

Atti del VI Seminario Internazionale di Filologia Musicale.

«La filologia musicale oggi: il retaggio storico e le nuove prospettive»

Hispanisme et intertextualité dans l'œuvre musicale d'Henri Collet (1885-1951) : nature, modalité, sémantique

Stéphan Etcharry

University of Reims Champagne-Ardenne (France)

stephan.etcharry@univ-reims.fr

§ Benché non sia oggi completamente dimenticato, il nome di Henri Collet è per lo più conosciuto per la sua attività di critico della rivista *Comœdia*, dove, nel 1920, creò la celebre definizione «Groupe des Six». Se va bene, qualche raro studioso ha incrociato il suo nome nei testi dedicati allo studio della musica spagnola. Tuttavia, pur essendo nel complesso professore di spagnolo, traduttore, musicologo e critico musicale, Collet si definisce soprattutto compositore. La maggior parte delle sue opere evoca inevitabilmente la penisola Iberica. Dietro ai titoli esotici che, in modo evidente, iscrivono Collet nella tradizione musicale francese di stampo ispanico, tutte queste composizioni portano alla luce uno stile melodico puro che deriva direttamente dalla musica popolare castigliana o, in alcuni esempi, dalla musica spagnola del Rinascimento. Questo stile musicale ricorre in particolar modo a molteplici prestiti melodici. Per questo motivo, l'intertestualità gioca un ruolo fondamentale nelle opere musicali di Collet. Questo contributo si propone di identificare la natura delle diverse fonti musicali per poi osservare il modo con cui Collet usa tali citazioni e mostrare l'essenza del suo processo compositivo. Infine, si cercherà di rivelare il significato profondo di queste citazioni e le finalità del compositore nel suo approccio intertestuale.

§ When it is not completely forgotten, Henri Collet is usually associated to the musical critic of *Comœdia* who created in 1920 the advertising slogan « Groupe des Six ». At best, some rare scholars may have crossed his essays dedicated to the Spanish musicography. Yet, being all at once professor of Spanish, translator, musicologist, music critic, Collet defines above all himself as a composer. The majority of his works inevitably evokes the Iberian Peninsula. Behind their exotic titles which obviously classify Collet in the French musical hispanicism, all these compositions bring to light a purified melodic style which comes directly from the Castilian popular music or, for a few examples, from the music of Spanish Renaissance. This musical style has particularly recourse to many melodic borrowings. Thus, intertextuality plays a fundamental role within Collet's musical works. This article proposes to identify the nature of the different musical sources. Then, it observes the way Collet exploits these quotations, revealing the essence of his compositional process. At last, it tries to reveal the deep meaning of these references and the aim of the composer in his intertextual approach.

Après les travaux documentaires et les investigations scientifiques,
on ne peut connaître de retour aussi doux
que celui qui ramène à la fontaine de la Jouvence,
d'où coule la poésie.
(VALABREGUE 1905, p. 119)

Si l'on sait, en général, que le critique musical du journal *Comœdia*, Henri Collet (1885-1951), a en quelque sorte lancé le « Groupe des Six » sur le devant de la scène parisienne grâce à l'invention de son heureuse accroche publicitaire dans ses deux articles des 16 et 23 janvier 1920, on connaît en revanche moins ses écrits musicologiques dédiés à la musique espagnole, tant ancienne que moderne : *Le Mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle* (Félix Alcan, Paris, 1913), *Victoria* (Félix Alcan, Paris, 1914), *Albeniz et Granados* (Félix Alcan, Paris, 1926) ou encore *L'Essor de la musique espagnole au XX^e siècle* (Max Eschig, Paris, 1929). Quant à ses compositions, qui touchent à l'ensemble des genres musicaux – des mélodies et des pièces pour piano à l'opéra-comique, en passant par la musique de chambre, le concerto et la symphonie –, elles restent le plus souvent méconnues. Depuis le poème symphonique pour piano *El Escorial* de 1910-1911 jusqu'à l'opérette *Le Fils de Don Juan* qu'il achève en 1951, l'année même de sa disparition, l'ensemble de sa production musicale – à de rares exceptions près – est placé sous l'égide de la Péninsule ibérique. Ainsi, l'Espagne de Collet ne représente-t-elle jamais une source d'inspiration ponctuelle, à un moment donné de son évolution artistique ; bien au contraire, elle le hante littéralement de façon continue, irriguant la majorité de ses œuvres, tout au long de son existence.

De quelle manière l'Espagne colletienne se définit-elle donc en cette première moitié du XX^e siècle qui voit les manifestations de l'hispanisme musical français s'essouffler de façon significative, suite à l'apogée qu'elles ont connu dans la première décennie du siècle où Debussy donnait notamment *Lindaraja* pour deux pianos (1901), *La Soirée dans Grenade* (deuxième des *Estampes* pour piano, 1903), sa magistrale *Iberia* (deuxième des *Images* pour orchestre, 1905-1908), *La Puerta del Vino* (du deuxième livre des *Préludes* pour piano, 1912), Raoul Laparra ses opéras *La Habanera* (1908) et *La Jota* (1911), et Ravel *Alborada del gracioso* (1905), la *Vocalise-Étude en forme de habanera* (1907), la *Rapsodie espagnole* (1907-1908), l'harmonisation de la *Chanson espagnole* (1910) ou encore *L'Heure espagnole* (1907-1911) ?¹ La connaissance intime du pays et de sa culture – de l'intérieur – durant les nombreux séjours de Collet dans la Péninsule ibérique effectués, entre 1904 et 1912, dans le cadre de ses études à l'université de Bordeaux menées jusqu'à l'obtention de l'agrégation d'espagnol puis du doctorat,² a-t-elle eu un impact direct sur la

¹ Ravel composera encore son *Boléro* en 1928 et son cycle de mélodies *Don Quichotte à Dulcinée* en 1932-1933.

² Collet fut reçu second à l'agrégation d'espagnol à la session de juillet-août 1909. Il soutint sa thèse de doctorat ès lettres en Sorbonne, le 11 mars 1913 (thèse principale : *Le mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle* ; thèse complémentaire : *Un tratado de canto de órgano (siglo XVI) manuscrito en la Biblioteca nacional de París*).

façon d'aborder l'Espagne dans sa production artistique ? Quelles traces le contact direct avec les acteurs de la « renaissance musicale » (COLLET 1920, pp. 2470-2484) espagnole au tournant des XIX^e et XX^e siècles ont-elles donc laissé sur sa propre musique ?

Nature : sources, hypotexte

Les références les plus explicites dans l'œuvre musicale de Collet sont, dans un premier temps, d'ordre littéraire. Elles renvoient, d'une part, aux grands mythes fondateurs de l'hispanisme. La *zarzuela* en deux actes et douze tableaux *Le Fils de Don Juan* (1951), sur un livret d'André Birabeau (1890-1974), propose une relecture distanciée et humoristique du mythe de Don Juan où, à Séville, sur fond caricatural de sérénades, de billets doux dissimulés et de quiproquos amoureux dans la tradition de l'opéra-comique, Isabelle et Juanito – le fils de Don Juan – se retrouvent face au commandeur et à Leporello. Dans la *zarzuela* en trois actes *Don José* (1935), sur un livret de Jean Camp (1891-1968) et Julien Raymond, on retrouve Carmen, sauvée de la blessure superficielle que lui a infligée Don José à la fin de l'opéra de Bizet : elle décide de se lancer à la poursuite du brigadier afin de se venger ! Escamillo est devenu marchand d'oranges à Ibiza, Mérimée fait son apparition parmi un groupe de touristes à l'auberge du Grand Saint-Labre, etc.

D'autre part, le catalogue des compositions de Collet propose des œuvres lyriques s'appuyant sur des auteurs classiques espagnols tels que Cervantes (1547-1616) – pour les opéras-comiques *Cervantes à Alger* (1930-1937), *La Cueva de Salamanca*, ou *La Gitanilla* – ou encore Lope de Vega (1562-1635) – pour les musiques de scènes *El Mejor Alcalde el Rey*, *Font-aux-Cabres* ou *Fuenteovejuna*.

À côté de cet appareil titulaire référencé, celui que Gérard Genette se propose de nommer « paratexte » (GENETTE 1982, pp. 10-11), les emprunts musicaux opérés par Collet dans son œuvre représentent, de façon plus implicite, la part essentielle de son approche intertextuelle. Trois sources principales d'emprunts peuvent être identifiées, toutes portant la trace du vécu du compositeur, des rencontres qui l'ont marqué durant ses années d'études au sud des Pyrénées.

L'anthologie *Folk-lore [sic] de Castilla o Cancionero popular de Burgos* publiée à Séville en 1903 et entamée dès 1896 par l'organiste, maître de chapelle de la cathédrale de Burgos et compositeur Federico Olmeda (1865-1909), représente la principale source musicale à laquelle s'abreuve Collet dans ses propres compositions. L'étudiant français, inscrit à l'université de Bordeaux en « Diplôme d'Études Supérieures » de langues vivantes sous la direction de l'hispaniste Georges Cirot (1870-1946), avait côtoyé le maître castillan, dans le cadre de ses recherches sur la musique religieuse et la polyphonie du XVI^e siècle espagnol, à Burgos puis à Madrid, de la fin du mois

d'août 1907 jusqu'à sa mort, survenue le 12 février 1909. Dans ses *Mémoires*, qu'il rédige à partir de l'année 1941, Collet se souvient :

Federico Olmeda [...] m'emmena dans ses courses « folkloresques » à travers la Castille. [...] Je devins un folkloriste convaincu, et pensais comme lui que *c'était sur la base du chant populaire que devait être construite la musique*.³

Le chansonnier d'Olmeda est la première anthologie publiée de musique populaire castillane, véritable conservatoire de la mémoire collective d'un peuple. Dans une démarche qui s'apparente à celle d'un Bartók ou d'un Kodaly, Olmeda redonne à la Castille ses lettres de noblesse en collectant puis en transcrivant les manifestations de l'oralité musicale constitutives de son patrimoine culturel. Au-delà de ce processus de conservation, Olmeda apporte sa contribution au renouveau de l'art musical espagnol au tournant des XIX^e et XX^e siècles en proposant aux compositeurs contemporains un réservoir de thèmes qui, « idéalisés » par eux, donneront naissance à des œuvres « à l'odeur, à la couleur et à la saveur nationale » (OLMEDA 1903, p. 7). De ses études sur le terrain, Olmeda sélectionne et analyse 308 chansons, jamais une telle somme de mélodies n'ayant jusqu'alors été réunie en Espagne. Pour ne pas altérer le caractère de ces chants, il les présente de façon monodique, sans aucun accompagnement, respectant notamment les couleurs modales de certains d'entre eux, incompatibles avec un quelconque contexte harmonico-tonal. Afin de ne point trahir le caractère libre – voire non-mesuré – de certains spécimens, il opte parfois pour une transcription « point contre point », sans indication de mesure, souvent proche d'une notation rudimentaire, archaïsante. Enfin, Olmeda procède à une compilation systématique et ordonnée, combinant les aspects proprement musicaux et les considérations d'ordre ethnologique. Sur les 52 morceaux de musique appartenant à sept recueils d'Henri Collet – pièces pour piano (*Chants de Castille*, deux recueils ; *Danzas castellanas*, *Alma española*) ou mélodies pour voix et piano (*Poema de un día*, *Cinco canciones populares castellanas* et *Sept Chansons populaires de Burgos*) –, on peut ainsi identifier 47 thèmes directement issus du chansonnier d'Olmeda, emprunts représentant un peu plus de 90% du matériau mélodique de base. Les citations de thèmes castillans issus de cette anthologie se généralisent d'ailleurs sur l'ensemble de la production collective, de la musique de chambre à la musique symphonique, en passant par l'œuvre lyrique – avec une mention toute particulière pour la comédie lyrique *La Chèvre d'Or* de 1936-1937, sur un livret d'André Birabeau (1890-1974) d'après le roman éponyme du poète et romancier provençal Paul Arène (1843-1896), où l'on ne compte plus les multiples références aux chants castillans recueillis par Olmeda (ETCHARRY 2008a, pp. 223-236).

³ COLLET, H., *Mémoires*, manuscrit inédit, tome 1, Archives privées Clostre-Collet, Paris, p. 3. Le passage en italique est souligné par son auteur.

Introduit par un mot de recommandation de Charles Bordes (1863-1909), alors directeur de la Schola Cantorum de Paris, Collet rencontra le musicographe et compositeur catalan Felipe Pedrell (1841-1922) à Barcelone, en août 1907, avant qu'il n'aille rejoindre Olmeda à Burgos, afin qu'il le guide dans l'orientation à prendre pour son mémoire universitaire. À côté de ses compositions et de ses nombreux écrits musicologiques – dont le manifeste *Por Nuestra Música* de 1891, rédigé en marge de son drame lyrique *Los Pirineus*, où il développe notamment ses idées musicales et esthétiques en matière de nationalisme –, Pedrell est également l'auteur d'un important chansonnier en quatre volumes : le *Cancionero musical popular español*, publié de 1919 à 1922, véritable couronnement de ses nombreux travaux musicologiques et l'un des symboles de la « renaissance musicale » espagnole au tournant des XIX^e et XX^e siècles (COLLET 1920, pp. 2470-2484). Cette anthologie comprend, outre de nombreux spécimens de musique populaire, des extraits d'œuvres issus de l'histoire de la musique espagnole savante, du XIII^e au XVIII^e siècle. Contrairement à l'ouvrage d'Olmeda, Pedrell offre un panorama de la musique des différentes régions de la péninsule et le compositeur présente une lecture personnalisée des thèmes recueillis puisqu'il en propose systématiquement une harmonisation, ce qui fait justement dire à Federico Sopeña (1917-1991), nuançant, dans une certaine mesure, l'opinion de Manuel de Falla au sujet de « l'essence modale et harmonique réelle » de ces chants :

Le *Cancionero* de Pedrell ne se veut pas un ouvrage d'érudition : ses défauts précisément, sa manière modale excessive, prouvent que l'intention de Pedrell était d'un créateur, et non d'un folkloriste d'archives. [...] Que tout ce qui est dit populaire puisse se réincarner dans une inspiration personnelle. Voilà ce qui commence avec le *Cancionero* de Pedrell (SOPEÑA, in FALLA 1992, p. 150).

Collet puisa quelques-uns de ses thèmes dans cette anthologie, thèmes davantage liés à la musique savante ancienne ou à des régions autres que la Castille. Ainsi, le *Quatuor Castillan* se présente-t-il comme une sorte d'hommage à l'Espagne musicale renaissante de la cour de Ferdinand d'Aragon et d'Isabelle de Castille car son thème générateur, exposé dès les toutes premières mesures du mouvement liminaire, reprend le timbre anonyme du XV^e siècle (ou du début du XVI^e siècle ?) : *Tres morillas* (encore orthographié *Tres moricas*). Pedrell reproduit notamment ce dernier dans le tome 3 de son *Cancionero musical popular español* (n° 48 p. 93) et indique dans ses commentaires musicologiques que cette composition de caractère populaire est extraite du *Cancionero de Palacio* (1474-1516) – joyau le plus précieux et le plus représentatif du répertoire interprété dans les cours itinérantes des Rois Catholiques, et particulièrement celles de la Castille –⁴ publié par le compositeur et musicologue espagnol Francisco Asenjo Barbieri

⁴ Cet important *Cancionero* musical est conservé à Madrid, à la Bibliothèque de Palacio, manuscrit n° 1335.

(1823-1894).⁵ En 1935, deux ans avant la composition de son *Quatuor Castillan*, c'est d'ailleurs de cette même réalisation pédrellienne que s'inspira déjà Collet dans son arrangement à trois voix de *Tres morillas*, n° X des *Quatorze chants espagnols du xv^e siècle* pour chœur mixte.⁶ Le tout premier thème de la *Symphonie de l'Alhambra*, constituant l'introduction solennelle *Le Roi Maure* jouée par les cuivres, cite le *romance Paseábase el rey moro* du vihueliste du xvi^e siècle Miguel de Fuenllana (ca 1500-ca 1579) issu de son traité *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra* de 1554 et transcrit par Pedrell au tome 3 de son *Cancionero* (n° 69, p. 148). Dans le mouvement lent central *Torre de la Cautiva*, à la section 34 très exactement, Collet insère la *copla Caminad, Señora* transcrite dans son traité *De musica libri septem* (Salamanca, 1577) par un autre musicien du xvi^e siècle, Francisco de Salinas (1513-1590), et présentée dans le premier tome du *Cancionero* de Pedrell (n° 88, p. 82).

Pour se plonger dans la musique andalouse, la *Soleá* du deuxième mouvement du *Concerto Flamenco* pour piano et orchestre reprend quant à elle la partie chantée de *i Ay soleá, soleá !* figurant dans le tome 2 du *Cancionero* de Pedrell (n° 311 p. 261). Dans la *Symphonie de l'Alhambra*, le dernier mouvement *El Albaicín* s'ouvre sur une nouvelle *soleá* que présente Pedrell dans le deuxième volume de son chansonnier (n° 312, p. 265).

C'est durant son séjour à Burgos, à la toute fin du mois d'août et durant le mois de septembre de l'année 1907, qu'Henri Collet rencontre chez Olmeda son compatriote bordelais Raoul Laparra (1876-1943), suite à son séjour à la Villa Médicis de Rome puisqu'il venait de remporter le Premier Grand Prix de Rome de composition de 1903 avec sa cantate *Alyssa* (ETCHARRY 2008b, pp. 7-33). Son ouvrage lyrique *La Habanera*, qui sera créé à l'Opéra-Comique de Paris le 26 février 1908, lui ouvrira les portes de la célébrité. Cette rencontre devait être le « commencement d'une longue et fraternelle amitié »⁷ dont l'une des dédicaces de Collet, celle de ses *Cinco canciones populares castellanas*, pour voix et piano, op. 69 (Choudens, Paris, 1923), porte la trace : « À Raoul Laparra je dédie ces chants castillans entendus, avec notre Olmeda, dans le patio de La Habanera ». Laparra est notamment l'auteur du copieux article « La musique et la danse populaires en Espagne » de l'*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* sous la direction d'Albert Lavignac et Lionel de la Laurencie (LAPARRA 1920, pp. 2353-2400). Le *Tempo di Sevillana* qui s'insère dans le premier mouvement *Calles de Sebiya* [rues de Séville] du *Concerto Flamenco* pour violon de Collet (chiffre 14, p. 20 du conducteur orchestral) et que l'on retrouve éclatant en *mi* majeur dans la *Sevillana* du troisième et dernier mouvement (chiffre 35, p. 61) emprunte le

⁵ Federico García Lorca propose lui aussi dans ses *Canciones españolas antiguas* un arrangement de cette mélodie ancienne sous le titre *Las morillas de Jaen* (Madrid, Union Musical Ediciones, 1992, n° V, p. 10).

⁶ Version française d'Ernest Capmartin, Éditions Max Eschig, Paris, 1935.

⁷ COLLET, H., *Mémoires*, manuscrit inédit, tome 1, Archives privées Clostre-Collet, Paris, p. 3.

dessin de sa courbe mélodique à la *Bolera Sevillana* présentée par Laparra dans son article.

Enfin, dans son propre chansonnier pour piano *Alma española*, qu'il s'agisse des commentaires musicologiques accompagnant les différentes pièces ou des emprunts purement mélodiques, Henri Collet prend toujours soin d'indiquer clairement ses sources. Outre celles issues du *Cancionero* de Federico Olmeda, il se réfère, selon la région qu'il visite, à d'autres travaux folkloriques tels ceux de Rafael Calleja (1870-1938), Eduardo López Chávarri (1871-1970), Emilio Cortiguera (1873-1951), Dámaso Ledesma (1866-1928), Eduardo Martínez Torner (1888-1955) ou encore ceux de Federico de Onís (1885-1966).

Modalité : de l'hypotexte à l'hypertexte

Les titres des œuvres de Collet – compris comme « indices contractuels » (GENETTE 1982, p. 18), comme données de type programmatique – peuvent tour à tour afficher explicitement le nom du pays – *Album d'Espagne, Alma española, Danses espagnoles, Fuga Hispana, Valse espagnole* –, faire référence à des régions, villes ou lieux précis de la péninsule – *Les Amants de Galice, Castellanas, Cinco canciones populares castellanas, Danzas castellanas, El Escorial, Sept chansons populaires de Burgos, Symphonie de l'Alhambra...* –, évoquer des danses ou des genres musicaux caractéristiques – *Bolero, Concerto Flamenco, Habanera, Mariana, Rumba, Sardane, Séguedille, Tonada...* –, s'appuyer enfin, comme je l'ai signalé dans le paragraphe précédent, sur certains grands mythes fondateurs de l'imaginaire espagnol – *Don José*, en référence à *Carmen*, et *Le Fils de Don Juan* – ou sur des œuvres littéraires et théâtrales d'auteurs classiques espagnols tels Cervantes – *Cervantes à Alger, La Cueva de Salamanca, La Gitanilla* – ou encore Lope de Vega – *El Mejor Alcalde el Rey, Font-aux-Cabres* ou *Fuenteovejuna*.

Hispaniste reconnu, titulaire de l'agrégation d'espagnol préparée en suivant les cours des universités de Bordeaux et de Madrid⁸ et obtenue à la session de juillet-août 1909, Henri Collet enseigne cette matière dès son retour à Paris en 1913⁹ et ce jusqu'à sa disparition en 1951. La langue castillane n'a donc aucun secret pour lui. C'est la raison pour laquelle il conserve dans ses mélodies la langue originale, en proposant en italique, directement placée sous les paroles espagnoles, une traduction élaborée par ses propres soins.

⁸ Où il travailla notamment sous la direction du célèbre historien et philologue Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) – dont toute la vie fut consacrée à la recherche sur la poésie épique espagnole et à l'étude du *Romancero* – et de son disciple Américo Castro (1885-1972); voir : COLLET, H., *Mémoires*, tome 1, p. 3 bis.

⁹ Dès la rentrée scolaire 1913-1914, il est nommé professeur de l'École Supérieure Municipale Lavoisier de la Ville de Paris ; après la guerre, il poursuivra sa carrière d'enseignant à l'école J.-B. Say, au collège Chaptal à Paris et sera chargé de cours dans de nombreuses structures, notamment à H.E.C., à l'École Normale Supérieure de Fontenay-aux-Roses ainsi qu'à l'Institut Hispanique.

Cette démarche mérite d'être soulignée car, à de rares exceptions près,¹⁰ elle s'avère unique dans le paysage de l'hispanisme musical français.

Le caractère de la chanson originale se voit cependant parfois complètement détourné par le compositeur français. Ainsi, le chant nuptial *Epitalamio* (n° 5 des *Cinco canciones populares castellanas*) est-il par exemple chez Olmeda une berceuse (n° 26). Dans *Poema de un día*, Collet recrée lui-même des paroles correspondant à la logique sémantique de son cycle de mélodies dédié à l'amour. En revanche, son attitude change radicalement avec les *Sept Chansons populaires de Burgos* op. 80 puisque le compositeur reste fidèle aux paroles d'origine, soucieux de préserver l'essence même de la chanson populaire et délaissant de ce fait toute velléité de démarche trop artistique dans l'adaptation (ETCHARRY 2003, pp. 129-149).

Avec les recueils pour piano,¹¹ la musique de chambre de l'entre-deux-guerres,¹² les ballets *Clavelitos* (1928) et *Los Toreros* (1932), la musique concertante et symphonique des années quarante,¹³ une nouvelle étape est franchie par Collet dans l'assimilation du folklore castillan. La voix – qui, par son immédiateté, sa simplicité et ses paroles rattachait directement les mélodies au caractère populaire originel – disparaît totalement. Inévitablement, les paroles disparaissent aussi. Seule est donc préservée la ligne mélodique des chansons, la sève proprement musicale.

Musicalement, l'intertextualité colletienne relève uniformément d'une démarche d'emprunts mélodiques, au premier degré : point de distanciation ou de détournement de type parodique, par exemple. On peut en effet noter dans son œuvre musicale une extrême fidélité à la source populaire puisque le compositeur se contente le plus souvent de citer le thème. Si l'on s'en tient à l'observation de la seule ligne mélodique, les réorganisations et remodelages de Collet peuvent toucher, dans un premier temps, à la structure interne des mélodies :

- répétitions formant des structures de type additif A-A ;
- retour d'un thème A après l'exposé d'un thème B aboutissant à la création d'une structure phraséologique tripartite de type A-B-A ;

¹⁰ On peut ainsi citer, par exemple, la *Chanson espagnole* de Maurice Ravel, primée au 5^e concours de la *Maison du Lied* de Moscou en 1910 (Éditions Durand, Paris). Le texte en langue originale a été conservé, bien que placé en italique sous la traduction française (de la *Maison du Lied*) ; signalons qu'Henri Collet harmonisera également cette chanson populaire galicienne dans son recueil *Les Amants de Galice* de 1942 (5^e pièce : *Cantilena*).

¹¹ *Chants de Castille* (1^{er} et 2^e recueils), *Danzas castellanas* ainsi qu'*Alma española*.

¹² *Castellanas* (suite espagnole pour quatuor à cordes et piano, 1921), la *Sonate castillane* (pour violon et piano, ca 1921), le *Trio castillan* (pour violon, violoncelle et piano, 1921), *Romería castellana* (pour quintette à vent, 1925) puis le *Quatuor castillan* (pour quatuor à cordes, 1937).

¹³ Le premier *Concerto Flamenco* pour piano et orchestre (1946), le second *Concerto Flamenco* pour violon et orchestre (1946-1947), la *Symphonie de l'Alhambra* (1947).

- déstructuration d'une chanson originale en intervertissant ses phrases constitutives (ABCA original devenant par exemple BACBA dans la « récréation ») ;
- transposition de certaines phrases menant à des schémas formels de type A-A'-A (A' représentant la simple transposition de A) ;
- création de phrases mélodiques originales avant l'insertion d'un emprunt ;
- création de thèmes « composites » constitués par l'assemblage de chansons de provenances différentes.

Les thèmes utilisés par Collet restent le plus souvent fidèles à l'échelle modale qui régit les airs populaires, le compositeur français allant même jusqu'à conserver la hauteur exacte dans laquelle la mélodie a été transcrite dans le chansonnier d'origine. On peut cependant déceler l'empreinte laissée par le « re-créateur » à travers certains aménagements qu'il réalise. La transposition se présente comme la manifestation la plus élémentaire de cette empreinte, le tout premier stade dans ce processus de réappropriation du folklore castillan. De façon plus subtile ensuite, Collet procède parfois à une lecture modale personnalisée de l'emprunt folklorique de base, relecture aboutissant le plus souvent à la déviation tonale d'un support monodique à l'origine modal.

Même en introduisant ces libertés dans la ligne mélodique des chansons, Collet reste pourtant tributaire de sa fidélité à l'emprunt original pour ne pas en trahir l'essence. Les chants transcrits par Olmeda étant présentés de façon monodique, c'est donc en composant les accompagnements qu'Henri Collet peut laisser libre cours à son inspiration créatrice.

Au-delà de l'emprunt à la sève mélodique, le compositeur souhaite recréer l'esprit du folklore castillan au sein de son arrangement instrumental. Il tente tout d'abord d'introduire des sonorités caractéristiques de l'instrumentarium populaire en stylisant la guitare – dans ses deux techniques de base que sont le *punteado* et le *rasgueado* –, les percussions et certains instruments à vent (musettes, *gaitas* ou *dulzainas*).

À côté de la stylisation de la guitare (au piano ou dans l'écriture des cordes en *pizz.* « *Alla guitarra* »), le piano, par exemple, joue souvent un rôle percussif, faisant pénétrer dans la musique savante tambourins et petites percussions. Collet inscrit d'ailleurs parfois des indications comme *Tambor* (tambour à sons étouffés) sur la partition, affirmant le caractère percussif de l'instrument à cordes frappées.

Pour achever ce petit tour d'horizon des timbres stylisant l'instrumentarium populaire castillan, Collet cite souvent la *gaita*, instrument qu'il appelle également *dulzaina* ou encore *musette*, « espèce de hautbois primitif, de timbre aigu, pourvu d'anche double (comme celle du hautbois) et construit ordinairement en airain ou en bois » (LAPARRA 1920, p. 2367). Le quintette à vent *Romería castellana* tente d'ailleurs de styliser un ensemble typique de vents utilisé dans les fêtes religieuses de Castille.

Enfin, les différentes textures d'accompagnement s'attachent au respect du caractère populaire des chansons en utilisant des harmonies le plus souvent consonantes, dans un contexte éminemment tonal, et mettant fréquemment en valeur – à la basse notamment – l'intervalle de quinte juste. Les nombreuses notes pédales participent également à la traduction de ce climat populaire. On trouve parfois des textures caractéristiques combinant un bourdon de quinte juste et un dessus mélodique avec sa doublure intégrale à la tierce : tout ceci concourt bien à souligner le caractère populaire (ETCHARRY 2003, pp. 129-149).

Quant aux macro-structures musicales qui régissent le déroulement temporel de ses œuvres, Collet propose le plus souvent des formes de type additif, avec ou sans retours de sections (A-B-A, A-B-C..., A-A-A..., etc.), où la juxtaposition des différents thèmes et épisodes représente le principe essentiel de l'organisation formelle. Ce dernier anime les instantanés pour piano et des mélodies pour voix et piano des années 1920, les musiques de scène et les opéras-comiques des années 1930, ainsi que les deux concertos *Flamenco* (pour piano et pour violon) du milieu des années 1940 et le dernier mouvement de la *Symphonie de l'Alhambra* de 1947. En ce qui concerne la musique de chambre des années 1920 et la musique symphonique de la fin des années 1940, Collet fait souvent référence à la forme-sonate bithématique, notamment dans les premiers mouvements de la *Sonate castillane* pour violon et piano, du *Trio castillan* pour violon, violoncelle et piano, de la *Symphonie de l'Alhambra*. Mais il s'intéresse davantage à son esprit plutôt qu'au respect servile de sa rhétorique traditionnelle, utilisant ledit cadre formel avec beaucoup de souplesse et de liberté. Enfin, il faut souligner l'utilisation du procédé cyclique, toujours avec beaucoup de souplesse, dans toutes les œuvres de musique de chambre de Collet ainsi que dans ses deux concertos, son expression la plus aboutie étant atteinte dans la *Sonate castillane*, le *Quatuor castillan*, et le second *Concerto Flamenco* pour violon et orchestre, avec de véritables transformations mélodiques, rythmiques ou harmoniques métamorphosant l'essence même des thèmes.

Sémantique : une Espagne plus authentique ?

D'une certaine manière, Henri Collet vit le folklore espagnol au sein de ses écrits et de ses compositions en véritable Espagnol, imprégné des idées esthétiques héritées de la « Génération de 98 ». Réagissant au choc du « désastre » colonial (perte des territoires de Santo Domingo et des Philippines) et de la guerre de Cuba, « événement marquant la fin de l'empire espagnol et le repliement de l'Espagne sur elle-même » (KRYNEN, in FALLA 1992, p. 149), cette « Génération de 98 » rassemble les écrivains, poètes, artistes, historiens, hommes de lettres et universitaires nés dans le dernier quart du XIX^e siècle, individus dont la conscience personnelle et espagnole se réveille et mûrit entre 1890 et 1905 (Azorín, Unamuno, Baroja, Maeztú,

Machado, Valle-Inclán, Zuloaga, etc.). Désirant à tout prix se relever de ce traumatisme national, ils prônent un désir de changement, d'amélioration, de perfection et d'altruisme qui se manifeste notamment à travers un travail profond sur la langue, à travers la découverte du paysage castillan et de la vie du peuple.¹⁴ C'est donc dans une telle dynamique que se positionne Collet, se faisant le porte-parole convaincu de la musique populaire, l'un des moyens les plus efficaces selon lui pour revivifier la musique savante occidentale en mal d'inspiration. L'emprunt mélodique à la sève populaire ne représente finalement qu'un choix esthétique, qu'une simple prise de position parmi tant d'autres, pour servir de point de départ à ses compositions. Quel que soit son degré de fidélité au modèle original, replacé dans un cadre musical beaucoup plus large (formel, harmonique, instrumental...), le folklore est inévitablement dénaturé faisant ainsi place à l'expression intime du compositeur, à son seul acte de création.

Plus précisément, les œuvres musicales de Collet renouvellent la conception de cet hispanisme en se basant directement sur les sources folkloriques imprimées. Cette démarche, bien qu'appliquée au patrimoine d'une nation étrangère, s'apparente à celle des compositeurs « folkloristes » français réunis autour de Charles Bordes (1863-1909), Louis Bourgault-Ducoudray (1840-1910), Vincent d'Indy (1851-1931), Maurice-Emmanuel (1862-1938), Déodat de Séverac (1872-1921), ou encore Joseph Canteloube (1879-1957).

Tandis que les compositeurs hispanistes français diffusaient à travers leurs sensuelles habaneras, leurs mystérieuses mauresques et autres ferias endiablées l'image d'une Espagne méridionale, aux marges du continent africain, une Espagne quasi exclusivement andalouse, Collet propose quant à lui une alternative à ce cliché amplement rebattu. Il met en avant dans sa musique la dimension *castillane* de l'Espagne, faisant ainsi connaître au public français cette région du centre de la péninsule, symbole de l'essence espagnole dans la constitution du sentiment identitaire national au tournant du siècle. Il donne ainsi une image plus complète – et donc plus exacte – de l'hispanisme musical français qui se définit la plupart du temps, de façon univoque, autour du même cercle restreint de compositeurs, allant de Saint-Saëns à Ibert en passant par Massenet, Lalo, Bizet, Chabrier, Debussy et Ravel.¹⁵ Collet introduit ainsi une nouvelle conception de l'Espagne qui semblait jusque-là ne pas embarrasser les compositeurs, trop soucieux de véhiculer dans leurs œuvres une Espagne andalouse ou plus généralement exotique, génératrice de clichés, mêlant de façon confuse et artificielle des traits stylistiques issus à la fois de la musique andalouse, de la musique arabe et du flamenco.

¹⁴ Pour une première approche de la question, voir notamment : LAIN ENTRALGO, P. (1947, 1997²), *La Generación del 98*, Espasa-Calpe, Madrid (collection Austral 405) ; CALVO CARILLA, J.-L. (1998), *La cara oculta del 98 : místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*, Ediciones Cátedra, Madrid.

¹⁵ Voir par exemple l'article de LE BORDAYS, C. (1981), *L'Hispanisme musical français*, « R.I.M.F. », 6, pp. 41-52.

Une démarche originale encore car, lorsque bon nombre de ces compositeurs hispanisants ne connaissent pas – ou très peu – les paysages d’outre-Pyrénées,¹⁶ Henri Collet, lui, s’est rendu à maintes reprises en territoire espagnol. Et il ne s’agit plus du pèlerinage obligé des artistes romantiques du XIX^e siècle, en quête d’exotisme de pacotille et de dépaysement bon marché. Collet part en Espagne pour y apprendre la langue de Cervantes, pour découvrir sa littérature, pour pénétrer son art et sa musique, pour s’imprégner de sa culture, tout ceci dans une perspective universitaire qui le mène à l’agrégation d’espagnol et au doctorat ès lettres. Car – et c’est là une nouvelle originalité tout à fait remarquable –, en plus d’être un compositeur hispanisant, Collet est aussi un hispaniste passionné et reconnu.

Il est intéressant de constater que c’est justement dans le dernier quart du XIX^e siècle que prend naissance, en France, un véritable hispanisme de type scientifique avec la parution, autour de 1874, de deux revues de positivisme historique et philologique – la *Revue Historique* et *Romania* – qui, parallèlement, s’accompagne d’une lente transformation de l’organisation des études ibériques dans l’enseignement secondaire et l’enseignement supérieur. Sous l’impulsion de l’érudit Alfred Morel-Fatio (1850-1924), l’hispanisme devient ainsi une discipline à part entière, conquérant un nouvel espace à l’université, se dotant de bibliothèques, d’archives, de centres de recherche, de congrès, de revues, de colloques...

Après avoir longtemps désigné un vocable espagnol ou une tournure espagnole utilisée dans la langue française, le terme « hispanisme » se teinte d’une connotation scientifique et culturelle, le suffixe « isme » renvoyant au groupe ou à la profession, mais aussi au système. En 1879, dans l’un de ses articles, Morel-Fatio remplace ainsi le terme « hispanisant » – qui prend dès lors une connotation d’« amateur » des « choses d’Espagne » – par celui d’« hispaniste » – renvoyant désormais à l’érudit ou au chercheur spécialisé dans le domaine hispanique. L’hispanisme désigne ainsi, à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, une discipline scientifique qui se pratique de façon méthodique et rigoureuse par des spécialistes nommés hispanistes, sa matière d’étude étant la civilisation du monde hispanique (langue, littérature, histoire, arts...).¹⁷ Henri Collet s’inscrit directement dans cette mouvance universitaire et intellectuelle et c’est donc bien le terme d’« hispaniste » qu’il convient

¹⁶ Nuançant cette idée reçue, Hervé Lacombe prend la peine de préciser, avec beaucoup de justesse, que « sans quitter Paris, il était possible d’avoir une expérience en ce domaine [la musique espagnole]. Nombre de réfugiés espagnols, particulièrement depuis la fin des années 1820, vivaient à Paris, où ils avaient apporté leurs coutumes. Parmi eux, se trouvaient des musiciens. Paris fut un centre essentiel de diffusion de la musique et de la peinture espagnoles, et le mariage d’Eugénie de Montijo avec l’empereur attira de ses compatriotes en France ». Et plus loin, il insiste encore sur ce point en rappelant que « des spectacles dramatiques ou chorégraphiques d’artistes espagnols de passage dans la capitale française donnèrent à maintes reprises l’occasion aux Parisiens de découvrir sans intermédiaire une réalité espagnole artistique » (voir : LACOMBE 2000, p. 697 et 699 respectivement).

¹⁷ Pour une étude plus approfondie des différentes étapes de l’histoire de cet « hispanisme scientifique », nous renvoyons à l’excellent ouvrage de NIÑO RODRIGUEZ 1988, pp. 3-23, notamment.

d'user à son égard, lui qui s'est sérieusement penché sur l'étude de l'Espagne musicale, notamment au XVI^e siècle et au début du XX^e siècle. On peut dès lors parler d'un hispanisme musical spécifiquement colletien basé sur cette attitude de pénétration de l'intérieur de la culture espagnole au sens large (langue, civilisation, littérature, arts, musique...), d'imprégnation progressive de cette « *alma española* ». ¹⁸

Enfin, un peu à la manière d'un Manuel de Falla dans son testament inachevé *La Atlántida*, Collet nous révèle, dans la dernière décennie de son existence, une « Hispanité » à la fois syncrétique et intime. Ce dernier itinéraire artistique ne relève plus de la simple géographie physique ou ethnologique. Il semble bien qu'il dessine plutôt les contours d'une géographie introspective, basée sur la réminiscence d'un passé lointain et l'hommage à l'Espagne de ses jeunes années d'études, dans un ultime mouvement de l'imaginaire vers un Sud intime. Un cheminement tout intérieur qui s'accompagne paradoxalement de la réapparition dans sa musique d'une image apparemment impersonnelle et stéréotypée de l'Espagne, celle des clichés andalous et orientalisants qui font de sa représentation un véritable topique artistique. Comment Henri Collet conçoit-il donc ce revirement esthétique, ce retour à une Espagne « d'opérette » en carton-pâte alors qu'il livre finalement le plus intime de lui-même dans ses dernières œuvres concertantes et symphoniques ? Parvient-il alors à résoudre ce hiatus ?

Moins de dix années avant sa disparition, pourtant déjà engagé dans des compositions de plus grande envergure, tant sur le plan de l'effectif instrumental que sur celui du travail thématique et formel, Collet revient au piano d'une part et au folklore ibérique d'autre part, les deux données caractéristiques de ses compositions des années 1920. Il propose alors, arrivé à une étape de maturité dans son art, une sorte de résonance, de réminiscence de sa jeunesse passée, rappelant la place essentielle qu'occupe la musique populaire espagnole dans son œuvre. Ainsi, Collet compose-t-il pour le piano une nouvelle contribution en matière de folklore espagnol : son propre chansonnier *Alma española* [Âme espagnole] de 1942. ¹⁹

Ce recueil présente 75 pièces pour piano, opus numérotés de 111 à 185 et organisés autour de douze régions de la péninsule : la Castille (20 pièces), le Pays basque (4 pièces), la Montagne – Santander – (8 pièces), les Asturies (5 pièces), la Galice (6 pièces), la province de Leon (7 pièces), l'Aragon (3 pièces), l'Estremadure (3 pièces), l'Andalousie (au sein de laquelle Collet opère une différenciation entre les villes de Cordoue – 2 pièces –, Grenade – 2 pièces –, Malaga – 2 pièces – et Séville – 2 pièces), la Catalogne (6 pièces), Murcie (2 pièces) et Valence (3 pièces).

¹⁸ De cette « âme espagnole », pour reprendre le titre de l'anthologie des 75 *recuerdos* [souvenirs] pour piano d'Henri Collet (1942), miniatures représentant le folklore espagnol qui visitent tour à tour quatorze régions du pays.

¹⁹ COLLET, H. (1998), *Alma española, Cancionero español (75 recuerdos)*, op. 111 à 185, Salabert, Paris, 89 p.

À l'intérieur de chacune de ces douze sections, le compositeur classe les courtes pièces par genre. L'exemple de la Castille est particulièrement significatif avec ses trois sous-sections bien distinctes : 1/ *Chants de fêtes votives* (*chants des donneurs de sérénade, chanson de berceau, épithalame, Noël, Saint Jean et Saint Pierre, chant de la moisson...*), 2/ *Chants chorégraphiques* (*Al Agudo, A lo llano, Seguidilla-Bolero*), 3/ *Danses populaires* (*Agudillo, De Gaita, Rueda, Jota Castellana...*).

Outre ce travail de classification quasi scientifique relevant de l'ethnomusicologie, soulignant encore l'aspect documentaire de son anthologie, Collet place en notes infrapaginales²⁰ de nombreux commentaires et précisions concernant le contexte dans lequel sont interprétés ces chants, la façon dont ils sont ou non accompagnés, les caractéristiques modales ou rythmiques de certains d'entre eux, la traduction ou la signification des paroles originales (qui ne figurent d'ailleurs pas directement sous la ligne mélodique du piano qui reprend en fait à son compte la ligne vocale du chant populaire).

À 62 ans, le 14 juin 1947, Henri Collet achève l'orchestration de sa *Symphonie de l'Alhambra*.²¹ Cette œuvre clôt ainsi son « triptyque symphonique » des années 1945-47 qui s'ouvrait sur deux *concertos flamencos*, le premier pour piano, le second pour violon.²² Avec cette dernière œuvre de grande envergure,²³ Collet – qui devait s'éteindre quatre ans plus tard, le 23 novembre 1951 – renoue de façon évidente avec les poncifs alhambristes du XIX^e et du début du XX^e siècles : cadences andalouses, passages orchestraux « *alla guitarra* », présence des castagnettes, stylisation de danses andalouses (*malagueña, soleá, fandango, sevillana, zambra, seguidilla gitana, etc.*). Pourtant, c'est en citant des thèmes empruntés aux travaux musicologiques (chansonniers de Pedrell et d'Olmeda, article de Laparra dans l'*Encyclopédie* de Lavignac) ou aux compositions mêmes de ses maîtres (citation de dix mesures du *Final* de la 2^e *Sonate Espagnole* pour piano de Federico Olmeda – le « Schubert Espagnol » –²⁴ dans sa *Symphonie de l'Alhambra*) qu'Henri Collet fait ainsi part de sa nostalgie à l'égard de ses années de jeunesse passées en Espagne. Malgré les apparences, Collet va donc au-delà des clichés alhambristes en puisant directement son inspiration mélodique aux sources populaires espagnoles. Ces emprunts thématiques au répertoire hispanique

²⁰ Ces notes infrapaginales, placées après chacune des différentes pièces dans le manuscrit (Archives privées Clostre-Collet), sont rassemblées et reportées en début de recueil dans l'édition Salabert de 1998.

²¹ La version *piano* est déjà terminée dès le 4 avril (*Mémoires*, tome 1, p. 98 bis).

²² Un troisième *Concerto flamenco* pour violoncelle fut ébauché dès janvier 1946, conçu comme le « volet grenadin » du triptyque. C'est finalement la *Symphonie de l'Alhambra* qui jouera ce rôle (*Mémoires*, tome 1, p. 81).

²³ Collet devait encore composer les opérettes *Le fils de Don Juan* (livret d'André Birabeau) et *Don José*, toutes deux datées de 1951.

²⁴ Expression employée par Henri Collet lui-même dans ses notes d'introduction de l'édition de la 2^e *sonate pour piano* d'Olmeda chez Henry Lemoine, Paris, 1910.

ancien et à la chanson populaire permettent ainsi de dépasser le premier niveau de lecture exotique des partitions. Plus qu'un simple tableau pittoresque, le « triptyque symphonique » présente donc un hommage aux maîtres, compositeurs et amis rencontrés en Espagne par Collet dans sa jeunesse. Plus que cela, la *Symphonie de l'Alhambra* est l'adieu définitif du compositeur à l'Espagne – à son Espagne –, prenant de ce fait la dimension d'un véritable testament musical. À travers cette Espagne idéalisée, le mythe « collectif » (CAILLOIS 1972², p. 154)²⁵ de l'Alhambra se transforme en mythe individuel, en mythe intime du compositeur. L'alambrisme de Collet est ainsi habité, en filigrane, par son propre jardin secret. La *Symphonie de l'Alhambra* est en quelque sorte son « chant du cygne » et représente pour lui l'aboutissement de son parcours de compositeur. En août 1948, arrivé à maturité, alors en pleine maîtrise de son art, il porte un regard critique et synthétique sur l'ensemble de sa production musicale, n'hésitant pas à avancer : « Je crois que la *Symphonie de l'Alhambra* est ce que j'ai fait de mieux ».²⁶

Conclusion

Ainsi, l'intertextualité musicale est-elle au centre même du processus compositionnel d'Henri Collet. Elle se justifie dans le sens où le créateur l'inscrit dans une démarche esthétique pleinement consciente qui tente de renouveler l'image de l'Espagne dans la musique française. En effet, elle revendique, d'une part, une certaine authenticité par l'emprunt à la musique populaire et, d'autre part, elle souhaite faire découvrir aux Français une image renouvelée de l'Espagne, avant tout castillane. La « couleur locale », qui avait fait les beaux jours de l'hispanisme musical français depuis les débuts du XIX^e siècle, subit donc, grâce à Collet, une mutation d'ordre géo-esthétique dont l'originalité doit être soulignée. Le critique et musicographe espagnol Adolfo Salazar ne rappelait-il pas dès 1920, dans un article de *La Revue musicale* : « On habilla à l'espagnole des musiques de tous les pays. Le seul nationalisme musical intéressant est celui qui pousse des racines profondes dans le sol du pays, non celui qui s'exprime superficiellement par des titres pittoresques » ? (SALAZAR 1920, p. 63). Pourtant, dans le même temps, l'intertextualité collétienne atteint ses propres limites, pour deux raisons principalement, me semble-t-il. Tout d'abord, le compositeur se contente d'emprunts mélodiques qui restent le plus souvent à la surface de sa propre musique : ils ne pénètrent que très superficiellement les arcanes de sa construction musicale et de son discours rhétorique. Ainsi, si la simple citation fonctionne plutôt bien dans les instantanés pour piano *solo* ou pour voix et piano, elle s'essouffle en revanche dans sa musique de chambre, symphonique ou encore concertante. L'absence de véritable travail de développement semble en effet peu compatible avec la

²⁵ « Le mythe [...] appartient par définition au *collectif*, justifie, soutient et inspire l'existence et l'action d'une communauté, d'un peuple, d'un corps de métier ou d'une société secrète ».

²⁶ *Mémoires*, tome 2, p. 53 bis (gauche).

« grande forme », avec la conservation des cadres structurels traditionnels, et les dangers du « patchwork » ou de la rapsodie se font alors sentir. Collet n'aurait-il pas réussi à appliquer son propre précepte énoncé dans ses *Mémoires* – précepte qui ne fait d'ailleurs que reprendre celui de Manuel de Falla (FALLA 1992, p. 79)²⁷ « Et je ne dis pas que le thème en question doive être purement et simplement emprunté à une collection folk-lorique [sic]. Il faut recréer le folk-lore » ?²⁸ Enfin, si le recours à la musique populaire castillane permet de renouer avec une certaine forme d'authenticité et offre un autre visage de l'Espagne, le public – français en l'occurrence – ne retrouve pas la connotation exotique qu'il était venu chercher, attiré par les titres aguicheurs des œuvres de Collet : le diatonisme de la musique castillane s'oppose en effet aux tournures mélismatiques et plus altérées de la musique andalouse qui seule est identifiée comme étant ou faisant espagnole dans les attendus implicites des auditeurs en matière de dépaysement exotique. Collet ne soulignait-il lui-même pas cet aspect-là des choses à propos de l'œuvre musicale de son maître Olmeda :

La plupart des musiciens modernes espagnols étant attirés par le riche folk-lore de l'Andalousie aux multiples possibilités de coloris, il n'est pas étonnant qu'Olmeda, confiné dans le folk-lore castillan, n'ait point trouvé d'adeptes immédiats dans la péninsule (COLLET 1929, p. 23).

Ne pourrait-on finalement pas appliquer cette remarque à la musique de Collet, replacée dans le courant de l'hispanisme musical français, pour proposer un élément d'explication au succès somme toute réduit qu'elle a connu ?

Bibliographie

- CAILLOIS, R. (1938, 1972²), *Le mythe et l'homme*, Gallimard, Paris (collection Folio / Essais).
- CALVO CARILLA, J.-L. (1998), *La cara occulta del 98 : místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- COLLET, H. (1920), *Espagne / Le XIX^e siècle. Deuxième partie : La Renaissance musicale*, in *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, sous la direction d'Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie, I/4, Delagrave, Paris, pp. 2470-2484.

²⁷ « Je pense en toute modestie que c'est plus l'esprit que la lettre qui importe dans le chant populaire. Le rythme, la modalité et les intervalles mélodiques déterminés par leurs inflexions et leurs cadences constituent l'essentiel de ces chants, et le peuple lui-même nous le démontre en variant à l'infini les lignes purement mélodiques de ces chansons. J'ajoute que l'accompagnement rythmique ou harmonique d'une chanson populaire a autant d'importance que la chanson elle-même ».

²⁸ COLLET, H., *Mémoires*, manuscrit inédit, tome 1, Archives privées Clostre-Collet, Paris, p. 22 bis.

- COLLET, H. (1929), *L'essor de la musique espagnole au XX^e siècle*, Max Eschig, Paris.
- COLLET, H., *Mémoires*, manuscrit inédit, 2 vol., archives privées Clostre-Collet, Paris.
- ETCHARRY, S. (2004), *Henri Collet (1885-1951), compositeur : un itinéraire singulier dans l'hispanisme musical français*, thèse de doctorat en histoire de la musique et musicologie (dir. Louis Jambou), Paris-Sorbonne (Paris IV).
- _____ (2005), *Henri Collet, un étudiant français en Espagne*, lettres d'Henri Collet à Georges Baudin, choisies, présentées et annotées par Stéphan Etcharry, Les Amis de la musique française, série « Correspondance » dirigée par Ludovic Florin.
- _____ (2001-2002), *Un compositeur français face au folklore espagnol : Henri Collet (1885-1951)*, « L'Éducation musicale », 487, pp. 11-13, 488, pp. 18-21.
- _____ (2003), *Les mélodies castillanes d'Henri Collet (1885-1951) : une approche originale de l'Espagne dans la musique française*, in *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques – I. 1870-1939*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris (collection Musiques / Écritures), pp. 129-149.
- _____ (2005), *Henri Collet (1885-1951) et la musique basque*, « Musiker. Cuadernos de Música », 14, pp. 209-238.
- _____ (2005-...), *Cervantes à Alger (Henri Collet) ; Collet, Henri ; Cueva de Salamanca, La (Henri Collet) ; Gitanilla, La (Henri Collet) ; Trato de Argel, El (Henri Collet)*, in *Gran Enciclopedia Cervantina*, Carlos Alvar (ed.), Castalia editorial, Madrid.
- _____ (2007), *Cervantes y el Quijote en la obra pedagógica, literaria y musical de Henri Collet*, in *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Begoña Lolo (ed.), Universidad autónoma de Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, pp. 473-489.
- _____ (2008a), « *La Chèvre d'or* » (1936-1937) d'Henri Collet (1885-1951) : une représentation musicale de la Provence, in *Visages de la Provence : Zola, Cézanne, Giono, etc.*, Valérie Minogue et Patrick Pollard (ed.), The Émile Zola Society, Londres, pp. 223-236.
- _____ (2008b), *Le Prix de Rome de composition de 1903 : Raoul Laparra et la cantate « Alyssa »*, « Musiker. Cuadernos de Música », 16, pp. 7-33.
- FALLA, M. de (1992), *Écrits sur la musique et sur les musiciens*, Jean-Dominique Krynen (ed.), Actes Sud, Arles.
- GENETTE, G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris (collection Points / Essais 257).

- LACOMBE, H. (2000), *Georges Bizet (Naissance d'une identité créatrice)*, Fayard, Paris.
- LAIN ENTRALGO, P. (1947, 1997²), *La Generación del 98*, Espasa-Calpe, Madrid (collection Austral 405).
- LAPARRA, R. (1920), *La musique et la danse populaires en Espagne*, in *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, sous la direction d'Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie, I/4, Delagrave, Paris, pp. 2353-2400.
- LE BORDAYS, C. (1981), *L'Hispanisme musical français*, « R.I.M.F. », 6, pp. 41-52.
- NIÑO RODRIGUEZ, A. (1988), *Cultura y diplomacia : los hispanistas franceses y España de 1875 a 1931*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Casa de Velázquez, Société des Hispanistes français, Madrid.
- OLMEDA, F. (1903, 1992³), *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Librería editorial de María Auxiliadora, Séville, Publicaciones de la Excma, Diputación Provincial de Burgos, Burgos.
- PEDRELL, F. (1958⁴), *Cancionero musical popular español*, 4 vol., Casa editorial de música Boileau, Barcelona.
- SALAZAR, A. (1920), *Espagne. La musique espagnole contemporaine*, « La Revue musicale », 1/1, pp. 62-64.
- VALABREGUE, A. (1905 ?), *Au pays flamand*, Alfred Mame et fils, Tours.

Stéphan Etcharry è Professore Associato all'Università di Reims. Il suo ambito di ricerca è incentrato sulla musica francese tra l'Ottocento e l'inizio del Novecento, principalmente sul fenomeno dell'*hispanisme*. Ha scritto articoli, libri e voci enciclopediche su Poulenc, Tailleferre, Henri Collet, Laparra, Chausson, Koechlin, Dubois, Hippolyte Monpou, Adam e altri.

Stéphan Etcharry is Associate Professor at Reims University. His research turns towards French music in the 19th and the beginning of the 20th centuries, particularly towards hispanicism. He publishes articles in reviews, books and encyclopaedias about Poulenc, Tailleferre, Henri Collet, Laparra, Chausson, Koechlin, Dubois, Hippolyte Monpou, Adam and others.