

Blanca Solares

Musique et identité : Silvestre Revueltas

MUSIC AND IDENTITY: SILVESTRE REVUELTAS

Abstract: The musical work of the Mexican composer Silvestre Revueltas (1899-1940) is usually classified within the nationalist musical trend. Certainly, his music is partly permeated with an essence that we might call regional or local. However, his work escapes the paradigm of an exclusive identity that often incurs genocidal actions. Revueltas creates a sonority in which the characteristic of village music is combined with the strength of many belongings and, in a particular way, with the process of autopoietic imagination, mysterious point where art and life touch and communicate themselves.

Keywords: Mexican Music; Silvestre Revueltas; Musical Imaginaries; Amerindian Populations; Cultural Identity.

BLANCA SOLARES

Universidad Nacional Autónoma de México,
Mexico

bsolares@correo.crim.unam.mx

DOI: 10.24193/cechinox.2021.41.27

De Santiago à l'Univers. Notes biographiques

Silvestre Revueltas naquit à Santiago Papasquiario, à Durango, dans la région centrale du nord du Mexique. Il vint au monde le 31 décembre 1899, le dernier jour de la dernière année du XIX^e siècle et il décéda prématurément à l'âge de 41 ans, le 5 octobre 1940. Très tôt, alors qu'il était encore enfant, il déménagea à Ocotlán dans l'État de Jalisco, près de la mer, région qui contrastait avec les montagnes de son État minier d'origine. Dès son plus jeune âge, il affectionnait les groupes de musique villageois, les gâteaux et les sucreries de « leche quemada ». Son père était commerçant, « un poète de son humble vie », selon le compositeur. Sa mère, fille d'un minier et de parents espagnols, rêvait d'avoir un jour un fils artiste, poète, écrivain, musicien ou « quelqu'un qui pourrait exprimer tout ce qu'elle admirait et aimait de la nature et de la vie... ».¹ Le temps l'exauça.

Plus qu'une option, l'inclination de Silvestre envers la musique fût un destin. « Étant jeune, dit-il, j'adorais déjà Bach et Beethoven », et il ajoute avec son humour particulier, laconique, parfois noir et toujours bienveillant :

J'aimais me balader à grandes enjambées, la tignasse emmêlée et les bras croisés dans le dos, au travers des avenues romantiques de Chapultepec. Ces lithographies et gravures montrant le pauvre Beethoven et son regard antipathique défiant une tempête déchaînée ont toujours eu une grande influence sur moi. Je ne pouvais en faire moins.²

On pourrait immédiatement le classer comme un romantique, si le terme n'était pas associé aux rêves, au désordre ou au romanesque. Ce n'étaient pourtant pas les attributs de Silvestre Revueltas ; on le reconnaît plutôt à une certaine ouverture au message de la nature et à sa façon de s'abriter dans le geste immédiat du « peuple » -et non de la multitude- spontané et sincère.

Il s'exprime ainsi :

J'aime toute sorte de musique. Je peux même supporter certains classiques et quelques-unes de mes propres œuvres, mais je préfère la musique de mon village que l'on entend en province.³

Il reçut son premier violon à l'âge de cinq ans. Plus tard, à l'adolescence, il essaya de faire des études à Mexico, mais son père l'inscrivit, tout comme son frère Fermín, au *Saint Edward's College*, d'orientation jésuite, à Austin au Texas (1916-1918). Plus tard, il changea à nouveau de ville pour s'inscrire au prestigieux *Chicago Musical College*, où il obtint un diplôme en violon, harmonie et composition (1918-1928 et 1922-1924).

Il étudia aux États-Unis où il commença à travailler comme concertiste et directeur de l'Orchestre de San Antonio au Texas, et de Mobile en Alabama, entre 1926

et 1928. En 1929, sur les conseils de Carlos Chávez et de son ami Ricardo Ortega, il rentra à Mexico pour prendre la sous-direction du tout nouvel Orchestre Symphonique. En 1937 il fit un voyage en Espagne en passant par Cuba, New-York et Paris, avec l'intention de soutenir le camp républicain dans la guerre civile espagnole (1936-1939). Sensible à la douleur du peuple, il s'est toujours engagé à défendre la dignité humaine.

On voit clairement les deux aspects de sa pensée et de sa façon de vivre. D'une part, attentif à ses racines ; d'autre part, ouvert au changement, à la rigueur académique et à l'internationalisme *de Santiago al Universo*.⁴

Une classification de la musique du compositeur

D'après la classification de Julio Estrada, fin connaisseur de l'œuvre de Silvestre Revueltas, sa musique présente diverses facettes :

musique ethnique :

autochtone : *Cuaubnáhuac*

métisse populaire, qui prédomine sous des formes distinctes dans presque toute son œuvre : *8 x Radio, Caminos*

afro-cubaine : *Sensemaya*

musique abstraite :

structure classique : *Quatuor à cordes 1 et 2*

moderne abstraite: *Planos, Danza geométrica, Itinerarios*

musique politique :

indirecte : *Homenaje a García Lorca*

militante: *México en España, Frente a frente*

musique interdisciplinaire :
 cinema: *Redes, La noche de los mayas*
 ballet : *La Coronela*
 pantomime : *Troka*
 poésie: *Cinco canciones para niños y dos canciones profanas*.⁵

Cette classification nous situe déjà dans la diversité de ses recherches. Le rythme, l'harmonie et la forme des éléments modernes présents dans son œuvre sont le résultat de multiples contacts avec la musique européenne du début du XX^e siècle : Ravel, Debussy, Stravinski, Varèse et probablement Moussorgski. Sans oublier, me semble-t-il, Richard Wagner et, incontestablement, Manuel de Falla.

Un trait fondamental de son œuvre musicale, largement connu, est la présence de « contrastes » ou, pour aller aussi loin que Julio Estrada, de « déboîtements », « dislocations » ou « dramatisme ». Sa musique est associée à une expérience vitale. Octavio Paz, qui a connu personnellement notre compositeur, observe :

[i]l y avait en lui une intime contradiction. Silvestre, comme presque tous les hommes dignes de ce nom, était un champ de bataille... Il avait trouvé ce point mystérieux où l'art et la vie se touchent et communiquent, le nerf tendu de la création.⁶

À partir de la musique afro-cubaine, note J. Estrada, son territoire musical s'amplifie depuis un courant alternatif dont la construction, notamment rythmique, se démarque de l'esthétique primitiviste – où la composante noire n'est toujours pas perçue dans son ensemble – et montre un Mexique plus vaste.⁷

On peut affirmer que les éléments ethniques d'origine préhispanique sont présents, par exemple, dans « les mélodies minimalistes aiguës pour cordes et instruments à vent » qui ouvrent son *Homenaje a García Lorca* – « Baile ». On y retrouve des réminiscences sonores des célébrations Huicholes de Colima et Jalisco, souvenirs musicaux de son enfance ou de sa prime adolescence.

L'univers métisse mexicain est présent également dans *8 x Radio*, petit chef d'œuvre, dans la pièce *El renacuajo paseador* ou dans *Janitzio*, compositions toujours brèves et d'une beauté éphémère. Le caractère indigène, cependant, n'est pas un trait caractéristique de sa musique pour orchestre, même si elle porte le nom de *Cuauhnáhuac*. De toute évidence, le modèle indigéniste est plus présent dans sa musique pour le cinéma, particulièrement dans *Bajo el signo de la muerte* et *La noche de los mayas*. Nous nous référerons brièvement à cette dernière afin de préciser quelques questions relatives au lien entre musique et identité.

Découragement. Fatigue. Chaleur. Poussière. Villages détruits.

Après la conquête et la colonisation de l'Altiplano mexicain, conjointement à la christianisation, la marginalisation et l'asservissement, les luttes de résistance indigène dans la péninsule du Yucatan se propagèrent jusqu'aux XIX^e et XX^e siècles. De fait, elles n'ont pas cessé jusqu'à nos jours.

Les processus de résistance et les rébellions indigènes mayas sont inscrits dans la « longue durée » (Braudel). Plus encore, comme l'exprime à juste titre María

del Carmen Valverde, spécialiste du monde maya, les rébellions indigènes ne peuvent être expliquées comme des événements isolés ou purement historiques, conjoncturels, objectifs ou attachés à la vérité des faits, mais comme des mouvements insérés dans un tout significatif, celui des « cycles de vie de la communauté »⁸, un des aspects les plus importants de leur existence.

Quelques-unes des synthèses mythico-religieuses les plus élaborées de l'imaginaire maya sont concentrées dans les récits sacrés de cette culture : le *Popol Vuh*, le *Rabinal Achí* et les *Livres de Chilam Balam*. À quoi pensait Silvestre Revueltas au moment de composer l'œuvre que nous connaissons aujourd'hui comme *La noche de los mayas* ? Avait-il lu quelques-uns de ces livres sacrés ? Avait-il des connaissances sur les cultures préhispaniques ?

À la fin du XIX^e siècle, Richard Wagner imagina l'œuvre d'art totale. Qu'aurait-il dit si pour la mise en scène de *L'Anneau du Nibelung* (1876) il avait eu à sa disposition les ressources actuelles du cinéma ? Pour Silvestre Revueltas, au contraire, le cinéma fut depuis le début un moyen presque naturel de création. Il apprit le métier de compositeur pour le cinéma dès sa jeunesse à San Antonio, au Texas, où il accepta de travailler dans un orchestre de cinéma alors que le film sonore n'en était qu'à ses débuts. L'utilisation de la musique en synchronie avec l'action débuta aux États-Unis autour des années 1928. Jusque-là, les cinémas avaient souvent un piano et Silvestre Revueltas, comme tout artiste libre et salarié, leur proposait ses services pour pouvoir subsister.

La noche de los mayas de Silvestre Revueltas, fut composée à l'origine pour le cinéma et présentée le 7 septembre 1939,

peu avant son décès. Chano Urueta dirigea le film, qualifié de « drame romantique ». Il présente une demoiselle indigène séduite par un « étranger civilisateur ». Elle nous rappelle la Malinche, cette figure féminine controversée du XVI^e siècle, dont le destin est lié à celui d'Hernan Cortés et à la Conquête du Mexique.

Si le film marqua les esprits de « l'âge d'or » du cinéma mexicain (1936-1959), ce ne fut pas par sa trame légèrement mélodramatique et confuse, ni par le jeu de ses acteurs, ni par la photographie confiée à Gabriel Figueroa lui-même, mais grâce à la musique de Silvestre Revueltas : *La noche de los mayas*.

Or, d'après les recherches du musicologue Roberto Kolb, la *Suite* complète, aujourd'hui largement connue comme *La noche de los mayas* et qui connaît un succès dans toutes les salles de musique au niveau national et international (aussi bien en Europe qu'aux États-Unis), n'est pas une création de Silvestre Revueltas. C'est une composition musicale de José Limantour, interprétée pour la première fois par la Philharmonie de Berlin, le 7 juin 1963, sous sa propre direction.

Musicalement, Limantour divisa la *Suite* en quatre parties qui visent la consonance avec le film et qui dépassent de loin l'image cinématographique, évoquant à travers le langage du symbole -musical par excellence- des réminiscences mythiques et cosmologiques. On pourrait affirmer que l'argument filmique devient presque un obstacle à l'écoute de la musique.

Dans le Premier Mouvement, l'irruption de la musique dans la salle de concert nous renvoie à l'origine, à la gestation ou à la naissance de l'ordre primitif divin et humain, toujours accablé et menacé par

l'imprévisible. Ce premier mouvement réussit à nous transporter au *illo tempore* en même temps qu'il annonce le crépuscule.

Le Deuxième Mouvement, « Noche de jaranas », comme beaucoup l'ont signalé, n'a rien à voir avec le monde préhispanique ; il évoque un jour de marché au siècle passé, voire de nos jours, dans un lieu à l'écart de la ville. Si le Premier Mouvement peut être compris comme un prélude, le deuxième prend la forme d'un scherzo en accord avec l'ambiance joyeuse et espiègle d'un jour de foire, comme l'humour caractéristique de son compositeur.

Le Troisième Mouvement, la « Noche de Yucatán », d'après l'interprétation de J. Limantour, fait allusion à l'idylle entre la demoiselle maya et le Faust créole, ou plutôt, à la passion incontrôlable qui jaillit entre la jeune fille et l'étranger au milieu de l'obscurité nocturne et de son voile de silence ; une transgression qui augure l'inévitable, comme dans le *Popol Vuh*.

Dans le Quatrième Mouvement, « Noche de Encantamiento », le péché (faute ou déshonneur) de la demoiselle, sa liaison avec celui qui ignore les relations d'harmonie entre les dieux et les hommes, a altéré les règles qui régissent la communauté. Les rituels invoquant la pluie n'ont aucun effet ; la faute doit être réparée par un sacrifice. « Tout ce qui dure finit par s'user » (Eliade). Il est nécessaire de détruire ce que l'on a accompli pour à nouveau créer la vie. La fin de la *Suite*, « Thème et variations », annonce la destruction de tout ce qui est perverti pour recommencer dans un nouvel état de purification.

L'œuvre s'achève sur une apothéose dans laquelle, comme le dit J. Limantour, on doit pouvoir capter « l'atmosphère qui perdure jusqu'à nos jours dans les rites

magiques que l'on continue de pratiquer dans ce qui subsiste de la culture maya ».⁹ Ce n'est pas l'effet du hasard si récemment l'ensemble de la *Suite*, enregistrée en CD par le chef d'orchestre Gustavo Dudamel, porte le nom de *Rite* et qu'il intègre, avec justesse, *La noche de los mayas* de Silvestre Revueltas et le *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky, œuvre paradigmatique à l'horizon de la musique du XX^e siècle, toutes deux présentant des allusions évidentes au folklore de leurs régions, qu'elles survolent également.

On assiste à un ensemble composé de sons exotiques, altérés et dispersés, trompettes, rythmes percutants, entrées abruptes de tambours, cuivres, bois et percussions amplifiés de trois à quatorze. On a même ajouté une série d'instruments préhispaniques ne figurant pas dans la partition filmographique : teponaxtles, huehuetls, hochets et conques qui nous plongent dans un rituel pré-civilisationnel ou plutôt maya-dionysiaque, dans une improvisation rythmico-percussive toute corporelle qui invite à se perdre dans la danse tout en ramenant au leitmotiv du Premier Mouvement. Cette expérience rappelle le contenu sacré d'une cosmovision fondée sur l'espérance que toute mort précède une renaissance de l'univers et de la vie. En effet, *La noche de los mayas*, et le dernier mouvement en particulier, ne fut pas conçue par Silvestre Revueltas comme une symphonie. José Limantour l'arrangea en *Suite* et, pour la fin de l'œuvre, il proposa une improvisation qui n'existait pas dans la partition originale.¹⁰ Son audace la plus remarquable est le choix d'augmenter le nombre de percussions et l'ajout d'instruments musicaux préhispaniques lors de la première représentation, jouée par la Philharmonie de Berlin elle-même, ce qui

indubitablement parut exotique non seulement aux musiciens de l'orchestre mais également à l'oreille du public allemand. De ce fait, l'œuvre ne fut jouée qu'une seule fois dans cette salle, probablement parce qu'elle provoqua une grande perplexité ; ainsi les esquisses d'une version pour le ballet confiées au danseur et chorégraphe de renom José Limón n'aboutirent pas, tout comme les auditions promues par J. Limantour à Vienne et Hambourg.

J. Limantour redonne vie à une musique pratiquement oubliée, plus de vingt ans après sa composition, car même s'il existait une version datant de 1946 par Paul Hindemith, elle n'était que très peu connue. Limantour ne se contente pas de la reprendre, il l'adapte et la complète en tant que *Suite*.¹¹

Malgré le faible intérêt porté initialement par le public allemand, l'ambiance culturelle de l'époque allait changer. Les années soixante, contrairement aux précédentes, se montrèrent plus ouvertes à l'art expérimental. La redécouverte de la musique de Revueltas situa J. Limantour comme le promoteur principal d'un « succès extraordinaire » : la révélation de S. Revueltas comme un compositeur exceptionnel, jusque-là ignoré.¹² Même si la motivation cachée de J. Limantour était probablement de se promouvoir lui-même en diffusant cette œuvre, comme le suggère R. Kolb, il n'en reste pas moins vrai que *La noche de los mayas* est généralement attribuée à Silvestre Revueltas et que l'on a rarement l'occasion de connaître le fond de l'histoire. De manière analogue, qui connaît l'identité du compositeur de *La Marseillaise* et serait capable de citer une autre de ses œuvres ?¹³

Quoi qu'il en soit, la renommée de *La noche de los mayas* éveille les sens

de l'auditeur curieux à la musique de S. Revueltas et le conduit –comme Jean Genet le disait de Proust– « de merveille en merveille » : *Homenaje a García Lorca, El renacuajo paseador, Sensemayá, La Coronela* ou, pour les plus avisés, les *Quatuor à cordes, Ventanas, Planos, Danza geométrica*.

Dans la musique comme dans le film, malgré toutes les vicissitudes de la réalisation, s'expriment et s'opposent, d'une part, le pillage, les abus, l'éthnocide et la marginalisation dont furent victimes les mayas lors de la Conquête, l'époque coloniale et l'histoire récente ; et d'autre part, la recréation du sens mystérieux de l'existence à travers la vie quotidienne de la population indigène actuelle. D'elle-même, la musique ravive la force de résistance et de créativité du mythe de *l'éternel retour* qui, par le contraste naissance-destruction-naissance, réactualise le désir mythique (toujours un désir) d'un univers et d'une humanité renouvelés, en accord avec les résonances du cosmos.

Son ton est épique, légendaire, glorieux et mythico-tragique. Il ne cherche qu'à être en synchronie avec la créativité de l'esprit maya, imprégné depuis des millénaires de la vie, la divinité, la nature de sa géographie selvatique, la guerre et l'amour :

Que le faisan s'envole à travers les vents parfumés, et que le cerf saute à nouveau dans les plaines heureuses !¹⁴

Conclusion. Les identités meurtrières

« L'identité » n'est pas une notion claire et délimitée. Elle désigne plutôt un processus complexe et extrêmement ambigu. Elle sert à valider le pouvoir et l'extermination au nom d'un groupe,

d'une race ou d'une nation ; mais elle est aussi l'expression d'un processus d'auto-détermination permettant l'aventure de la découverte du Soi à travers l'autre, d'un « processus d'individuation » selon les termes de C. G. Jung. La musique en tant que langage, pour le meilleur comme pour le pire, est liée depuis le Romantisme à la recherche idéalisée des racines de l'identité d'une nation. Si, d'un côté, elle permet de valider la recherche ethno-musicale des expressions des musiques populaires, traditionnelles ou autochtones, de cultures souvent menacées de disparition, elle mène, d'autre part, à une fixation folklorisante qui pétrifie ces musiques et les identifie comme les emblèmes de certaines idéologies politiques nationalistes.

Les compositions de Revueltas, cependant, même quand il s'agit d'un thème comme celui de l'exploration de l'identité des peuples mayas, sont loin de l'intolérance exclusive d'un projet d'État nationaliste qui, très souvent, commet des actes génocidaires contre les peuples mayas. Son œuvre est peut-être imprégnée d'une essence qu'on pourrait appeler locale ou régionale, mais elle échappe au paradigme du nationalisme pathologique ou homicide. À travers ses notes court une dénonciation passionnée contre tout ce qui incite les

hommes à s'entretuer au nom d'une ethnie, d'une langue ou d'une religion instrumentalisée idéologiquement. Ce genre d'idéologies, paradoxalement, traverse le monde de nos jours comme un renouveau d'identités assassines, séparatistes ou xénophobes, aussi bien dans les pays dits industrialisés que dans les pays sous-développés ou postcoloniaux. À titre d'exemple, évoquons la menace démagogique et surdimensionnée répandue aux quatre coins du monde des vagues de migrants, signalées comme un danger contre les nationaux « civilisés », conduisant à la fermeture des frontières et au renforcement des mesures répressives.

Les créations musicales authentiques, au contraire, se situent à un autre niveau. La musique a toujours eu des influences multiethniques et œcuméniques. Dans le cas de Revueltas, un accord en *do* majeur est seulement un accord en *do* majeur, comme le symbole : il renvoie aux profondeurs du Soi. Il parle du *deseñ de crear* et ajoute : « Je ferai une confession : je rêve d'une musique dont la transcription n'a pas de caractères graphiques... Je rêve d'une musique qui est couleur, sculpture et mouvement [...], en essayant de donner une forme à mes *images*. »¹⁵

[Traduction : Frida López Martínez]

BIBLIOGRAPHIE

- Estrada, Julio, *Canto roto*, Mexique, Fondo de Cultura Económica, UNAM, 2012.
 Kolb, Roberto, « La noche de los mayas : crónica de una performance de otredad exótica » in *Revista transcultural de Música*, n° 18, Espagne, Sociedad de Etnomusicología, 2014.
 Leyva, José Ángel, *El naranjo en flor*, Durango, Mexique, Ediciones Sin Nombre, Juan Pablos Editor, Instituto Municipal del Arte y de la Cultura de Durango, 1999.
 Mediz Bolio, Antonio, *La tierra del faisán y del venado*, Buenos Aires, Contreras Sanz Editores, 1922. Au Mexique : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.
 Paz, Octavio, *Las peras del olmo*, Mexique, UNAM, deuxième édition, 1965.
 Revueltas, Silvestre, *Silvestre Revueltas por él mismo*, Mexique, Era, première réimpression, 1998.

- Valverde, Ma. Del Carmen (Coordinatrice), *La resistencia en el mundo maya*, Mexique, IIFil., UNAM, 2007.
- Zweig, Stephan, *Momentos estelares de la humanidad. Catorce miniaturas históricas*, Acantilado, Barcelone, 2002.

NOTES

1. Silvestre Revueltas, « Apuntes autobiográficos », dans *Silvestre Revueltas por él mismo*, Mexique, Era, première réimpression, 1998, p. 27.
2. *Ibidem*, p. 29.
3. *Ibidem*.
4. Eugenia Revueltas, fille du compositeur, intitule ainsi une image où figurent son père et ses oncles.
- Voir J. A. Leyva, *El naranjo en flor*, Durango, Mexique, Ediciones Sin Nombre, Juan Pablos Editor, Instituto Municipal del Arte y de la Cultura de Durango, 1999, p. 26.
5. Julio Estrada, *Canto roto*, Mexique, Fondo de Cultura Económica, UNAM, 2012, p. 58.
6. Octavio Paz, « Silvestre Revueltas », dans *Las peras del olmo*, Mexique, UNAM, deuxième édition, 1965, p. 236.
7. *Ibidem*.
8. Ma. Del Carmen Valverde (Coordinatrice), *La resistencia en el mundo maya*, Mexique, IIFil.-UNAM, 2007, p. 141.
9. Roberto Kolb, « La noche de los mayas: crónica de una performance de otredad exótica » in *Revista transcultural de Música*, n° 18, Espagne, Sociedad de Etnomusicología, 2014, p. 12.
10. *Ibidem*, p. 24.
11. Nous devons une première version en deux mouvements de l'œuvre pour cinéma, *La noche de los mayas*, à Paul Hindemith – compositeur et violoniste allemand – qui sût reconnaître la force de cette composition lors de son voyage au Mexique en tant que chef invité de l'Orchestre Symphonique National, où grâce à sa rencontre avec Rosaura Revueltas, sœur du compositeur mexicain, il eut accès à l'œuvre. De ce fait, il organisa en 1946 une sélection profondément subtile et délicate du matériel original qu'il considéra récupérable.
12. R. Kolb, « La noche de los mayas: crónica de una performance de otredad exótica », p. 10.
13. Voir le récit magistral de Stephan Zweig, « El genio de una noche. La Marsellesa, 25 de abril de 1792 », dans *Momentos estelares de la humanidad. Catorce miniaturas históricas*, Acantilado, Barcelone, 2002, p. 121-137.
14. Antonio Mediz Bolio, *La tierra del faisán y del venado*, Buenos Aires, Contreras Sanz Editores, 1922. Au Mexique: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014, p. 113.
15. S. Revueltas, titre de l'œuvre, « Apuntes autobiográficos », p. 30.