dans

Si l'on peut dire que dans le premier groupe de cette catégorisation⁸⁶, il n'y aurait parfois aucun rapport direct entre le compositeur et le thème en question, dans le deuxième groupe, l'intérêt était plus objectivement lié aux thèmes brésiliens *per se*. Dans ce cas, nous trouvons :

- Ceux qui sont le fruit d'un contact direct avec la culture brésilien, sur place, et où la ville de Rio est toujours impliquée ;
- Ceux qui sont le fruit d'un contact indirect, établi surtout à Paris.

Ceux du premier groupe ne sont pas nombreux à cette époque : c'est le cas de Luigi Carvelli, mentionné auparavant, qui vécut et travailla au Brésil ; il faut ajouter celui de Charles-Lucien Lambert⁸⁷, qui déménagea au Brésil en 1859, y restant jusqu'à sa mort, et qui composa, entre autres, une *Polka Brillante* intitulée *La Brésilienne* autour d'un thème folklorique⁸⁸ et *L'Amazone*⁸⁹. Lambert a en effet été professeur de l'un des plus célèbres compositeurs brésiliens, Ernesto Nazareth⁹⁰.

Est-ce que la « présence brésilienne » dans certaines œuvres, comme celles de Lambert et Carvelli doit être forcément considérée comme plus authentique par rapport à celles de Jules Danbé, Henry Duvernoy ou Francis Martin (18...-1942)⁹¹, dont les rapports avec la musique brésilienne s'établirent (par ce que l'on connaît jusqu'à maintenant) à distance ? Les pièces appartenant à ce groupe sont en effet beaucoup plus nombreuses.

Chants nationaux du monde entier transcrits pour piano, op. 92, 2^e éd., Paris, Alfred Ikelmer et Cie., 1860.

⁸⁶ À part *Jocko* et *La perle du Brésil*, nous ajoutons *Le Fadine. Polka brésilienne (pour piano) sur les motifs de la revue "De Bric et de Broc"*, musique de Louis Varney par Léon Dufils, Paris, VC. Egrot, 1876. Cf. Zélia Chueke, « Quand le Brésil inspire la France... », dans *Piano Français...op. cit.*, p. 148,151 et 156.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 151-153.

⁸⁸ Cf. Lucien Lambert, *La brésilienne. Polka brillante pour le piano* op.58, la mélodie du folklore intitulée *Cai-Cai Balão*. Voir du même auteur : *Brésilianna. Fantaisie Caprice brillant pour piano*, Paris, Jules Heinz, 1869 et *Bresilianna*. *Grande Valse Brillante pour piano*, Paris, Au Ménestrel, 1875. L'orthographe varie à chaque titre, avec un sans accent (Brésilianna, Bresilianna...).

⁸⁹ *L'Amazone Caprice mazurka pour piano par Lucien Lambert. Op. 67* [est-ce que c'est tout cela le titre ou que faut-il garder en italique ?], Paris, 1890, inspirée clairement par les « *modinhas de salão* » jouées à la cours portugaise du XIX^e siècle.

⁹⁰ En effet, Lambert était le seul professeur reconnu en tant que tel par Nazareth. Cf. Aloysio de Alencar Pinto, « Ernesto Nazareth/Flagrantes », *Revista Brasileira de Música*, Ano II n°5 abril/junho, 1963, p. 13-33.

⁹¹ François Martin, *Le Joyeux brésilien. Danse pour piano*, Marseille, édition de l'auteur, 1889.

Nous pouvons suggérer par exemple que la *Marche Brésilienne* de Danbé est en effet inspirée par la tradition des marches à l'époque, avec les tambours qui résonnent à l'introduction. La composition de Duvernoy est tout à fait pertinente soit en termes de rythmes soit en termes de type d'accompagnement des thèmes choisis, s'approchant de très près de ce que l'on écoutait à Rio à l'époque.

À partir de ces exemples, nous sommes tentés de conclure que l'immersion dans une culture étrangère, qu'elle soit sur place ou à distance, apporte des résultats palpables et cela tout d'abord en fonction de la disposition de ceux qui ont vécu l'expérience de plonger dans l'inconnu. C'est ce genre d'initiative créatrice qui a fait émerger des points de coïncidence très palpables entre deux villes séparées par l'océan et par plusieurs siècles d'histoire, surtout dans les domaines culturel et social.

Voici une première réponse à la question que l'on se pose autour de l'authenticité des « traits brésiliens » perçus dans certaines pièces : s'agissant de matériaux sonores, franchissant plus facilement les longues distances, la curiosité et l'intérêt réel de la part de ceux ayant plongé dans les rythmes brésiliens en sont à l'origine, plutôt que la présence sur le territoire. Les compositeurs, ouverts à tous les types d'univers sonores se laissèrent envahir et séduire par les musiques étrangères

La musique, tout à fait libre d'étiquettes, peut donc traverser l'océan et nourrir l'imagination, faisant rêver, voyager et même s'appropriier d'autres cultures qui, tout d'un coup, passent à intégrer leur univers personnel.

Pour conclure cet article et donner un prolongement à cette recherche autour des rythmes brésiliens en tant que source d'inspiration pour les compositeurs français à la fin du XIX^e siècle, l'on évoquera la dernière phrase de Danièle Pistone, dans le premier chapitre de cet ouvrage.

[...L]'observation musicale – qui distille en nous d'ineffables messages souvent analogiques – s'avère donc riche en leçons pour les sciences de l'imaginaire⁹².

⁹² Cf. Danièle Pistone, « *Rythmes et imaginaire...* ».