

# atla oçitu

Um festival que celebra  
as tradições musicais lusófonas

05. – 13.10.2024

---

**Préface** 6

---

**Yves Léonard** 10

*La Révolution des Œillets  
du 25 avril 1974, une date clé  
de l'Histoire du 20<sup>e</sup> siècle*

---

**Victor Pereira** 18

*Le Portugal, un pays d'émigration*

---

**04.10.** 25

---

**João Vasco & Eduardo Jordão**

**20Fingers: de Mozart à Chico Buarque  
Pre-opening of atlântico**

---

**05. & 06.10.** 29

---

**La Princesse mystérieuse**

**Spectacle musical pour enfants**

---

**05. & 06.10.** 33

---

**Destinatioun Brasil**

**Destination Brasil**

**En Atelier fir brasilianesch Musek ze entdecken  
Un atelier à la découverte de la musique  
brésilienne**

---

**08.10.**

35

---

**Your musical afterwork**

**Round off your day... with music!**  
**atlântico edition**

---

**08.10.**

37

---

**João Bosco &  
Jaques Morelenbaum**

**Anaïs Fléchet**  
*Quintessence du Brésil*

---

**09.10.**

43

---

**Salgado: Amazônia**

**Luxembourg Philharmonic with  
Simone Menezes & Sebastião Salgado**

---

**Sebastião Salgado en conversation avec  
Pascal Huynh**

*Amazônia, un voyage photographique*

**Isabelle Porto**

*L'Amazonie, une forêt symphonique*



João Bosco

---

## 10.10.

---

53

**MARO**  
**The Trio Tour**

---

**Agnès Pellerin**

*Maro: « Je sais que demain peut disparaître »*

---

---

## 11.10.

---

59

**Os Faroleiros**  
**Ciné-concert with Arditti Quartet**

---

**João Bénard da Costa**

*Os Faroleiros*

**Daniel Moreira**

*Os Faroleiros*

---

---

## 11.10.

---

73

**Club Makumba**

---

**Kino Sousa**

*Club Makumba, la résistance en dansant*

---



---

# 12.10.

79

---

**Júlio Resende Fado Jazz**  
**Sons of Revolution**

---

**Júlio Resende en conversation**  
**avec Anaïs Fléchet**  
*Júlio Resende, Fado-Jazz sentimental*

---

---

# 12.10.

85

---

**Dino D'Santiago**

---

**Kino Sousa**  
*Dino D'Santiago, radicalement tourné*  
*vers l'avenir*

---

---

# 12.10.

91

---

**Fête cap-verdienne**

---

---

# 13.10.

93

---

**Martina's Music Box**  
**Venez faire de la musique !**  
**spécial atlântico**

---

---

**Auteurs**

94



Dino D'Santiago © Daryan Dornelles

## La lusophonie dans toute sa splendeur

Lieu de musique, la Philharmonie Luxembourg est aussi lieu de réflexion dans les deux sens du terme: reflet de son environnement social et culturel mais également place privilégiée pour (re)penser le monde dans tous ses défis actuels. Depuis 2016, le festival atlântico, consacré aux musiques des pays lusophones, est un moment devenu incontournable tant par sa programmation que les questionnements qu'il soulève. En cette année 2024 qui marque la célébration des cinquante ans de la Révolution des Œillets, son existence s'inscrit plus que jamais à la croisée des disciplines.

Direction le Brésil pour commencer avec João Bosco et Jaques Morelenbaum, figures discrètes mais majeures de leur pays, qui proposeront une soirée intimiste entre jazz et samba. Place ensuite à un concert de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg qui jouera notamment une vaste pièce de Heitor Villa-Lobos, associée à des projections de photos de l'Amazonie réalisées par l'immense Sebastião Salgado. Du côté du Portugal se succéderont Maro, singer-songwriter native de Lisbonne à la voix subtilement voilée, le ciné-concert

Os *Faroleiros*, qui verra cette pépite du cinéma muet ayant pour cadre les eaux tourmentées de l'Atlantique accompagnée d'une partition de Daniel Moreira interprétée par l'Arditti Quartet, un instant festif en Espace Découverte avec les énergiques musiciens de Club Makumba, qui fusionnent rock, jazz et rythmes nord-africains, et un hommage du pianiste Júlio Resende mêlant fado et jazz aux protagonistes du 25 avril 1974. Pour finir, notons la venue pour la première fois de l'artiste d'ascendance cap-verdienne Dino D'Santiago, incarnant l'union réussie de la musique traditionnelle de l'archipel avec des sonorités électro. Signalons également la poursuite de la collaboration avec le centre Culturel Portugais – Camões qui présente les pianistes João Vasco et Eduardo Jordão. Les plus jeunes seront aussi à la fête avec notamment un atelier de découverte de la musique brésilienne et le retour des aventures d'une princesse aux pouvoirs surnaturels.

*Bem-vindo!*

**Francisco Sassetti**

*Senior Manager  
Artistic Planning*

**Stephan Gehmacher**

*Directeur général*

# The Lusophone world in all its splendour

The Philharmonie Luxembourg is not only a musical destination, but also a place of reflection, in both senses of the term: it reflects its social and cultural environment, and at the same time it is a unique place in which to (re)think the world with all of its current challenges. Since 2016, the atlântico festival, devoted to the music of the Portuguese-speaking countries, has become a unique event both in terms of its programming and the questions it raises. In 2024, which marks the 50th anniversary of the Carnation Revolution, it should prove even more of an interface between disciplines than usual.

Brazil will be the starting point, with João Bosco and Jaques Morelenbaum, two unassuming but prominent figures in their country, offering an intimate evening between jazz and samba. Next up is a concert by the Luxembourg Philharmonic, performing a vast work by Heitor Villa-Lobos paired with projections of photographs of Amazonia taken by the great Sebastião Salgado. Portugal will be represented first by Maro, a Lisbon-born singer-songwriter with a subtly veiled voice. She will be followed first by a ciné-concert featuring *Os Faroleiros*, a masterpiece of silent



cinema set in the stormy waters of the Atlantic, accompanied by the Arditti Quartet performing a composition by Daniel Moreira; then by a festive event in the Espace Découverte featuring the energetic musicians of Club Makumba, who fuse rock, jazz and North African rhythms; and finally by a musical tribute to the protagonists of 25 April 1974 by pianist Júlio Resende, mixing fado and jazz. Lastly, the festival debut of Cape Verdean descent artist Dino D'Santiago, who embodies the successful fusion of traditional music from the archipelago with electro sounds. We continue to collaborate with the Portuguese Cultural Centre – Camões, which will be presenting pianists João Vasco and Eduardo Jordão. And younger audiences will have plenty to enjoy too with a workshop dedicated to discovering Brazilian music and the return of the adventures of a princess with supernatural powers.

*Bem-vindo!*

**Francisco Sasseti**

*Senior Manager*

*Artistic Planning*

**Stephan Gehmacher**

*Director General*

# La Révolution des Œillets du 25 avril 1974, une date clé de l'Histoire du 20<sup>e</sup> siècle

Yves Léonard

Le 25 avril 1974 fait partie de ces « *grandes dates qui évoquent les grandes mémoires* », chères à Victor Hugo lorsqu'il rendait hommage à la révolution de 1848, trente ans après celle-ci. Avant d'exhorter ses contemporains à ne « *jamais laisser s'effacer les anniversaires mémorables. Quand la nuit essaie de revenir, il faut allumer les grandes dates, comme on allume les flambeaux* ». O 25 de Abril – « le 25 avril » – est non seulement l'acte fondateur de la Révolution des Œillets et de la démocratie portugaise, mais aussi une date clé du 20<sup>e</sup> siècle, au Portugal comme en Europe. Une de ces dates qui se sont glissées dans la mémoire collective. Une date qui sépare clairement un avant d'un après.

Par son nom de baptême printanier. Par son efflorescence et par le déroulement du « jour initial », ce jeudi 25 avril 1974 au soir duquel le régime salazariste – la plus vieille dictature d'Europe occidentale, près de quarante-huit ans – est renversée sans effusion de sang, hormis lorsque la police politique, la PIDE, a tiré sur la foule en début de soirée, tuant quatre personnes et faisant plusieurs blessés. Par cette chanson de protestation diffusée à la radio, « *Grândola, Vila Morena* », qui donne le top du départ à minuit vingt. Par cet hymne et ces œillets rouges, par le rôle inhabituel joué par des militaires pour renverser une dictature et rétablir la démocratie –

ces officiers intermédiaires, ces « Capitaines d'avril » pour reprendre le titre du beau film de Maria de Medeiros –, le 25 avril est passé à la postérité comme le « Jour de la Liberté », commémoré comme tel chaque année, dans la liesse populaire. Le 25 avril est bien ce « *jour initial entier et pur, où nous émergeons de la nuit et du silence* », immortalisé par la poétesse Sophia de Mello Breyner.

Le 25 avril a beaucoup fait rêver dans le monde, à gauche surtout, comme pour mieux conjurer la fin tragique de Salvador Allende au Chili quelques mois plus tôt, en septembre 1973. Véritable laboratoire d'expérimentations politiques, lieu de pèlerinage et d'apprentissage pour les militants politiques du monde entier, le Portugal l'a été pendant plusieurs mois.

Le processus révolutionnaire s'est transmué en une transition démocratique, « par rupture », qui s'est révélée d'une grande singularité, jamais imitée, sorte de contre-modèle de ces transitions négociées, « pactées », comme celle de son voisin espagnol après la mort de Franco en novembre 1975. Le 25 avril a ouvert la voie à une nouvelle vague de démocratisation – la troisième selon certains –, précédant de quelques mois la fin de la dictature en Grèce et en Espagne, et de quelques années les transitions démocratiques en Amérique du Sud et en Europe de l'Est. Avec pour point d'arrivée, qui n'était pas écrit d'avance tant les options étaient nombreuses,



ක  
ව

تلاوة  
القرآن



ce 25 avril 1976 où entre en vigueur la Constitution promulguée le 2 avril. Et où se déroulent les élections législatives, un an jour pour jour après les élections à l'Assemblée constituante, les premières élections libres au Portugal au suffrage universel masculin et féminin, avec un taux de participation proche de 92%. Deux ans jour pour jour après le « Jour initial », une démocratie libérale, à l'européenne, s'implante au Portugal. Trois 25 avril donc, comme un bloc de granit pour la démocratie portugaise.

Le 25 avril a rendu possible, non sans tourments, la décolonisation des anciennes possessions portugaises en Afrique, après treize années de guerres anachroniques et d'une grande violence, en Angola, en Guinée-Bissau et au Mozambique. Il fut le produit de la révolution anticoloniale africaine, mais aussi d'une Guerre froide en phase de détente – les accords d'Helsinki sont signés début août 1975 –, en s'inscrivant pleinement dans le contexte international post-1968. Au point de culminer à l'été 1975 – « l'été chaud » – et de mettre le pays au bord de la guerre civile, entre tentatives contre-révolutionnaires et radicalisation. Et de constituer un véritable casse-tête dont une célèbre caricature de João Abel Manta en 1975 nous offre un saisissant raccourci. Face à un tableau noir où figure le Portugal, on y voit assis de grandes figures politiques et intellectuelles étrangères, de Karl Marx et Lénine à Jean-Paul Sartre et Henry Kissinger – affublé d'un bonnet d'âne –, en passant par Mao, Léon Trotski et Rosa Luxemburg – seule femme représentée –, Staline et Fidel Castro. Avec pour titre ô combien approprié : *Portugal, un problème difficile*.

Par une formule, simple en apparence, Victor Hugo écrivait dans son roman *Quatrevingt-treize* que « la révolution, c'est l'avènement du peuple ». S'il dit vrai, qu'en est-il du printemps portugais ? À la fulgurance du « 25 avril », au « jour initial » entier et pur, succède l'efflorescence du processus révolutionnaire et ses trois D pour « décoloniser, démocratiser et développer ». Certains évoquent une révolution imparfaite, sinon ratée. La dernière révolution classique,

« la dernière pièce léniniste ». Avec son lot d'espairs déçus lorsque se referme la révolution « la fleur au fusil » et le temps du *kairos*, du moment opportun, est passé. En somme, pas de « grand soir ». Comme souvent, l'essayiste et philosophe Eduardo Lourenço (1923-2020) avait vu juste : « *Une révolution, c'est peut-être cela. On ne sait pas où on va, mais on y va, poussé par des rêves plus puissants que nous.* »

Souligner cette part du rêve, c'est rappeler l'essentiel pour dire l'histoire de la Révolution des Œillets. Impossible d'écrire son histoire sans y ajouter le rêve et donner la parole aux poètes. Certains s'y sont risqués, sans mesurer à quel point l'ensemble du processus révolutionnaire reste nimbé de la lumière du « jour initial », de cette lumière du 25 avril, où renverser pacifiquement une dictature vieille de « *quarante-sept ans, dix mois et vingt-quatre jours* » peut se révéler héroïque et follement romantique. Une révolution comme on n'en fait plus.

Révolution inclassable, à nulle autre pareille, couleur d'œillet dit-on. Rouge comme un lointain hommage à la « moisson de coquelicots » de la Commune de Paris. Rouge comme symbole du mouvement ouvrier, avec ces œillets portés fièrement à la boutonnière pour la fête des travailleurs, chaque 1<sup>er</sup> mai. Rouge aussi comme tout opposant naguère au régime salazariste, « communiste », le mal absolu pour Salazar. Mais le rouge des œillets devenu un beau matin d'avril 1974 symbole de liberté et de fraternité, mais aussi de « *cette égalité sur tous les visages* » chantée par Zeca Afonso dans « *Grândola, Vila Morena* », l'hymne du 25 avril. Liberté pour tous, avec la fin de « l'administration de la peur ». Fraternité du « *peuple uni jamais vaincu* ». Fraternité avec les anciennes colonies d'Afrique pour enfin tourner la page du colonialisme. Égalité des droits pour en finir avec une société patriarcale, aux codes figés depuis si longtemps. Le droit au divorce reconnu.

Cette lumière du printemps rappelle l'énergie vitale du *Dia inicial* et des premiers jours. Comme une fidélité à la promesse de ne plus verser de sang, tout en étant d'une détermination sans faille pour en finir avec les guerres coloniales et la dictature salazariste. C'est la lumière du pacte entre les capitaines et les hommes du coup d'État qui « *se sont promis les uns les autres que, quoi qu'il arrive, ils seraient toujours unis, sans différence, ni en bien, ni en mal* ». Ce serment solennel, merveilleusement décrit par Lídia Jorge dans *Les Mémoires*, c'est la promesse de l'aube du 25 avril. Certains, comme le capitaine Salgueiro Maia, y sont restés fidèles, ne recherchant aucune distinction. Comme la plupart de ces quelque quatre mille hommes « *en train de faire avancer les aiguilles de l'Histoire* ».

Chez Otelo Saraiva de Carvalho – « Oscar », la voix du 25 avril à partir de son poste de commandement –, chez Salgueiro Maia – figure iconique des capitaines d'avril avec son porte-voix place du Carmo –, chez bien d'autres encore, il y a cette dimension héroïque où le courage, le sang-froid et la détermination le disputent en permanence à l'insouciance, à l'humour et à la jeunesse. Ce que le beau film *Capitaines d'avril* de Maria de Medeiros a su si bien saisir. Sans ce supplément d'âme, sans cet esprit d'improvisation lancé comme un défi au sens créateur, pas de 25 avril ni de transition « par rupture ». La décolonisation repoussée. L'exil prolongé pour ces centaines de milliers de jeunes contraints d'émigrer en Europe occidentale, en France, en Allemagne fédérale, en Suisse et ici au Luxembourg. La fin de l'espoir peut-être.

Cette Révolution des Œillets dont on fête le cinquantième anniversaire nous parle avec encore plus de force en ces temps sombres. Porteuse du principe de fraternité, elle associe étroitement révolte et jeunesse pour s'épanouir dans l'espérance d'une société libre et égalitaire. Autant d'idéaux toujours riches de sens. Dès 1974, le chanteur Georges Moustaki avait adapté « *Fado Tropical* » de Chico Buarque pour célébrer cette révolution pacifique, couleur



d'œillet et prophétiser la victoire contre les dictatures : « À ceux qui ne croient plus voir s'accomplir leur idéal / Dis-leur qu'un œillet rouge a fleuri au Portugal ».

« Il y a des mots qui font vivre » écrivait Paul Éluard. Le 25 avril en fait partie. Non pour un retour nostalgique vers le passé, mais pour un salutaire détour par le passé. Car l'histoire du 25 avril n'est pas celle d'un échec, mais bien une source inépuisable d'encouragement et d'espoir. « Quand la nuit essaie de revenir, il faut allumer les grandes dates comme on allume les flambeaux », écrivait Victor Hugo. Pour nous rappeler que la vigilance et le souvenir s'imposent à nous. Sans oublier que « la révolution est un bloc », pour paraphraser Georges Clemenceau lors du centenaire de 1789. Alors que les générations qui n'ont pas vécu le 25 avril, ni connu la dictature salazariste, sont les plus nombreuses aujourd'hui, il importe de rappeler inlassablement la fécondité de cette Révolution des Œillets. Bon 50<sup>e</sup> anniversaire ! Et comme on dit au Portugal, « 25 de Abril sempre ! »

# Le Portugal, un pays d'émigration

Victor Pereira

En 2020, un peu plus de deux millions d'individus nés au Portugal résident hors de leur pays, soit l'équivalent d'à peu près 20% de la population résidente. Le Portugal est ainsi un des principaux pays d'émigration dans le monde. Après la Révolution des Œillets en 1974, les élites du pays avaient affirmé que les départs massifs à l'étranger appartenaient au passé, un passé synonyme de dictature, de pauvreté et de guerres en Afrique. L'implantation de la démocratie devait permettre à tous les Portugais de vivre dignement dans leur pays et de s'y épanouir. Pendant quelques décennies, l'émigration a semblé être une page honteuse du pays résolument tournée. Si les départs n'ont pas cessé dans les années 1980, 1990 et 2000, ils ont été en partie invisibilisés dans le champ politique et médiatique. L'attention s'est plutôt portée sur l'arrivée d'immigrés, arrivée perçue positivement car elle révélait que le Portugal n'était plus un pourvoyeur de main-d'œuvre peu qualifiée mais, au contraire, attirait des travailleurs immigrés, signe de la modernisation du pays. Néanmoins, ce récit d'une européanisation et d'un développement économique réussis s'est effondré face aux effets de la crise financière de 2008 qui ont profondément ébranlé le Portugal. Le gouvernement de Lisbonne a dû demander une aide financière et appliquer des mesures d'austérité tandis que le chômage a considérablement augmenté. Pour une population confrontée à l'absence d'emplois et à des salaires bas, l'émigration a constitué une planche de salut. Au cours de la décennie 2010, environ 900 000 Portugais ont quitté le pays. Pour certains, ces départs ont été vécus comme une contrainte, voire un exil, car ils pensaient que l'émigration était réservée aux classes populaires dont ils désiraient se distinguer. En effet, pendant une partie du 20<sup>e</sup> siècle,

quitter son pays, parfois au péril de sa vie, a été le principal moyen pour des millions de paysans d'obtenir une meilleure vie, pour eux et pour leurs enfants, de fuir la misère et l'absence de libertés.

L'historien portugais Vitorino Magalhães Godinho a forgé une expression maintes fois répétée ces dernières décennies. Selon lui, l'émigration est une « *constante structurale* » de la société portugaise depuis le 15<sup>e</sup> siècle, lorsque les Portugais ont initié leur expansion outre-mer.

Au 18<sup>e</sup> siècle, des milliers de Portugais partent au Brésil, en quête d'or. L'indépendance du Brésil en 1822 n'a pas fait cesser le flux migratoire. Bien au contraire. Tout au long du 19<sup>e</sup> siècle, des centaines de milliers de Portugais ont rejoint l'ancienne colonie. Le Portugal perd ainsi plus de deux millions de personnes entre 1820 et 1930, qui se rendent principalement au Brésil mais aussi aux États-Unis et en Argentine, alors qu'il ne compte que six millions d'habitants en 1920.

Ce n'est qu'en 1916 qu'un nombre significatif de Portugais part travailler en France qui, en pleine guerre, a besoin de bras. Une convention de main-d'œuvre est signée en octobre 1916 et environ 15 000 Portugais se rendent dans l'Hexagone. Ils travaillent principalement dans les usines de guerre. À l'issue du conflit, la France désire signer un accord d'émigration avec le Portugal. Le gouvernement de Lisbonne refuse, arguant qu'il a besoin de

conserver sa main-d'œuvre pour son propre développement et celui de ses colonies africaines. En dépit de ce refus, 75 000 Portugais viennent travailler en France entre 1919 et 1931. Ce sont principalement des hommes qui participent notamment à la reconstruction des territoires dévastés par la guerre. Toutefois, c'est encore vers le Brésil que les Portugais continuent à se rendre en masse, après l'interruption des flux provoquée par la Grande Guerre.

Le krach d'octobre 1929 réduit considérablement les départs. Dès 1929, face au chômage qui touche le Brésil, les Portugais sont moins nombreux à traverser l'Atlantique. De plus, en décembre 1930, le Brésil ferme ses frontières à l'immigration. Pendant quelques mois, le nombre de départs vers la France s'accroît car les effets de la crise ne se font ressentir dans ce pays qu'en 1931. Ainsi en 1930, l'émigration vers la France rivalise avec celle qui se dirige vers le Brésil. Néanmoins, en 1931, les autorités françaises suspendent également l'immigration et, par le biais d'un ensemble de mesures, poussent des milliers de travailleurs étrangers au départ. Parmi les étrangers, les Portugais sont particulièrement touchés. En à peine cinq ans, entre 1931 et 1936, la population portugaise en France s'est réduite de 42%. À partir de 1931, pour la première fois depuis des décennies, l'émigration ne dépasse pas les 10 000 individus par an. Cette réduction significative des départs est concomitante avec l'installation au Portugal d'une dictature dirigée à partir de 1932 par António de Oliveira Salazar. Ce dernier met en place un régime nationaliste, répressif et corporatif qui exalte la colonisation. Les Portugais sont privés de liberté et Salazar les contraint à « vivre *habituellement* », c'est-à-dire dans la pauvreté pour la grande majorité d'entre eux.

La Seconde Guerre mondiale réduit les traversées de l'Atlantique et la France, occupée par l'Allemagne, ne constitue plus une destination pour les Portugais qui sont pourtant confrontés aux pénuries et à la faim. Dès 1945, les départs reprennent sensiblement

et la dictature, soucieuse de contrôler la mobilité de la population et d'éviter les conséquences politiques de l'émigration (politisation des Portugais à l'étranger, mécontentement des employeurs de main-d'œuvre qui ne peuvent plus compter sur les excédents de travailleurs qui maintiennent les salaires à un très bas niveau) crée la Junte d'Émigration en 1947. De nouveau, à la Libération, le gouvernement portugais refuse de signer un accord de main-d'œuvre avec la France : tous les travailleurs doivent rester au pays pour les grands travaux qui sont ébauchés. Il s'agit également de favoriser les départs vers les colonies africaines. L'envoi de colons est en effet perçu comme un moyen de renforcer l'Empire alors que l'indépendance de l'Inde en 1947 ouvre le processus des décolonisations. Le gouvernement portugais ne s'oppose cependant pas aux départs vers le Brésil, considérant que ce flux migratoire permet d'entretenir les liens économiques et politiques entre les deux pays.

Toutefois, en dépit des restrictions posées aux départs des classes populaires (en 1954, un décret-loi empêche les paysans et les ouvriers d'obtenir un passeport de tourisme), l'émigration augmente à la fin des années 1950. Des centaines puis des milliers de Portugais se rendent clandestinement en France, utilisant des passeurs pour franchir la frontière luso-espagnole, traverser le territoire espagnol puis entrer en France. C'est un voyage long, coûteux et dangereux. Il est très vite appelé « o salto », le saut par-dessus les frontières. Les Portugais qui prennent le risque d'aller en France dans ces conditions sont attirés par les salaires beaucoup plus élevés que ceux octroyés au Portugal. Avec ces salaires, ils escomptent rembourser les frais engagés lors du voyage clandestin puis envoyer une partie substantielle de leurs revenus à leurs familles restées au pays. Initialement, beaucoup partent pour mieux revenir au pays. Beaucoup espèrent acheter des terres, une maison, un petit commerce.

Entre 1957 et 1974, 1,5 million de Portugais émigrent alors que le pays ne compte que 8,5 millions d'habitants en 1970. La France est, de loin, la principale destination : elle reçoit 900 000 Portugais. La République fédérale allemande, elle, en accueille 180 000. Au milieu des années 1960, des Portugais s'installent également au Luxembourg, parfois après un passage par la France, et ils sont 20 000 au moment de la révolution des Œillets. Bien que les autorités luxembourgeoises essaient de l'empêcher, des migrants originaires des îles du Cap-Vert, qui possèdent alors la nationalité portugaise, s'établissent dans le Grand-Duché dès cette époque. Au-delà de son caractère massif (en 1970, ce sont 180 000 individus qui quittent le pays, soit presque 500 par jour) et irrégulier (avec notamment les traversées des Pyrénées), ce sont les conditions de vie des émigrés, en France plus particulièrement, qui marquent les opinions publiques occidentales. Des milliers de Portugais sont contraints de vivre dans des bidonvilles (celui de Champigny-sur-Marne, près de Paris, compte jusqu'à 14 000 « habitants »). Cette émigration apparaît à beaucoup comme un « plébiscite avec les pieds » d'une population qui ne dispose pas du droit de voter et s'exprimer. Pour des dizaines de milliers de jeunes, elle constitue également un refus des guerres coloniales.

1974 constitue un double tournant. D'une part, la dictature chute et les guerres coloniales prennent fin. Des milliers de Portugais qui fuyaient la dictature et la guerre peuvent enfin rester dans leur pays. Des exilés peuvent revenir au Portugal et prendre part à la construction de la démocratie.

D'autre part, le choc pétrolier de 1973 amène différents pays à réduire voire à stopper l'immigration. C'est le cas de la RFA en 1973. En France, les frontières sont fermées à l'immigration en juillet 1974. Néanmoins, le Portugal est confronté à l'arrivée de près de 600 000 Portugais qui quittent les anciennes colonies portugaises devenues indépendantes. De plus, la situation économique du pays, touché de

plein fouet par la crise mondiale, est détériorée. L'émigration constitue toujours un recours pour des milliers de Portugais qui diversifient leur destination : la Suisse, le Luxembourg, l'Espagne et la Grande-Bretagne accueillent ainsi un nombre croissant de Portugais. Pour les trois derniers pays, cette mobilité s'inscrit dans le cadre de l'Union Européenne. En effet, le Portugal rejoint la Communauté Économique Européenne en 1986 et à partir de 1992 les Portugais bénéficient de la liberté de circulation. Par exemple, alors que l'émigration est quasiment absente des débats politiques au Portugal, la population portugaise résidente au Luxembourg passe de 40 000 en 1991 à 50 000 en 1995 puis à 80 000 en 2010. Elle s'installe principalement dans la capitale du pays et dans les territoires frontaliers avec la France (Esch-sur-Alzette, Differdange, Dudelange). La crise que connaît le Portugal dans les années 2010 accroît encore ce flux. En 2017, 96 000 Portugais vivent dans le Grand-Duché, soit 16% de la population totale. Au sein de l'Union Européenne, le Portugal devient un cas singulier. Il est simultanément un pays d'émigration et un pays d'immigration, un pays qui ne retient pas une partie de sa population, confrontée à de bas salaires et à des contrats précaires, et un pays qui attire à la fois des retraités occidentaux, des nomades numériques, des personnes intéressées par le dumping fiscal mais aussi des travailleurs de pays africains et asiatiques employés dans l'agriculture intensive, le commerce et le bâtiment, soumis à des conditions de travail difficiles et à des logements délabrés.





---

04.10.

---

Vendredi

19:30 70'

---

Camões - Centre Culturel Portugais  
4, Place Joseph Thorn, Luxembourg

---

# João Vasco & Eduardo Jordão

20Fingers: de Mozart à Chico Buarque  
Pre-opening of atlântico

---

João Vasco, Eduardo Jordão piano

---

Production Centre Culturel Portugais – Camões  
en coopération avec la Philharmonie

---



CAMÕES  
CENTRO CULTURAL  
PORTUGAL  
INSTITUTO DE CULTURA DE LISBOA

# João Vasco & Eduardo Jordão

Le duo de pianos à quatre mains 20Fingers, formé par João Vasco et Eduardo Jordão, fête ses 17 ans d'existence en 2024. Depuis leurs débuts, lors de l'édition 2007 du mEUsic Partnership Music Festival à Cork en Irlande, les musiciens se sont appliqués à brouiller les frontières stylistiques, jetant des ponts entre les genres et élargissant le champ traditionnel du récital de piano classique.

Placé sous le signe des couleurs, du rythme, de la danse et de l'humour, leur concert est un voyage dans le temps et à travers l'Europe, les États-Unis, l'Argentine, le Brésil et le Portugal. Ils y maintiennent la rigueur et la profondeur inhérentes à leur identité musicale classique mais ne perdent jamais de vue l'objectif premier qui est de partager leur plaisir avec le public.

20Fingers s'est produit au Portugal, en Irlande, en France, au Brésil et en Chine. Le disque « From Mozart to Chico Buarque » a été publié en 2020 par AvA Musical Editions, à l'occasion du Festival Internacional de Piano do Algarve. En parallèle d'œuvres originales, ce récital présente des arrangements inédits pour piano à quatre mains réalisés par les pianistes Eduardo Jordão et Inês Mesquita.





---

# 05. & 06.10.

Samedi  
Dimanche

---

Âge : 5-9

---

11:00, 15:00 & 17:00 60'

---

Espace Découverte

---

Sans paroles

---

# La Princesse mystérieuse

## Spectacle musical pour enfants

---

**Jan Bastel** comédie, danse

---

**Alexandre Martin-Varroy** comédie

---

**Winnie Dias Pinto** danse

---

**Sete Lágrimas**

---

**Filipe Faria** voix, percussions, folk instruments

---

**Sérgio Peixoto** voix, clavecin, toy piano

---

**Denys Stetsenko** violon, violon baroque

---

**Sofia Diniz** viole de gambe

---

**Tiago Matias** luth, guitare baroque,  
saz, théorbe

---

**Benjamin Prins** conception, mise en scène

---

**Pénélope Driant** collaboration artistique,  
dramaturgie

---

**Sabine Novel** chorégraphie

---

**David Münch** décors

---

**Nina Ball** décors, costumes

---

**Yvonne Reidelbach** costumes

---

Le nouveau roi est devenu égoïste. Le monde entier doit lui être soumis. Il y a pourtant une région où on lui tient tête : y vit un peuple mystérieux dont la souveraine - une princesse - dispose de pouvoirs surnaturels. Un ingénieur est censé superviser la construction d'un château mais un accident vient tout perturber. La princesse est déchirée : elle doit d'un côté protéger son peuple mais de l'autre, elle est tombée amoureuse de l'ingénieur...

# Sete Lágrimas

Fondé à Lisbonne en 1999 par Filipe Faria et Sérgio Peixoto, Sete Lágrimas ECMC – Early and Contemporary Music Consort – tire son nom de la collection de danses du compositeur de la Renaissance John Dowland. L'ensemble rassemble des musiciens de différents horizons autour de projets alimentés à la fois par des recherches musicologiques et d'innovants processus créatifs centrés sur les sonorités, l'instrumentation et la mémoire de la musique ancienne. Ces projets font dialoguer musique savante et populaire, ancienne et contemporaine, diaspora portugaise de l'époque des découvertes et axe latino-méditerranéen. Depuis ses débuts, le groupe a donné des centaines de concerts en Europe et en Asie. Les membres de Sete Lágrimas ont créé des œuvres spécialement écrites pour eux, notamment par les compositeurs Ivan Moody, Andrew Smith et Christopher Bochmann. En 2011, ils ont présenté en première mondiale *Lamento*, composée par João Madureira sur un texte de l'écrivain José Luís Peixoto. L'ensemble a enregistré 15 disques. À l'occasion de son 20<sup>e</sup> anniversaire, Arte das Musas a publié le livre *Twenty Years in Seven Tears*, qui comprend la discographie complète du consort ainsi que des contenus inédits et des témoignages de directeurs artistiques de salles et de festivals européens. En 2025 et 2026, Sete Lágrimas publiera, dans le cadre d'une trilogie, l'intégralité du *Cancioneiro de Elvas*, un manuscrit portugais du 16<sup>e</sup> siècle qui constitue l'une des sources les plus importantes de musique profane dans la péninsule ibérique. Depuis 2003, Sete Lágrimas est soutenu par le Ministère de la culture portugais et la direction générale des arts, et, depuis 2012, par la municipalité d'Idanha-a-Nova, UNESCO Creative City of Music.







---

# 05. & 06.10.

Samedi  
Dimanche

---

Alter / Âge : 4-6

---

Sam 14:30 (LU) & 16:30 (FR) 45'

---

Dim 10:00 (LU) & 11:15 (FR) 45'

---

Salon PhilaPhil

---

Op Lëtzebuergesch / En français

---

# Destination un Brasil Destination Brasil

En Atelier fir brasilianesch Musek ze entdecken  
Un atelier à la découverte de la musique brésilienne

---

**Véronique Cloos** conception, animation

---

**Erik Larrea** percussion, animation

---

La machine à voyager autour du monde emmène partout où on le souhaite. Son moteur est fait de musique et, pour la faire fonctionner, il faut lui chanter ou jouer quelques airs. Cette fois, elle part pour le Brésil. À bord, une médiatrice pilote de la machine, un musicien percussionniste, et, bien sûr, les participants et participantes.



---

**08.10.**

---

Tuesday

**18:00** 45'

---

**For adults**

---

Espace Découverte

---

**In English**

---

# Your musical afterwork

**Round off your day... with music!  
atlântico edition**

---

**Martina Menichetti** concept, workshop leader

---

Wrap up your workday with creativity at the Philharmonie. This interactive group session is designed for adults without previous musical knowledge as well as adults who wish to bring their instrument. Led by musician and educator Martina Menichetti, you'll explore instruments, singing, rhythm and movement. Relax, recharge and end your day on a high note: with a fun-filled music-making experience.



---

08.10.

---

Mardi

19:30 90'

---

Salle de Musique de Chambre

---

# João Bosco & Jaques Morelenbaum

---

**João Bosco** guitar, vocals

---

**Jaques Morelenbaum** cello

---

# João Bosco + Jaques Morelenbaum

## Quintessence du Brésil

Anaïs Fléchet

*Si je ne vais pas à Belô, on se croise sur le calçadão...* Au panthéon vivant de la musique populaire brésilienne, João Bosco joue dans la catégorie des plus grands. Avec plus de cinquante ans de carrière, trente disques et des centaines de chansons, dont de nombreux tubes composés avec Aldir Blanc et Francisco Bosco, le musicien originaire de la petite ville de Ponta Nova, dans l'État du Minas Gerais, est un continent sonore.

Autodidacte, né dans une famille modeste d'origine libanaise, il commence à jouer enfant sur la guitare de sa sœur, avant de rejoindre Ouro Preto, l'ancienne cité coloniale, pour y suivre des études d'ingénieur. À une centaine de kilomètres de là, dans la capitale de l'État du Minas Gerais, Belo Horizonte, Belô la moderne, Milton Nascimento et le Clube da Esquina ont ouvert la voie avec un mélange de bossa nova, rock et lyrisme baroque, qui inspire ses premiers morceaux.

Mais c'est à Rio que João Bosco naît une seconde fois. À l'invitation de Vinícius de Moraes, le jeune homme fréquente la fine fleur de la bossa nova, qui s'enthousiasme pour son jeu de guitare et ses constructions mélodiques. Tom Jobim l'invite à enregistrer un premier titre en 1972 sur la face B du 45 tours « Tom Jobim e um certo João Bosco » (« Tom Jobim et un certain João Bosco »). À Rio, João Bosco fait également la connaissance du poète et parolier Aldir Blanc, avec lequel il forme le duo phare de la MPB dans les années

1970. Les deux hommes signent certains des plus grands succès de l'époque, comme « *O Mestre Sala dos Mares* » et « *O Bêbado e a equilibrista* », véritable hymne contre la dictature militaire brésilienne immortalisé par Elis Regina. Ses chansons sont fréquemment interdites par la censure, pour « *atteinte à la sécurité nationale* ». Mais la musique circule.

Les compositions de João Bosco plongent dans le cœur populaire de Rio, dont il assume tout l'héritage musical : celui de la bossa nova et du tropicalisme, mais aussi celui des écoles de samba et des favelas. De la promenade d'Ipanema (le *calçadão*) aux quartiers les plus populaires de la Zone nord, il se fait trait d'union, jouant tour à tour avec Chico Buarque et la grande dame de la samba, Clementina de Jesus. Ses compositions rendent fréquemment hommage aux musiciens afro-brésiliens traditionnels, comme le percussionniste Jackson do Pandeiro, surnommé le « roi du rythme » dans les années 1950, qu'il fait revivre en version rock dans « *Bate um balaio ou Rockson do pandeiro* ». Sa curiosité le porte sur tous les rivages des musiques afro-américaines. Ray Charles lui inspire « *Jimbo no jazz* », dans lequel il chante « *Et le jazz, la samba, la milonga, le tango, le candombe / Et la rumba et le mambo, tout vient de là-bas, du Congo* ». Miles Davis lui souffle « *Dodô* », variation sur une berceuse française. Et on le retrouve sur scène, en tournée avec le pianiste cubain Gonzalo Rubalcaba, au début des années 2000.

João Bosco n'est pas seulement l'un des plus grands compositeurs de la MPB, auteur de sambas engagées et de grands tubes romantiques qui ont traversé les générations. C'est aussi un guitariste de premier plan, avec un jeu très rythmique, dans la lignée des João Gilberto et Baden Powell. Il « désaccorde » son instrument pour s'approprier de manière très personnelle les classiques du répertoire brésilien, invente un nouveau son, improvise. Et un chanteur, qui possède une maîtrise totale de sa voix, passant du rauque au falsetto, de l'ironie au sérieux, du swing de Rio à la religiosité baroque du Minas Gerais.

Au Brésil, certaines de ses chansons ont retrouvé une actualité préoccupante sous le gouvernement d'extrême-droite de Jair Bolsonaro. Quand il interprète « *O bebado e a equilibrista* » sur scène, le public chante dès les premiers accords, « *comme s'ils avaient tous une raison commune d'être là* », explique-t-il. « *Cette musique fait partie de notre quotidien. Malheureusement, elle parle toujours de choses qui se répètent.* »

João Bosco, pourtant, ne se répète pas. Avec Jaques Morelenbaum, le violoncelliste chéri de la MPB et l'un des arrangeurs les plus recherchés au Brésil, il signe « *Boca Cheia de Frutas* », un album magnétique et intime, derrière lequel plane le souvenir de Jobim. Né dans une famille de musiciens, Morelenbaum se forme aux États-Unis auprès de Madeline Foley, la protégée de Pablo Casals, avant de rejoindre la formation de Tom Jobim, qu'il accompagne durant les dix dernières années de sa vie et auquel il doit son premier Grammy Award pour l'album « *Antônio Brasileiro* ». Arrangeur fétiche de Caetano Veloso, Morelenbaum est un interprète sophistiqué et délicat, préférant aux facilités pop l'épure des cordes et de la voix. On le retrouve aux côtés d'innombrables musiciens, au Brésil et ailleurs : de Gal Costa à Cesária Évora, Egberto Gismonti, Paolo Fresu et Omar Sosa. En 2024, il a reçu le grand prix du musicien brésilien, décerné par l'union brésilienne des compositeurs, saluant ainsi cinquante ans de carrière.

João Bosco et Jaques Morelenbaum, ce sont donc deux monstres sacrés de la MPB qui se rencontrent sur scène, dans une formule minimaliste voix, guitare, violoncelle, où l'émotion affleure à chaque instant.







---

09.10.

---

Mercredi

19:30 120'

---

Grand Auditorium

---

# Amazônia

Luxembourg Philharmonic with  
Simone Menezes & Sebastião Salgado

---

**Luxembourg Philharmonic**

---

**Simone Menezes** direction

---

**Camila Provenzale** soprano

---

**Sebastião Salgado** photographie

---



Scannez pour visionner  
une présentation  
de ce projet par  
Sebastião Salgado.

---

**Heitor Villa-Lobos** (1887–1959)

*Bachianas brasileiras N° 4: 1. Prélude*  
(Introdução) pour grand orchestre (1941)  
4'

**Philip Glass** (1937)

*Metamorphosis 1* (arr. Charles Coleman)  
(1988/2017)  
13'

—

**Heitor Villa-Lobos**

*Floresta do Amazonas. Suite* (extraits)  
(arr. Simone Menezes) (-1956)

*A floresta (La Forêt)*

*Em plena floresta*

(Dans les profondeurs de la forêt)

*Pássaro da floresta - Canto 1*

(Oiseau de la forêt - Chanson 1)

*Dansa da natureza (Danse de la nature)*

*Conspiração e dansa guerreira*

(Conspiration et danse de la guerre)

*Veleiros (Voiliers)*

*Em caminhos para a caçada*

(En route pour la chasse)

*Canção de amor (Chanson d'amour)*

*Melodia sentimental (Mélodie sentimentale)*

*O fogo na floresta (Feu de forêt)*

*Epílogo (Épilogue)*

40'

# Amazônia, un voyage photographique

**Sebastião Salgado en conversation  
avec Pascal Huynh (2021)**

## **Quelle est la philosophie de ce projet et dans quel contexte est-il né ?**

Ce projet a pour vocation de nourrir le débat sur l'avenir de la forêt amazonienne. Nous devons le mener tous ensemble, dans une optique internationale, et avec le concours des organisations indigènes. L'Amazonie traverse 9 pays. Le Brésil, qui fait environ 8 fois la taille de la France, regroupe 65% de la surface totale de l'Amazonie. J'ai entamé ce projet en 2013, conscient de la menace qui pesait sur le devenir de la forêt amazonienne. Mon projet s'est poursuivi jusqu'en 2019. J'ai beaucoup travaillé avec les tribus indigènes, mais aussi avec l'armée brésilienne, qui est déployée sur le terrain pour réprimer le marché de la drogue et qui regroupe en son sein un nombre très important d'indigènes. L'accès à la forêt est très difficile. J'ai donc accompagné l'armée en mission, en photographiant d'un hélicoptère. J'ai ainsi pu collecter ce matériel visuel et montrer la diversité de l'espace amazonien. Peut-être s'imagine-t-on l'Amazonie comme étant une surface plane, avec de nombreuses rivières, mais dans l'exposition on découvrira aussi des montagnes ainsi que des espaces érodés depuis plus de 1500 ans.

## **Comment ces territoires se sont-ils transformés depuis votre enfance ?**

Le Brésil possède deux grands écosystèmes de forêts tropicales : l'Amazonie, qui constitue la moitié du territoire brésilien, et la forêt atlantique, qui s'étale sur environ 3000 kilomètres le long du littoral

brésilien. Je suis né dans cette forêt atlantique ; à l'époque, elle était très dense et dotée d'une incroyable biodiversité. Mais d'ici trente ans, tout cela sera terminé, aujourd'hui ne subsistent que 7% de sa taille initiale. Si l'on compare la forêt atlantique de mon enfance à celle d'aujourd'hui, c'est une catastrophe. L'Amazonie prend hélas le même chemin ; il y a trente ans, on estimait que l'Amazonie disposait de la totalité de son territoire, alors qu'aujourd'hui 18% de la forêt ont disparu.

**La forêt amazonienne, c'est avant tout un immense réservoir d'humidité. Cette dimension est essentielle dans votre travail.**

La forêt dispose d'une énorme capacité d'évaporation. L'Amazonie est le seul endroit non océanique qui a la capacité de reconstituer sa propre humidité (alors qu'en principe les nuages ne se forment qu'à partir de l'humidité marine). Environ 1000 litres d'eau s'évaporent quotidiennement de milliards d'arbres, créant ainsi un flux d'humidité dans l'air ambiant bien plus important que les fleuves amazoniens eux-mêmes. Beaucoup de nuages que l'on aperçoit en France viennent de là-bas.

**Votre projet est tourné vers le futur, mais ausculte aussi les traditions, celles des peuples que vous avez rencontrés.**

L'Amazonie est non seulement un grand espace, mais aussi une des plus importantes concentrations culturelles au monde : plus de 300 peuples différents et autant de langues. Ces cultures ont des traditions héritées des Incas qui, sous la pression des Espagnols il y a 500 ans, sont descendus dans la forêt et n'en sont jamais repartis. J'ai travaillé avec la tribu Zo'é venue de la côte atlantique brésilienne ; les jésuites en avaient rapporté l'existence en 1580-1600 mais, depuis, on pensait qu'elle avait disparu et puis on l'a retrouvée il y a une vingtaine d'années. Ce peuple a mis plus de 3000 ans pour migrer de la côte atlantique dans l'État de Bahia au sud de l'Amazonie. Ils ont apporté avec eux les cultures de Bahia et des Caraïbes, ils sont la mémoire vive de notre histoire.

### **Quel type de relation avez-vous noué avec ces populations, comment vous ont-elles accueilli ?**

Depuis la Constitution brésilienne de 1988, pour les protéger, il est interdit d'approcher les tribus. Les groupes isolés qui veulent contacter des personnes extérieures ont la possibilité de sortir de la forêt pour le faire, mais l'inverse est impossible. J'ai travaillé avec des communautés que nous connaissons depuis seulement vingt ans, et même une fois avec un groupe qui n'avait été contacté que depuis dix-huit mois. Lorsqu'en pleine Amazonie, ceux qui vivent dans la forêt et ceux qui n'y vivent pas se rencontrent, nous nous rassemblons autour des mêmes valeurs humanistes, comme l'amour, la dignité... Arriver en Amazonie, c'est pénétrer dans notre propre espèce.

### **À quel type de musicalité vous êtes-vous confronté lors de ce travail ?**

Je suis né dans un pays musical : la musique populaire brésilienne est diffusée et défendue partout dans le pays. Je chante moi-même énormément de musiques apprises durant ma jeunesse, et je n'ai pu photographier l'Amazonie qu'en chantant. La musique a été mon fil conducteur. Les indigènes chantent beaucoup, jour et nuit, sauf quand ils chassent. Leur silence doit alors être absolu. Mais lorsqu'ils cultivent, collectent des fruits, ou pêchent, ils chantent énormément. Je me suis donc senti chez moi en Amazonie ; il y a de grandes fêtes très musicales, des échanges et des signes de bienvenue qui sont comme des discours musicaux. Par exemple, lorsqu'un indigène – après un voyage qui peut durer une à deux semaines à travers la forêt – arrive pour une fête, il partage son histoire ; l'invité et l'hôte se tiennent épaule contre épaule, le visage côte à côte ; l'un déroule son récit en chantant, et son hôte donne des nouvelles du village qui le reçoit. C'est très beau !  
[...]

### **Ce projet englobe-t-il une réflexion plus générale sur les zones dévastées ailleurs dans le monde ?**

J'ai beaucoup travaillé en Asie, notamment en Indonésie. Lors de mes premiers voyages, l'île de Sumatra était recouverte par la forêt ; maintenant, il n'y en a plus – tout a été détruit pour cultiver l'huile de palme. Aujourd'hui, dans la partie indonésienne de la Nouvelle-Guinée – ce qu'on appelle la Papouasie occidentale, on détruit la forêt beaucoup plus rapidement qu'en Amazonie. La leçon que nous avons tirée de l'Amazonie s'applique donc à la planète entière. Il y a quelques centaines d'années seulement, nous vivions dans la forêt. Nous formons une partie de la nature, de l'espèce animale, de la biodiversité, et nous devons la protéger pour nous protéger nous-mêmes. Nos vies urbaines font de nous les aliens – les étrangers – de notre planète ; il nous faut retourner à la nature. Reconstruisons une partie de ce que nous avons détruit !

Reproduit avec l'aimable autorisation de la Cité de la musique – Philharmonie de Paris

# L'Amazonie, une forêt symphonique

Isabelle Porto

Tous les explorateurs qui ont séjourné en Amazonie s'accordent sur un point : la forêt ne dort jamais. La forêt amazonienne est un univers sonore d'une variété et d'une richesse insoupçonnées. Cet espace, vaste et complexe, abrite une faune et une flore uniques au monde. Des hommes, des femmes et des enfants habitent cette architecture singulière, dont les dimensions brouillent les repères habituels, et redéfinissent les concepts d'harmonie, de verticalité ou encore d'horizon. Heitor Villa-Lobos (1887-1959), parce qu'il s'en est approché, a saisi tout le potentiel musical de cette immense caisse de résonance et de son acoustique particulière. Pour lui, comme pour d'autres artistes brésiliens, la forêt amazonienne est un moteur puissant pour la création. Dès 1917, cinq ans après sa participation à l'expédition en lisière de l'Amazonie, Villa-Lobos compose un ballet intitulé *Amazônas*. Cette relation privilégiée à un territoire qui a été le berceau de tant de mythes a été un fil conducteur pour lui.

En invitant Sebastião Salgado à dialoguer avec la musique de Villa-Lobos, la cheffe Simone Menezes prolonge l'itinéraire engagé par le compositeur. « *Je veux au départ raconter une histoire* » explique Salgado. Cette rencontre entre les univers sonores et visuels des deux artistes donne un nouveau souffle à la partition qui a déjà eu plusieurs vies depuis sa composition en 1957. D'abord musique du film *Green Mansions (Vertes Demeures)* de Mel Ferrer, avec Audrey Hepburn, elle devient poème symphonique et s'enrichit de plusieurs morceaux chantés. Ce mélange des genres réussi fait de *Floresta da Amazonas* un objet hors normes, à l'image de son sujet. Les 250 photos de



Sebastião Salgado renforcent la dimension narrative contenue dans la partition et contribuent à son intensité dramatique, la rapprochant de l'opéra ou du mélodrame. L'orchestre prête ses voix aux êtres en noir et blanc qui défilent, posant ou non, sous les yeux du spectateur. « *La couleur transforme le message. Tandis que le noir et blanc est une abstraction. L'ensemble de l'image se transforme en une gamme de gris, et là on peut vraiment dire quelque chose* » déclare le photographe. Le résultat suggère à Simone Menezes « *l'impression que les images chantent avec la musique* ». Pour ce faire, la partition a connu une nouvelle étape, une mue indispensable : Simone Menezes a réalisé une sélection de onze numéros, pour gagner en émotion et faire sens. Plus encore, elle imagine de nouveaux dialogues en convoquant Johann Sebastian Bach et Philip Glass. En lieu et place de l'ouverture et de son chœur d'hommes, elle préfère le premier mouvement de la N° 4 des *Bachianas brasileiras*, composée en 1930 et orchestrée en 1941. Ces neuf suites sont autant d'hommages à Bach, premier maître de Villa-Lobos, dont les partitions le suivent partout et dont il dirige la première audition brésilienne de la *Messe en si* en 1935. Leurs titres doubles attestent du dialogue entre Bach et la musique brésilienne : l'un renvoie à l'œuvre de Bach, l'autre à la musique brésilienne. Le prélude choisi fait entendre le *thema regium* employé par Bach dans *L'Offrande musicale*. Parce qu'il régit la composition, il illustre le travail de Villa-Lobos et trouve un écho dans la démarche répétitive de Philip Glass (né en 1937). *Metamorphosis 1* porte bien son nom : pièce pour piano composée en 1988, elle est orchestrée en 2017 par Charles Coleman qui en augmente aussi sa durée. Glass insère cette nouvelle version dans son album « *Amazônia* », hommage à la forêt, exemple de métamorphoses constantes.

« *Mon premier traité d'harmonie fut la carte du Brésil* » se plaisait à rappeler Heitor Villa-Lobos. Ces propos éclairent l'écoute de *Floresta do Amazonas*. On entend, grâce à une orchestration à géométrie très variable, l'araponga, oiseau au chant métallique, les bruissements d'ailes, les feuilles d'une végétation luxuriante que le vent peine à mouvoir. La section des percussions est largement pourvue d'instruments typiques tels que la *matraca* (crécelle) ou les cocos (maracas) qui

recréent l'univers sonore de la musique populaire brésilienne. C'est de cette dernière que sont issus la majorité des thèmes et motifs utilisés. Dans le premier mouvement, les gammes dans l'aigu du *Molto moderato*, et sa mélodie tribale dans le grave, témoignent de la spatialisation du son à l'œuvre. D'abord insaisissable, cet espace s'étoffe avec l'explosion de joie de *l'Allegro vivace*, mesuré et clairement tonal. Les vues aériennes qui survolent la forêt confirment des dimensions impossibles à embrasser. On y voit tantôt les lignes de partage entre le ciel et la terre, tantôt la symbiose entre les nuages et la cime des arbres. Le motif ascendant répété du *Molto espressivo* rappelle la structure du *thema regium*, déjà évoqué. Villa-Lobos emploie une technique d'écriture propre au *chôro*, genre musical typique de Rio de Janeiro : la *baixaria*. Il s'agit d'un mouvement mélodique confié à la basse et assurant la transition entre les motifs des autres pupitres. Les photos choisies pour le deuxième mouvement, *En plena floresta*, opèrent un rapprochement, elles semblent prises à hauteur d'arbre. Un solo de cor anglais, l'imitation des chants d'oiseaux, le fleuve somptueux offrent un accueil solennel au visiteur. Les cuivres et les syncopes de l'orchestre obscurcissent l'atmosphère avant que la plénitude du *Molto moderato grandioso* invite à célébrer la nature. Celle-ci s'incarne dans le mouvement suivant, consacré aux oiseaux. Villa-Lobos écrit des vocalises pour la voix de soprano, doublée par les flûtes et ponctuée par des effets suggestifs du piccolo. Cette confusion entre voix humaine et chant d'oiseau suggère à Salgado l'intimité du bain, qui magnifie les corps nus et ornés des femmes et des enfants. La communion entre la forêt et les indigènes se prolonge par la danse : *Dança da natureza et Conspiração e dança guerreira* font résonner les pas de chorégraphies ancestrales. La fête et la guerre sont l'occasion, à travers les motifs rythmiques accentués qui leur sont associés, d'interroger le destin. Les corps des hommes défient l'inquiétude des esprits. Alors que le caractère épique atteint son paroxysme, Villa-Lobos choisit un premier poème de Dora Vasconcelos : ses *Veleiros* (voiliers) semblent dériver vers une contrée lointaine, sans espoir de retour. Les paysages semblent alors un jeu de reflets entre l'eau du fleuve et la forêt. Ce choix renforce l'impression d'un miroir tendu à l'Europe, celle de Bach, mais également

celle des amis parisiens de Villa-Lobos : Edgar Varèse, Florent Schmitt, Albert Roussel et aussi Olivier Messiaen. Ce dernier tenait d'ailleurs son homologue brésilien en haute estime, le considérant comme « *un très grand orchestrateur* ». C'est sans doute l'une des plus grandes qualités de l'œuvre de Villa-Lobos. Passer de l'*Allegro selvagem*, qui ouvre *Em caminhos para a caçada*, avec son ambitus réduit, son rythme rudimentaire, répétitif, imitant le rituel de la chasse et de la fabrication des armes, à la danse gracieuse à deux temps qui lui succède, est un tour de force. La sonorité du célesta en fait un moment aussi original que suspendu. *Canção de amor* et *Melodia sentimental* sont deux sommets de l'œuvre. Dora Vasconcelos interrompt la chasse pour laisser flotter une mélodie empreinte de nostalgie. Exclusivement accompagnée par la guitare et les cordes, cette chanson d'amour s'inscrit dans la tradition de la *modinha*, répertoire de mélodies brésiliennes de la fin du 18<sup>e</sup> siècle d'influence européenne jouées dans les salons. La partie centrale ressemble à une chanson d'antan, au caractère désuet, peut-être une ancienne berceuse. Sebastião Salgado en fait un hymne à la maternité. Des femmes de tous âges posent, certaines allaitent leur enfant selon des gestes universels. Leur beauté indiscutable, les inflexions de la voix enveloppent le spectateur d'une immense tendresse. La figure maternelle se change en celle d'une prêtresse avec le poème suivant. « *Éveille-toi, viens voir la lune sommeillant dans la nuit noire si belle et si blanche et répandant sa douceur* » résonne comme une invocation, soutenue par une marche harmonique descendante, entre en résonance avec le noir et blanc de Salgado. Le texte contient une phrase prophétique : « *Claire flamme silencieuse enflammant mes rêves* » annonce le feu qui dévore la forêt dans le mouvement suivant, *O fogo na floresta*. L'imitation des flammes et de leurs mouvements successifs ascendants et descendants disparaît au profit d'un thème poignant du violon solo, pendant que le fleuve semble disparaître dans l'immensité de l'océan. C'est le temps de l'épilogue, le retour de la *Melodia sentimental*, sans paroles cette fois, accompagnée par un quatuor à cordes lumineux, qui vibre pendant que le spectateur s'envole, le photographe s'éloigne, et emporte avec lui la nostalgie d'un monde encore vivant.



---

**10.10.**

---

Jeudi

**19:30** 80'

---

**Salle de Musique de Chambre**

---

# MARCO

**The Trio Tour**

---

**Marco** guitar, vocals

---

**Pau Figueres, Darío Barroso** guitar

---

# Maro : « Je sais que demain peut disparaître »

Agnès Pellerin

Maro, une voix qui susurre les paroles, en laisse deviner le sens, plus qu'elle ne l'articule, enveloppé dans des nappes musicales qu'elle superpose et croise, tout en nuances et en délicatesse. Auteure-compositrice multi-instrumentiste, cette artiste d'à peine trente ans a exploré une grande diversité d'univers musicaux, folk, pop, r&b, qui l'ont menée jusqu'à la fraîcheur acoustique de « Hortelã », produit avec ses deux guitaristes, Pau Figueres et Darío Barroso.

Le parcours de Maro est riche d'horizons divers, des États-Unis, où elle a étudié, jusqu'au Brésil, dont la musique l'a toujours inspirée. Puisant ses influences aux quatre points cardinaux des musiques du monde (flamenco, bossa nova, voix bulgares, musiques indiennes...), elle a trouvé une résonance internationale anglo-saxonne mais a su créer une relation musicale intime à son pays d'origine et à sa langue maternelle.

Intégrant, à dix-neuf ans, le Berklee College of Music de Boston, grâce à une bourse d'études, elle est dotée d'une solide formation musicale. Dès l'âge de quatre ans, elle fréquente l'école de Linda-a-Velha, près de Lisbonne et chez elle, la musique fait partie de la famille : sa mère et sa grand-mère l'enseignent et on en écoute en boucle. « *Ma mère avait un principe pour chacun de ses enfants : apprendre le piano pendant au moins cinq ans. Après, on pouvait arrêter, on pouvait faire ce qu'on voulait.* » Au collège, elle se met à la guitare, en autodidacte, commence

à composer. Mais ça ne lui était « *jamaïs venu à l'esprit* » de consacrer sa vie à la musique. Pourtant, après de longues soirées à réviser ses cours de physique, en vue d'études vétérinaires, elle se rend compte que certaines musiques, de Milton Nascimento notamment, lui procurent un tel enthousiasme qu'elle ne trouve plus le sommeil... Elle se lance alors vers la voie professionnelle. À Boston, ça a d'abord été un choc : « *Je pensais naïvement que j'allais tomber sur cinq mille étudiants amis, jouant ensemble...* » Elle décide alors de monter le projet collectif « Berklee people », série YouTube qui reprend de nombreux morceaux iconiques des musiques populaires et actuelles portugaises – répertoire jusqu'alors inédit dans l'école.

Elle s'installe ensuite à Los Angeles, ville de mer et de montagne qui lui rappelle le Portugal, et dont l'immensité est propice à sa concentration. L'année 2018 verra ainsi l'aboutissement de pas moins de cinq albums autoproduits. « Maro », le diminutif affectif de son prénom – Mariana – devient naturellement sa signature d'artiste, soutenue par une identité visuelle discrète et minimale, en phase avec la finesse de sa voix.

Ses premiers albums, « Maro » volumes 1, 2 et 3 puisent ainsi dans les « *quatre cents ou cinq cents morceaux* » qu'elle a composés depuis son enfance, comme « *trois mini-chapitres* » de sa vie... Leur poésie, à la fois simple et profonde, met en valeur le souffle de la voix, qui glisse d'un demi-ton à l'autre, et la richesse des harmonies.

Maro rencontre ensuite Jacob Collier, avec lequel elle part en tournée mondiale, expérience qui lui apprend beaucoup et lui permet de dominer le stress. Mais c'est son album « Can you see me? » qui constitue en 2022 son coup d'envoi international. L'album sort avec deux ans de retard, suite à la pandémie – marquée par ses duos avec des noms prestigieux, comme Eric Clapton. Cet album, « le plus produit »,

comprend « *des musiques plus joyeuses, tournées vers l'extérieur* » et un seul titre en portugais, « *Jurei que vi flores* », qui intègre la participation de... Milton Nascimento et qu'elle réenregistrera avec Sílvia Pérez Cruz.

La même année, suite à des invitations répétées depuis 2018, elle participe au Festival RTP da Canção, où elle va « *sans trop de pression* », car elle ne croit pas vraiment à « *cette logique de compétition...* ». « *J'y suis allée surtout pour faire connaître ma musique au public portugais. Les professionnels me connaissent mais pas le public. C'était l'occasion de lui faire découvrir mon travail.* » La chanson « *Saudade, Saudade* », dédiée à son grand-père, la qualifie pour représenter le Portugal à l'Eurovision, où elle prendra la liberté d'inviter sur scène cinq autres chanteuses, dont deux de ses ex-concurrentes. Elle dira : « *J'aurais aimé qu'on soit plus, mais on ne pouvait pas être plus de six sur scène.* »

Au cœur de nombreuses rencontres, Maro ne nie pas ses fragilités et son vertige face aux performances d'écoute mesurées à l'échelle planétaire... À travers sa relation de proximité et de spontanéité avec son public, elle partage aussi les phases difficiles qu'elle a connues plus récemment car, pour elle, la musique est aussi « *thérapeutique* ». « *J'ai dû me recentrer sur ce que j'aime. Je n'avais plus envie d'être célèbre, de chanter dans des stades... J'aime pouvoir savourer chaque disque, laisser les chansons vivre leur vie. Plutôt que de me mettre la pression, ou chercher à plaire aux musiciens que j'admire et qui m'inspirent, je travaille le moment présent, la gratitude : celle de pouvoir faire de la musique dans d'aussi bonnes conditions, et d'être aussi bien accueillie par le public.* » « *Hortelã* », son album le plus intime, récemment couronné du prix José Afonso, le prouve encore. Et comme elle le chante dans le titre « *Oxalá* » : « *Je sais que demain peut disparaître / Alors vivons ce que le présent nous réserve.* »

Article rédigé à partir d'extraits d'interviews de Maro parus dans *JPN* (11.04.2022) et diffusés dans *Blitz / Podcast Posto Emissor* (21.05.2023)







---

**11.10.**

---

Vendredi

**19:30** 75'

---

Grand Auditorium

---

**Muet (intertitres PT), st EN**

---

# Os Faroleiros

**Ciné-concert with Arditti Quartet**

---

**Arditti Quartet**

---

**Irvine Arditti, Ashot Sarkissjan** violon

---

**Ralf Ehlers** alto

---

**Lucas Fels** violoncelle

---

Film: *Os Faroleiros* (1922)

---

**Maurice Mariaud** réalisation, scénario

---

**Daniel Moreira** musique

---

Coproduction Philharmonie et Cinémathèque de la Ville de Luxembourg

Numérisation par Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, dans le cadre du projet FILMar, faisant partie du Mécanisme financier européen EEA Grants 2020-2024

---



# Os Faroleiros

João Bénard da Costa

*Os Faroleiros* [Les Gardiens de phare] est la première production de Caldevilla Film, sortie en 1922. D'origine espagnole, Raul de Caldevilla (1877-1951) a commencé comme agent commercial après une formation à l'Institut Industriel et Commercial de Porto. À l'aube du siècle dernier, et après avoir exercé les fonctions de vice-consul à Cadix, il se distingue en tant qu'agent commercial en Argentine puis dans d'autres pays d'Amérique du Sud et d'Amérique centrale, avant d'atterrir au Moyen-Orient. Sa mission consistant à trouver de nouveaux débouchés pour le vin de Porto, il s'est vite rendu compte de l'importance de la publicité pour atteindre ses objectifs. Le succès de certaines de ses campagnes en Argentine le pousse à se spécialiser dans les toutes nouvelles techniques alors élaborées à Paris. De retour au Portugal en 1915, il fonde la première grande entreprise publicitaire portugaise : la Empresa Publicitária Técnica Gráfica Caldevilla, dont le siège se trouve alors au palais des Comtes de Bulhão. Ses designers compétents utilisant des techniques innovantes l'imposent rapidement comme une référence. Naturellement, son goût pour les expériences nouvelles l'amène à s'intéresser au cinéma, discipline dans laquelle son ami Alfredo Nunes de Mattos est sur le point de fonder la société de production Invicta Film. Très logiquement, Caldevilla devient l'homme de publicité de Invicta, et on lui doit non seulement les affiches qui feront la réclame des studios mais aussi les posters et dépliants des films *A Rosa do Adro*, *Os Fidalgos da Casa Mourisca* ou *Amor de Perdição*.

En 1917, Raul de Caldevilla est responsable d'un film qui fait grand bruit. Il s'agit du célèbre *Um Chá Nas Nuvens* [Un Thé dans les nuages], qui filme l'ascension de la Tour des Clérigos par deux acrobates espagnols, en guise de publicité pour une nouvelle marque de biscuits. Le succès est tel que Caldevilla décide de se consacrer au cinéma, combinant la publicité aux tournages dans Caldevilla Film. Le modèle adopté est alors celui de Nunes de Mattos : obtenir un studio et des techniciens étrangers.

C'est ainsi qu'en 1920, on annonce : « *Fondé au Portugal, composé de Portugais et opérant au Portugal, et établi dans son vaste studio de Lisbonne, [Caldevilla Film] va nécessairement se tourner avant tout vers les merveilles naturelles de ce beau pays et l'aspect pittoresque qu'offrent les coutumes de ses habitants.* »

S'ensuivront rapidement des documentaires sur les régions ou villes de Sintra, Serra da Estrela, Entre-os-Rios, Marco de Canaveses, Luso, Vidago et Pedras Salgadas. Encouragé par l'accueil reçu, Caldevilla envisage alors de tourner des longs-métrages de fiction. Et si Nunes de Mattos était allé débaucher Georges Pallu chez Pathé en 1918, Caldevilla mise sur Gaumont et met la main sur Maurice Mariaud.

Ce dernier, débarqué au Portugal en mars 1922, propose à Caldevilla un scénario écrit par ses soins, pour lequel il serait à la fois réalisateur et acteur. Il lui donne pour titre *Os Faroleiros*. Il le tourne en février et mars 1922, en décor naturel pour les scènes d'extérieur – sur la côte, à Guincho et Cabo da Roca – et dans le studio de la Quinta das Conchas pour les intérieurs. Le film connaît quelques avant-premières discrètes en juillet 1922 (des « séances spéciales ») car il semble que Caldevilla soit plus intéressé à le promouvoir à l'étranger qu'au Portugal, où le film est considéré comme trop exotique. En novembre, Pathé acquiert les droits d'exploitation pour la France (bien qu'on ne sache toujours pas s'il y a réellement été exploité) et la légende veut qu'il ait été distribué au Luxembourg, en Belgique, en Italie et même en Égypte.

Un commentaire attribué à Carolina Michaëlis de Vasconcelos est régulièrement cité : « *Je ne savais pas que l'art et la science du cinéma étaient si avancés au Portugal. Si on montrait ce film en Allemagne, il plairait beaucoup car il est bien adapté à la corde sensible germanique.* »

Par la suite, Maurice Mariaud tourne, toujours pour Caldevilla, *As Pupilas do Senhor Reitor* [Les Pupilles de monsieur le recteur]. Mais les choses prennent mauvaise tournure pour Raul de Caldevilla, et son agence Caldevilla arrête son activité dès 1923, un an avant la fondation de Invicta. Mariaud réalisera encore *O Fado* [Le Fado] (1923) pour Pátria Films de Henrique Alegria, mais dès 1924, il repart tourner en France. Très vite, au cours de l'été 1925, Caldevilla se voit contraint de vendre aux enchères ses biens et, selon la rumeur, jusqu'aux négatifs de *Os Faroleiros* et *As Pupilas do Senhor Reitor*. De ce que l'on sait, *Os Faroleiros* a été projeté pour la dernière fois au Portugal en décembre 1925. Avant de littéralement disparaître.

Pour autant, le film est resté gravé dans la mémoire de la plupart de ceux qui l'ont vu à l'époque de sa première (y compris de personnalités comme Félix Ribeiro et Alves Costa). Et, de génération en génération, l'idée s'est propagée que *Os Faroleiros* était le chef-d'œuvre du cinéma muet national, voire la matrice d'un film comme *Os Lobos* [Les Loups] de Rino Lupo (1923). C'est pourquoi, pendant des décennies, il sera l'œuvre la plus recherchée du cinéma national.

Au début des années 1990, le Cineclube do Porto a retrouvé non seulement une copie de *Um Chá Nas Nuvens*, mais aussi certaines chutes et prises de vue de *Os Faroleiros*. Transférées du nitrate à l'acétate, ces quelques scènes (se déroulant dans le phare) m'ont paru bien curieuses et confirmaient le mythe. L'eau à la bouche, je mourais déjà d'impatience.

Et voilà que, à la fin de l'année 1993, j'entre en contact avec M. Caetano Beirão da Veiga, alors propriétaire de la société publicitaire Empreza do Bolhão et héritier du patrimoine de Caldevilla. Je l'avais contacté en raison de sa fameuse collection d'affiches de cinéma muet, produites dans les années 1920 à l'imprimerie Caldevilla. Alors locataire du Palais du Bolhão, il était en plein déménagement, en prévision de la fin de son bail. Et voici qu'il m'annonce qu'au cours du grand rangement, il venait de retrouver des films. Sur le moment, je n'ose même pas penser à *Os Faroleiros*, tant furent nombreuses les recherches déjà effectuées dans ce même bâtiment. Pourtant, ce que M. Beirão da Veiga me remet en mains propres, sont des négatifs et des copies en nitrate du film perdu, ainsi que les négatifs de *As Pupilas do Senhor Reitor*. Pour la première fois de ma vie, je vivais le rêve de tout collectionneur : ce qui pendant plus de soixante-dix ans avait fait l'objet de recherches était là, entre mes mains. Et le tout dans un excellent état de conservation – un miracle pour qui connaît le processus inévitable de décomposition du nitrate.

Puis M. Caetano Beirão da Veiga a gentiment accepté de les remettre à la Cinémathèque Portugaise, mais puisqu'aucun laboratoire portugais n'était en mesure de récupérer et restaurer le film correctement (c'était avant l'ouverture de l'ANIM – Arquivo Nacional de Imagens em Movimento [Archive Nationale des Images en Mouvement]), le matériel a été envoyé à Bologne dans l'un des meilleurs laboratoires européens. Le financement de la restauration par le Projet Lumière permit qu'enfin, en 1995, soit soixante-dix ans après la dernière projection connue, *Os Faroleiros* soit de nouveau visionnable, avec les teintures restaurées et dans une superbe copie. C'est donc le 20 décembre 1995 à Lisbonne que le film est à nouveau projeté en public, dans la salle Dr. Félix Ribeiro.

Était-ce le messie que tout le monde attendait ? À ma grande peine et à mon humble avis, je dois avouer que ce ne fut pas le cas. La première grande faiblesse du film réside dans le scénario. Rien –

ou presque – n'est crédible dans ce mélodrame exagéré. La passion de João Vidal pour Rosa ou de Rosa pour João Vidal n'est absolument pas crédible, et l'histoire est déjà bien trop avancée lorsque l'on se rend compte que le cousin voudrait être plus qu'un nouveau père pour Rosa. Le personnage « démoniaque » d'António Gaspar n'est pas non plus crédible. Non pas que Rosa se désintéresse de lui sous le conseil maternel, ni qu'il tue Rosa juste « pour que tu n'appartiennes à personne d'autre, puisque tu ne veux pas m'appartenir ». C'est qu'il n'est tout bonnement pas crédible que João Vidal, avec tous les soupçons qu'il a déjà à l'égard d'António, ne fasse rien pour les confirmer, et accepte de s'en retourner au phare avec l'assassin de sa fiancée. Ensuite, rien de ce qui se passe au phare non plus n'est crédible, avec la « résurrection » d'António et le sacrifice et la mort de João.

Deuxième faiblesse, le choix des acteurs. Si l'on peut avoir des doutes sur Mariaud en tant que cinéaste, aucun doute n'est possible quand il s'agit de Mariaud l'acteur, aussi invraisemblable dans ses démonstrations d'amour que de haine. Et l'acteur amateur Carlos Neves est au mieux une caricature, tout comme les acteurs secondaires, à l'exception peut-être de la plus expérimentée Sofia Santos dans un style très « expressionniste », ou des jeunes actrices, et notamment Maria Sampaio, la future Marquise de Seide dans le *Severa de Leitão de Barros*.

Mais il ne nous faut pas être trop sévère, simplement parce que nos attentes étaient trop grandes. L'utilisation du décor naturel est parfois bien faite, notamment dans la séquence où les habitants portent le cadavre de Rosa sur le sable – sans doute la plus belle du film. L'omniprésence de la mer au phare est parfois obsessionnelle, tout comme l'utilisation judicieuse des falaises et des rochers.

À propos d'un autre film de Mariaud – *L'Étau* (1920) – le cinéaste Henri Fescourt, très élogieux, parlait ainsi du talent de Mariaud pour peindre des êtres solitaires, « *autant plongés dans les souvenirs, que*



*dans la conscience présente des dangers imminents, des angoisses toujours vives, et des espoirs vains* ». Il y a sans doute un peu de cela dans le personnage de João da Rosa, notamment dans les séquences du phare.

En revanche, si l'on compare *Os Faroleiros* avec les films de Pallu, la différence est évidente, cette fois-ci en faveur de Mariaud. On pourrait dire que ce film inaugure peut-être une version portugaise du vérisme qui s'exprimera mieux dans d'autres œuvres des années 1920, et met certainement fin à un cinéma de « tableaux vivants » comme l'était généralement celui de Pallu. Mais on connaît moult meilleurs exemples, et le film nous laisse (du moins, m'a laissé) plutôt froids. Pour la coupure historique qu'il a introduite, c'est un film étonnant et curieux, comme un chaînon qui manquait à notre connaissance. Mais ce n'est pas le chef-d'œuvre dont on a si longtemps rêvé. Ici s'achève donc la légende. Acceptons que, parfois, cela arrive.

La première version de ce texte a été rédigée pour accompagner la projection de *Os Faroleiros* (Maurice Mariaud, 1922) dans le cadre du cycle Porto : Cem Anos de Cinema Português – Porto Vint'age [« Porto : cent ans de cinéma portugais – Porto Vint'age »], qui a eu lieu à la Casa das Artes en novembre 1996. Le texte a été révisé, adapté et distribué lors de séances ultérieures accompagnant les cycles 40 Anos de Sessões da Cinemateca – Restausos Portugueses [« 40 ans de séances à la Cinémathèque – Restaurations portugaises »] (novembre/décembre 1998), et Franceses Típicamente Portugueses : Lion, Mariaud, Pallu [« Des Français typiquement portugais : Lion, Mariaud, Pallu »] (mai 2003). Il a subi d'importantes modifications en 2003, et la version publiée ici correspond au texte distribué en 2003.

Texte reproduit avec l'aimable autorisation de la Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema et traduit du portugais par Kino Sousa

# Os Faroleiros

Daniel Moreira

Flashback au début de l'année 2022, quand je reçois un appel de Guilherme Blanc, alors directeur artistique du tout récemment rénové Batalha Centro de Cinema, une institution cinématographique de Porto. Il me propose de composer une nouvelle bande originale pour quatuor à cordes afin d'accompagner le film muet portugais *Os Faroleiros* [Les Gardiens de phare], le tout dans le cadre du projet FILMar de la Cinémathèque Portugaise. Je n'ai pas hésité un instant car d'une, il y a longtemps que je rêvais d'écrire de la musique pour le cinéma ; et de deux, je savais par avance que ce serait un privilège énorme et une opportunité unique que de pouvoir travailler avec l'Arditti Quartet – d'ailleurs, quand Guilherme Blanc m'a annoncé que c'est ce célèbre ensemble de musique classique contemporaine qui était impliqué dans le projet, je me suis demandé si j'avais bien entendu !

Mon enthousiasme m'a même poussé à accepter le projet avant de me sentir complètement à l'aise avec le film. Un pari peut-être risqué, mais qui a payé puisque tout s'est bien déroulé, notamment parce que je me suis immédiatement pris de passion pour *Os Faroleiros*: avec ses époustouflantes images de l'océan puissant, ses superpositions très expressives de plans représentant les univers du rêve et de l'hallucination, mais aussi l'efficacité du rythme du montage, les décors naturalistes et expressionnistes, et l'intense drame haletant qui se déroule au phare dans la deuxième moitié du film. Un ensemble musicalement très suggestif, qui m'a d'emblée inspiré et assailli d'idées.

Trop d'idées, peut-être. Les premiers mois, alors que se précisait les détails de la commande et la date exacte de la première projection, j'en profitais pour faire mes recherches, afin d'opter pour les meilleurs positionnement et trajectoire à suivre : la musique devrait-elle accompagner la narration du film, ou bien suggérer un récit plus autonome ? Me faudrait-il emprunter un style musical typique du cinéma muet, ou plutôt assumer une création contemporaine débarrassée de ces références ? Serait-ce pertinent d'incorporer des sonorités électroniques pour créer une notion de design sonore, dans un film qui est déjà très suggestif ? Ou serait-il plus judicieux de suggérer ce concept à travers les seuls instruments du quatuor ?

Plusieurs personnes m'ont aidé durant cette phase. Une première réunion avec Ashot Sarkissjan, deuxième violon de l'Arditti Quartet, et résidant alors à Porto, fut cruciale pour entamer la collaboration et discuter de certaines des options globales du projet. Par la suite, mes conversations avec les chercheurs Manuel Deniz Silva et Bárbara Carvalho m'ont permis d'en apprendre plus sur les pratiques musicales et sonores du cinéma muet au Portugal. Entre autres choses, au lieu des traditionnels orchestres utilisés dans d'autres contrées plus familières, la préférence portugaise allait pour les ensembles de chambre, tel le quintette avec piano, qui justement comprend un quatuor à cordes. Il y avait donc déjà un élément d'authenticité historique dans la proposition qui m'avait été faite de travailler avec cet ensemble.

Les deux chercheurs que j'évoque ont également attiré mon attention sur une certaine littérature théorique concernant la particularité du projet qu'on me confiait, c'est-à-dire la composition de nouvelles musiques pour films muets anciens. J'ai ainsi trouvé nombre de réflexions utiles dans l'ouvrage *Today's Sounds for Yesterday's Films: Making Music for Silent Cinema*. J'y ai compris que ce que je recherchais était en réalité une troisième voie : ne pas considérer le film comme un simple document historique sur

lequel coller un style musical approprié à son époque (je pense à la musique de Carl Davis pour *Safety Last!*), ni pour autant m'approprier l'œuvre, en y (sur)imposant un langage musical nouveau et indépendant du contexte historique original et du récit (un peu à la manière de la bande originale de Giorgio Moroder pour *Metropolis* ou de Martin Matalon pour *L'Âge d'or*). Mon but était plutôt de mettre ma musique au service du récit, sans pour autant sacrifier l'esprit contemporain de la composition. En somme, il s'agissait de rapprocher le film de notre époque à travers la bande sonore, et non pas fixer cette dernière dans l'époque du film.

Une fois effectuée cette recherche initiale, les mois de juillet à décembre furent consacrés à la composition à proprement parler. Un processus très intense, un travail quotidien ardu effectué à une vitesse peu habituelle pour moi, puisqu'il me fallait boucler 80 minutes de musique en à peine six mois. J'ai fait toute la composition sur ordinateur à l'aide d'un logiciel de partition qui permet de visualiser en temps réel la synchronisation de la musique au film, avec une précision à l'image (frame) près. Sachant par avance que la musique ferait l'objet de représentations en direct, mais également d'un enregistrement sur DVD édité par la Cinémathèque Portugaise, j'ai d'emblée opté pour une synchronisation très fine – la musique jouant parfois le rôle d'un effet sonore, quasiment à la manière du *foley*, en venant ponctuer certaines actions à l'écran. Car composer pour le cinéma est un travail digne de l'horlogerie : puisque la temporalité du film est fixe, celle de la musique est sujette à une grande précision. Et il suffit de déplacer une idée musicale d'une demi-seconde pour que l'effet en soit complètement différent. Tout ceci m'obligea donc à imposer une « piste-métronome » dans le casque des musiciens pendant l'enregistrement. Un certain inconfort, pour sûr, mais le passage obligé pour une parfaite synchronisation.

Une fois la partition achevée, à la fin du mois de décembre, j'étais encore loin d'avoir fini mon travail. Dès le mois suivant, une répétition se tenait à Londres avec les Arditti, pendant laquelle j'ai eu le plaisir de faire connaissance avec les autres membres de l'ensemble, et notamment la vraie légende vivante de la musique contemporaine qu'est Irvine Arditti, leader du groupe, ainsi que le violoncelliste Lucas Fels et l'altiste Ralf Ehlers. J'ai aussi eu le bonheur d'écouter pour la première fois la musique jouée sous mes yeux : une interprétation de haut vol, ceci dès la première lecture. Ce qui ne fut qu'une simple répétition sans le support du film et sans la piste-métronome, fut suivie courant mars de répétitions au Batalha Centro de Cinema, puis de la première le 22 du même mois et au même endroit, et dès le lendemain d'une intense session d'enregistrement de deux jours aux Studios Arda de Porto, ponctuée d'une autre performance à Culturgest de Lisbonne le 30 mars ! Au cours des mois suivants, place à un long travail d'édition et de post-production de l'enregistrement, aux côtés de l'ingénieur du son André Tavares, et avec les oreilles de Irvine Arditti, à la réécoute toujours critique et rigoureuse.

La session du ciné-concert présenté à la Philharmonie Luxembourg est la première représentation sur scène depuis la performance lisboète. Bien que le film ait été projeté plusieurs fois en public accompagné de la musique enregistrée, l'expérience de l'écoute d'une bande sonore fixe – qui est identique au visionnage du DVD, déjà disponible – n'est en rien comparable à une interprétation en direct. Lorsqu'un film muet est accompagné par une musique jouée sous nos yeux, surgit un élément de performance qui établit un contrepoint avec le film aussi étrange que fascinant : à l'écran, on regarde une œuvre enregistrée et montée il y a cent ans, et dans nos oreilles, on écoute une création jouée sur le vif. La performance musicale crée également une stimulation visuelle qui altère l'attention que l'on donne au film, surtout quand les musiciens sont visibles.

Quand la bande-son est la musique pré-enregistrée, le résultat global est plus homogène puisque les images comme le son sont couchés sur bande. D'un côté, la piste enregistrée aide sans doute à se concentrer plus sur le film, en considérant la musique comme partie intégrante, plutôt que comme élément additionnel. D'un autre côté, avec l'interprétation en direct surgit la beauté de l'instant de la performance, et le spectacle acquiert ainsi une nouvelle dimension de présence et d'humanité – et dans le cas présent, ici à la Philharmonie Luxembourg, on profitera aussi du privilège d'écouter l'Arditti Quartet jouer à quelques mètres de son siège.

Texte traduit du portugais par Kino Sousa







---

**11.10.**

---

Vendredi

**21:30** 80'

---

Espace Découverte

---

**Configuration club debout**

---

# Club Makumbaa

---

**Club Makumba**

---

**Tó Trips** guitar

---

**João Doce** drums

---

**Gonçalo Prazeres** saxophone

---

**Gonçalo Leonardo** electric bass, double bass

---

# Club Makumba, la résistance en dansant

## Kino Sousa

« Et 1, et 2, et 3, et 4 ! » Quatre membres dont deux qui intégraient parmi les groupes les plus excitants de la scène lisboète (Dead Combo et WrayGunn) ; trois albums dont un constitué de remixes dubs ; deux années d'existence à toute vitesse et des concerts de plus en plus abrasifs ; un groupe soudé par le studio et la scène, formé autour d'une passion débordante pour l'improvisation « tous azimuts » – ici dans sa plus intéressante acception car le Club Makumba ne connaît pas de frontières entre territoires, époques et genres. Et qui se risque à leur demander ce qu'ils en pensent se verra rapidement renvoyé dans les nombreuses cordes des guitares, basse et contrebasse que compte le quatuor.

## Musiques des mondes

« Nous puisons à la source des musiques de Méditerranée, d'Afrique du Nord, du Moyen-Orient, des Balkans... » Héritier fier et contemporain du slogan punk « No Border! » (mais aussi « No Gods, No Masters, No Nations »), le quatuor formé de quatre vétérans des scènes ne cesse de virer de bord dès que l'ennui se fait sentir, collectivement ou individuellement. Car si tous ont à cœur de s'essayer à tout, c'est parfois la batterie qui prend soudain un chemin de traverse mauritanien, le saxophone qui tire vers le free de John Coltrane, la basse qui martèle un krautrock, la guitare électrique qui ose un fado psychédélique. Et pourquoi s'en étonner quand on s'intéresse au pedigree des quatre membres du Club ?

Au saxophone, Gonçalo Prazeres, formé au jazz et à l'improvisation au Berklee College of Music de Boston et au Hot Clube de Portugal où il est actuellement professeur, mais aussi passé par des formations de punk hardcore et par les ensembles lisboètes plus groove comme Cais Sodré Funk Connection, voire carrément afrobeat comme Cacique'97 et They Must Be Crazy.

À la basse et contrebasse, l'autre Gonçalo, Leonardo, qui a aussi fait ses classes au Hot Clube de Portugal ainsi qu'à l'École Supérieure de Musique de Lisbonne, intercalées de deux séjours musicaux à New York où il se frotte à une scène jazz locale ô combien diversifiée.

À la batterie et percussions, le protéiforme João Doce ou « Le Poulpe » comme le surnomme le reste du groupe, tant ses membres semblent s'allonger et se démultiplier lorsqu'il joue. La métaphore fonctionne aussi pour les sonorités : polyrythmies surprenantes d'un percussionniste venu du punk et facilement excité par tout ce qui a du groove – on comprend pourquoi il est passé par WrayGunn, le combo soul-rock du Legendary Tiger Man.


À la guitare électrique et effets analogiques, Tô Trips, celui qui sans le chercher a donné naissance au groupe. Si on devait d'ailleurs définir le musicien, c'est qu'il ne cherche rien et se contente de suivre des gens, des sons, et ses doigts. Des doigts si agiles et sensibles qu'on ne le présente plus dans le panorama rock portugais depuis les années 1990 (la noise-punk de Lulu Blind et de Santa Maria, Gasolina em Teu Ventre, c'est en partie lui), lui qui a mis le Portugal sur la carte internationale du rock dans les années 2000 avec le regretté Pedro Gomes – parti trop tôt en 2021 en raison d'une maladie – dans Dead Combo, un duo de guitares et percussions qui a fait tourner jusqu'à la tête de David Cronenberg qui les convie à jouer à Cannes pour le lancement de son

*Cosmopolis*, du chef-star Anthony Bourdain qui les invite dans son programme audiovisuel, ou de Hollywood qui les met à la bande-son du *Focus* avec Will Smith.

La divagation Dead Combo est justifiée puisque le sillage qui mène à Club Makumba est le même, soit une libre improvisation faite du ressac sonore des eaux atlantiques portugaises : les différents fados, et surtout celui du maître vénéré Carlos Paredes, le *semba* angolais, la *morna* cap-verdienne, la « musique d'intervention » des années 1960 et 1970 (« chanson engagée » dirait-on dans nos contrées, avec pour figure estimée José Mário Branco), le rock psychédélique mâtiné des mélodies et harmonies de l'Alentejo ou de Trás-os-Montes... En somme, la flamme musicale d'un Portugal multiculturel que Tó Trips n'a jamais cessé de tenir et de passer de main en main, de groupe en groupe, jusqu'à Club Makumba et le dernier album en date de 2024, « Sulitânia Beat », qui fusionne les sons et cultures dans un geste quasi surréaliste évoquant des contrées inexistantes – un cadavre exquis un brin conscient.

### À contre-courant alternatif

Le projet aurait commencé presque par hasard en 2015 quand Tó Trips, ennuyé à l'idée de partir en tournée en solo pour son *Guitarra Makaka*, convie João Doce à le rejoindre sur scène. De fil en aiguille, la paire se retrouve en studio l'année suivante pour un EP (« Sumba »), avant que les deux Gonçalo se joignent aux répétitions – et le Club prit la mer. « *Nous sommes tels ces navires qui passent au large des ports sans jamais accoster* », disait Tó de Dead Combo, déjà. Navigateurs sans boussole sur mers agitées, exploseurs de frontières plutôt qu'explorateurs, en bandoulière la générosité de ceux qui reviennent de loin alliée à la fougue adolescente de ceux qui ont commencé sans lendemain – il faudrait raconter ce qu'était le Portugal des années 1990 – finit de dessiner la trajectoire du groupe, infatigable machine de scène et projet militant qui lutte contre toutes les oppressions à coups de distorsion,



fûts martelés et grooves qui confinent à la transe. Car quoi de mieux que de danser pour dire son dégoût d'un monde basé sur l'exploitation, l'enrichissement de quelques-uns au détriment du plus grand nombre, et la haine de la différence ? Jusqu'aux visuels où l'on devine les classiques influences et inspirations, musicales et idéologiques et philosophiques : The Clash, le panafricanisme, le dub, le rastafarisme, la no wave. Et le bruit. Beaucoup de bruit pour beaucoup de groove.



---

12.10.

---

Samedi

---

18:00 90'

---

Salle de Musique de Chambre

---

# Júlio Resende

# Fado Jazz

## Sons of Revolution

---

**Júlio Resende** piano

---

**Bruno Chaveiro** Portuguese guitar

---

**André Rosinha** double bass

---

**Alexandre Frazão** drums

---

En collaboration avec l'exposition du MNAHA  
«La révolution de 1974. Des rues de Lisbonne  
au Luxembourg»

---

**MNAHA** Musée national  
d'archéologie, d'histoire et d'art

**((r)) résonances**

17:15 Salle de Musique de Chambre

Artist talk: Isabelle Maas et Régis Moes

(Nationalmuseum um Fëschmaart) en conversation  
avec Francisco Sasseti (FR)

# Júlio Resende, Fado-Jazz sentimental

## Conversation avec Júlio Resende

*Propos recueillis par Anaïs Fléchet*

Júlio Resende est né à Faro, où il suit une formation classique avant d'embrasser le piano jazz. Passé par le Hot Clube de Lisbonne, Paris et le Berklee College of Music, il fait ses armes avec « De Alma » (2008), « Assim falava Jazzatustra » (2009) et « You Taste Like a Song » (2011), trois albums salués par la scène jazz. Avec « Amália » (2013), un disque solo dédié à la diva du fado, il explore une voie plus personnelle, entretenant jazz et musique portugaise. Suivent « Fado-Jazz Ensemble » et « Filhos da Revolução », hymne à la liberté créatrice, enregistré pour le cinquantième anniversaire de la Révolution des Œillets.

Au piano comme dans ses compositions, Júlio Resende ne se refuse rien : du duo post-mortem avec Amália Rodrigues aux « Dialogues » enregistrés avec Maria João Pires, en passant par le groupe indie rock Alexander Search, fondé avec le vainqueur de l'Eurovision, Salvador Sobral. On le retrouve aujourd'hui sur scène, en quartet, avec son complice Bruno Chaveiro, grand nom de la guitare portugaise, André Rosinha à la contrebasse et Alexandre Frazão à la batterie.

**Dans « Filhos da Revolução », votre dernier album, vous célébrez les 50 ans de la Révolution des Œillets. Pourquoi revenir sur cette histoire aujourd'hui ?**

Je suis né après la révolution du 25 avril et c'est la révolution qui a fait de moi ce que je suis, comme personne humaine et comme artiste. Je n'aurais pas pu être un pianiste de jazz sous une dictature, improviser,



m'affranchir des normes établies, élaborer de nouvelles règles.  
Je suis le fils de cette liberté, qui a été conquise sur la dictature.  
Je suis aussi le fils de la fin des guerres coloniales.

Mon père vient d'Angola et ma mère est portugaise. Il y a une solidarité qui est à l'origine de la relation entre mes parents. Mon père est noir, ma mère est blanche. La musique africaine a toujours été très présente dans ma famille. Mais dans « Filhos da Revolução », c'est la jonction entre le fado et le jazz qui est centrale, entre le monde lyrique et cathartique du fado et la liberté, l'imagination et le rythme du jazz.

### **Comment avez-vous évolué du jazz au fado ?**

Le jazz et le fado sont deux continents musicaux que tout semble séparer, mais qui résonnent en moi de manière intime. J'ai voulu les rapprocher comme des continents qui dérivent l'un vers l'autre. Pour cela, le temps est essentiel. Il m'a fallu des années pour construire une relation avec chacun de ces deux genres, avant d'en mêler les lignes et les sonorités.

Du fado, auquel je dois mes premières émotions musicales, je retiens surtout la catharsis, cette façon de chanter comme s'il n'y avait pas de lendemain. J'aime cette force immense de la catharsis, qui expurge le mal et exalte le bien. Il y a un sentiment mélodique et lyrique du fado, une épure radicale.

Du jazz, j'aime la magie et l'imagination, la volonté de ne jamais se répéter, d'atteindre la pureté technique, sans être pour autant dans le culte de la virtuosité. Je parle de ce respect du geste du musicien, de la finesse de l'exécution instrumentale et du défi de l'improvisation.

### **Le piano peut-il assumer la catharsis du fado ?**

Oui, le piano peut chanter. Le piano est l'instrument de la catharsis. J'aime le chant du piano, il faut que cela soit un bon piano bien sûr.

Alors, le pianiste chante à travers son piano. Le piano est sa voix. J'ai une mauvaise voix, je ne chante pas très bien. Mais j'ai chez moi un vieux Steinway des années 1940 qui a une bonne âme.

**Vous reprenez des classiques du jazz, comme « Poinciana », magnifique hommage à Ahmad Jamal, où l'on vous suit à nouveau, cette fois du fado au jazz.**

Le fado-jazz cela n'a rien de nostalgique. Il ne s'agit pas d'intégrer le fado comme un élément folklorique au jazz, mais d'établir une relation à parts égales. Je veux apporter du fado au jazz et du jazz au fado, trouver un espace au milieu.

**La guitare portugaise est également très présente dans vos créations.**

Ma relation avec le fado a commencé avec « Amália », un disque solo. Mais elle a gagné en force depuis, avec la guitare portugaise. Je voulais depuis longtemps associer le son de la guitare portugaise avec un quartet jazz. Ce n'est pas facile, mais le résultat est très beau.

Le guitariste doit s'accrocher. Les rythmes en 7/4 par exemple, ça n'existe pas dans le fado. Mais la principale difficulté c'est de garder le son de la guitare portugaise. Je voulais que la guitare portugaise continue à sonner comme de la guitare portugaise, garder son chant si caractéristique, dans un quartet de jazz. Je voulais créer une forme nouvelle, qui soit à la fois personnelle et pionnière.

Le dialogue avec Bruno Chaveiro est essentiel. Il est arrivé très motivé, avec ses propres propositions. La relation s'est nouée et est devenue chaque fois plus facile et plus forte.

J'aime beaucoup le duo piano et guitare portugaise. Et surtout le son piano, basse, batterie et guitare portugaise. C'est un son différent.

**Vous avez exploré de nombreux genres musicaux, du classique à l'électro. Comment ces expériences nourrissent vos compositions ?**

Plus encore que jouer, j'aime écouter de la musique. Je suis un amoureux fou de la musique, dans toutes ses significations, dans

toutes ses formes, dans toutes ses géographies. La musique, quand elle parvient à nous dire quelque chose, indépendamment du genre, m'enthousiasme. J'aime explorer cette diversité au piano. J'aime défier mon imagination en croisant des langages musicaux, comme dans l'album électro « Cinderella Cyborg » (2020) qui raconte une histoire d'amour entre l'homme et la machine. Avec le groupe Alexander Search, j'ai expérimenté des formes très différentes, le pop-rock, mais surtout la chanson. Le fait de construire des chansons, avec une voix, avec des paroles, c'était très nouveau pour moi. Les thèmes sont de Fernando Pessoa. La poésie, la littérature me fascinent.

Je n'aime pas me limiter. J'ai des limites bien sûr, comme tout être humain, mais je n'aime pas me limiter.

**Vous avez signé récemment chez ACT, un label reconnu et engagé pour la création européenne. C'est une étape, une reconnaissance pour le fado-jazz ?**

Du point de vue esthétique, le fait de signer chez ACT n'a rien changé. Mais cela donne une projection au fado-jazz. C'est un label très reconnu au niveau mondial et européen, une maison qui rivalise avec ECM, un colosse de l'histoire du jazz.

De manière générale, j'ai eu beaucoup de chance avec les maisons de disques. Au Portugal, je travaille avec Sony, en Espagne avec Warner. Il faut saluer l'intérêt de ces majors pour des propositions qui sortent des sentiers battus, qui ne sont pas très commerciales, mais qui gagnent beaucoup à être produites par des grands labels.

Les musiciens de fado ont tout de suite été très réceptifs à mon approche. Les musiciens de jazz ont mis un peu plus de temps, mais ils s'autorisent de plus en plus à intégrer leurs propres traditions dans leurs compositions. J'ai aujourd'hui deux disques de fado-jazz en préparation avec ACT. Nous avons une relation de confiance.

Propos recueillis par vidéoconférence en juin 2024



---

**12.10.**

---

Samedi

**20:00** 90'

---

Grand Auditorium

---

# Dino D'Santiago

---

**Dino D'Santiago** vocals

---

**Pri Azevedo** keyboards

---

**Pety Gau** bass

---

**Emilio Lobo** drums

---

# Dino D'Santiago, radicalement tourné vers l'avenir

**Kino Sousa**

## **L'état civil et l'état des choses**

Dino D'Santiago, né au Portugal dans le « quartier des Pêcheurs » de Quarteira le 13 décembre 1982, de parents cap-verdiens nés sur l'île de Santiago. Ces informations révèlent, pour qui connaît les méandres de l'histoire (post-)coloniale du Cap-Vert et du Portugal, plusieurs couches de réalités entremêlées, loin de la lecture binaire du « tout noir, tout blanc » que certaines figures politiques ou artistiques s'empressent d'emprunter pour simplifier l'histoire et, surtout, pour ne pas avoir affaire à elle, ni vouloir construire un présent meilleur – soit tout l'inverse de ce que défend et propose Dino.

« Dino », pour Claudino, le prénom de celui qui en porte un autre, Jesus. Des noms chrétiens parmi ceux que l'évangélisation impose aux populations de l'archipel dès le 15<sup>e</sup> siècle, une des nombreuses étapes de la dilution subtile mais forcée des religions africaines – animisme et islam – au sein de l'hégémonie judéo-chrétienne de l'Europe coloniale.

« D'Santiago », nom artistique de celui qui est né Borges Pereira, car le biculturel est fier de promouvoir le territoire familial, l'île de Santiago, principale terre d'émigration de la diaspora cap-verdienne vers l'Occident dès le 20<sup>e</sup> siècle, considérée comme « la plus africaine » à cause de son histoire complexe et perturbée : le colon

portugais y déporte les populations mises en esclavage depuis la côte de Guinée et du Sénégal, et certains descendants refusent la foi chrétienne et s'autonomisent en fondant dans les années 1940 une communauté radicalement rebelle – les « rebelados » – qui poursuit et revendique l'héritage linguistique, culturel, identitaire du continent noir. En musiques, c'est donc le *batuque*, la *tabanka*... et le *funaná*, que Dino considère comme l'équivalent cap-verdien du *baile funk* surgi dans les favelas de l'État de Rio de Janeiro à grande majorité afro-descendante. Le genre musical peut monter à 170 bpm (le tempo de la drum'n'bass) et inspire à Dino le slogan « Funaná is the new funk » – en anglais, please, comme pour s'adresser non pas à ceux qui savent (la diaspora) mais à ceux qui longtemps ont cru pouvoir s'ériger en gardiens du savoir culturel et du moralisme esthétique, opposés au supposé « exotique » et « sauvagement ».

Le « quartier des Pêcheurs » – Bairro dos Pescadores – de Quarteira, qui fut dès 1975 un point de chute majeur des populations nouvellement indépendantes des anciennes colonies portugaises d'Afrique. C'est dans ce bidonville que grandit Dino jusqu'à sa démolition en 1997 avant d'être relogé dans le quartier de Abelheira où l'adolescent fera ses premiers pas au micro.

*« Mère employée domestique, père maçon, soit une famille africaine typique de l'après-25 avril. Notre cabane en contreplaqué, au toit en tôle et aux nombreux trous et fissures dans les faux murs porteurs permettaient à d'autres espèces d'êtres vivants de faire partie du domicile. Rats, cafards, lézards et autres araignées se disputaient notre pain quotidien ainsi qu'une place à notre table »* confiait-il récemment sur son compte Instagram.

### **« Je suis un Noir en construction »**

Alors âgé de quinze ans, il fait partie de la deuxième génération qui commence à regarder la réalité socio-politique d'un autre œil puisque née sur le territoire de l'ancienne métropole et dotée d'une double culture. Un avantage ainsi qu'un fardeau dans ce pays qui

continue à désigner comme étrangers quiconque a la peau trop mate. Ce racisme ordinaire poussera Dino à porter un t-shirt arborant la phrase « *Le Noir, tu es dans ton pays* » (« *Preto, estás na tua terra* ») lors des commémorations de la révolution portugaise (et donc de l'indépendance des ex-colonies) dans les jardins de la résidence du Premier ministre. Un geste qu'il dit « *avoir fait non pas pour [lui]-même, ni pour les anciens, mais pour [son] fils* », avant de préciser : « *Je suis un Noir en construction, pas un Blanc en déconstruction. [...] Je ne veux pas que mon fils grandisse en entendant « Rentre dans ton pays, le Noir ! » Tu es chez toi ! À force de le répéter, ça va finir par rentrer.* »

Si Dino pense si fort aux générations futures et aux enfants d'aujourd'hui, c'est aussi parce qu'il a (sur)vécu la réalité portugaise des « afro-descendants » devant qui les chauffeurs de taxi passent sans s'arrêter. Lui, du bidonville en bord de mer aux HLM flambant neufs éloignés du centre-ville ; en passant par la « maison de la poésie » - la chambre-studio de son ami rappeur Miguel aka Don Mouska qui le familiarise au rap, lui qui était alors habitué à la chorale de l'église où ses parents sont catéchistes ; jusqu'aux bars chics de la ville voisine, Vilamoura, où « *il brille en chantant « Killing Me Softly » des Fugees devant des jeunes touristes britanniques admiratives* ». Puis c'est le départ pour Porto, la deuxième ville du pays, où la présence africaine est alors minimale et peu tolérée. En 2014, celui qui est déjà artiste de scène et discographique choisit Lisbonne comme nouvelle terre d'élection, une ville-capitale au contexte plus favorable à l'éclosion de cette société multiculturelle dont il rêve pour les temps à venir : « *Je sens que mon objectif est d'être un pont qui communique entre les générations, entre celle de ma nièce Eva, dix ans, et celle de ma grand-mère, disparue [en 2021]. Elles sont les deux piliers depuis lesquels je veux qu'on m'écoute.* »



### Agir pour un monde nouveau

Dino multiplie les projets, brouillant les pistes entre musicien, chanteur, peintre... mais toujours activiste à sa manière. Il y a le collectif Sou Quarteira (« Je suis Quarteira »), qu'il co-fonde en 2018 pour faire connaître au reste du pays « *tous les Dinos qui vivent à Quarteira* » et plus spécifiquement les jeunes filles et femmes, que ce soit dans la musique ou autre discipline créative. Il y a le studio d'enregistrement professionnel monté au sein même de la prison de Linhó pour faire entendre au monde les désirs de musique des détenus. Il y a l'action sociale Mundu Nôbu (« Monde Nouveau », en créole de Santiago) qui vise à aider les adolescents des logements sociaux de Lisbonne « *à réaliser leur rêve et à avoir un projet de vie solide, quel qu'il soit* ».

S'il y a en effet beaucoup de Dinos, il ne semble y avoir qu'un chemin : droit devant pour un monde nouveau et plus juste.

Article rédigé à partir d'extraits d'interviews de Dino D'Santiago parus dans *Notícias Magazine* (09.10.2022) et *Diário de Notícias* (17.08.2019)



---

**12.10.**

---

Samedi

**21:30** 120'

---

Foyer

---

# Fête cap- verdienne

## Roda de Coladeira

---

**Casemiro Rodrigues** voix

---

**Alcides Tavares** saxophone

---

**Djamilo Gomes** guitare

---

**Nelson Rendal** clavier

---

**Erineu Monteiro** basse

---

**Totó Nascimento** batterie

---

Venez danser et partager un moment festif  
au son des musiques cap-verdiennes.



---

# 13.10.

---

Dimanche

Âge: 4-6 (10:00), 7-12 (11:15) 60'

---

Salon PhilaPhil

---

En français

---

# Martina's Music Box

Venez faire de la musique !  
spécial atlântico

---

**Martina Menichetti** conception, animation

---

Cet atelier invite les enfants à découvrir les instruments de musique, le chant, la création musicale en groupe et bien plus encore. Des jeux d'écoute, d'invention et de rythmes sont au programme de ces séances autour de la musique lusophone animées par la musicienne pédagogue Martina Menichetti. Les ateliers « Martina's Music Box » sont riches de surprises et offrent aux enfants et à leurs parents une occasion unique de partager des moments de créativité et de découverte sonore. Les enfants sont encouragés à jouer des instruments pour la première fois, sans connaissances musicales préalables, ou à apporter leur propre instrument pour créer de la musique en groupe.

## Auteurs

Directeur de la Cinémathèque portugaise pendant 18 ans, **JOÃO BÉNARD DA COSTA** (1935-2009) a été une figure majeure du développement de l'institution et de la redécouverte de ses archives. Également enseignant, écrivain, présentateur de télévision, critique et acteur, il est considéré comme l'un des intellectuels les plus importants de la fin du 20<sup>e</sup> siècle au Portugal.

**ANAÏS FLÉCHET** est professeure d'histoire contemporaine à Sciences Po Strasbourg. Elle a notamment publié *Histoire culturelle du Brésil* (IHEAL, 2019) et *Si tu vas à Rio. La musique populaire brésilienne en France* (Armand Colin, 2013).

Docteur en histoire habilité à diriger des recherches (HDR) et diplômé de l'Institut d'études politiques de Paris, **YVES LÉONARD** est spécialiste de l'histoire contemporaine du Portugal à laquelle il a consacré plusieurs ouvrages. Il enseigne à l'Institut d'études politiques de Paris, où il est membre du Centre d'histoire (CHSP). Il a récemment publié *Salazar, le dictateur énigmatique* (Perrin, 2024), *Sous les œillets la révolution* (Chandeigne, 2023) et *Histoire de la nation portugaise* (Tallandier, 2022 et Texto, 2023), ouvrages traduits en portugais.

**DANIEL MOREIRA** est titulaire d'un doctorat en composition musicale du King's College de Londres et d'une maîtrise en théorie de la musique et en composition. Il a notamment été l'élève de Sir George Benjamin et a également suivi des séminaires avec Helmut Lachenmann, Magnus Lindberg, Jonathan Harvey et Kaija Saariaho. En tant que compositeur, son œuvre s'étend de la musique orchestrale à la musique de chambre, en passant par l'opéra, la musique mixte et la musique de film. En tant que théoricien et analyste, ses recherches se concentrent sur les questions d'harmonie et de temporalité dans la musique classique et de film des 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles et sur les analogies structurelles entre musique et cinéma.

Au-delà d'une collaboration régulière à la revue *Latitudes Cahiers lusophones*, **AGNÈS PELLERIN** est l'auteure de deux ouvrages aux éditions Chandeigne, *Le Fado* (2003, réédité en 2016) et *Les Portugais à Paris au fil des siècles et des arrondissements* (2009, avec Anne Lima et Xavier de Castro). Après sa thèse sur « la chanson comme représentation du peuple dans le cinéma portugais » (Université Paris 8, 2020), elle intègre, en 2021/22, la Casa Velázquez pour une recherche sur la musique dans le cinéma colonial et travaille actuellement au projet « Musique et Exil » du laboratoire INET-md de l'Université nouvelle de Lisbonne.

## Auteurs

**VICTOR PEREIRA**, docteur en histoire contemporaine à l'Institut d'études politiques de Paris, est actuellement chercheur à l'Instituto de História Contemporânea de l'Université nouvelle de Lisbonne. Il mène des recherches sur les migrations portugaises et sur l'histoire du 20<sup>e</sup> siècle portugais. Il a notamment publié *La dictature de Salazar face à l'émigration. L'État portugais et ses migrants en France (1957-1974)* (Presses de Sciences Po, 2012, traduit en portugais par Temas & Debates en 2014). Les éditions du Détour ont fait paraître en 2023 son dernier ouvrage : *C'est le peuple qui commande. La Révolution des Œillets, 1974-1976*.

**ISABELLE PORTO** est docteure en musicologie. Elle est diplômée du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (Esthétique) ainsi que des conservatoires de Paris (Histoire de la musique) et de Metz (piano et musique de chambre). En lien avec sa formation en lettres, ses recherches et publications s'inscrivent dans le domaine des transferts culturels.

**NICOLAS ALIAS KINO SOUSA** est un passionné et touche-à-tout musical franco-portugais de 42 ans : journaliste et traducteur pour *Pan African Music*, DJ, musicien, et, par le passé, attaché de presse, promoteur, tourneur, manager... Installé entre la France et Lisbonne depuis 2014, il oriente ses recherches vers les musiques des pays lusophones.



# Impressum

---

© Établissement public Salle de Concerts  
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2024  
Pierre Ahlborn, Président

Responsables de la publication :  
Stephan Gehmacher, Directeur général  
Eva Klein & Eve Magnière,  
Acting Head of Marketing & Digital Division

Cheffe de projet publication :  
Charlotte Brouard-Tartarin

Rédaction :  
Charlotte Brouard-Tartarin, Anne Payot-Le Nabour,  
Francisco Sassetti, Matthew Studdert-Kennedy  
Design : h2a.lu

ISBN 978-99987-871-8-6  
Imprimé au Luxembourg par Print Solutions  
Tous droits réservés

---



LE GOUVERNEMENT  
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG  
Ministère de la Culture



Mercedes-Benz



contacto





LE GOUVERNEMENT  
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG  
Ministère de la Culture



Mercedes-Benz



LA  
RealTINA