



# **Musique, antifascisme et autoritarisme : l'œuvre de Silvestre Revueltas dans le contexte de la Guerre civile espagnole**

Luis Velasco-Pufleau

## **► To cite this version:**

Luis Velasco-Pufleau. Musique, antifascisme et autoritarisme : l'œuvre de Silvestre Revueltas dans le contexte de la Guerre civile espagnole. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris-Sorbonne, 2011. Français. <NNT : 2011PA040186>. <tel-01813265>

**HAL Id: tel-01813265**

**<https://hal.science/tel-01813265v1>**

Submitted on 12 Jun 2018

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

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



HAL Authorization





# UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

**ÉCOLE DOCTORALE V – Concepts et langages**

**Laboratoire de recherche – Observatoire Musical Français (OMF)**

## **T H È S E**

pour obtenir le grade de  
**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE**

Discipline : Musique et musicologie

Présentée et soutenue par :

**M. Luis VELASCO PUFLEAU**

le : **28 novembre 2011**

## **Musique, antifascisme et autoritarisme : l'œuvre de Silvestre Revueltas dans le contexte de la Guerre civile espagnole**

**Sous la direction de :**

**M. Jean-Yves BOSSEUR**  
**M. Julio ESTRADA**

DR, Université Paris-Sorbonne  
PR, Université Nationale Autonome du Mexique

**JURY :**

**M. Pierre-Albert CASTANET**  
**M. Jean-Marc CHOUVEL**  
**M. Reinhard FLENDER**  
**M. Pierre MICHEL**  
**Mme Olga PICÚN**

PR, Université de Rouen (rapporteur)  
PR, Université Paris-Sorbonne  
PR, Université de Hambourg  
PR, Université de Strasbourg (rapporteur)  
CR, Université Nationale Autonome du Mexique



**Musique, antifascisme et autoritarisme :  
l'œuvre de Silvestre Revueltas dans le contexte de la  
Guerre civile espagnole**



Photo : *Silvestre Revueltas* par Manuel Álvarez Bravo. *Acervo Documental Silvestre Revueltas*, KOLB, Roberto ; REVUELTAS, Rosaura (eds.), México, UNAM, 1996.

Contact auteur :

[lvp@luisvelasco-pufleau.com](mailto:lvp@luisvelasco-pufleau.com)

*L'artiste, pour être véritablement fort, requiert à l'heure actuelle non seulement du talent, de la technique, de la force créatrice, mais aussi de prêter soin à ce que ces qualités soient mises au service exclusif d'une cause sociale juste ; la seule : celle de la libération prolétarienne et de sa culture. Toute autre attitude de l'artiste est stérile.*

Silvestre REVUELTAS, « Sobre la crítica », *Cultura musical*, México, Vol. 1, n° 6, avril 1937, p. 6.



## REMERCIEMENTS

---

Le nombre de personnes auxquelles je suis redevable pour l'achèvement de cette recherche est incalculable. Cependant, je voudrais remercier particulièrement mes directeurs de recherche, Jean-Yves Bosseur et Julio Estrada, pour leurs conseils, leur bienveillance et leur soutien inconditionnel tout au long de ma recherche doctorale. Mes rapporteurs, Pierre-Albert Castanet et Pierre Michel, pour leur disposition à la lecture de ma thèse et leurs commentaires avisés. Les membres de mon jury, Jean-Marc Chouvel, Reinhard Flender et Olga Picún pour leur présence et leur aide durant mes recherches.

Je suis reconnaissant aux différentes institutions qui m'ont permis de réaliser cette thèse, notamment l'Université Paris-Sorbonne, l'Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM), la Région Île-de-France – pour leur aide dans le cadre du programme de Soutien à l'encadrement de thèse en cotutelle internationale (SETCI) –, la Société des Hispanistes Français (SHF), le CENIDIAP – INBA (México) et Peermusic Classical Europe – pour leur aide durant mes recherches et leur autorisation à reproduire les exemples musicaux des œuvres de Revueltas.

Ma reconnaissance va aussi aux personnes – mes professeurs, mes amis, mes collègues – qui m'ont aidé d'une façon ou d'une autre dans le long processus de réalisation de ce travail : Eugenia Revueltas, Danièle Pistone, Lydie et Bernard Castells, Julie Mansion-Vaquié, Esteban Buch, Véronique Iratçabal, Julio Pomar, Catherine Gonzalez, Roberto Kolb Neuhaus, Marie-Bernadette Dufourcet, Pierre Morel, Pascal Pistone, Jacqueline Romero Yescas, Patricia Brambila Gómez, Gabriele Gernet, Claude Couffon.

Je remercie spécialement Stéphanie Gernet pour sa patience, ses relectures et son soutien permanent. Merci à mes parents et à ma famille, pour leur présence et leur absence ; à Sofia Velasco-Tomé, ma fille ; à mon grand-père, Roberto Pufleau Treviño, pour m'avoir transmis sa passion pour la musique et pour la connaissance.





# SOMMAIRE

---

<i>NOTATIONS ET ABRÉVIATIONS</i>	11
<b>INTRODUCTION</b>	<b>15</b>
<b>PARTIE 1 - LA CRÉATION MUSICALE DANS LE MEXIQUE POSTRÉVOLUTIONNAIRE</b>	<b>29</b>
<i>CHAPITRE 1 – Nationalisme, modernité et construction culturelle dans le régime postrévolutionnaire mexicain</i>	31
<i>CHAPITRE 2 – Création artistique et transformation sociale : la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)</i>	73
<i>CHAPITRE 3 – Silvestre Revueltas et la LEAR : antifascisme international et construction nationale</i>	111
<b>PARTIE 2 - LA CRÉATION MUSICALE COMME ACTE ANTIFASCISTE</b>	<b>137</b>
<i>CHAPITRE 4 – Le début de la Guerre civile espagnole</i>	139
<i>CHAPITRE 5 – Silvestre Revueltas en Espagne</i>	175
<i>CHAPITRE 6 – Le retour au Mexique et la fin des utopies</i>	201
<b>CONCLUSION</b>	<b>243</b>
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	253
<i>ANNEXES</i>	263
<i>INDEX DES NOMS</i>	301
<i>TABLE DES MATIÈRES</i>	307



## NOTATIONS ET ABRÉVIATIONS

---

### Traductions et citation des textes

Les citations étrangères sont traduites et intégrées au texte. Le texte original est porté en note de bas de page. Sauf mention contraire, toutes les traductions des textes en espagnol et en anglais sont réalisées par nos soins, y compris les paroles des œuvres de Revueltas : *Porras*, *Frente a Frente*, *México en España* et *Un canto de guerra para los frentes leales*.

Nous laissons en espagnol dans le texte les noms des œuvres et des institutions et nous donnons la traduction en français en note de bas de page. La présence d'italiques dans les citations correspond exclusivement à son utilisation dans le texte original que nous transcrivons.

### Termes

Nous utilisons le mot "américain" pour désigner les personnes nées sur le continent américain (dans le sens panaméricain du terme) et les habitants du continent. En aucun cas nous l'utilisons pour désigner les étatsuniens ou les habitants des États-Unis.

Dans le castillan des années 1930, le terme "fascisme" pouvait être traduit aussi bien par *fachismo* que par *fascismo*, et "fasciste" pouvait également être traduit comme *fachista* ou *fascista*. Nous transcrivons en note de bas de page les termes tels qu'ils sont dans leur version originale.

### Transcription des exemples musicaux

Tous les exemples musicaux transcrits par nos soins sont présentés en sons réels. Les partitions publiées et intégrées au texte sont présentées dans leur édition originale.

**Principales abréviations utilisées de groupes d'artistes, d'institutions, d'organisations syndicales et de partis politiques.**

AEAR :	Asociación des Écrivains et Artistes Révolutionnaires
AIA :	<i>Alianza de Intelectuales Antifascistas</i> [Alliance d'Intellectuels Antifascistes]
ARM :	<i>Acción Revolucionaria Mexicanista</i> [Action Révolutionnaire Mexicaniste]
CNT :	<i>Confederación Nacional del Trabajo</i> [Confédération Nationale du Travail]
CGT :	<i>Confederación General de Trabajadores</i> [Confédération Générale des Travailleurs]
CROM :	<i>Confederación Regional Obrera Mexicana</i> [Confédération Régionale Ouvrière Mexicaine]
CTM :	<i>Confederación de Trabajadores de México</i> [Confédération des Travailleurs du Mexique]
CPUSA :	<i>Communist Party of United States of America</i> [Parti Communiste des États-Unis]
FAI :	<i>Federación Anarquista Ibérica</i> [Fédération Anarchiste Ibérique]
LEAR :	<i>Liga de Escritores y Artistas Revueltas</i> [Ligue des Écrivains et Artistes Révolutionnaires]
LIP :	<i>Lucha Intelectual Proletaria</i> [Lutte Intellectuelle Prolétarienne]
NKVD :	<i>Narodnyi Kommissariat Vnoutrennitch Del</i> [Commissariat du peuple aux Affaires intérieures]
PCE :	<i>Partido Comunista Español</i> [Parti Communiste Espagnol]
PCF :	Parti Communiste Français
PCM :	<i>Partido Comunista Mexicano</i> [Parti Communiste Mexicain]
POUM :	<i>Partido Obrero de Unificación Marxista</i> [Parti Ouvrier d'Unification Marxiste]
PNR :	<i>Partido Nacional Revolucionario</i> [Parti National Révolutionnaire]
PRI :	<i>Partido Revolucionario Institucional</i> [Parti Révolutionnaire Institutionnel]
PRM :	<i>Partido de la Revolución Mexicana</i> [Parti de la Révolution Mexicaine]

PSOE :	<i>Partido Socialista Obrero Español</i> [Parti Socialiste Ouvrier Espagnol]
PSUC :	<i>Partido Socialista Unificado de Cataluña</i> [Parti Socialiste Unifié de Catalogne]
SEP :	<i>Secretaría de Educación Pública</i> [Ministère de l'Éducation Publique]
SOTPE :	<i>Sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores</i> [Syndicat de travailleurs techniques, peintres et sculpteurs]
TGP :	<i>Taller de Gráfica Popular</i> [Atelier de Gravure Populaire]
UGT :	<i>Unión General de Trabajadores</i> [Union Générale des Travailleurs]
UIER :	Union Internationale des Écrivains Révolutionnaires



## **INTRODUCTION**

**Musique et politique :  
l'engagement antifasciste de Silvestre  
Revueñas dans le régime autoritaire mexicain**





**L**e violoniste et compositeur mexicain Silvestre Revueltas (1899-1940) est un des principaux acteurs du développement musical du Mexique postrévolutionnaire durant les années 1930. Après des études initiales de musique au Mexique, il part aux États-Unis en 1917 afin de se perfectionner en violon et en composition au *Saint Edward's College* de Austin (Texas) et au *Chicago Musical College*<sup>1</sup> (Illinois), d'où il sort diplômé en harmonie et composition en 1922<sup>2</sup>. Il effectue de courts séjours au Mexique durant les années 1920, notamment en décembre 1925 lorsqu'il participe en tant que premier violon au deuxième cycle de Concerts de Nouvelle Musique à l'Amphithéâtre Bolivar de l'École Nationale Préparatoire à Mexico. Ce cycle de concerts, organisé par le compositeur Carlos Chávez<sup>3</sup>, présente pour la première fois au Mexique des œuvres d'Erik Satie<sup>4</sup>, Edgar Varèse<sup>5</sup>, Darius Milhaud<sup>6</sup> et Francis Poulenc<sup>7</sup>, entre autres. Revueltas se lie d'amitié avec Chávez et rentre aux États-Unis après une courte tournée nationale. Il s'installe pour des raisons professionnelles à San Antonio (Texas) puis à Mobile (Alabama), où il donne des cours et joue dans des orchestres de théâtre et de cinéma<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> Au *Chicago Musical College* Revueltas étudie le violon avec Leon Sametini (1888-1944), ancien disciple d'Eugène Ysaÿe, et avec le virtuose tchèque Otakar Sevcík (1852-1934), ancien professeur de violon au Conservatoire de Prague (1892-1906 ; 1918-1921) et à l'Académie de musique de Vienne (1909-1918). Il étudie la composition avec le compositeur britannique Felix Borowski (1872-1956), alors directeur du *Chicago Musical College*.

<sup>2</sup> Silvestre Revueltas vit à Chicago pendant ses années d'étude avec son frère Fermín (1902-1935), qui étudie à l'*Art Institute* de Chicago. Ils resteront très proches intellectuellement jusqu'à la mort de ce dernier en 1935. Sur cette période de la vie de Silvestre Revueltas, cf. PARKER, Robert, « Revueltas, the Chicago Years », *Latin American Music Review*, Vol. 25, n° 2, 2004, pp. 180-194.

<sup>3</sup> Carlos Chávez (1899-1978), compositeur et directeur d'orchestre mexicain, devient le directeur de l'Orchestre Symphonique du Mexique (OSM) et du Conservatoire National en 1928. Il sera le fondateur et le premier directeur de l'Institut National de Beaux-Arts (INBA) en 1947.

<sup>4</sup> Le compositeur et pianiste français Erik Satie (1866-1925) est un ami de Claude Debussy et proche des avant-gardes historiques du début du XX<sup>e</sup> siècle. Il est, avec le poète et dramaturge français Jean Cocteau (1889-1963), le père spirituel du « Groupe des Six », formé par Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre.

<sup>5</sup> Le compositeur français Edgar Varèse (1883-1965) part pour les États-Unis en 1915 après avoir été mobilisé puis réformé au début de la Première Guerre mondiale. Il fonde en 1921 l'*International Composers' Guild* (ICG, 1921-1927) puis en 1928 la *Pan American Association of Composers* (PAAC, 1928-1934) afin de promouvoir la musique des compositeurs américains.

<sup>6</sup> Le compositeur et chef d'orchestre français Darius Milhaud (1892-1974), fait partie du « Groupe des Six ». Après avoir enseigné la composition au *Mills College* (Californie) durant la Deuxième guerre mondiale, il rentre en France en 1947 et enseigne au Conservatoire de Paris (tout en conservant sa chaire aux États-Unis).

<sup>7</sup> Après avoir été mobilisé lors de la Première Guerre mondiale, le compositeur français Francis Poulenc (1899-1963) fait partie du « Groupe des Six ».

<sup>8</sup> Sur cette période, cf. PARKER, Robert, « Revueltas in San Antonio and Mobile », *Latin American Music Review*, Vol. 23, n° 1, 2002, pp. 114-130.

Suivant la recommandation de Chávez, Revueltas adhère en 1928 à la *Pan American Association of Composers* (PAAC), fondée par Edgar Varèse et Henry Cowell, afin de coordonner les efforts des compositeurs du continent et de consolider une identité musicale panaméricaine par opposition à la tradition hégémonique européenne<sup>9</sup>. À la fin de la même année, le Mexique connaît une série de changements sociaux profonds qui restructurent le champ<sup>10</sup> politique<sup>11</sup> et artistique : l'assassinat de l'ex-président Álvaro Obregón<sup>12</sup>, récemment réélu, mène le pays dans une période de forte instabilité politique, connue sous le nom de *Maximato*<sup>13</sup>, caractérisée notamment par un pluralisme politique limité et la persistance d'une forte répression religieuse et syndicale.

Carlos Chávez jouit alors d'un pouvoir grandissant dans les institutions étatiques mexicaines : il assume la direction du Conservatoire National et fonde l'*Orquesta Sinfónica de México*<sup>14</sup> (OSM) fin 1928. Il invite Revueltas à travailler avec lui à la rénovation musicale du Mexique postrévolutionnaire et ce dernier rentre définitivement à Mexico début 1929. Ce retour met fin à une première étape créative du compositeur (1917-1929) et marque le début d'une deuxième étape, s'étendant jusqu'en 1935. Revueltas intègre aussitôt le Conservatoire National comme professeur de violon et directeur de l'Orchestre des élèves, puis assume le poste de sous-directeur de l'OSM. Ces engagements constituent le début d'une interaction entre les deux compositeurs et les institutions artistiques du régime postrévolutionnaire mexicain. De fait, comme nous l'étudierons, la collaboration

---

<sup>9</sup> Dès 1921, Varèse spécifie dans la charte de l'*International Composers' Guild* qu'elle « refuse toute imitation [des esthétiques européennes], tant de volonté que d'action [et qu'elle] désapprouve tous les "ismes", dénie l'existence d'écoles [de composition] et reconnaît seulement l'individuel ». Concernant la PAAC, l'association spécifie dans son acte fondateur qu'elle est formée « exclusivement par des compositeurs qui sont citoyens des pays de l'Amérique du Nord, Centrale et du Sud » et « qu'il existe un groupe important d'hommes et de femmes progressistes qui, bien que représentant de nombreuses tendances différentes, sont regroupés par un intérêt sérieux et sincère dans la poursuite de la composition de la musique de la plus grande qualité écrite dans les Amériques », cf. ROOT, Deane, « The Pan American Association of Composers (1928-1934) », *Anuario interamericano de Investigación Musical*, Vol. 8, 1972, pp. 49-70.

<sup>10</sup> Nous utilisons le concept de « champ », forgé par le sociologue Pierre Bourdieu, pour désigner un espace d'activité spécialisé au sein de la société, avec ses enjeux, ses rapports de concurrence, et ses règles propres.

<sup>11</sup> Nous utilisons la notion du « politique » non comme l'art de gouverner un État mais comme « principe d'organisation d'un ordre social », cf. TENZER, Nicolas, *La politique*, Paris, PUF, 1991, p. 3.

<sup>12</sup> Ancien ministre de guerre du Général Venustiano Carranza, le Général Álvaro Obregón (1880-1928) combat Francisco Villa (1878-1923) et Emiliano Zapata (1879-1919) durant la dernière étape révolutionnaire. Il est président du Mexique de 1920 à 1924.

<sup>13</sup> Le *Maximato* s'étend de 1929 à 1934. Il prend son nom en référence à l'influence de l'ex-président Plutarco E. Calles (1924-1928) qui gouverne le pays en sous-main.

<sup>14</sup> « Orchestre Symphonique du Mexique ».

artistique entre Chávez et Revueltas est extrêmement riche jusqu'à leur rupture pour des raisons à la fois personnelles, politiques et idéologiques à la fin de l'année 1935. Sur le plan politique, cette rupture correspond au virement marxiste dans le discours identitaire et dans la politique symbolique du gouvernement de Lázaro Cárdenas<sup>15</sup> (1934-1940). Elle marque la fin d'un certain ordre du champ musical mexicain et le début d'une troisième et dernière période créative de Revueltas qui s'étend jusqu'à sa mort en octobre 1940. Nos recherches et notre corpus d'œuvres se concentrent principalement sur cette dernière période, marquée, d'une part, par le mandat présidentiel du Général Lázaro Cárdenas et la consolidation du régime autoritaire mexicain, et d'autre part, par l'engagement antifasciste du compositeur au sein de la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*<sup>16</sup> (LEAR) dans le contexte du Front Populaire Mexicain (FPM)<sup>17</sup> et de la Guerre civile espagnole.

Nous analyserons dans une première partie la consolidation du discours identitaire officiel dans les arts, les catégories discursives concernant la musique mexicaine postrévolutionnaire et la réception "nationaliste" de certaines œuvres de Revueltas. Ensuite, nous étudierons l'héritage des principaux groupes d'artistes d'orientation marxiste dans la formation de la LEAR afin d'éclaircir le contexte politique et les conditions de l'engagement antifasciste de Revueltas. Dans une deuxième partie, nous analyserons les enjeux politiques et symboliques du régime mexicain et de la LEAR autour de la Guerre civile espagnole, avant d'étudier de quelle façon la radicalisation de l'engagement antifasciste de Revueltas produit un changement esthétique dans son œuvre à partir de 1936. Ensuite, nous étudierons la réception de la musique de Revueltas dans les manifestations antifascistes républicaines durant son séjour en Espagne pendant la Guerre civile en 1937. Pour conclure, nous analyserons la dissolution de la LEAR au moment de la consolidation du régime autoritaire mexicain et nous étudierons les dernières œuvres de Revueltas composées entre son retour d'Espagne début 1938 et sa mort

---

<sup>15</sup> Lázaro Cárdenas (1895-1970), Général et président du Mexique de 1934 à 1940. Il déclare son gouvernement de nature socialiste et exproprie d'un grand nombre d'industries (pétrole, minéraux, électricité) les compagnies étrangères. En 1936, il donne l'autorisation pour l'asile politique de Léon Trotsky et, en 1939, pour l'accueil des exilés républicains espagnols.

<sup>16</sup> « Ligue des Écrivains et Artistes Révolutionnaires ».

<sup>17</sup> Le FPM est une formation politique qui regroupe une grande base syndicale afin de soutenir les réformes du gouvernement progressiste du Général Lázaro Cárdenas et de transformer le régime postrévolutionnaire dans une optique marxiste.

en 1940. L'objectif des analyses des différentes œuvres de Revueltas tout au long de notre travail est d'appuyer notre propos et d'illustrer de quelle façon son engagement antifasciste et son séjour en Espagne sont présents dans sa création musicale. Cette recherche se propose de donner des éléments pour mieux appréhender l'œuvre de Revueltas pour elle-même – au niveau stylistique et structurel – et pour sa contribution à la compréhension du contexte social et politique dans lequel elle a été composée.

## Création musicale et histoire sociale

---

La question du rapport entre l'œuvre de Silvestre Revueltas et son engagement antifasciste au sein de la LEAR à partir de 1935-1936 a été peu abordée et reste inexplorée du point de vue de l'histoire sociale et politique. Effectivement, en dehors de son œuvre expressément militante<sup>18</sup>, l'engagement symbolique de sa création musicale n'a pas encore été étudié de façon systématique en rapport avec la consolidation du régime autoritaire mexicain et la Guerre civile espagnole. Cela peut s'expliquer par la complexité sociopolitique du Mexique durant la période 1934-1940 qui, paradoxalement, mène une deuxième révolution sociale tout en créant les conditions pour que le régime autoritaire de nature corporatiste s'installe durant six décennies. Concernant l'orientation politique de Revueltas, tous les musicologues ayant travaillé sur sa vie ou sur son œuvre s'accordent pour le définir comme étant "de gauche"<sup>19</sup>, tout en relativisant ses liens avec le *Partido Comunista Mexicano*<sup>20</sup> (PCM). Ces liens restent paradoxaux car, à l'inverse de la plupart de ses compagnons de lutte, Revueltas n'adhère pas au PCM tout en exaltant une vision marxiste de l'art et de la société. Cependant, l'identité politique et l'engagement de Revueltas deviennent clairs à la lumière de l'idéologie antifasciste, qui est promue dans les années 1930 par des associations

---

<sup>18</sup> L'étude de référence sur le sujet est celle du compositeur et musicologue mexicain Julio Estrada, cf. ESTRADA, Julio, « La obra política de Silvestre Revueltas », KOLB, Roberto ; WOLFFER, José (eds.), *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, México, UNAM, 2007, pp. 246-272.

<sup>19</sup> Par exemple, CONTRERAS SOTO, Eduardo, *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son*, México, CONACULTA, 2000, p. 81 ; ESTRADA, Julio, « La obra política de Silvestre Revueltas », *op.cit.*, p. 255 ; HESS, Carol, « Silvestre Revueltas in Republican Spain: Music as Political Utterance », *Latin American Music Review*, Vol. 18, n° 2, 1997, University of Texas Press, p. 279.

<sup>20</sup> « Parti Communiste Mexicain », fondé à Mexico en 1919.

proches du Komintern (l'Internationale Communiste). En effet, Revueltas fait partie dès la fin 1935 de la seule organisation mexicaine d'intellectuels et d'artistes antifascistes, la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR), active de 1934 à 1938. La LEAR est soutenue par le PCM, de même que d'autres organisations jumelles sont soutenues à l'étranger par les partis communistes : aux États-Unis le *Communist Party of United States of America* (CPUSA) soutient les *John Reed Clubs* et en France le Parti Communiste Français (PCF) soutient l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR). Afin de légitimer leur appartenance communiste envers Moscou, ces associations sont affiliées à l'Union Internationale des Écrivains Révolutionnaires (UIER)<sup>21</sup>, dont la LEAR se déclare dès janvier 1935 comme la « section mexicaine »<sup>22</sup>.

Nous considérons la LEAR comme un mouvement social et l'étudions comme tel : « une campagne durable de revendication, qui fait usage de représentations répétées pour se faire connaître du plus large public et qui prend appui sur des organisations, des réseaux, des traditions et des solidarités »<sup>23</sup>. L'action et les revendications de la LEAR évoluent à l'intérieur de la sphère politique car ses activités touchent directement à l'organisation de l'État, à ses intérêts et à ses règles. De ce fait, nous utilisons le concept de *politique du conflit* pour analyser les interactions entre la LEAR (ou autres groupes d'artistes), les institutions étatiques et les critiques musicaux qui produisent un discours dans la presse nationale. En effet,

la politique du conflit est faite d'interactions où des acteurs élèvent des revendications touchant aux intérêts d'autres acteurs, ce qui conduit à la coordination des efforts au nom d'intérêts ou de programmes partagés ; et où l'État se trouve impliqué, soit en tant que destinataire de la revendication, soit comme son instigateur, soit comme tierce partie.<sup>24</sup>

Ainsi, nous réaliserons une analyse détaillée du fonctionnement et du discours produit par la Ligue en tant qu'organisation politique structurée avec une idéologie élaborée (celle de l'antifascisme communiste) dans le champ politique

---

<sup>21</sup> Association internationale fondée lors de la Conférence des écrivains prolétariens et révolutionnaires à Kharkov en novembre 1930.

<sup>22</sup> À la différence de l'AEAR et des *John Reed Clubs*, la LEAR se conçoit comme une "Ligue" et se donne l'objectif de fédérer des syndicats et des groupes d'artistes, notamment à partir de 1936.

<sup>23</sup> TILLY, Charles ; TARROW, Sidney, *Politique(s) du conflit. De la grève à la révolution*, Paris, Presses de SciencesPo, 2008 [2006], p, 27.

<sup>24</sup> *Id.*, p. 20.

mexicain. Comme objets de cette analyse nous trouvons le projet politique porté par la LEAR, ses revendications, la nature de ses actions et de ses manifestations publiques, ses rapports avec le régime autoritaire mexicain<sup>25</sup> et son réseau d'organisations solidaires. Notre analyse s'inscrit dans un contexte social et politique spécifique : d'une part, les mouvements internationaux d'intellectuels contre la guerre et le fascisme encouragés par le Komintern et intensifiés à partir du début de la Guerre civile espagnole (18 juillet 1936) ; d'autre part, les dynamiques internes du régime autoritaire mexicain, autour de la formation du Front Populaire Mexicain (FPM), qui conduisent à sa pérennisation grâce au contrôle d'institutions politiques par un système de représentation corporatiste.

Pour les artistes membres de la LEAR, dont Silvestre Revueltas, la construction de la Nation passe par la lutte des classes et par la réinterprétation de la Révolution mexicaine selon une optique marxiste. En accord avec les consignes du Komintern après son VII<sup>e</sup> congrès (juillet-août 1935), la LEAR s'engage à partir de 1936 dans la lutte antifasciste internationale et collabore étroitement avec le régime postrévolutionnaire mexicain. Revueltas préside le Comité Exécutif de la Ligue de mai 1936 à février 1937, puis il est responsable de la section Musique<sup>26</sup> jusqu'en juin 1937, avant de partir en Espagne avec une délégation de la LEAR afin de soutenir la République en guerre. L'activité de Revueltas au sein de la Ligue l'influence profondément et façonne ses rapports avec les champs politique et musical mexicains. Nous analyserons les conséquences de cet engagement dans sa création musicale et dans son parcours professionnel.

Pour comprendre les conséquences esthétiques du militantisme politique dans l'œuvre de Revueltas, il est nécessaire de questionner la nature et les stratégies de son engagement au sein de la LEAR et ses interactions avec le régime

---

<sup>25</sup> Nous parlons des régimes autoritaires comme « des systèmes politiques au pluralisme limité, politiquement non responsables, sans idéologie élaborée et directrice mais pourvus de mentalités spécifiques, sans mobilisation politique extensive – excepté à certaines étapes de leur développement – et dans lesquels un *leader* ou, occasionnellement, un petit groupe exerce le pouvoir à l'intérieur de limites formellement mal définies mais, en fait, plutôt prévisibles », cf. LINZ, Juan, *Régimes totalitaires et autoritaires*, Paris, Armand Colin, 2006 [2000], p. 157. De ce fait, le régime autoritaire mexicain s'étend sur toute la période postrévolutionnaire (1920-1940) et jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, à l'exception d'une courte période durant le gouvernement du Président Lázaro Cárdenas (1934-1940, nous analyserons en détail cette période). Nous utilisons les termes de régime postrévolutionnaire et de régime autoritaire dans des contextes distincts pour pointer les divergences entre les différents gouvernements postrévolutionnaires et les étapes de la consolidation de l'autoritarisme au Mexique (pérennisé à partir de 1938).

<sup>26</sup> La LEAR était organisée en plusieurs sections : littérature, musique, arts plastiques, cinéma, pédagogie, théâtre, architecture et sciences.

autoritaire postrévolutionnaire. En effet, « il faut s'interroger sur les logiques de situation et les opportunités qu'elles offrent, en fonction des enjeux et des règles du jeu propres à chaque régime »<sup>27</sup>. Ainsi, nous étudierons les conditions et la particularité de l'engagement antifasciste de Revueltas dans sa vie privée et au sein du champ politique postrévolutionnaire afin d'élucider les paradoxes apparents. Si Revueltas est conscient de sa responsabilité politique en tant que compositeur, il reste à saisir de quelle façon il engage sa musique dans la transformation de l'ordre social : comment sa musique est politique dans ses diverses filiations esthétiques, dans sa fonction et dans ses référents symboliques.

De ce fait et dans une perspective plus large, notre recherche s'inscrit dans une réflexion sur le sens, le contenu et la portée politique de la musique de Revueltas dans un contexte sociopolitique encadré par la lutte antifasciste internationale, la construction nationale menée par le régime postrévolutionnaire et la consolidation du régime autoritaire mexicain. En effet, « analyser une œuvre revient à considérer un collectif : un environnement politique et social, un compositeur et la chaîne de traditions dans laquelle il s'inscrit, un milieu professionnel fait d'autres musiciens et de critiques [...], un public enfin »<sup>28</sup>. Nous considérons que « le rôle d'une musicologie sincèrement critique est, bien sûr, de dévoiler ce contenu politique, de démasquer l'idéologie implicite »<sup>29</sup>. Toutefois, nous croyons que « cela nécessite un engagement à ses côtés – mais un engagement qui reconnaisse que la musique est de ce monde et qui positionne en connaissance de cause l'interprète [et le compositeur] par rapport à elle »<sup>30</sup>.

## **Le symbolique dans les rapports entre musique et politique**

---

L'axe central de notre recherche est l'utilisation symbolique de l'œuvre de Revueltas à des fins de légitimation politique, aussi bien par le régime postrévolutionnaire mexicain que par les institutions artistiques de la II<sup>e</sup> République espagnole durant la Guerre civile.

---

<sup>27</sup> BRAUD, Philippe, *Sociologie politique*, Paris, LGDJ, 2008, p. 38.

<sup>28</sup> PROCHASSON, Christophe, « Musique et politique, nouvelles approches », *Le mouvement social*, 2004/3 - n° 208, Paris, La Découverte, p. 4.

<sup>29</sup> COOK, Nicholas, *Musique, une très brève introduction*, Paris, Allia, 2006 [1998], p. 133.

<sup>30</sup> *Idem*.

La construction symbolique de la Nation mexicaine est un processus qui s'opère durant deux décennies, requérant une constante réinvention de la tradition et de l'identité nationales<sup>31</sup> : « les identités n'existent pas préalablement à leur invocation politique et au caractère stratégique de cette invocation »<sup>32</sup>. Effectivement, une fois la Révolution mexicaine terminée<sup>33</sup>, le régime commence dès 1921 la construction et la légitimation d'un État-nation fondé sur de nouvelles institutions politiques et sur une nouvelle identité culturelle. Cette nouvelle identité est construite par une immense campagne d'éducation sociale et esthétique, orchestrée par la nouvelle *Secretaría de Educación Pública* (SEP)<sup>34</sup>, car « le processus de construction nationale requiert toujours un nationalisme de légitimation qui utilise autant de ressources politiques que culturelles »<sup>35</sup>.

Au moment du retour de Revueltas au Mexique, le régime postrévolutionnaire souffre d'une crise de légitimation politique et institutionnelle. Ce fait amène le régime autoritaire mexicain à intensifier son utilisation de ressources symboliques afin de construire un héritage commun et légitimer un ordre social. En effet, « le pouvoir ne peut s'exercer sur les personnes et sur les choses que s'il recourt, autant qu'à la contrainte légitimée, à des outils symboliques et à l'imaginaire »<sup>36</sup>. Nous appelons *politique symbolique* l'instrumentalisation du

---

<sup>31</sup> Nous parlons d'« identité nationale » dans le sens d'une construction historique, utilisée par les acteurs de l'époque, que mobilise les deux critères qui caractérisent l'identité d'une personne selon Paul Ricœur : la « mêmété » et l'« ipsité ». « La « mêmété » indique que X est un « idem » de Y par opposition à Z. Dans cette perspective, une nation existe parce que ses membres possèdent des caractéristiques qui permettent de les distinguer des représentants des autres nations. L'« ipsité » désigne la conscience de soi. Elle suppose la continuité dans le temps, c'est-à-dire la mémoire. Les membres d'une nation doivent donc revendiquer une même origine et faire état d'une permanence à travers l'histoire », cf. NOIRIEL, Gérard, *À quoi sert « l'identité nationale »*, Marseille, Agone, 2007, pp. 13-14. Sur l'invention des traditions nationales comme élément de stabilité dans les sociétés qui présentent de changements sociaux et politiques profonds, cf. HOBBSAWM, Eric ; RANGER, Terence, *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

<sup>32</sup> SCOTT, W. Joan, *Théorie critique de l'histoire. Identités, expériences, politiques*, Paris, Fayard, 2009, p. 129.

<sup>33</sup> Officiellement la Révolution mexicaine s'étend du 20 novembre 1910 à la création du premier gouvernement issu de celle-ci et la promulgation de la nouvelle Constitution en 1917.

<sup>34</sup> Le Ministère de l'Éducation Publique est fondé en 1921 par le philosophe José Vasconcelos (1882-1959). Son programme d'éducation populaire s'inspire de la façon de procéder sur le terrain des missions coloniales catholiques ainsi que du modèle soviétique créé par Anatoli V. Lounatcharski, commissaire du peuple à l'Instruction publique sous Lénine, cela malgré les réticences manifestées par Vasconcelos envers l'idéologie marxiste, cf. ZAVALA, Felipe, *Filosofía de la Revolución Mexicana en la obra de José Vasconcelos*, México, Porrúa, 2000, p. 105.

<sup>35</sup> DIECKHOFF, Alain ; JAFFRELOT, Christophe (sous la dir.), *Repenser le nationalisme. Théories et pratiques*, Paris, Presses de SciencesPo, 2006, p. 20.

<sup>36</sup> BALANDIER, Georges, *Le Détour. Pouvoir et modernité*, Paris, Fayard, 1985, p. 88 ; cité dans BRAUD, Philippe, *Sociologie politique, op. cit.*, p. 54.



pouvoir politique à des fins de légitimation par « le recours, intrinsèquement charismatique, aux procédés symboliques »<sup>37</sup>.

La politique symbolique du régime postrévolutionnaire comprend le développement continu de nouveaux discours historiographiques sur la Nation et sur la Révolution mexicaine<sup>38</sup>, consacrés notamment par les arts plastiques et la musique<sup>39</sup>. La dimension symbolique de la musique “nationaliste” n’est pas intrinsèque à son matériau, elle est « construite par un travail continu de régulation et d’enrichissement du sens, mené au sein d’un groupe par des autorités perçues comme légitimes »<sup>40</sup>. De ce fait, la fluctuation des discours musicaux des compositeurs et la réception de ceux-ci par le régime impliquent des luttes de pouvoir au sein du champ artistique et du champ politique : « des conflits (luttes symboliques) autour de ce qui doit faire sens et mériter d’être investi émotionnellement »<sup>41</sup>. Effectivement, l’utilisation de la musique entre 1920 et 1940 par les gouvernements postrévolutionnaires dépend notamment des différents moments du processus de consolidation symbolique de la Nation, ce qui explique l’instabilité et la pluralité des rapports des institutions artistiques avec les compositeurs et leurs œuvres. Bien que sur certains aspects ce nationalisme musical puisse être comparable aux nationalismes musicaux européens (glorification des ancêtres, intérêt pour les sources orales, création d’un folklore), il a des caractéristiques propres qui le différencie de ceux-ci. Ainsi, il est prudent

---

<sup>37</sup> ORY, Pascal, « L’histoire de politiques symboliques modernes », *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, n° 47-3, 2000, France, p. 525.

<sup>38</sup> La Révolution mexicaine, première grande révolution sociopolitique du XX<sup>e</sup> siècle, éclate le 20 novembre 1910. Elle tente de mettre fin aux structures coloniales, aux inégalités sociales, et de récupérer le pouvoir économique, politique et culturel qui est entre les mains d’une oligarchie tournée vers l’étranger. En première instance, l’objectif de l’insurrection est de renverser la dictature du Général Porfirio Díaz, qui garde le pouvoir depuis 30 ans. Le second objectif est ensuite de redistribuer les terres et la richesse aux paysans pour en finir ainsi avec près de quatre siècles de domination politique étrangère et d’écrasement culturel. L’inclusion des classes paysannes et des groupes indigènes dans le projet de construction nationale marque un changement profond dans l’histoire du pays. Cependant, la diversité des idéologies (ou leur absence) et le manque de cohésion politique des chefs révolutionnaires transforment le soulèvement du peuple contre la dictature et l’oligarchie en une sanglante guerre fratricide. Cf. FLORESCANO, Enrique, *Historia de las historias de la nación mexicana*, México, Taurus, 2002; sur les discours nationalistes prérévolutionnaires, cf. BRADING, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era, 1973.

<sup>39</sup> Dans sa fusion avec la musique, la danse joue aussi un rôle important dans la consécration du discours historiographique postrévolutionnaire. Cependant, étant donné la difficulté pour récréer et analyser les chorégraphies de l’époque, sujet qui dépasse les limites de cette recherche, nous concentrerons notre analyse sur les modèles discursifs mis en place dans les œuvres de Silvestre Revueltas.

<sup>40</sup> BRAUD, Philippe, *Sociologie politique*, op. cit., p. 53.

<sup>41</sup> *Idem*.

de ne pas reproduire des modèles discursifs européens au sujet de compositeurs mexicains et latino-américains car, comme l'affirme Malena Kuss,

les modèles épistémologiques occidentaux sont tout d'abord arrivés avec les conquérants, les colonisateurs et les colons, puis au XIX<sup>e</sup> siècle, avec les explorateurs et les scientifiques, qui construisirent les différentes couches de modalités discursives au travers desquelles les Américains [dans le sens panaméricain du terme] ont représenté leur propre être historique. [...] Lorsque les musicologues appliquent des concepts régulateurs élaborés par les Européens pour une expérience européenne de la musique, à des compositions latino-américaines – l'exemple le plus simple en est le transfert d'étiquettes pour les styles d'une époque et/ou les mouvements esthétiques –, ils condamnent une expérience historique et l'esthétique qui lui est associée à être représentées à l'aide des modalités discursives d'une autre culture.<sup>42</sup>

En outre, la création musicale devient un enjeu politique majeur au sein des institutions éducatives et artistiques de l'État en raison du rôle "civilisateur" et identitaire que le régime postrévolutionnaire et les compositeurs lui octroient. La musique savante joue un rôle fondamental dans la politique symbolique du régime mexicain, ce dernier ne cessant de l'utiliser dans des actes commémoratifs afin d'appuyer la réécriture de l'Histoire nationale et la construction d'un passé commun. Nous étudierons les particularités du mouvement musical nationaliste impulsé par l'État postrévolutionnaire mexicain au travers de l'interaction du processus de légitimation politique avec la création symbolique des compositeurs.

La place de la musique dans toute politique symbolique implique son utilisation comme « symbole de condensation » : un système capable d'investir une surcharge de sens dans une culture donnée et à un moment précis. Cette surcharge de sens se déploie dans une double direction. D'une part, au niveau cognitif répondant à la nécessité de « faciliter la communication sociale en condensant des significations plurielles, des informations multiples, sur un signifiant dont la compréhension n'est possible que grâce à un travail d'éducation et d'apprentissage »<sup>43</sup>. D'autre part, cette surcharge se situe au niveau émotionnel car la communication sociale « n'est pas toujours purement instrumentale ou froidement fonctionnelle »<sup>44</sup>. La musique, en tant que symbole socialement efficace, a la caractéristique de provoquer des projections émotionnelles

---

<sup>42</sup> KUSS, Malena, « La pensée occidentale du point de vue transculturel (décoloniser l'approche de la musique d'Amérique Latine) », NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. 5 : L'unité de la musique*, Paris, Actes Sud – Cité de la Musique, 2007, pp. 70-72.

<sup>43</sup> BRAUD, Philippe, *Sociologie politique*, op. cit., p. 51.

<sup>44</sup> *Idem*.

repérables en mobilisant l'attention sur « divers registres affectifs : [notamment] celui du respect (ou du mépris) et celui de l'identification (ou du refus d'identification) à un leader, un régime politique, une idéologie »<sup>45</sup>. La surcharge de sens s'effectue par un rapport de symbolisation caractérisé par l'existence d'un lien dynamique entre le symbolisé et la musique (le symbolisant). Le symbolisé peut être notamment un groupe d'appartenance ou des constructions sociales, comme la Nation pour le régime postrévolutionnaire, la classe prolétarienne pour les artistes marxistes de la LEAR ou les forces antifascistes pour les républicains espagnols. De ce fait, nous étudierons la spécificité du rapport de symbolisation dans le cas de la musique de Silvestre Revueltas et le rôle du texte (poétique ou politique) dans celui-ci.

La musique peut être considérée comme objet mémoriel et identitaire ou comme récit producteur d'un système de représentation. Nous analyserons dans notre travail de quelle façon ce rapport de symbolisation s'effectue par le biais du rituel du concert, en tant que séquence de comportement hautement codifiée, lequel peut être intégré dans un rituel politique plus large, une liturgie politique. En effet,

toute politique symbolique a, à sa disposition, deux grands modes de fonctionnement, qui génèrent chacun deux familles d'outils *ad hoc* : la signalétique, qui symbolise par l'objectivation, et le rituel, qui symbolise par la subjectivation. [...] Objet matériel ou corporel – mais dans les deux cas il s'agit bien de « matériau » –, le symbole politique n'est pas réductible à une analyse fonctionnelle, à quoi pourraient se limiter certaines lectures. Artefact et/ou spectacle, il appelle une prise en considération de la « vie des formes » qui le constitue, seule approche, au reste, permettant de rendre compte de l'historicité de ces phénomènes, déterminés par une série de facteurs conjoncturels, qui en éclairent la plasticité, et organisés par un ensemble d'agents trop souvent absents des études.<sup>46</sup>

De ce fait, la musique est au cœur de la politique symbolique du régime postrévolutionnaire et du gouvernement républicain espagnol par sa patrimonialisation nationaliste ou antifasciste et par son utilisation rituelle dans leur liturgie politique. Nous étudierons de quelle façon les activités antifascistes de la délégation mexicaine de la LEAR en Espagne font partie de la politique symbolique mise en place par les institutions républicaines.

---

<sup>45</sup> *Idem.*

<sup>46</sup> ORY, Pascal, « L'histoire de politiques symboliques modernes », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 47-3, 2000, France, pp. 526-529.

L'engagement antifasciste de l'œuvre de Silvestre Revueltas dans la bataille symbolique autour de la Guerre civile espagnole est sa réponse à la nécessité de prendre position, son impossible neutralité dans la bataille internationaliste contre le fascisme à la veille de la Deuxième guerre mondiale. La politisation de sa musique s'inscrit dans un large mouvement de résistance des artistes qui voyaient dans le communisme le système capable de créer une société plus juste et plus humaine. Le philosophe Walter Benjamin exprime avec pertinence cette lutte des artistes de filiation communiste contre les doctrines totalitaires :

*Fiat ars, pereat mundus* [« Qu'advienne l'art, le monde dût-il périr ! »], tel est le mot d'ordre du fascisme, qui, de l'aveu même de Marinetti, attend de la guerre la satisfaction artistique d'une perception sensible modifiée par la technique. L'art pour l'art semble trouver là son accomplissement. [...] [L'humanité] s'est suffisamment aliénée à elle-même pour être capable de vivre sa propre destruction comme une jouissance esthétique de tout premier ordre. Voilà l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme. Le communisme y répond par la politisation de l'art.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2007 [1936], p. 78. Les modifications que Max Horkheimer effectue à la traduction française établie par Benjamin lui-même, et cela malgré les protestations de l'auteur qui les percevait comme des euphémismes, éclairent le sens de sa pensée : « Voilà où en est l'esthétisation de la politique par les doctrines totalitaires. Les forces constructives de l'humanité y répondent par la politisation de l'art », (BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991 [1936], p. 220).

## **PARTIE 1**

### **La création musicale dans le Mexique postrévolutionnaire**



## CHAPITRE 1 – Nationalisme, modernité et construction culturelle dans le régime postrévolutionnaire mexicain

---

*Qui sait si de l'authentique Revueltas nous ne pouvons pas attendre la grande œuvre musicale qui soit la synthèse de notre époque pleine d'intérêt, de construction sur une base de ruines, que traverse le Mexique !<sup>48</sup>*

Salomón KAHAN, « La mas completa "incompleta" bella obra de Revueltas », *El Universal Gráfico*, México, 6 de junio de 1933.

Pour comprendre l'engagement de Silvestre Revueltas dans la construction identitaire du Mexique et dans la lutte antifasciste au sein de la LEAR à partir de 1935, il est nécessaire d'analyser la consolidation du régime mexicain postrévolutionnaire ainsi que le rôle des arts dans sa politique symbolique de légitimation. La « nécessité d'envisager l'engagement contestataire comme un processus continu qui se prolonge bien au-delà de la seule phase du passage à l'acte »<sup>49</sup> nous oblige à nous interroger sur les conditions de l'engagement antifasciste de Revueltas. De plus, « chaque système politique met en place un modèle de passion politique qui correspond à sa structure et à son fonctionnement »<sup>50</sup>. De ce fait, il devient indispensable alors de s'interroger sur la spécificité du modèle postrévolutionnaire mexicain. Un aperçu des idées et des actions de Carlos Chávez, en tant qu'administrateur culturel et compositeur influent du régime, nous permettra de mieux saisir les catégories discursives véhiculées par l'idéologie nationaliste officielle et, par conséquent, la réception critique de l'œuvre de Revueltas dans le Mexique des années 1930.

---

<sup>48</sup> « ¿Quién sabe si de Revueltas el auténtico no se puede esperar la gran obra musical que sintetice nuestra época llena de interés, de construcción a base de ruinas, por la que atraviesa México! », KAHAN, Salomón, « La mas completa "incompleta" bella obra de Revueltas », *El Universal Gráfico*, México, 6 de junio de 1933.

<sup>49</sup> TRAÏNI, Christophe, *La musique en colère*, Paris, Presses de SciencesPo, 2008, p. 93.

<sup>50</sup> ANSART, Pierre, *La gestion des passions politiques*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 8 ; cité dans BRAUD, Philippe, *L'émotion en politique*, Paris, Presses de SciencesPo, 1996, p. 13.

## Révolution, crise politique et fondation du PNR

---

Silvestre Revueltas arrive à Mexico début 1929, trouvant un pays engagé dans un difficile processus de consolidation politique et identitaire. Le Mexique est confronté à une crise politique et institutionnelle profonde accentuée par l'assassinat en juillet 1928 de l'ex-président Álvaro Obregón, récemment réélu. Celui-ci occupe les fonctions de Président de la République de 1920 à 1924, pour être remplacé après des élections libres par Plutarco Elías Calles<sup>51</sup> (1924-1928). Durant ces années, les deux gouvernants accomplissent un changement sémantique dans le discours officiel postrévolutionnaire. D'une part, ils « transforment l'action révolutionnaire en gouvernement, d'autre part, ils s'efforcent de couvrir les profondes différences des groupes révolutionnaires sous un parapluie protecteur : la "famille révolutionnaire" »<sup>52</sup>. La Révolution mexicaine devenant ainsi l'évènement fondateur de la nouvelle nation, les efforts du régime se concentrent dorénavant pour réussir l'identification de la Nation au nouveau régime. Concernant les enjeux de mémoire

durant la présidence de Calles (1924-1928), le gouvernement assume la responsabilité de commémorer et de présider les anniversaires qui célébraient les grands événements Révolutionnaires. Les scissions provoquées par l'assassinat d'Obregón, la rébellion des cristeros [groupes catholiques] (1926-1929) et les disputes pour le pouvoir intérieur de la "famille révolutionnaire" ont donné lieu à un mouvement d' "unité révolutionnaire" dirigé par les institutions de l'État.<sup>53</sup>

Après l'assassinat d'Obregón, le président sortant Plutarco Elías Calles entame dès septembre 1928 des négociations avec les députés, les sénateurs et l'armée pour nommer un président provisionnel civil afin d'éviter qu'une des factions militaires issues de la Révolution ne prenne le pouvoir par les armes. Le *Congreso de la Unión* – organe législatif formé par la chambre des députés et la

---

<sup>51</sup> Homme politique durant la Révolution, Plutarco Elías Calles (1877-1945) devient Ministre de l'intérieur du gouvernement Obregón, puis lui succède à la présidence du pays de 1924 à 1928.

<sup>52</sup> « transformaron la acción revolucionaria en gobierno, y por otro lado se esforzaron por encubrir las hondas diferencias de los grupos revolucionarios bajo un paraguas protector: la "familia revolucionaria" », FLORESCANO, Enrique, *Historia de las historias de la nación mexicana*, México, Taurus, 2002, pp. 396-397.

<sup>53</sup> « Durante la presidencia de Calles (1924-1928), el gobierno asumió la responsabilidad de conmemorar y presidir los aniversarios que celebraban los grandes acontecimientos Revolucionarios. Las escisiones provocadas por el asesinato de Obregón, la rebelión de los cristeros (1926-1929) y las disputas por el poder interior de la "familia revolucionaria" dieron paso a un movimiento de "unidad revolucionaria" dirigido desde las instituciones del Estado », *Id.*, p. 398.



chambre des sénateurs – vote à l’unanimité à la fin du mois la nomination du candidat soutenu par Calles à la présidence de la République Emilio Portes Gil. Le Congrès fixe les prochaines élections libres à novembre 1929. Devant la crise institutionnelle, Calles propose de fonder un grand parti capable de regrouper les courants hétérogènes de la coalition au sein du gouvernement afin de garantir l’unité politique du pays et de mettre fin au système chaotique des partis des années précédentes. Après la mort d’Obregón, la reconnaissance de Calles comme chef légitime des forces politiques issues de la Révolution lui permet de réussir la fondation, dans la ville de Querétaro en mars 1929, du *Partido Nacional Revolucionario*<sup>54</sup> (PNR). La création du PNR constitue l’acte fondateur de l’institutionnalisation progressive du régime autoritaire postrévolutionnaire et le début du processus de démilitarisation du système politique mexicain<sup>55</sup>. Le nouveau parti de la Révolution allie l’autonomie des comités régionaux à un contrôle décisionnel central, assuré par le Comité Exécutif National (CEN). Structuré verticalement, le PNR assure la discipline politique de ses membres grâce à la médiation du CEN dans les conflits de pouvoir entre les différents organes (comités). Les dirigeants du PNR expliquent le mode de fonctionnement du parti dans le journal du Parti, *El Nacional Revolucionario* :

Son principe général [d’organisation] est la fédération des activités et la centralisation de la direction ; une répartition des zones géographiques en états [régions], municipalités et unités municipales [...] avec l’adoption du programme national général, du programme régional de l’État et avec les ressources propres de la municipalité en question, et avec une étroite discipline hiérarchique qui culmine dans le Comité Exécutif National [...] ; le comité municipal est la cellule vitale par excellence de l’organisation du PNR [...] ; c’est là-bas, dans la périphérie, sur le chemin avec les masses amorphes et indifférentes, où la propagande, la consolidation du régime, le travail d’organisation signalent la véritable ligne de front de toutes les campagnes électorales, au contraire des procédés précédents qui insistaient sur l’accumulation centralisée des activités des politiciens sélectionnés afin de les faire descendre ensuite aux villages [...]. Il n’y a pas un endroit du pays dans lequel la cellule politique ne soit pas en mouvement, à l’intérieur de son rayonnement propre, vibrant comme une roue de l’engrenage national auquel il imprime le mouvement d’une seule corde, et dans le rythme uniforme qui part d’une doctrine politique unique, celle du programme de Querétaro.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> « Parti National Révolutionnaire ».

<sup>55</sup> Sur l’histoire politique de l’État mexicain, cf. MEDINA PEÑA, Luis, *Hacia el nuevo Estado. México, 1920-2000*, México, FCE, 2010.

<sup>56</sup> « Su principio general [de organización] es la federalización de las actividades y la centralización de la dirección; una repartición de zonas geográficas en estados, municipios y unidades municipales [...] con la adopción del programa nacional general, del programa estatal del estado y con el propio e inmediato del municipio correspondiente y una estrecha disciplina de escala jerárquica que

La consolidation du régime autoritaire a lieu quelques années plus tard par l'intégration des grandes centrales syndicales et ouvrières à l'intérieur du parti hégémonique. Entre temps, Plutarco E. Calles devient le *Jefe Máximo de la Revolución*<sup>57</sup> dès 1929 et contrôle les décisions politiques du nouveau Parti, désignant les deux futurs présidents provisoires que connaîtra le pays<sup>58</sup>. Cette période de forte instabilité politique est connue sous le nom de *Maximato* – en référence à l'influence de Calles – et dure jusqu'à la prise de fonctions du général Lázaro Cárdenas le 1<sup>er</sup> décembre 1934. Le *Maximato* est caractérisé notamment par un pluralisme politique limité et la persistance d'une forte répression religieuse et syndicale : le *Partido Comunista Mexicano* (PCM) et son journal *El Machete* sont interdits, la persécution religieuse prolongée et les activités syndicales réprimées. Le PNR devient le parti hégémonique, absorbant les fractions influentes de l'ancien régime issu de la Révolution et interdisant toute opposition politique effective. Ses dirigeants sont disposés uniquement

à rentrer en compétition électorale avec « la réaction » [...], celle-ci occupait une fonction et était la bienvenue, car elle incarnait les « ennemis de la Révolution » et légitimait ainsi un système qui, bien qu'acceptant en principe les règles démocratiques, agissait en réalité dans le sens opposé.<sup>59</sup>

Néanmoins, la crise institutionnelle permet une restructuration du champ artistique, plaçant Carlos Chávez à la direction du nouvel *Orquesta Sinfónica de*

---

culmina en el Comité Ejecutivo Nacional [...]; el comité municipal es en la organización del PNR la célula vital por excelencia [...]; es allá, en la periferia, sobre el sendero con las masas amorfas e indiferentes, donde la propaganda, la regimentación, la labor organizadora señalan la verdadera línea de fuego de todas las campañas electorales, a diferencia de los procedimientos anteriores, que insistían en acumular en el centro las actividades de los políticos selectos para hacerlas descender a los poblados [...]. No hay un punto del país en donde una célula política no esté en movimiento, dentro de su radio propio, vibrante como una rueda de engranaje nacional al que imprime el movimiento una sola cuerda, y en el ritmo uniforme que arranca una doctrina política única que lo es el programa de Querétaro », *El Nacional Revolucionario*, México, 10 de agosto de 1929, cité dans LAJOUS VARGAS, Alejandra, « El Partido Nacional Revolucionario y la campaña vasconcelista », *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México, Vol. 7, 1979, pp. 147-165.

<sup>57</sup> « Chef Suprême de la Révolution ».

<sup>58</sup> Les trois présidents provisoires de cette période sont Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) et Abelardo L. Rodríguez (1932-1934).

<sup>59</sup> « Competir con “la reacción” en las urnas [...] ésta era bienvenida y funcional, pues encarnaba a los “enemigos de la Revolución” y legitimaba así un sistema que, si bien en principio aceptaba las reglas democráticas, en la realidad actuaba en sentido opuesto », MEYER, Lorenzo, « La institucionalización del nuevo régimen », *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2000, p. 834.

México<sup>60</sup> (OSM) et du Conservatoire National<sup>61</sup> dès la fin de 1928. Cette restructuration implique des conflits de pouvoir en raison de la mise à pied d'un certain nombre d'anciens professeurs et dirigeants du Conservatoire qui sont considérés par les nouveaux acteurs, dont Chávez et Revueltas, comme les vestiges de l'académisme sclérosé prérévolutionnaire. Revueltas raconte ces années de rénovation culturelle et institutionnelle en 1937 dans son texte *Panorama Musical de México*<sup>62</sup>, publié en Espagne durant la Guerre civile dans la revue *Nueva Cultura* :

Le Mexique musical existe à peine depuis neuf ans. Carlos Chávez, musicien de fer – c'est comme ça que je l'appelais à cette époque dans laquelle nous travaillions ensemble – organisa l'activité et la production musicale du Mexique. Nous étions un groupe réduit, avec la même impulsion et avec une énergie bénéfique et destructrice : José Pomar, Luis Sandi, Eduardo Hernández Moncada, Francisco Agea, Ricardo Ortega, Candelario Huízar. Notre nouvelle et joyeuse volonté a lutté contre l'apathie ancestrale et l'obscurité caverneuse des musiciens académiques. Elle a lavé, nettoyé, balayé le vieux Conservatoire qui se pourrissait de tradition, de mites et de tristesse glorieuse. Nous avons fondé l'Orchestre Symphonique du Mexique, et Stravinsky, Debussy, Honegger, Milhaud et Varèse ont fait sursauter le sommeil placide des professeurs millénaires cultivateurs de mites et celui du public, qui se trouvait anesthésié par un Beethoven qu'on lui assenait une année, l'année suivante, et encore une autre par les orchestres qui se formaient expressément et péniblement pour ces occasions, dirigés par l'un ou par l'autre des maîtres vénérés et consacrés qui exprimaient, sur la conscience des malheureuses neuf symphonies, toute leur vulgarité et la littérature mondiale avec des exécutions affreuses mais du goût de l'auditoire endormi. Anesthésié et engourdi aussi, pour le comble des maux, avec la pluie des récitals de chant, de violon, de harpe, d'arias, de romances, d'opéras plus vieux et plus vulgaires qu'un Arc du Triomphe ou une assiette de lentilles, que leur servaient jour après jour les académies privées et aussi le Conservatoire – solidairement solennel, vide et brillant comme une décoration diplomatique – et tout acte de vulgarité musicale qui puisse servir à aider le progrès de la fainéantise romantique et l'ineptie professionnelle. Dans ces conditions, la réaction a été violente et nous avons connu les sifflements encourageants, les trépignements offensifs et l'indignation agressive du public négligeant et paresseux et des critiques de toujours – ah, la critique musicale ! – de plume complaisante et ignorante. (Nous avons eu besoin de neuf ans pour apaiser les voix aigres des critiques musicaux [...]). Et nous avons lutté inlassablement, avec joie et confiance.<sup>63</sup>

<sup>60</sup> Durant sa première saison l'Orchestre Symphonique du Mexique est nommé *Orquesta Sinfónica Mexicana* [Orchestre Symphonique Mexicain]. Parmi les formations qui le précèdent se trouve l'Orchestre Symphonique Nationale, fondé en 1916 et dirigé notamment par Manuel M. Ponce et par Julian Carrillo (jusqu'en 1925).

<sup>61</sup> Carlos Chávez est nommé au poste de directeur du Conservatoire National en décembre 1928. En mars 1933, Chávez laisse la direction du Conservatoire National à Revueltas et prend la direction du Département des Beaux-Arts de la SEP. Revueltas démissionne du poste le 30 avril de la même année, assurant la direction Manuel M. Ponce. Chávez reprend la direction du Conservatoire de mai à décembre 1934, date de la prise des pouvoirs de Lázaro Cárdenas.

<sup>62</sup> « Panorama Musical du Mexique ».

<sup>63</sup> « México musical tiene apenas nueve años. Carlos Chávez, músico de hierro –así lo llamaba yo desde aquel entonces en que trabajábamos juntos–, organizó la actividad y la producción musical

Dans ce contexte de carence musicale, de critique réactionnaire et d'immobilisme des institutions culturelles, Chávez occupe désormais une position dominante au sein du champ artistique mexicain – position qu'il gardera tout au long de sa vie grâce à sa capacité à s'adapter aux exigences idéologiques et politiques du régime<sup>64</sup>. Dès son arrivée à la direction du Conservatoire National, Chávez offre à Revueltas un poste de professeur de violon et la direction de l'Orchestre des élèves du conservatoire. Revueltas rentre des États-Unis début 1929 et, quelques mois plus tard, il assume aussi la sous-direction de l'OSM jusqu'à l'automne 1935 à Mexico.

## **Education esthétique et construction nationale**

---

Les catégories discursives qui justifient le rôle de la musique et des arts dans la construction de la communauté esthétique nationale s'institutionnalisent durant les premières années de la consolidation du régime postrévolutionnaire. Ces catégories – notamment l'authenticité nationale fondée sur la notion de "race"

---

de México. Fuimos un grupo reducido, con un mismo impulso y con una buena energía destructora: José Pomar, Eduardo Hernández Moncada, Francisco Agea, Ricardo Ortega y Candelario Huízar. Nuestro ímpetu nuevo y alegre luchó contra la apatía ancestral y la oscuridad cavernosa de los músicos académicos. Bañó, limpió, barrió el viejo Conservatorio que se desmoronaba de tradición, de polilla y de gloriosa tristeza. Se fundó la Orquesta Sinfónica de México, y Stravinsky, Debussy, Honegger, Milhaud, Varèse sobresaltaron el plácido sueño de los milenarios profesores cultivadores de la polilla y el del público, que se encontraba anestesiado por un Beethoven que le recetaban un año y otro sí y otro también las orquestas que para esas ocasiones se formaban como podían, dirigidas por uno u otro de los venerables maestros consagrados que exprimían a conciencia, de las desgraciadas nueve sinfonías, toda la ramplonería y la literatura mundial con ejecuciones espantables pero muy del agrado del adormecido auditorio. Anestesiado y adormecido también, para colmo de males, con una lluvia de recitales de canto, de violín, de arpa, de arias, de romanzas, de óperas más viejas y vulgares que un Arco de Triunfo o un plato de lentejas, que les servían a diario las academias particulares y el mismo conservatorio – solidario solemne, vacío y vistoso como una condecoración diplomática – de todo acto de cursilería musical que sirviera para ayudar al progreso de la holgazanería romántica y la ineptitud profesional. En estas condiciones, la reacción fue violenta y conocimos el alentador siseo, pataleo denuesto y agresiva indignación del público apoltronado y perezoso y de los críticos de siempre - ¡ah, la crítica musical! – de pluma acomodaticia e ignorante. (Se han necesitado nueve años para apaciguar las voces agrias de los críticos musicales [...]). Y se luchó tenazmente. Con alegría y confianza », REVUELTAS, Silvestre, « Notas Transatlánticas », *Nueva Cultura* (Valencia), Año III, n° 6-7-8, agosto-septiembre-octubre 1937, [repr. Vaduz - Liechtenstein, Ed. Topos, 1977], p. 423.

<sup>64</sup> Sur l'adaptation du discours idéologique de Chávez aux exigences du régime autoritaire postrévolutionnaire, cf. VELASCO PUFLEAU, Luis, « Nacionalismo, autoritarismo y construcción cultural: Carlos Chávez y la creación musical en México (1921-1952) », *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*, ILLIANO, Roberto ; SALA, Massimiliano (eds.), Turnhout, Brepols (*Speculum Musicae*, 14), 2009, pp. 707-730.

et métissage, la modernité et l'archaïsme de la musique nationale, la fonction "civilisatrice" et la supériorité de l'art savant sur l'art populaire – fondent les rapports entre la création et la réception de l'œuvre des compositeurs postrévolutionnaires avec l'État. Silvestre Revueltas étant absent du pays, il ne produit pas de réflexion sur la validité de ces catégories et sur les conditions d'exécution du projet d'éducation esthétique. En revanche, Carlos Chávez joue un rôle prépondérant dans l'institutionnalisation de ces catégories dans le domaine de la création et de la diffusion musicale. L'explication de l'instauration de ces catégories est indispensable pour l'analyse de l'utilisation de l'œuvre de Revueltas dans la politique symbolique de l'État ainsi que du changement esthétique qu'implique son engagement antifasciste dans le contexte de la Guerre civile espagnole.

En tant que directeur du Conservatoire National, Chávez donne à cette institution le projet « d'être le centre promoteur et directeur des activités musicales du pays »<sup>65</sup>. Il considère que la musique « est une activité d'intérêt national » et qu'elle doit être le « lien puissant qui unifie l'âme des Mexicains »<sup>66</sup>. Enfin, Chávez pose l'orientation de la création musicale comme l'un des problèmes les plus importants du Mexique, car il déplore le fait de trouver dans « certains éléments de [la] jeunesse, une intention déterminée à ne pas être indépendants de ce que l'Europe a dit au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles »<sup>67</sup>. Cette préoccupation est partagée par l'ensemble des compositeurs mexicains, à l'exemple de José Rolón, qui affirme pour sa part en 1930 qu'aucun

effort des musiciens mexicains ne serait plus louable au moment présent, que celui qui tend à unifier un style pour notre musique ; un style personnel, véritable reflet de l'âme nationale et dirigé vers une réalisation artistique définitive.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> « El Conservatorio Nacional debe ser el centro promotor y orientador de las actividades musicales del país », CHÁVEZ, Carlos, « El Conservatorio en 1929 », *El Universal*, 2 de enero de 1930, publié dans CHÁVEZ, Carlos, *Escritos periodísticos (1916-1939)*, op. cit., 1997, p. 147.

<sup>66</sup> « la música es una actividad de interés nacional [...] debe pensarse que la música debe ser el lazo poderoso que haga una el alma de los mexicanos », CHÁVEZ, Carlos, *Id.*, p. 147-148.

<sup>67</sup> « Es triste volver los ojos en rededor y encontrar todavía, en ciertos elementos de nuestra juventud, un intención tan decidida a no ser independientes a lo que Europa dijo en los siglos XVIII y XIX », CHÁVEZ, Carlos, *Id.*, p. 151.

<sup>68</sup> « Ningún esfuerzo de los músicos mexicanos sería más loable en los actuales momentos, que aquel que tendiese a unificar un estilo en nuestra música; un estilo propio, fiel reflejo del alma nacional y encaminado hacia una artística y definitiva realización », ROLÓN, José, « La música autóctona mexicana y al técnica moderna », *Música. Revista mexicana*, Mexico, Vol. 1, n° 5, agosto de 1930, p. 16.

L'OSM voit le jour grâce à l'appui du Syndicat des musiciens philharmoniques du District Fédéral (la ville de Mexico), des investisseurs privés et des subventions de l'État. Sa première présentation a lieu le 2 septembre 1928 au *Teatro Iris* de la ville de Mexico. Pour Chávez, « l'existence de l'OSM est une nécessité nationale »<sup>69</sup>. Parallèlement à la fonction de guide académique du Conservatoire National, l'OSM constitue l'organe nécessaire au développement de la musique mexicaine, à l'image de l'essor connu par les arts plastiques depuis la Révolution. Dans les notes du programme inaugural, Chávez explique que

la composition musicale au Mexique n'a pas atteint le degré de développement qui lui est possible, étant donné l'intuition des Mexicains, principalement parce que cet organe lui a manqué [l'OSM]. Les peintres ont besoin de peu de matériaux pour donner corps à leurs concepts devant les autres ; un bout de toile ou un mur, et des couleurs ; les écrivains, encore moins. Et pour cela, au Mexique, pays pauvre, il a été possible pour les peintres et les écrivains d'atteindre un développement, une véritable renaissance, très en avance par rapport aux musiciens.<sup>70</sup>

Chávez prend pour modèle le mouvement de création nationaliste dans les arts plastiques – le muralisme – qui participe au processus de construction culturelle et de pacification du pays<sup>71</sup> grâce à l'impulsion de l'État dès 1921. En effet, « le processus de construction nationale requiert toujours un nationalisme de légitimation qui utilise autant de ressources politiques que culturelles »<sup>72</sup>. Ce processus de construction culturelle et identitaire s'opère par la création d'un patrimoine symbolique national afin de légitimer le nouveau régime car « toute organisation sociale recourt à des symboles qui manifestent son existence »<sup>73</sup>. La peinture murale figurative de caractère monumental devient la manifestation

---

<sup>69</sup> CHÁVEZ, Carlos, « La Orquesta Sinfónica Mexicana », *Revista Musical*, novembre de 1928, publié dans CHÁVEZ, Carlos, *Escritos periodísticos (1916-1939)*, México, El Colegio de México, 1997, p. 93.

<sup>70</sup> « La composición musical en México no ha alcanzado el gran desarrollo que es posible, dada la intuición musical de los mexicanos, principalmente porque ese órgano ha faltado. Los pintores poca materia física necesitan para dar cuerpo a sus conceptos ante los demás; un pedazo de tela o una pared, y colores; los escritores, aún menos. Y por eso, en México, país pobre, ha sido posible a los pintores y a los escritores llegar a un desarrollo, verdadero florecimiento, mucho antes de que los músicos puedan llegar », CHÁVEZ, Carlos, *Id.*, p. 94.

<sup>71</sup> Malgré l'instauration en 1917 du premier gouvernement issu de la Révolution, la promulgation de la nouvelle Constitution politique et l'assassinat des anciens Généraux révolutionnaires (Zapata, Villa et Carranza), le pays ne retrouve une certaine paix et stabilité sociale qu'à partir de 1920, après l'arrivée au pouvoir du Général Álvaro Obregón. Le gouvernement Obregón, tout en poursuivant une sanglante répression armée, tente de pacifier et d'unifier le pays en essayant de consolider des institutions démocratiques et en relançant l'économie.

<sup>72</sup> DIECKHOFF, Alain ; JAFFRELOT, Christophe (sous la dir.), *Repenser le nationalisme. Théories et pratiques*, Paris, Presses de SciencesPo, 2006, p. 20.

<sup>73</sup> BRAUD, Philippe, *Sociologie politique*, Paris, LGDJ, 2008, p. 49.

plastique privilégiée, dans un pays où le taux d'analphabétisme atteint les 75%<sup>74</sup>, pour transmettre le récit historique porté par la nouvelle idéologie nationaliste et pour exalter les héros préhispaniques, de l'Indépendance et de la Révolution. L'utilisation de ressources symboliques par l'État à des fins de légitimation politique, que nous appelons *politique symbolique*, sera une constante durant la période postrévolutionnaire.

La politique symbolique entreprise par l'État mexicain postrévolutionnaire implique la rénovation des arts mexicains dans l'objectif de construire un héritage commun pour la nouvelle Nation et de la faire entrer dans la modernité occidentale. En effet, le régime mexicain postrévolutionnaire fait partie des régimes autoritaires qui prétendent « mener à bien les processus fondamentaux de la modernisation afin de créer les préconditions d'une démocratie constitutionnelle de type occidental, en particulier la sécularisation et les réformes relatives à l'éducation »<sup>75</sup>. La politique symbolique de l'État est dirigée par la *Secretaría de Educación Pública*<sup>76</sup> (SEP), fondée en septembre 1921 par José Vasconcelos<sup>77</sup>, ministre de l'Éducation du général Obregón. Vasconcelos structure la SEP en trois départements : le Département Scolaire (chargé des programmes d'éducation), le Département des Bibliothèques (chargé de l'édition des livres et manuels d'étude) et le Département des Beaux-Arts (chargé de coordonner la production et la diffusion culturelle)<sup>78</sup>. À partir de ce moment, « la délibération sur l'identité nationale et les fondements historiques de la Patrie se concentrent dans

---

<sup>74</sup> Cf. MEYER, Jean, *La Révolution mexicaine*, Paris, Tallandier, 2010 [1973], p. 299).

<sup>75</sup> LINZ, Juan, *Régimes totalitaires et autoritaires*, Paris, Armand Colin, 2006 [2000], p. 175.

<sup>76</sup> Ministère de l'Éducation Publique.

<sup>77</sup> Avocat, philosophe et écrivain, José Vasconcelos (1882-1959) est l'un des principaux protagonistes de la construction de l'État postrévolutionnaire. Directeur de l'Université Nationale en 1920 et du Ministère d'Éducation Publique de 1921 à 1924, il est battu en 1929 aux premières élections présidentielles du *Maximato* par le candidat officiel du régime (Pascual Ortiz Rubio).

<sup>78</sup> Vasconcelos fonde son projet de reconstruction nationale sur une conception essentialiste et eugéniste de l'identité, développée dans son livre *La Raza cósmica* [La Race cosmique], selon laquelle le métissage ibéro-américain (dont celui de la nouvelle Nation mexicaine) serait le fruit de la synthèse des races précédentes (noire, indienne, mongole et blanche) et constituerait la cinquième race du monde à vocation universelle. Opposée à la race blanche (anglo-saxonne), cette cinquième race pourrait dominer le XX<sup>e</sup> siècle et faire évoluer l'humanité vers une réalité spirituelle supérieure. Vasconcelos affirme que « si la cinquième race devient le maître de l'axe du monde futur, alors des avions et des armées iront partout dans la planète, éduquant les gens pour les amener à la sagesse » [si la quinta raza se adueña del eje del mundo futuro, entonces aviones y ejércitos irán por todo el planeta, educando a las gentes para su ingreso a la sabiduría], cf. VASCONCELOS, José, *La Raza cósmica*, México, Porrúa, 2001 [1925], p. 21.

les organismes de la SEP, qui sera manipulée par les institutions de l'État et par le Parti National Révolutionnaire »<sup>79</sup>.

Au retour d'une série de voyages d'étude de l'art préhispanique<sup>80</sup>, Vasconcelos donne naissance au mouvement muraliste en demandant à un groupe de peintres de couvrir de fresques les murs de l'*Escuela Nacional Preparatoria*. L'appropriation symbolique des murs de cette école supérieure située dans le bâtiment colonial de l'ancien *Colegio de San Idelfonso*, fondé par les jésuites en 1573 en plein cœur de Mexico, constitue le premier acte du vaste projet identitaire postrévolutionnaire. De fait, cette révolution esthétique de caractère nationaliste est soutenue par une forte mobilisation des ressources identitaires, une réécriture rétrospective de l'histoire du pays et une construction de la culture nationale. Elle est mise en œuvre par un vaste programme d'éducation et d'alphabétisation populaire destiné à fédérer et à homogénéiser les représentations des différents peuples et cultures qui forment le pays<sup>81</sup>. En effet, « l'activité de symbolisation est particulièrement intense lorsqu'il s'agit de susciter ou de renforcer des liens sociaux et de légitimer le pouvoir qui s'exerce au sein des groupes »<sup>82</sup>. Néanmoins, la nouvelle identité culturelle mexicaine présente des paradoxes fondamentaux car son unité présumée n'est qu'une fiction. En réalité, la revalorisation des civilisations préhispaniques n'est pas accompagnée d'une vraie reconnaissance culturelle et juridique des peuples indigènes contemporains. La preuve de cela est l'omission totale, dans la Constitution politique de 1917, de la nature pluriculturelle du Mexique et l'absence de reconnaissance des représentations (politiques, éthiques, esthétiques) issues de l'ancienne civilisation. De même, le régime postrévolutionnaire ne remet pas en question les catégories sociales ni les rapports de domination socioéconomiques hérités de l'époque coloniale, l'élite intellectuelle et politique étant issue de l'ancienne bourgeoisie du XIX<sup>e</sup> siècle. En revanche, il les utilise pour installer un pouvoir central hégémonique, sous la

---

<sup>79</sup> FLORESCANO, Enrique, *Historia de las historias de la nación mexicana*, México, Taurus, 2002, p. 396.

<sup>80</sup> Le premier voyage est dédié aux sites mayas d'Uxmal et Chichen Itzá dans la péninsule de Yucatan, auquel participe un groupe d'artistes et d'intellectuels mexicains, notamment les peintres Roberto Montenegro et Diego Rivera ainsi que les poètes Carlos Pellicer et Jaime Torres Bodet

<sup>81</sup> Le taux d'analphabétisme dans le pays tombe de 75% en 1910 à 58% en 1940 ; dans la ville de Mexico de 44% en 1910 à 26% en 1940, néanmoins dans l'État de Guerrero de 90% en 1910 à seulement 80% en 1940 (source : MEYER, Jean, *La Révolution mexicaine*, Paris, Tallandier, 2010 [1973], p. 299).

<sup>82</sup> BRAUD, Philippe, *Sociologie politique*, op. cit., p. 54.



forme d'un État-nation, afin de gouverner des peuples aux passés et aux cultures différents.

Devant les paradoxes présents dans le projet identitaire officiel et l'absence d'une idéologie fédératrice des forces issues de la Révolution, le marxisme trouve un retentissement particulier dans les cercles des intellectuels et des artistes qui cherchent une issue aux structures socioéconomiques postcoloniales. Le Parti Communiste Mexicain (PCM) est créé à Mexico en 1919. Nombre d'artistes fondent leur activité créative dans des groupes d'orientation marxiste considérant que le Mexique peut trouver dans le communisme un système économique capable d'engendrer un Homme nouveau dans une société sans classes. Comme nous le verrons à la fin de ce chapitre, les propositions des artistes coïncident parfois avec celles soutenues par le régime, qui se les réapproprie dans certains cas. Les artistes marxistes s'organisent en groupes et développent un projet de construction nationale fondé sur la notion de classe, en parallèle ou en conflit avec le projet officiel du régime postrévolutionnaire fondé sur la notion de "race".

Cependant, la construction identitaire officielle allie passéisme et modernisme : elle s'identifie aux ancêtres et valorise leur héritage culturel, désigne un ennemi extérieur dont il faut désormais se protéger (en particulier les États-Unis), définit une langue nationale (le castillan), exalte les héros et les symboles nationaux, crée un folklore, institutionnalise une quasi éternelle Révolution et impulse la création et la diffusion d'un art mexicain à caractère nationaliste. Le peuple mexicain est désormais le fondement de la nation moderne. En effet,

par le simple fait de devenir un « peuple », les citoyens d'un pays devinrent une sorte de communauté, bien qu'imaginaire, et ses membres en vinrent donc à rechercher, et donc à se trouver, des choses en commun, des lieux, des pratiques, des héros, des souvenirs, des signes et des symboles.<sup>83</sup>

Vasconcelos ne cesse de répéter qu'une production artistique « riche et élevée amènera la régénération, l'exaltation de l'esprit national »<sup>84</sup>. De même, il voit dans l'éducation « un projet d'intégration sociale, d'élévation du citoyen commun et de consolidation de l'identité nationale »<sup>85</sup>. Ainsi, il fonde un grand

---

<sup>83</sup> HOBBSAWM, Éric, *Nations et nationalismes depuis 1780*, Paris, Gallimard, 1992 [1990], p. 171.

<sup>84</sup> « rica y elevada traerá consigo la regeneración, le exaltación del espíritu nacional », FLORESCANO, Enrique, *Historia de las historias de la nación mexicana*, México, Taurus, 2002, p. 401.

<sup>85</sup> « un proyecto de integración social, de elevación del ciudadano común y de fortalecimiento de la identidad nacional », *Id.*, p. 400.

nombre d'écoles rurales afin de décentraliser le projet éducatif et de construire une conscience nationale. Dans la conception de Vasconcelos de l'instruction du citoyen, l'éducation se fonde avec les arts et la culture – « une idée qui s'est développée alors et qui continue à être présente dans la SEP de nos jours »<sup>86</sup>. Cependant, en faisant reposer le projet d'éducation nationale sur l'État postrévolutionnaire, Vasconcelos « élabore et promeut un modèle culturel d'État qui tend à devenir dominant »<sup>87</sup>, dans lequel la création artistique est progressivement absorbée et manipulée par l'État. De ce fait, la SEP et ses dépendances sont les principaux acteurs institutionnels de la politique symbolique de l'État, étendue dans tout le pays par le nouveau réseau d'écoles et de centres culturels. À partir du gouvernement de Calles (1924-1928), « l'éducation devient endoctrinement depuis que [celui-ci] lui confie la charge de former la “conscience collective” »<sup>88</sup>.

Carlos Chávez sera le principal acteur de la mise en place de la collaboration et de la subordination des institutions artistiques au modèle culturel hégémonique promu par l'État. Pour Chávez, « l'État est l'institution nationaliste par excellence » et, « en matière d'art, l'État doit poursuivre : I. Le développement d'un art propre. II. La connaissance de l'art universel. III. La protection de l'art national »<sup>89</sup>. Dès 1925, le compositeur considère que « le public a besoin de s'éduquer »<sup>90</sup> et applaudit l'initiative de Vasconcelos d'avoir créé un département au sein de la SEP (la *Dirección de Cultura Estética*) afin de « fomentier des traits de style national entre les non spécialisés [le public ignorant de l'art], se dirigeant principalement vers les classes ouvrières de la ville »<sup>91</sup>. Une fois directeur du Conservatoire National, Chávez affirme que « l'éducation musicale doit avoir comme principale

<sup>86</sup> « ... una idea que fructificó entonces y sigue vigente en la SEP de nuestros días », *Id.*, p. 401.

<sup>87</sup> « ... elabora y promueve un modelo cultural de Estado que tiene a convertirse en dominante », *Id.*, p. 402.

<sup>88</sup> MEYER, Jean, *La Révolution mexicaine*, Paris, Tallandier, 2010 [1973], p. 299.

<sup>89</sup> « ... el Estado es la institución nacionalista por excelencia [...] en materia de arte, el Estado tiene que perseguir: I. El desarrollo de un arte propio. II. El conocimiento del arte universal. III. La protección del arte nacional », CHÁVEZ, Carlos, « Dos años y medio del INBA », GARCÍA MORILLO, Roberto, *Carlos Chávez. Vida y obra*, México, FCE, 1960, p. 148.

<sup>90</sup> « ... el público necesita educarse », CHÁVEZ, Carlos, « México y la música », *El Globo*, México, 25 de febrero de 1925, publié dans CHÁVEZ, Carlos, *Escritos periodísticos (1916-1939)*, México, El Colegio de México, 1997, pp. 81-85.

<sup>91</sup> « La iniciativa oficial (en tiempo de Vasconcelos) creó una nueva institución, sin duda original por sus pocos precedentes, correspondiente a una idea trascendental: fomentar rasgos de estilo nacional entre los no especializados [el público no familiarizado con el arte], y yendo principalmente a las clases obreras de las ciudades », *Idem.*

finalité de faire partie de l'éducation intégrale de l'individu »<sup>92</sup>. En effet, selon lui, la fonction éducative du Conservatoire doit se développer à l'extérieur de ses portes, en déployant « une action socialisatrice très importante, non seulement pour la formation du public dans les différentes villes du pays, mais aussi pour l'éducation des masses de toutes les régions par l'action de l'art »<sup>93</sup>. Cependant, concernant le contenu de cette éducation populaire par le biais de l'art, Chávez conteste que

le travail socialisateur de l'art consiste à adopter le type d'art des masses non cultivées ou incultes. Au contraire, le travail socialisateur doit consister à imposer la beauté de l'art supérieur aux masses qui l'ignorent et le comprennent mal.<sup>94</sup>

Les catégories d'évaluation de Chávez perpétuent la violence symbolique exercée au sein de la société postcoloniale mexicaine. Il déplace les conceptions coloniales – qui ont justifié une hypothétique supériorité de l'art européen sur l'art préhispanique – vers celles de la supériorité de l'art savant sur l'art populaire, tout en légitimant l'utilisation de ce dernier dans la création nationaliste. De même, l'idée de Chávez selon laquelle la musique accomplirait une fonction civilisatrice est en accord avec le modèle holiste de construction culturelle instauré par Vasconcelos dès les premières années du régime postrévolutionnaire. Elle est soutenue par une théorie évolutionniste et organiciste des sociétés humaines, ce qui explique ses abondantes analogies du corps social avec un organisme vivant. Pour le compositeur, les institutions culturelles seraient des muscles qui assureraient des fonctions indispensables pour le développement de la société à l'intérieur du modèle de l'État-nation<sup>95</sup> – ce dernier étant le produit d'une longue évolution des organisations politiques. La croissance équilibrée de la société dépendrait du bon fonctionnement de chacun de ses membres<sup>96</sup>.

---

<sup>92</sup> « La enseñanza musical debe tener, como finalidad principal, ser parte de la educación integral del individuo », CHÁVEZ, Carlos, « La música, la universidad y el Estado », *El Universal*, México, 3 de julio de 1929, publié dans CHÁVEZ, Carlos, *Escritos periodísticos (1916-1939)*, op.cit., pp. 121-127.

<sup>93</sup> « una acción socializadora importantísima, no solamente para la formación de públicos en las diferentes ciudades del país, sino para la educación de las masas de todas las regiones por medio de la acción del arte », *Idem*.

<sup>94</sup> « No se crea que la labor socializadora del arte consiste en adoptar como tipo de arte el de las multitudes impreparadas o incultas. Por el contrario la labor socializadora debe consistir en imponer la belleza del arte superior a las multitudes que lo ignoran y lo malentienden », CHÁVEZ, Carlos, « Una nueva actividad del Conservatorio Nacional », *El Universal*, México, 6 de septiembre de 1929, publié dans CHÁVEZ, Carlos, *Escritos periodísticos (1916-1939)*, op. cit., pp. 141-143.

<sup>95</sup> Cf. CHÁVEZ, Carlos, « México y la música », op. cit.

<sup>96</sup> Nombre des idées de Chávez proviennent des théories positivistes d'Auguste Comte (1798-1857), philosophe français qui influence le milieu intellectuel mexicain prérévolutionnaire, cf. ESTRADA, Julio, « Carlos Chávez: ¿Quiénes son los otros? », *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*,

Ainsi, dès 1930 la *Secretaría de Educación Pública* (SEP) organise des concerts et des spectacles gratuits pour des ouvriers, afin de leur donner accès à des manifestations culturelles de qualité et de les éduquer esthétiquement<sup>97</sup>. Ces concerts sont repris systématiquement par l'OSM à partir de 1934. Dans la session de 1935, le texte de présentation des notes du programme du premier concert illustre parfaitement la conception officielle et dominante à cette époque de l'éducation esthétique de l'individu. Le texte, écrit par le critique José Barros Sierra (du Syndicat national des rédacteurs), est retranscrit aussi dans le programme du deuxième concert :

Camarade travailleur : Tu assistes aujourd'hui au deuxième concert de la série que l'Orchestre Symphonique du Mexique a organisé exclusivement pour les masses travailleuses, par le biais du Front Unique de Défense Proletaire. [...] Si toi, camarade travailleur, tu ouvres ta mentalité aux suggestions et aux stimulations de l'Art, tu verras comment le travail routinier de l'atelier devient pour toi moins monotone, parce que tu sauras trouver en lui un rythme, une harmonie qui t'échappent probablement encore aujourd'hui, et tu sentiras aussi comment tes facultés mentales commencent à s'élever et comment ton cœur se verra possédé par des sentiments nobles qui te feront entrevoir une meilleure conception de l'existence et t'aideront à soutenir ton courage dans la lutte quotidienne. Peu à peu tu verras comment les œuvres des grands compositeurs de tous les temps commenceront à t'ouvrir leurs secrets et alors, dans ce nouveau monde construit pour toi, grâce à ton effort, resteront exclues les formes basses et morbides d'un Art inférieur, que peut-être maintenant, à force de les entendre, tu confonds avec l'Art véritable, sans te rendre compte du fait que son influence affaiblit tes énergies pour la lutte et corrompt ta sensibilité.<sup>98</sup>

---

Instituto de Investigaciones Estéticas, Escuela Nacional de Música, CCADET, UNAM, México, junio 2009 - junio 2010, n° 3-4, pp. 7-32.

<sup>97</sup> « L'Orchestre Symphonique du Mexique a éduqué durant vingt ans le public et les artistes » [La Orquesta Sinfónica de México educó durante veinte años al público y artistas], affirmera le compositeur Luis Sandi en 1949, cf. SANDI, Luis, « La educación musical en México », *Nuestra música*, México, Año IV, n° 14, abril de 1949, p. 130.

<sup>98</sup> « Camarada trabajador: Asistes hoy al segundo concierto de la serie que la Orquesta Sinfónica de México ha organizado exclusivamente para las masas trabajadoras, por medio del Frente Único de Defensa Proletaria. [...] Si tú, camarada trabajador, abres tu mentalidad a las sugerencias y estímulos del arte, verás cómo la rutinaria labor del taller se hace para ti menos monótona, porque sabrás encontrar en ella un ritmo, una armonía que ahora posiblemente se te escapan, y sentirás también cómo tus facultades mentales van elevándose y cómo tu corazón se verá poseído por sentimientos nobles que te harán formarte un concepto mejor de la existencia y te ayudarán a sostener tu ánimo en la lucha por la vida. Poco a poco irás viendo cómo las obras de los grandes compositores de todos los tiempos van abriéndote sus secretos y entonces, en el nuevo mundo que se habrá formado para ti, gracias a tu esfuerzo, quedarán excluidas las formas bajas y morbosas de un arte inferior, que quizás ahora, a fuerza de tanto escucharlas, confundes con el verdadero arte, sin darte cuenta de que su influencia debilita tus energías para la lucha y corrompe tu sensibilidad », notes du programme du *Deuxième concert gratuit pour travailleurs*, Orchestre Symphonique du Mexique (OSM) sous la direction de Carlos Chávez, mardi 13 août 1935, Palais de Beaux-Arts de Mexico. Au programme : *l'Ouverture de Guillaume Tell* de Gioacchino Rossini, la *Cinquième Symphonie* de Beethoven et trois danses du *Sombrero de tres picos (Tricorne)* de Manuel de Falla.

L'Art et la musique, expression de l'essence humaine, seraient formateurs de l'individu en le faisant progresser vers le citoyen idéal. De même, les mauvaises expressions artistiques représenteraient un signe d'atrophie sociale ou des éléments qui pourraient affaiblir un tissu national déjà consolidé. La musique savante, la forme élevée de la musique, serait le résultat d'une longue évolution artistique. Selon Chávez, l'évolution sociale correspondant à la voie parcourue depuis la nuit des temps par les différents groupes humains, la Nation mexicaine n'arriverait à sa maturité que par l'assimilation de la totalité des cultures existantes (à l'image des grandes civilisations anciennes, notamment grecque et aztèque). Le rôle de l'État dans l'éducation du peuple resterait fondamental dans ce processus. Chávez explique qu'il

n'y a pas de races pures, on le sait, mais les races qui nous donnent cette impression sont celles qui dans le processus de métissage et d'adaptation au milieu ont atteint la meilleure position ; les grandes cultures (la Grèce, par exemple, la plus proche) ont été le résultat d'un ferment actif d'hommes différents et même opposés, dans une lutte également active avec leur milieu, duquel émerge de façon de plus en plus claire, plus nette, plus pure, le type d'homme plus capable, plus fort, plus fier ; le même processus d'intégration individuelle par le biais de diverses métamorphoses dans une branche, se fait dans les hommes par des croisements absurdes et des luttes cruelles avec le milieu, à travers les siècles. Au Mexique, la République Mexicaine, l'autonomie politique a permis que l'action éducative nationale s'oriente vers le développement de l'Homme indo-espagnol.<sup>99</sup>

Dans cet extrait, nous pouvons percevoir le fondement idéologique des idées sur l'évolution culturelle de Chávez et l'importance qu'il accorde à l'action de l'État pour permettre cette évolution. L'évolution de l'Homme est ainsi reliée à la Nation, en tant que communauté imaginaire, et à l'État, en tant que garant de l'action éducative. Ces idées ne remettent pas en cause les catégories raciales issues de la colonisation, comme celle de métissage qui suppose l'existence de deux ou plusieurs sources "pures" qui, en se mélangeant, en produiraient une nouvelle souche "impure". Néanmoins, la notion de pureté à laquelle Chávez donne tant

---

<sup>99</sup> « No hay razas puras, ya se sabe, pero las razas que nos dan esa impresión, son aquellas en que el proceso de mestizaje y de adaptación al medio ha llegado a la mejor situación; las grandes culturas (Grecia, por ejemplo, la más cercana) ha sido el resultado del fermento activo de hombres distintos y hasta opuestos, en lucha igualmente activa con el medio, del que emerge cada vez más claro, más delineado, más puro, el tipo de hombre más capaz, más fuerte, más altivo; el mismo proceso de integración individual por medio de metamorfosis varias en una rama, se hace en los hombres mediante cruces absurdas y luchas cruentas con el medio, al través de los siglos. En México, la República Mexicana, la autonomía política ha permitido que la acción educativa nacional se encamine a desarrollar el hombre indo-español », CHÁVEZ, Carlos, « La vieja Taos », *Excelsior*, 12 de julio de 1931, publié dans CHÁVEZ, Carlos, *Escritos periodísticos (1916-1939)*, op. cit., pp. 172-173.

d'importance est en contradiction avec son apologie du métissage comme le produit de l'évolution humaine et conditionne sa hiérarchisation d'un art savant supérieur à l'art populaire<sup>100</sup>. Cet aspect de la pensée de Chávez l'éloigne fortement de la vision marxiste de Revueltas car, même si ce dernier est aussi un fervent défenseur de l'intervention de l'État dans l'éducation artistique, il n'utilise pas de catégories coloniales ou évolutionnistes pour fonder son travail. Pour Revueltas, de même que pour plusieurs de ses compagnons marxistes de la LEAR, c'est la catégorie de classe qui est à la base de la construction nationale. L'éducation devient l'une des conditions indispensables pour le changement social et l'amélioration des conditions socioéconomiques de l'individu. Ainsi, la réalisation de la nouvelle société mexicaine passe par l'engagement de l'État dans l'épanouissement social des citoyens, en garantissant l'accès démocratique à l'éducation, au travail et à la santé. Cependant, pour Chávez l'évolution culturelle consiste à élever et purifier l'individu, indissociable du corps social, afin qu'il puisse mieux se trouver lui-même au sein de la Nation. Pour lui, le soutien de l'État dans l'éducation artistique est indispensable car celle-ci est fondamentale pour la construction nationale. L'éducation esthétique soutenue par Chávez s'apparente à la pensée platonicienne, dans laquelle « l'État doit réglementer, dans le cadre d'une saine orthopédie, l'usage de l'influx musical »<sup>101</sup>. Ainsi, il affirme en 1929, comme argument pour maintenir l'autonomie du Conservatoire National vis-à-vis de l'Université Nationale qui s'émancipe alors de la tutelle de l'État : « L'État doit soutenir les institutions artistiques au Mexique afin que celles-ci se développent et progressent »<sup>102</sup>. Une fois affirmée la nécessaire intervention de l'État, Chávez pense que « l'Art officiel, stérile par excellence, devient fécond dès que l'action officielle est exercée par un gouvernement révolutionnaire »<sup>103</sup>. La condition politique pour mener à bien la réalisation du véritable nationalisme serait le caractère révolutionnaire du régime car

---

<sup>100</sup> Pour une analyse complémentaire de cette question, cf. ESTRADA, Julio, « Carlos Chávez: - ¿Quiénes son los otros? », *op. cit.*, pp. 7-32.

<sup>101</sup> JANKÉLEVITCH, Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, 1983 [1961], p. 9.

<sup>102</sup> « El Estado debe respaldar las instituciones artísticas en México, para que éstas se desarrollen y progresen », CHÁVEZ, Carlos, « La música, la universidad y el Estado », *El Universal*, México, 3 de julio de 1929, publié dans CHÁVEZ, Carlos, *Escritos periodísticos (1916-1939)*, *op. cit.*, pp. 121-127.

<sup>103</sup> « El "arte oficial", estéril por excelencia, se vuelve fecundo tan pronto como la acción oficial la ejerce un gobierno revolucionario », CHÁVEZ, Carlos, « Carta abierta a la juventud », *Música. Revista mexicana*, México, Vol. 1, n° 1, abril de 1930, p. 4.

une organisation révolutionnaire, établie et menée avec courage, et une action qui puisse synthétiser notre tradition par le rapprochement de tous les éléments de notre culture mexicaine, arriveront sans aucun doute à nous donner une nationalité. Nous aurons alors de la Culture et des Arts nationaux.<sup>104</sup>

Pour Chávez, l'organisation révolutionnaire citée ci-dessus est l'État postrévolutionnaire, la Révolution devenue gouvernement. Pour lui, l'État saura donner une nationalité et une Culture nationale au peuple par son action fédératrice conduite avec courage et détermination. Pour travailler avec l'État issu de la Révolution, Chávez s'adaptera au discours changeant de celui-ci durant toute sa carrière à la tête des plus importantes institutions artistiques<sup>105</sup>.

Une fois la Révolution mexicaine instaurée comme condition du nationalisme<sup>106</sup>, Chávez entreprend de justifier l'évolution musicale du Mexique par les grands événements de l'Histoire nationale récemment écrite. Ainsi, dans un article datant de 1930, il divise la musique du Mexique en trois grandes étapes « en relation avec notre Histoire générale : I. La Culture Aborigène ; II. Le Métissage ; III. La Nationalisme de la Révolution »<sup>107</sup>. La première étape serait « la plus importante de toutes par sa force et son originalité »<sup>108</sup> car « la musique était chez les anciens Mexicains non seulement une expression individuelle de l'esprit, mais

---

<sup>104</sup> « Una organización política revolucionaria, establecida y llevada a cabo con valor, y una acción que acercando todos los factores de la cultura mexicana sinteticen nuestra tradición, llegarán sin duda a darnos nacionalidad. Entonces tendremos cultura y artes nacionales », CHÁVEZ, Carlos, « México y la música », *El Globo*, México, 25 de febrero de 1925, publié dans CHÁVEZ, Carlos, *Escritos periodísticos (1916-1939)*, op. cit., pp. 81-85.

<sup>105</sup> Concernant la stratégie socialisante de Chávez durant les années 1930, voir aussi ESTRADA, Julio, « Carlos Chávez: -¿Quiénes son los otros? », *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Escuela Nacional de Música, CCADET, UNAM, México, junio 2009 - junio 2010, n° 3-4, pp. 7-32.

<sup>106</sup> Ainsi, Chávez affirme en 1930 que « la Révolution Mexicaine a mis les bases d'une nouvelle conscience nationale ; les civilisations pré-cortésienne et européenne, qu'on a considérées antagonistes durant des siècles, donnent maintenant comme résultat magnifique, dans la Révolution actuelle, le fruit de l'expression artistique de notre race » [La Revolución Mexicana ha colocado las bases de una nueva conciencia nacional; la civilización precortesiana y la europea, que se consideraron excluyentes durante siglos, ahora arrojan, en la presente Revolución y como saldo magnífico, el fruto de la expresión artística de la raza nueva], cf. CHÁVEZ, Carlos, « Carta abierta a la juventud », *Música. Revista mexicana*, México, Vol. 1, n° 1, abril de 1930, p. 3.

<sup>107</sup> « La música de México se puede ver dividida, de hecho, en tres grandes etapas en relación con nuestra historia general: I.- La Cultura Aborigen. II.- El Mestizaje. III.- El Nacionalismo de la Revolución », CHÁVEZ, Carlos, « La música propia de México », *Música. Revista mexicana*, México, Vol. 1, n° 7, octubre de 1930, p. 6. L'article est publié auparavant dans *El Universal* du 8 octobre de la même année et sera publié par Henry Cowell aux États-Unis (Stanford) en 1933, sous le titre *The Music of Mexico* par l'*American Composers on American Music*.

<sup>108</sup> « la más importante de todas por su fuerza y su originalidad », *Idem*.

aussi le motif de toute une organisation de l'État »<sup>109</sup>. La deuxième comporterait « plusieurs phases évolutives », s'étendant, toujours pour Chávez, de la conquête à la Révolution. En supprimant la musique sacrée des cathédrales de la Nouvelle Espagne, elle serait très riche en genres musicaux "métisses" de la campagne – « *son, corrido*, chanson, danse religieuse et profane » – et de la ville – « *musique professionnaliste* des compositeurs, musique de concert, musique de salon, musique de danse »<sup>110</sup>. Enfin, la troisième étape, le Nationalisme de la Révolution, aurait commencé « quand Manuel M. Ponce, en 1911-1912, initie le mouvement de valorisation de la chanson mexicaine et de certaines danses régionales, comme le *jarabe* »<sup>111</sup>. Pour Chávez, « le grand intérêt que provoque ce mouvement a été sans doute dû à la conviction de son précurseur et à l'inquiétude nationaliste qui se réveillait alors avec d'incontrôlables impulsions comme résultat de la Révolution de 1910 »<sup>112</sup>. Une fois la Révolution mexicaine établie comme l'événement fondateur de la nouvelle Nation, l'identité nationale et l'État se confondent dans l'objectif de consolider un régime capable de la fédérer, de la pacifier et de la représenter.

## Politique symbolique et légitimation nationaliste

---

Le fonctionnement de la politique symbolique du régime postrévolutionnaire est différent selon les moyens d'expression propres à chacun des arts. Dans le cas du muralisme et de certaines œuvres symphoniques à caractère programmatique<sup>113</sup>, « le récit historique sera l'un des moyens le plus sollicités par l'État postrévolutionnaire pour se légitimer et transmettre son

---

<sup>109</sup> « La música era entre los antiguos mexicanos no solamente una expresión individual indispensable a la vida del espíritu, sino motivo de toda una organización de estado », *Idem*. Cette affirmation montre l'idéalisation et la méconnaissance de la part de Chávez des civilisations préhispaniques mexicaines. Sur ce sujet en rapport avec son œuvre, cf. *Infra* Annexe V.

<sup>110</sup> « Música mestiza del campo: "son", corrido, canción, danza religiosa y profana, pastorela. Música mestiza de la ciudad: *música profesionalista* de los compositores, música de concierto y "de salón", música de baile », *Idem*.

<sup>111</sup> « cuando Manuel M. Ponce, en 1911-12, inició el movimiento de atención hacia la *canción mexicana* y algunos bailes regionales tales como el *jarabe* », *Idem*.

<sup>112</sup> « El interés tan grande que provocó este movimiento fue sin duda debido a la convicción de su iniciador y a la inquietud nacionalista que entonces se despertaba con impulsos incontenibles como un resultado de la Revolución de 1910 », *Idem*.

<sup>113</sup> Les œuvres exemplaires de cette catégorie sont *Llamadas*, *Sinfonía proletaria*, de Carlos Chávez, et le *Poema Sinfónico de la Revolución*, de Arnulfo Miramontes.



message d'unité et d'identité nationale »<sup>114</sup>. Ce récit historiographique se développe à l'intérieur d'un nouveau cadre temporel marqué par la rupture révolutionnaire. Pour le régime, la Révolution mexicaine devient l'événement fondateur d'une nouvelle étape historique de l'éternelle nation. Ainsi, le nationalisme apporterait la réponse naturelle aux conditions sociales et culturelles de cette nouvelle étape révolutionnaire.

Dans le cas de la musique, le rituel du concert est extrêmement important pour l'instauration de la nouvelle mémoire historique postrévolutionnaire. De ce fait, le régime fait appel dans de nombreuses occasions à l'OSM, sous la direction de Chávez ou de Revueltas, afin de légitimer symboliquement les actes mémoriels qui font partie de la nouvelle liturgie politique. Comme nous le verrons ultérieurement, certaines œuvres de Revueltas constitueront le répertoire privilégié pour cette fonction. De même, l'utilisation rituelle de la musique reste tout aussi importante que la création en amont d'un patrimoine musical national. Cette patrimonialisation n'est possible que par la conception de l'œuvre musicale comme un objet clos et capitalisable. La musique étant considérée comme un capital esthétique, son utilisation symbolique à des fins nationalistes s'opère grâce à son hypothétique propriété de recueillir un matériau national issu de l'évolution millénaire des traditions mexicaines. Pour Carlos Chávez

la musique est l'expression la plus essentielle de l'homme, le plus clair symptôme (avec les autres arts) de la capacité humaine à sublimer les émotions. Elle est, directement, l'expression de l'individu, mais comme celui-ci ne vit pas isolé, mais dans la Nation à laquelle il appartient, sa musique est *de force* nationale. En elle s'additionnent les antécédents nationaux hérités de mille générations précédentes et les influences du milieu social dans lequel elle est produite.<sup>115</sup>

Ainsi, grâce aux propriétés de condensation identitaire de la musique, la création au Mexique d'un « musée imaginaire »<sup>116</sup> de musique spécifiquement

---

<sup>114</sup> « El relato histórico será uno de los medios más solicitados por el Estado para legitimarse y transmitir su mensaje de unidad e identidad nacional », FLORESCANO, Enrique, *Historia de las historias de la nación mexicana*, México, Taurus, 2002, p. 402.

<sup>115</sup> « la música es la expresión más quintaesenciada del hombre, el síntoma más claro (junto con las otras artes) de la capacidad humana a sublimar emociones. Es, directamente, una expresión del individuo, pero como éste no vive aislado, sino en la nación de que forma parte, su música es *por fuerza* nacional. En ella se suman los antecedentes nacionales heredados de mil generaciones anteriores y las influencias del medio social en que se produce », CHÁVEZ, Carlos, « La Revolución mexicana y la música », *Boletín de la OSM*, Vol. 2, n° 2, México, junio de 1941, publié dans CHÁVEZ, Carlos, *Escritos periodísticos (1940-1949)*, México, El Colegio de México, 2000, p. 32.

<sup>116</sup> Pour une analyse historique de ce processus en Europe cf. GOEHR, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Work : An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

nationaliste devient possible. Formé par des œuvres de grande envergure, il constitue un patrimoine qui permet l'incorporation de la nation mexicaine à la culture universelle (européenne). De même, par l'identification du régime postrévolutionnaire à la Nation, l'utilisation symbolique de la musique par le régime implique une revendication identitaire internationale, notamment vis-à-vis de l'Europe et des États-Unis. La légitimation du régime devient alors pour le peuple et les artistes d'une importance identitaire fondamentale. Peu importe si les compositeurs mexicains écrivent à partir des modèles européens en accord avec l'image fictive que l'Europe leur accorde, s'ils cherchent leur place en réinventant sans cesse une fiction dont ils font eux-mêmes partie. Ainsi s'est développée dans le discours historiographique rétrospectif des années 1940 l'idée que la Nation mexicaine accède à la modernité grâce au travail des compositeurs, qui l'ont dotée d'une musique nationale à caractère universel. Le Mexique se serait trouvé lui-même pour la première fois, par un processus de différenciation identitaire. Nous pouvons saisir cette idée dans le commentaire développé en 1949 sur le nationalisme mexicain par le compositeur et musicologue espagnol Jesús Bal y Gay<sup>117</sup>, exilé au Mexique suite à la Guerre civile espagnole :

La production de Manuel M. Ponce, José Rolón, Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Candelario Huizar, Luis Sandi, Eduardo Hernández Moncada, Blas Galindo y José Pablo Moncayo [...] constitue une réalité de grande valeur et des traits clairement singuliers à l'intérieur de la musique contemporaine universelle. Le Mexique compte aujourd'hui, pour la première fois de son Histoire, un ensemble remarquable de compositeurs. Et, grâce à eux, le Mexique s'est découvert lui-même dans la Musique pour la première fois. En ouvrant les yeux sur la vie musicale, ces compositeurs se sont trouvés devant le double devoir de fournir au Mexique une haute musique dans laquelle s'extériorise et vit un sentiment radicalement national.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Jesús Bal y Gay (1905-1993) fait partie du groupe des musiciens, musicologues et compositeurs espagnols exilés au Mexique durant et après la Guerre civile espagnole (formé notamment par Adolfo Salazar, Otto Mayer-Serra et Rodolfo Halffter). Après un séjour en Angleterre où il enseigne l'Université de Cambridge, il arrive à Mexico en 1938 et travaille à l'Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM) puis avec Chávez à la Section de Recherche de l'*Instituto Nacional de Bellas Artes* (INBA).

<sup>118</sup> « La producción de Manuel M. Ponce, José Rolón, Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Candelario Huizar, Luis Sandi, Eduardo Hernández Moncada, Blas Galindo y José Pablo Mancayo [...] constituye una realidad de subido valor y rasgos claramente peculiares dentro de la música contemporánea universal. México cuenta hoy, por primera vez en su historia, con un conjunto notable de compositores. Y gracias a ellos, México se ha encontrado a sí mismo en la Música por primera vez. Al abrir sus ojos a la vida musical, esos compositores se hallaron ante la doble tarea de dotar a México de una música de altura y de que ésta fuese algo en que palpitase y se exteriorizase lo radicalmente nacional », BAL Y GAY, Jesús, « El nacionalismo y la música mexicana de hoy », *Nuestra música*, México, Año IV, n° 14, abril de 1949, p. 107.

Les caractéristiques de cette musique nettement nationale ne sont plus explicitées car elles sont dorénavant incorporées au discours officiel, en même temps qu'elles sont indéfinissables dans la réalité. En effet, les différentes conceptions de l'authenticité et de l'originalité du matériau fondamental des œuvres "nationalistes" sont au cœur des luttes de légitimation internes entre les compositeurs durant les années 1920 et 1930. Basée sur des mélodies populaires mexicaines<sup>119</sup> (Ponce<sup>120</sup>), sur des échelles micro-tonales (Carrillo<sup>121</sup>) ou sur des mélodies atonales ou archaïsantes (Chávez), la musique nationaliste des années 1920 est extrêmement éclectique et hétérogène<sup>122</sup>. Cependant, dès le début des années 1930 l'indigénisme métis devient le nouveau paradigme nationaliste, en accord avec les besoins discursifs du régime postrévolutionnaire. Carlos Chávez développe dès 1930 un discours esthétique où la musique indigène et métisse, considérée comme l'authentique art populaire, serait la base d'une création nationaliste de qualité<sup>123</sup> : « si au Mexique nous prenons l'art populaire comme

---

<sup>119</sup> Des mélodies urbaines influencées par la musique savante européenne, la plupart datant de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>120</sup> Après un séjour d'études en Allemagne (au Conservatoire Stern de Berlin) et en Italie entre 1904 et 1906, Manuel M. Ponce (1882-1948) réalise en 1913 une étude folkloriste nommée *La música y la canción mexicana*, qu'il présente aux intellectuels mexicains de l'époque. Ce fait est considéré par les compositeurs postérieurs, ainsi que nous l'avons vu, comme le début de la période nationaliste. Cf. MADRID, Alejandro, « The Sounds of the Nation: Visions of Modernity and Tradition in Mexico's First Congress of Music », *Hispanic American Historical Review*, 86:4, Duke University Press, 2006, p. 684.

<sup>121</sup> Après des études au Mexique, le compositeur Julián Carrillo (1875-1965) part en Europe entre 1899 et 1904 et acquiert une solide formation académique en tant que violoniste et compositeur, au Conservatoire de Leipzig auprès du violoniste Hans Becker et du compositeur Salomon Jadassohn et au Conservatoire de Gand auprès de Hans Zimmer. Dès 1895, Carrillo dédie une grande partie de ses recherches à la reformulation des intervalles tempérés occidentaux et devient l'un des pionniers de la musique micro-tonale. Il écrit en 1914 sa *Teoría del Sonido 13*, où il développe ses recherches compositionnelles sur les échelles non tempérées avec des intervalles allant jusqu'à 1/16<sup>e</sup> de ton – et quelques années plus tard jusqu'au 1/64<sup>e</sup> de ton. Pour Carrillo, la grandeur de la nouvelle musique mexicaine tient plus à sa nouveauté et à sa place dans la modernité qu'à la prétendue authenticité des matériaux sonores. Sur la question de la définition de la véritable musique nationaliste, Carrillo répond en 1937 : « Je ne me risquerais pas à nommer nationaliste la musique qui est cultivée au Mexique, car il y a autant de musiques que des régions dans ce pays [...] J'appellerais musique nationaliste celle que le monde n'avait pas avant que le Mexique ne la produise. Existe-elle cette musique ? N'est-elle pas celle du *Sonido 13* ? » [« No me aventuro a llamar nacionalista a la música que se cultiva en México, pues hay tantas clases de música como regiones tiene el país [...] Yo llamaría música nacionalista a la que no tuve el mundo antes de que México la produjera. ¿Existe esta música? ¿No es acaso la del Sonido 13? »], cité dans CHÁVEZ, Carlos, « La primera etapa nacionalista », *Escritos periodísticos (1916-1939)*, op. cit., p. 311].

<sup>122</sup> Sur la diversité de discours et d'esthétiques nationalistes durant les années 1920, cf. MADRID, Alejandro, *Los sonidos de la nación moderna*, Cuba, Casa de las Américas, 2008.

<sup>123</sup> Aux États-Unis, les critiques et compositeurs nord-américains commencent à voir dès 1928 dans l'œuvre de Chávez une esthétique aux influences « indigénistes », opinion que Chávez non seulement ne refuse pas, mais dont il tire profit pour occuper une place bien définie dans le cercle des compositeurs de la *Pan American Association of Composers* (PAAC). De fait, en 1928 Chávez n'a

tradition, nous pourrions trouver un fondement légitime à notre expression musicale nationaliste »<sup>124</sup>, affirme le compositeur. L'œuvre de Revueltas remplit ce rôle dès 1933, à partir de la création de son œuvre *Cuauhnáhuac* pour grand orchestre qui est perçue comme l'archétype de la musique nationaliste<sup>125</sup>. De ce fait, le régime mexicain utilise désormais sa musique de façon rituelle dans de nombreux actes politiques et commémoratifs.

Néanmoins, la réception de l'œuvre de Revueltas ne peut pas se limiter à cette interprétation nationaliste, qui s'installe à partir de 1933. Au contraire, dès ses premières créations au Mexique, l'œuvre de Revueltas peut être associée à une identité multiple, qui se superpose dans la plupart des cas. En effet,

l'étude de la réception de la musique mexicaine des années vingt et du début des années trente montre comment l'identité [que Carlos Chávez et Silvestre Revueltas] assument devant le public et la presse dans leurs présentations initiales est celle de modernistes et non celle de mexicanistes.<sup>126</sup>

Revueltas ne produit pas un discours qui légitimerait sa musique dans une optique nationaliste, le concept de Nation ou de tradition étant absent de ses écrits. Durant ces années il porte un regard ironique et burlesque sur l'académisme et de la tradition. Effectivement, durant les premières années de sa deuxième période créative (1929-1935), Revueltas fait de nombreuses références dans ses œuvres, et dans le discours qu'il produit sur elles, à la poétique de la seule avant-garde radicale du Mexique : le *Movimiento Estridentista*<sup>127</sup>. Les titres, les notes sur ses

---

composé qu'un nombre réduit d'œuvres à thématique indigéniste, la plupart d'entre elles étant influencées par les conceptions esthétiques de Ponce et son propre langage moderniste (polytonal ou atonal), et il ne fait référence explicitement aux thèmes préhispaniques que dans peu d'entre elles. Nous en trouvons par exemple dans ses ballets *El fuego nuevo* (commandé par José Vasconcelos en 1921) et *Los cuatro soles* (1925), ou dans ses *Tres piezas para guitarra* (1923-1954), composées à la demande du guitariste Andrés Segovia.

<sup>124</sup> « Si en México tomamos el arte popular como tradición, podremos encontrar un fundamento legítimo a nuestra expresión musical nacionalista », CHÁVEZ, Carlos, « Nacionalismo Musical III. Paralelo entre el arte popular y el no-popular », *Música. Revista mexicana*, México, Vol. 1, n° 6, septembre de 1930, p. 11.

<sup>125</sup> Pour une analyse de *Cuauhnáhuac*, cf. DEAN, Jack Lee, « Un calidoscopio musical: técnicas de composición en *Cuauhnáhuac* », KOLB, Roberto ; WOLFFER, José (eds.), *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, México, UNAM, 2007, pp. 90-114.

<sup>126</sup> « el estudio de la recepción de la música mexicana en los años veinte y a principios de los treinta muestra cómo la identidad [que Carlos Chávez y Silvestre Revueltas] asumen en sus presentaciones iniciales ante el público y la prensa es la de modernista y no la de mexicanistas », SAAVEDRA, Leonora, « Chávez y Revueltas: la construcción de una identidad nacional y moderna », KOLB, Roberto ; WOLFFER, José (eds.), *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, México, UNAM, 2007, p. 45.

<sup>127</sup> Fondé par le poète Manuel Maples Arce (1900-1981), le Mouvement Stridentiste ou Stridentisme (1921-1927) constitue la réaction radicale d'un cercle réduit d'artistes contre la pensée nationaliste officielle et contre la léthargie esthétique du langage artistique. De même que

œuvres et son langage musical montrent la trace de l'absurde ou de l'ironie iconoclaste du stridentisme<sup>128</sup>. Sur *Cuauhnáhuac*, Revueltas écrit : « Musique suggérée par un mot. Musique sans rues, sans arbres, sans touristes, qui peu suggérer tout ou rien. N'importe quel camion qui ne soit pas de Cuernavaca, peut mener jusqu'à la musique sans grand danger... »<sup>129</sup>. De même, dans les notes du programme d'une exécution de *Ventanas* [Fenêtres] par l'OSM, Revueltas écrit sur son œuvre :

*Ventanas* est une musique sans programme. Probablement quand j'ai écrit l'œuvre, j'ai pensé en exprimer une idée déterminée. Aujourd'hui, plusieurs mois après l'avoir écrit, je ne m'en souviens plus. Le titre ne me dit rien ; elle aurait pu s'appeler *lucarnes* ou n'importe quelle autre chose (tout dépend de la bonne ou de la mauvaise volonté de l'auditeur). Cependant, une fenêtre offre un thème littéraire fécond, et je pourrais satisfaire le plaisir de certaines personnes qui ne peuvent pas comprendre, ni ne savent entendre la musique sans programme, en inventant n'importe quelle chose plus ou moins désagréable, mais heureusement, je ne suis pas littéraire. – Je suis un musicien avec de la technique et sans inspiration. –<sup>130</sup>

---

toutes les avant-gardes historiques, il prône une profonde rénovation du langage artistique, faire table rase du passé artistique colonial pour créer un art moderne en accord avec ce nouveau Mexique. La consolidation du stridentisme en tant que mouvement d'avant-garde latino-américaine à part entière arrive à partir de 1924, quand le mouvement fonde ses activités sur l'idéologie marxiste et se rapproche du PCM. Dès lors, la révolution esthétique va de pair avec la révolution sociale et son engagement envers la société de son temps passe par l'art en tant qu'unique système libertaire de l'humanité. Du point de vue du langage artistique, le stridentisme est la première avant-garde latino-américaine à proposer un art de synthèse en impliquant plusieurs domaines esthétiques. Il cherche la fusion des arts fondée dans l'équivalence de l'image poétique-plastique-musicale, qui serait possible grâce à une nouvelle syntaxe artistique en accord avec l'époque moderne. « Convertir la poésie en musique d'idées. Ce fut notre but », affirme le poète stridentiste Germán List Arzubide (1898-1999) [Germán List Arzubide, *El movimiento Estridentista*, México, Lecturas Mexicanas-SEP, 1987, p. 115].

<sup>128</sup> Entre les œuvres assimilées au stridentisme nous trouvons *Ventanas*, *Esquinas*, et ses chansons *Duo para pato y canario*, *El tecolote* et *Ranas*. Sur les liens entre l'avant-garde stridentiste et l'œuvre de Revueltas, cf. KOLB, Roberto, *El vanguardismo de Silvestre Revueltas. Una propuesta semiótica*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2006 ; ainsi que HADATTY, Yanna, « Estridencia y estridentismo en el México de Revueltas », KOLB, Roberto ; WOLFFER, José (eds.), *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, México, UNAM, 2007, pp. 175-187.

<sup>129</sup> « Música sugerida por una palabra. Música sin calles, sin árboles y sin turistas, que puede sugerirlo todo o nada. Cualquier camión que no sea de Cuernavaca, puede llevar hasta la música sin gran peligro... », cité dans CONTRERAS SOTO, Eduardo, *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son*, México, CONACULTA, 2000, p. 36.

<sup>130</sup> « *Ventanas* es una música sin programa. Probablemente al escribir la obra, pensé expresar una idea determinada. Ahora, después de varios meses de escrita, ya no la recuerdo. El nombre no dice nada; podría llamarse claraboyas o cualquier otra cosa; (todo depende de la buena o mala voluntad del oyente). Sin embargo, una ventana ofrece un tema literario fecundo, y podría satisfacer el gusto de algunas personas que no pueden entender, ni saben escuchar música sin programa, inventando cualquier cosa más o menos desagradable, pero afortunadamente no soy literario. – Soy un músico con técnica y sin inspiración. – », REVUELTAS, Silvestre, notes à propos de *Ventanas* dans le programme du deuxième concert de la saison de l'OSM, 4 novembre 1932, *Teatro Hidalgo de Mexico*.

D'ailleurs, Silvestre Revueltas est assimilé au groupe stridentiste car son frère cadet, Fermín Revueltas, en fait partie et l'invite à certains des événements du mouvement<sup>131</sup>. De ce fait, et en raison de son amitié et de sa collaboration avec Carlos Chávez, il est perçu comme moderniste et avant-gardiste avant d'être nationaliste<sup>132</sup>. Cette identité est confirmée par les nombreuses participations du compositeur à des manifestations en lien avec l'avant-garde et le modernisme. L'une d'entre elles est l'inauguration du *Teatro Orientación*<sup>133</sup> dans les locaux de la SEP, le 2 septembre 1931. Cette nouvelle compagnie de théâtre moderne est dirigée par les dramaturges, chorégraphes et peintres les plus importants du Mexique, dont certains membres de l'avant-garde stridentiste et du muralisme. Le *Teatro Orientación*, lieu de rencontre des meilleurs artistes du Mexique, produit un grand nombre d'œuvres pour tous les publics. Lors du concert d'inauguration est interprété, pour la première fois, le *Quatuor n° 3* de Revueltas. De même, ce dernier crée avec l'Orchestre du Conservatoire le ballet d'inspiration futuriste *Ocho horas*<sup>134</sup>, de son ami José Pomar<sup>135</sup>. Dans *Ocho horas*, Pomar récrée le milieu sonore d'une imprimerie durant une journée de travail en proposant « l'intégration du bruit comme l'élément structural de l'œuvre par le mélange des instruments traditionnels de l'orchestre avec des objets non traditionnels comme un moteur, des chaînes, des lames métalliques, des sirènes, des sifflets et des sonnettes »<sup>136</sup>.

---

<sup>131</sup> La participation de Silvestre Revueltas est annoncée dans la première grande manifestation publique du mouvement stridentiste, le 12 avril 1924 au *Café de Nadie*. L'événement fusionne la littérature, les arts plastiques, la photographie et la musique, avec la participation d'artistes de différentes nationalités et orientations esthétiques, mais regroupés sous le geste stridentiste.

<sup>132</sup> Sur la réception avant-gardiste et la parodie dans l'œuvre de Revueltas comme stratégie de subversion devant le nationalisme, cf. KOLB, Roberto, *El vanguardismo de Silvestre Revueltas. Una propuesta semiótica*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2006.

<sup>133</sup> « Théâtre Orientation ».

<sup>134</sup> « Huit heures », en relation à la durée légale du temps de la journée de travail. L'auteur du livret de l'œuvre est Carlos González, le directeur du *Teatro Orientación*.

<sup>135</sup> Le compositeur mexicain José Pomar (1880-1961) est membre du PCM et fait partie des groupes d'avant-garde proches du *Teatro Orientación*. Ami de Silvestre Revueltas et de Jacobo Kostakowsky, il est membre avec eux de la section Musique de la LEAR. Auteur d'un grand nombre de chansons révolutionnaires, dont des arrangements des chansons des Brigades Internationales durant la Guerre civile espagnole, Revueltas écrit à son propos en 1938 : « Je prononce le nom de José Pomar avec respect. Son travail est le même que celui d'un Hanns Eisler » [Nombro a José Pomar con respeto. Su trabajo es igual al de un Hanns Eisler], cf. REVUELTAS, Silvestre, « José Pomar y el canto revolucionario », *El Nacional*, México, 18 de enero de 1938, reproduit dans REVUELTAS, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era, 1989, p. 197.

<sup>136</sup> PICÚN, Olga, « José Pomar. Su trayectoria y su música » *Revista Latinoamericana de Música*, 2005 (<http://www.latinoamérica-musica.net>).

Quelques mois plus tard, Revueltas participe activement à la « polémique nationaliste » qui a lieu durant 1932 entre plusieurs groupes d'écrivains et d'artistes<sup>137</sup>. Le compositeur s'associe avec le groupe des "modernistes" dans le *Frente Único de Lucha contra la Reacción Estética*<sup>138</sup> contre les « intellectuels ennemis de l'idéologie et de la production artistique modernes révolutionnaires du Mexique »<sup>139</sup>.

Cependant, la nouvelle place nationaliste octroyée à Revueltas dès 1933 éclipse les œuvres considérées auparavant comme modernistes par les critiques. En effet, la perception nationaliste du nouveau Revueltas fait dire à Salomón Kahan, le critique musical le plus influent de l'époque<sup>140</sup>, qu'il est prêt à oublier ses

péchés musicaux, du style du *Duo pour canard et canari*, et considérer Silvestre Revueltas, [comme] le distingué compositeur mexicain dont l'inspiration, imprégnée de la sève du sain folklore mexicain, a une fraîcheur et une vigueur masculine.<sup>141</sup>

## Nationalisme versus modernisme : la réception mexicaniste de l'œuvre de Revueltas

---

Comme nous l'avons déjà signalé, à partir de 1933 l'œuvre de Revueltas est perçue par la critique musicale comme l'incarnation de l'identité du Mexique postrévolutionnaire. Elle constituerait la synthèse des caractéristiques raciales de la nouvelle nationalité, qui occuperait une place privilégiée à l'intérieur de la modernité occidentale. Cette réception est basée sur une vision essentialiste de l'identité en la réduisant à la notion de race, présente notamment dans les écrits de José Vasconcelos et de Carlos Chávez, et constitue « une tentative profonde de

---

<sup>137</sup> Cf. SHERIDAN, Guillermo, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, FCE, 1999.

<sup>138</sup> « Front Unique contre la Réaction Esthétique » (FULCRE), groupe formé initialement par David A. Siqueiros, Silvestre Revueltas, Xavier Villaurrutia et Luis Sandi, postérieurement se le sumaron, entre otros, Carlos Chávez, Julio Castellanos, Rufino Tamayo, Germán List Arzubide y Salvador Novo, cf. SHERIDAN, Guillermo, *México en 1932: la polémica nacionalista*, op. cit., p. 123.

<sup>139</sup> « los intelectuales enemigos de la ideología y producción artísticas modernas revolucionarias de México », « Intelectuales de vanguardia retan a los intelectuales de derecha a una lucha ideológica », Archives de Silvestre Revueltas, México, inédit.

<sup>140</sup> Salomón Kahan, critique du journal *El Universal Gráfico* [L'Universel Illustré] de la ville de Mexico, joue le rôle le plus important dans la construction de la réception des œuvres de Revueltas et de Chávez durant 1933.

<sup>141</sup> « Nos olvidamos gustosos de sus pecados musicales por el estilo del "Dúo para pato y canario" y tomamos en cuenta a Silvestre Revueltas, el distinguido compositor mexicano, cuya inspiración, impregnada de la savia del sano folklore mexicano, tiene frescura y masculino vigor », KAHAN, Salomón, « Carta abierta a Silvestre Revueltas », *El Universal Gráfico*, México, 3 de noviembre de 1933.

décolonisation symbolique »<sup>142</sup>. La création de son œuvre *Cuauhnáhuac* est annoncée par le journal *El Nacional* de cette manière :

*Cuauhnáhuac*, l'œuvre que créera l'Orchestre Symphonique du Mexique, a été écrite à Cuernavaca et a pour titre l'ancien nom de cette ville. En dehors du fait que cette relation est uniquement circonstancielle, elle ne garde, comme toutes les œuvres de Revueltas, aucune connexion avec son nom. [...] Sans avoir la nécessité de s'inspirer de thèmes populaires ou indigènes, cette composition possède une saveur nettement mexicaine, due au fait qu'elle est l'expression sincère d'une personnalité qui présente fortement les traits caractéristiques de notre race.<sup>143</sup>

Le premier élément significatif de ce commentaire est la référence à l'ironie, proche de l'absurde, présente dans les textes de Revueltas sur ses œuvres de cette époque. Comme nous l'avons indiqué, ce geste caractéristique de la personnalité du compositeur l'associe directement à l'avant-garde stridentiste ou moderniste. Le deuxième élément est l'affirmation de l'identité mexicaine dans l'œuvre de Revueltas sans qu'il ait besoin de faire appel à des thèmes populaires ou indigènes. De fait, la présence d'une mexicanité dans *Cuauhnáhuac* serait le résultat de l'expression directe des traits raciaux. Ce lien entre l'essence (raciale ou sociale) du compositeur et son œuvre sera le discours dominant dans la justification faite par les critiques et les compositeurs de la mexicanité présente dans la musique du Mexique postrévolutionnaire. Dans le cas de Revueltas, l'intégration de la musique paysanne métisse dans un cadre moderniste, insérée soit par juxtaposition, superposition de plans ou alternance abrupte des discours, fascine les critiques et le public de l'époque. Cette perception est en accord avec la nouvelle identité métisse véhiculée par le régime, qui considère l'homogénéisation des populations indigènes comme la condition de la consolidation nationale.

En effet, dès 1922 le ministre de l'Éducation Publique, José Vasconcelos, fonde le Département de Culture Indigène dans lequel « s'engage de manière concrète et pratique l'œuvre d'unification nationale que tant de dirigeants

---

<sup>142</sup> CASTILLO FADIC, Gabriel, *Musiques du XX<sup>e</sup> siècle au sud du río Bravo : images d'identité et d'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 158.

<sup>143</sup> « "Cuauhnáhuac", la obra que estrenará la Orquesta Sinfónica de México, fue escrita en Cuernavaca y lleva por título el antiguo nombre de esa población. Aparte de esta relación meramente circunstancial, no guarda, como todas las obras de Revueltas, conexión ninguna con la palabra que la denomina. [...] Sin necesidad de inspirarse en temas populares o indígenas posee esta composición un sabor netamente mexicano, debido a que es la expresión sincera de una personalidad en la que se destacan fuertemente los rasgos característicos de nuestra raza », *El Nacional*, México, 31 de mayo 1933. Eduardo Contreras Soto date la création de Cuauhnáhuac en décembre 1932, cf. CONTRERAS SOTO, Eduardo, *Silvestre Revueltas. Baile, duelo, son*, México, CONACULTA, 2000, p. 35.



politiques souhaitaient réaliser »<sup>144</sup>. Tous les efforts dans le domaine de l'éducation des gouvernements successifs portent sur l'intégration des minorités ethniques dans l'hypothétique communauté nationale. Dans un article paru en 1933 dans la revue *El Maestro Rural*<sup>145</sup>, la fédéralisation de l'éducation et l'intégration de tous les peuples dans l'unité nationale sont considérées comme

la condition basique, indispensable, pour résoudre tout le problème national : l'intégration de tous les groupes ethniques différents dans une ample et cohérente unité, à l'intérieur de laquelle se concilient les différences et les oppositions raciales ; l'annulation totale de l'isolement des petites communautés ; l'extraction du traditionnel régionalisme de tous les lieux et son incorporation à l'esprit profond de la nationalité.<sup>146</sup>

Cette conception est partagée par de nombreux intellectuels et artistes, dont Carlos Chávez, pour qui « le régionalisme devient un véritable nationalisme quand celui-ci est l'addition équilibrée de toutes les régions »<sup>147</sup>. Ainsi, le style musical national « sera le résultat de la connaissance mutuelle de tous les Mexicains, et du pays même dans toutes ses manifestations »<sup>148</sup>. Enfin, pour Chávez, « la tradition, dans sa meilleure signification, doit être considérée comme l'addition de la conscience d'un pays à travers son passé »<sup>149</sup>. De ce fait, l'orientation de la nouvelle musique mexicaine serait forcément le produit de l'assimilation de tous les éléments de la tradition nationale exacerbés par la Révolution.

---

<sup>144</sup> « Emprénde de manera concreta y práctica la obra de unificación nacional que tantos dirigentes políticos anhelaban realizar », FELL, Claude, *José Vasconcelos. Los años del águila*, México, UNAM, 1989, p. 267.

<sup>145</sup> *Le maître rural*, est une revue publiée à partir de 1932 par le Ministère de l'Éducation Publique afin de communiquer avec les instituteurs en milieu rural, alors considérés comme des apôtres de la cause nationale.

<sup>146</sup> « la condición básica, indispensable, para solucionar todo el problema nacional: la integración de todos los grupos distintos en una unidad amplia y coherente, en cuyo interior se concilien las diferencias y oposiciones raciales; se anule totalmente el aislamiento de las pequeñas comunidades; se despojen todos los lugares de su tradicional regionalismo, y se incorporen al espíritu profundo de la nacionalidad », cité dans FLORESCANO, Enrique, *Historia de las historias de la nación mexicana*, México, Taurus, 2002, p. 415.

<sup>147</sup> « El regionalismo se convierte en verdadero nacionalismo cuando este es la suma equilibrada de todas las regiones », CHÁVEZ, Carlos, « La música propia de México », *Música. Revista mexicana*, México, Vol. 1, n° 7, octobre de 1930, p. 3.

<sup>148</sup> « El “estilo nacional” será el resultado del conocimiento mutuo de los mexicanos, y del país mismo en todas sus manifestaciones », *Idem*.

<sup>149</sup> « La tradición, en su significado mejor, debe considerarse como la suma de la conciencia de un país al través de su pasado », *Idem*.

Chávez annonce en 1931 le début d'une nouvelle ère de la musique mexicaine et affirme que « la nouvelle musique ne peut être que le produit de l'assimilation par les individus mexicains de tous les éléments fondamentaux de notre tradition nationale »<sup>150</sup>. En effet, pour lui « la dernière révolution politique et sociale a produit des changements considérables dans la conscience nationale »<sup>151</sup> et il voit en chacun des musiciens de sa génération

un condensateur de toutes les expressions musicales multiples et variées dont j'ai parlé [la musique indigène et la musique européenne] que chacun exprime, réintègre à la collectivité sous la forme d'une œuvre musicale propre, selon sa sensibilité, selon son génie.<sup>152</sup>

Cependant, la musique de Chávez est perçue par les critiques comme moderniste et associée à la *League of Composers* (*International Composers' Guild*, 1921-1927) de Varèse et de Cowell – alors qu'il s'agit en réalité de la *Pan American Association of Composers* (PAAC, 1928-1934), dont Chávez est l'un des membres fondateurs et dont Revueltas fait partie<sup>153</sup>. Comme nous le verrons ensuite, l'influence des compositeurs étatsuniens est considérée par les critiques comme exogène et incompatible avec la nouvelle identité mexicaine métisse. Ainsi, pour Salomón Kahan, le chemin que doit emprunter Revueltas dans sa création musicale est opposé à celui de la PAAC. Début juin 1933, Kahan désigne la création de *Cuauhnáhuac* comme un moment « d'émotion intense de caractère esthétique-musical »<sup>154</sup> et affirme qu'au moment où Revueltas

oublie "ce qu'on pense à la *League of Composers*", il écrit une musique authentique qui jaillit du cœur et crée alors une œuvre qui, loin d'exprimer des caprices et des

---

<sup>150</sup> « la nueva música de México no puede ser más que el producto de la asimilación que hagan los individuos mexicanos de todos los elementos fundamentales de nuestra tradición nacional », CHÁVEZ, Carlos, « La nueva era de la música en México », *Excelsior*, Julio de 1931, publié dans CHÁVEZ, Carlos, *Escritos periodísticos (1916-1939)*, op. cit., p. 177.

<sup>151</sup> « La última revolución política y social de México ha producido cambios considerables en la conciencia nacional », *Id.* 181.

<sup>152</sup> « un condensador de todas las múltiples, las variadas expresiones musicales mexicanas de que he hablado antes [la música indígena y la música europea] y cada quien las expresa, les reintegra a la colectividad en forme de obra musical propia, según su sensibilidad, según su genio », *Id.*, p.181.

<sup>153</sup> En 1929, Henry Cowell devient le Président de la PACC, José André (1881-1944) le directeur régional pour l'Amérique du Sud, Carlos Chávez le directeur régional pour l'Amérique centrale et Amadeo Roldán (1900-1939) le directeur régional pour les Caraïbes. Dans les concerts de la PAAC, Nicolas Slonimsky dirige deux fois *Colorines* de Revueltas : le 4 novembre 1932 dans la *New School for Social Research* de New York et le 30 avril 1933 dans le *Teatro Nacional* de La Havane. Sur la PAAC et ses activités, cf. ROOT, Deane, « The Pan American Association of Composers (1928-1934) », *Anuario interamericano de Investigación Musical*, Vol. 8, 1972, pp. 49-70.

<sup>154</sup> « una emoción intensa de carácter estético-musical », KAHAN, Salomón, « La mas completa "incompleta" bella obra de Revueltas », *El Universal Gráfico*, México, 6 de junio de 1933.

lâchetés personnelles, révèle à travers la musique [notre] race avec ses joies et ses douleurs.<sup>155</sup>

Revueltas devient ainsi le « musicien représentatif du Mexique moderne, du Mexique où l'ancienne tradition et le sentiment moderne se donnent la main »<sup>156</sup>. Ensuite, Kahan insiste sur le chemin que Revueltas, « un authentique musicien et avec un talent créateur »<sup>157</sup>, doit suivre et il attend de lui la grande œuvre musicale mexicaine, synthèse de la nouvelle Nation :

On voudrait que Silvestre Revueltas ait valeur d'être, dans le futur, lui-même et rien en dehors de lui ; qu'il se rappelle que sa direction spirituelle est dans Cuauhnáhuac [sic] et non dans la *League of Composers* de New York. Qui sait si de l'authentique Revueltas nous ne pouvons pas attendre la grande œuvre musicale qui soit la synthèse de notre époque pleine d'intérêt, de construction sur une base de ruines, que traverse le Mexique !<sup>158</sup>

À travers *Cuauhnáhuac*, devoir et chemin spirituel de Revueltas, celui-ci devient la voix du Mexique en lui donnant une œuvre à la hauteur du canon occidental. À ce moment, Revueltas devient le compositeur exemplaire, mélange entre archaïsme et modernité, qui marque la voie à suivre dans un pays qui émerge des ruines des siècles d'écrasement colonial et d'une sanglante guerre civile.

Quelques mois plus tard, Kahan commente la création de *Soli* (pour quatre instruments à vent) de Carlos Chávez, par un discours opposé. Dans son article, « Modernisme absurde », le critique affirme qu'en

entendant les SOLI [sic] nous avons eu l'impression que dans cette œuvre se sont données rendez-vous les cacophonies de tous les continents, [...] nous nous permettons de croire que cela est de la musique seulement parce qu'acoustiquement on ne peut pas la définir autrement.<sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> « cuando Revueltas se olvida del "¿qué dirán en la *League of Composers*?", escribe música auténtica que le brota del corazón y crea entonces obra que, lejos de expresar caprichos y mezquindades personales, revela a través de su música a la raza con sus alegrías y dolores », *Idem*.

<sup>156</sup> « músico representativo del México moderno, del México en el que la antigua tradición y el sentir moderno se estrechan la mano », *Idem*.

<sup>157</sup> « un músico genuino y de talento creador », *Idem*.

<sup>158</sup> « Quisiéramos que Silvestre Revueltas tuviese el valor de ser en el futuro él y nada más que él; que recordara que su dirección espiritual esta en 'Cuauhnáhuac [sic] y no en la 'League of Composers' de Nueva York. ¡Quién sabe si de Revueltas el auténtico no se puede esperar la gran obra musical que sintetice nuestra época llena de interés, de construcción a base de ruinas, por la que atraviesa México! », *Idem*.

<sup>159</sup> « al oír los SOLI [sic] tuvimos la impresión de que en esta obra se han dado cita las cacofonías de todos los continentes, [...] nos permitimos creer que es música sólo porque acústicamente no se le puede definir de otra manera », KAHAN, Salomón, « Modernismo absurdo », *El Universal Gráfico*, México, 27 de octubre de 1933.

Pour Kahan, le modernisme de Chávez obéit à la néfaste et obsolète influence de la PAAC. Il sert la cause du passé et ne correspond pas à la réalité nationale mexicaine. Kahan explique que

l'auteur des SOLI [sic] ne se rend pas compte que cette musique, loin d'être révolutionnaire et de l'avenir, sert la cause du passé car, partout dans le monde, le temps des formules cérébrales et cacophoniques [...] passe rapidement. Les véritables talents entre les « modernistes » trouvent enfin leur propre chemin, comme par exemple, un Copland aux États-Unis, ou un Silvestre Revueltas au Mexique ; seuls les compositeurs déracinés musicalement et en pénurie d'inspiration, par manque de grandes idées, glorifient l'absence de celles-ci.<sup>160</sup>

Ainsi, Chávez incarnerait le compositeur déraciné et perversi par des influences exogènes, l'identité musicale du Mexique postrévolutionnaire se forgeant dans un miroir dirigé vers l'Europe ou vers les États-Unis<sup>161</sup>. Par exclusion, les caractéristiques qui ne correspondent pas au discours officiel véhiculé par le régime et incorporé par les acteurs du champ artistique sont diabolisées et perçues comme décadentes. De ce fait, la réception des œuvres de Chávez et de Revueltas varie sensiblement à partir de 1933 en éloignant définitivement leurs esthétiques. Comme nous l'analyserons ultérieurement, leurs stratégies de légitimation politique varient profondément à partir de 1935, en accord avec leurs positions vis-à-vis des projets de construction nationale.

Toutefois, Revueltas répond aux attaques de Kahan contre Chávez dans son article « Contracanto », publié dans le journal *El Universal* du 29 octobre 1933<sup>162</sup>. Il réaffirme son soutien à la cause de rénovation musicale entreprise au Mexique et aux idées esthétiques de son ami Carlos Chávez. Revueltas s'affranchit du

---

<sup>160</sup> « el autor de los SOLI [sic] no se da cuenta de que esta música, lejos de ser música revolucionaria y del porvenir, sirve a la causa del pasado, pues en todo el mundo el tiempo de las fórmulas cerebrales y cacofónicas [...] va rápidamente pasando. Los verdaderos talentos entre los 'modernistas' van al fin encontrando su propio camino, como por ejemplo, un Copland, en Estados Unidos, o un Silvestre Revueltas, en México; sólo los compositores que carecen de inspiración y los musicalmente desarraigados, a falta de grandes ideas, glorifican la ausencia de estas », *Idem*.

<sup>161</sup> Toutefois, Kahan salue la création en 1933 de l'éphémère *Orquesta Mexicana* par Chávez lui-même. Cet ensemble, composé par des instruments européens, métis et indigènes, a pour objectif d'interpréter des œuvres inspirées de la musique indigène, comme par exemple les *Cantos de México* de Chávez (œuvre dédiée à Silvestre Revueltas). Le premier concert de l'*Orquesta Mexicana* a lieu le 27 octobre 1933 à Mexico, cf. CHÁVEZ, Carlos, « La Orquesta Mexicana », *El Universal*, México, 3 de noviembre de 1933, publié dans CHÁVEZ, Carlos, *Escritos periodísticos (1916-1939)*, op. cit., pp. 231-234.

<sup>162</sup> Pour une autre approche de la confrontation entre Revueltas et Kahan, cf. KOLB, Roberto, *El vanguardismo de Silvestre Revueltas. Una propuesta semiótica*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2006.

fondement essentialiste et racial des éloges de Kahan et réitère son identification avec le modernisme tant critiqué par ce dernier. Avec son ironie particulière, Revueltas écrit :

Monsieur Kahan a trouvé ma voie. Avec sa caractéristique pénétration raciale, il a découvert des contrées dans mon esprit que je méconnaissais ; son regard fin de psychologue a illuminé les labyrinthes ténébreux de mon âme et l'a montrée nue devant le public. [...] Pour Monsieur Kahan, la cause que je défends et qui est organiquement étrangère à moi-même (laissons passer l'offense) est une cause perdue. Il a raison. Une cause de rénovation musicale, d'assainissement, de lutte contre l'ignorance, est toujours une cause perdue parce qu'elle est injuste. Moi, en raison de ma paresse naturelle, je me bats toujours pour les causes injustes, en cela je m'identifie à mes compagnons de lutte, par le principe d'une profonde habitude d'amélioration. [...] J'ai toujours aimé les gens qui ont l'esprit droit et fort ; qui ne connaissent pas les chemins faciles qui plaisent à la fainéantise mentale de la plupart des gens. Pour cela ils sont mes amis, ces « modernistes » que déteste Monsieur Kahan. Parmi ces « modernistes » se trouve aussi Aaron Copland, avec qui nous sommes unis par la même idéologie. [...] *Cuauhnáhuac, Colorines, Janitzio*, etc., n'auraient jamais vu le jour sans la stimulation et l'encourageante énergie de C. Chávez.<sup>163</sup>

Ce commentaire est précieux pour comprendre la personnalité de Revueltas. Il donne très peu d'importance au jugement des critiques musicaux avec lesquels il est en désaccord, même si la réception de son œuvre est extrêmement positive. De même, nous pouvons voir une des caractéristiques de la personnalité de Revueltas, à laquelle il ne renoncera jamais : être loyal à la cause et aux idées qu'il défend. À ce moment, Revueltas préfère réitérer son soutien et son amitié envers Chávez que d'accepter les éloges et garder un silence complice avec les attaques du critique<sup>164</sup>. D'ailleurs, malgré les différences qui plus tard amèneront

---

<sup>163</sup> « El señor Kahan a encontrado mi camino. Con su penetración racial característica, ha descubierto recodos de mi espíritu que yo desconocía; su fina mirada de psicólogo ha alumbrado los vericuetos en tinieblas de mi alma y la ha mostrado desnuda ante los públicos. [...] Para el señor Kahan, la causa que yo defiando y que me es orgánicamente ajena (pasemos por alto la ofensa) es causa perdida. Tiene razón. Una causa de renovación musical, de saneamiento, de lucha contra la ignorancia, es siempre una causa perdida porque es una causa injusta. Yo, por pereza natural, peleo siempre por las causas injustas, de ahí que me identifique con mis compañeros de lucha por un arraigado hábito de superación. [...] Yo siempre he amado las gentes que tienen el espíritu recto y fuerte; que no saben de los caminos fáciles que tanto gustan a la poltronería mental de las mayorías. Es por eso por lo que son amigos míos esos 'modernistas' que abomina el señor Kahan. Entre esos 'modernistas' también se encuentra Aaron Copland, con quien nos une la misma ideología. [...] Cuauhnáhuac, Colorines, Janitzio, etc., jamás habrían visto la luz sin el estímulo y la alentadora energía de C. Chávez », REVUELTAS, Silvestre, « Contracanto », *El Universal*, México, 8 de noviembre de 1933.

<sup>164</sup> Carlos Chávez avait aussi défendu Revueltas à l'occasion de la création de *Esquinas* par l'OSM, le 20 novembre 1931, dans son article « L'art utile », publié dans *El Universal* le 26 novembre 1931, cf. CHÁVEZ, Carlos, « El arte útil », *Escritos periodísticos (1916-1939)*, México, El Colegio de México, 1997, pp. 183-186.

les deux compositeurs à la rupture, Revueltas n'attaquera jamais son ancien ami et collaborateur et reconnaîtra son immense labeur de rénovation musicale.

Pour sa part, Salomón Kahan répond à Revueltas quelques jours plus tard dans un article intitulé « Lettre ouverte à Silvestre Revueltas »<sup>165</sup>. Kahan renouvelle son admiration à « l'auteur d'œuvres si profondément mexicaines et musicalement très significatives comme *Colorines*, *Cuanáhauc* et *Janitzio*, qui sont une complète réalisation de sa personnalité de compositeur, et une immense promesse pour le futur »<sup>166</sup>. Ensuite, il reconnaît et complimente la solidarité de Revueltas envers Chávez, avant d'insister sur le fait que la cause des modernistes est « une cause qui lui est organiquement étrangère et qui, de plus, est une cause perdue »<sup>167</sup>. Selon les arguments du critique, ce qu'il nomme « la cause des modernistes » lui serait étrangère parce que Revueltas, « comme chaque compositeur de valeur effective, est enraciné dans son pays et sa mentalité, ainsi que dans sa singulière physionomie psychique et affective »<sup>168</sup>. Ainsi, le rejet du modernisme par Revueltas serait naturel grâce à son authentique mexicanité, résultat conjoint de sa race et de ses racines spirituelles et physiques dans le sol national :

Plus le génie du compositeur s'enracine nationalement, plus il a de probabilités de créer des œuvres de valeur universelle. [...] Vous, Silvestre Revueltas, êtes un compositeur authentiquement mexicain ; enraciné dans le sol matériel et dans l'atmosphère spirituelle du pays. Le grand intérêt qu'ont eu vos *Colorines* à l'étranger est dû précisément à l'autorité nationale de votre inspiration.<sup>169</sup>

Ainsi, une nationalité enracinée, c'est-à-dire un haut degré de nationalisme présent dans la musique, serait la condition pour accéder à l'universalisme. Revueltas suivrait ainsi, dans le jugement du critique, les pas du Stravinsky « de la

---

<sup>165</sup> KAHAN, Salomón, « Carta abierta a Silvestre Revueltas », *El Universal Gráfico*, México, 3 de noviembre de 1933.

<sup>166</sup> « al autor de obras tan profundamente mexicanas y musicalmente tan significativas como *Colorines*, *Cuanáhauc* y *Janitzio*, que son una realización completa en lo que se refiere a su personalidad como compositor, y promesa mayor aun para el futuro », *Idem*.

<sup>167</sup> « una causa que le es orgánicamente ajena y que es, además, una causa perdida », *Idem*.

<sup>168</sup> « como cada compositor que es un valor efectivo, está arraigado dentro de su país y su idiosincrasia como también dentro de su peculiar fisionomía psíquica y sentimental », *Idem*.

<sup>169</sup> « Mientras más arraigado está el genio del compositor nacionalmente, más probabilidades tiene de crear obras de valor universal. [...] Usted, Silvestre Revueltas, es un compositor genuinamente mexicano, arraigado en el suelo material y en la atmósfera espiritual del país. El interés tan grande que tuvieron sus *Colorines* en el extranjero se debe precisamente a la autoridad nacional de su inspiración », *Idem*.

force barbare des *Noces* et de la sauvage frénésie du *Sacre du Printemps* »<sup>170</sup>. Kahan termine en insistant sur le fait que Revueltas « ne peut pas partager le credo des auteurs de *Synchrony* [Cowell], de *Integrales* [Varèse] et de *Soli* [Chávez] »<sup>171</sup> et en lui demandant

que peut-il y avoir de commun idéologiquement entre un compositeur romantique inspiré, transmettant au monde un message sincère à travers de belles sonorités, et des musiciens exempts de contenu émotif et d'attachement à l'atmosphère spirituelle de leur environnement, produisant une musique qui, dans le meilleur des cas, est expérimentale sans être une contribution effective à l'art ?<sup>172</sup>

En somme, pour Kahan, la cause du « modernisme musical est irrémédiablement perdue partout dans le monde »<sup>173</sup> et le chemin « de Silvestre Revueltas et celui des parias modernistes ne se croisent pas, mais se séparent »<sup>174</sup>.

Les attributs développés par Kahan se consolident dans *Janitzio*, l'œuvre de Revueltas qui deviendra l'un des archétypes du nationalisme dès la fin de 1933. En effet, grâce à sa capacité de synthétiser symboliquement les attributs officiels de la nouvelle nationalité métisse, *Janitzio* jouit d'une réception inégalée dans l'œuvre du compositeur. L'œuvre créée le 8 décembre 1933 durant la saison de l'OSM sera saluée à peine trois jours plus tard par les critiques élogieuses de Kahan, reconnaissant cependant davantage le mérite de Revueltas comme compositeur plutôt que comme chef d'orchestre. Dans les colonnes de l'*Universal Gráfico*, Kahan considère *Janitzio* comme le « point culminant dans la création de Revueltas », affirmant que « si pour une quelconque raison sa création avait stagné, *Janitzio* lui assurerait la place d'honneur dans l'histoire de la musique mexicaine »<sup>175</sup>. Le chaleureux accueil de la part du public se confirme à la fin de la saison de l'OSM,

---

<sup>170</sup> « de la fuerza bárbara de *Las Bodas* y del salvaje frenesí de la *Consagración de la Primavera* », *Idem*.

<sup>171</sup> « no puede compartir el credo de los autores de *Synchrony* [Cowell], de *Integrales* [Varèse] y de *Soli* [Chávez] », *Idem*.

<sup>172</sup> « ¿qué puede, pues, haber ideológicamente de común entre un inspirado compositor romántico, que tiene un sincero mensaje que transmitir al mundo, a través de bellas sonoridades, y músicos que, exentos de contenido emotivo y de arraigo en la atmósfera espiritual de su ambiente, fabrican música que en el mejor de los casos es experimental sin ser una contribución efectiva al arte? », *Idem*.

<sup>173</sup> « modernismo musical está irremediabilmente perdida en todo el mundo », *Idem*.

<sup>174</sup> « de Silvestre Revueltas y el de los parias modernistas no se cruzan, sino se separan », *Idem*.

<sup>175</sup> « punto culminante en la creación de Revueltas [...] Si por alguna causa su labor de creación musical hubiese de estancarse, *Janitzio* le asegura el lugar de honor en historia de la música mexicana », KAHAN, Salomón, « Un aplauso y una aclaración », *El Universal Gráfico*, México, 12 de diciembre de 1933.

quand *Janitzio* arrive à la première place du vote pour choisir le programme du « Concert Extraordinaire de Clôture » de la saison. Ainsi, le 22 décembre *Janitzio* est interprétée avec les autres œuvres lauréates : *Le Pins de Rome* de Respighi, *L'Oiseau de feu* de Stravinsky et le *Concerto pour piano en La mineur* de Schuman, avec Claudio Arrau comme soliste<sup>176</sup>.

*Janitzio* est le nom d'une île au milieu du lac de Patzcuaro, dans l'état de Michoacán<sup>177</sup>, dans une région avec un fort pourcentage de population indigène. Le seul texte que Revueltas écrit à propos de cette œuvre est caractéristique de l'ironie du compositeur vis-à-vis des attentes du public concernant sa musique :

*Janitzio* est une île de pêcheurs que berce le lac de Pátzcuaro. Le lac de Pátzcuaro est laid. Les voyageurs romantiques et sentimentaux l'ont embelli avec des baisers et de la musique de carte postale. Moi, pour ne pas faire moins, je mets aussi mon grain de sable, dans une aspiration infinie de gloire et de renom. La postérité remerciera, sans aucun doute, ces efforts de pro-tourisme.<sup>178</sup>

Le matériau de l'œuvre est très proche de la musique paysanne métisse sans pourtant être basée sur un thème précis. Généralement, Revueltas utilise la citation courte des thèmes métis, comme dans le cas de son quatrième quatuor (*Música de Feria*, 1932), les transforme ou en invente certains qui pourraient passer pour d'authentiques thèmes paysans.

Ces thèmes sont généralement issus des genres hérités de l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle et transformés au Mexique, notamment le *son*<sup>179</sup>. Dans le cas de *Música de Feria*, le matériau utilisé par Revueltas au cœur de l'œuvre, dans le mouvement lent (mesures 98-134), est le thème du *son* traditionnel de *mariachi*<sup>180</sup> « En los

---

<sup>176</sup> Cf. le programme du *Concierto Extraordinario de Clausura* de la saison 1933 de l'OSM, 22 décembre 1933 au *Teatro Hidalgo*.

<sup>177</sup> Le Mexique est une république fédérale qui compte 32 états et un District Fédéral.

<sup>178</sup> « Es una isla de pescadores que arrulla el lago de Pátzcuaro. El lago de Pátzcuaro es feo. Los viajeros románticos y sentimentales lo han embellecido con besos y música de tarjeta postal. Yo, para no ser menos, también pongo mi grano de arena, en un infinito anhelo de gloria y renombre. La posteridad agradecerá, sin género de duda, estos esfuerzos proturismo », REVUELTAS, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era, 1989, p. 213.

<sup>179</sup> Genre vocal-instrumental d'origine espagnole proche de la *guajira*, le *fandango*, le *zapateado* et la *petenera*, il est caractérisé par l'alternance métrique 3/4 et 6/8 dans un tempo vif. Cependant, il prit au Mexique des caractéristiques particulières sous les influences indigènes (expression vocale, technique instrumentale) et africaines (introduction des percussions, polyrythmie).

<sup>180</sup> Ensemble traditionnel de musique paysanne-métisse mexicaine, il trouve sa forme actuelle au XIX<sup>e</sup> siècle mais ses origines remontent au moins au XVIII<sup>e</sup> siècle. Sa formation est variable en fonction des régions, alliant le plus souvent des cordes (violon, guitare, harpe, *guitarrón*, *vihuela*) et certains instruments de vent (notamment la trompette).



Altos de Cocula »<sup>181</sup>. Ce thème est réexposé une dernière fois en tierces ou sixtes parallèles jouées en harmoniques et accompagnées en ostinato (*cf.* exemple 1), reproduisant ainsi la sonorité et le jeu des groupes de musique paysanne.



Exemple 1. Silvestre Revueltas, *Música de Feria* (m. 130-134)<sup>182</sup>

Écrite dans un langage tonal, *Janitzio*<sup>183</sup> présente une forme tripartite – A (vif), B (lent), A' (vif) – proche d'une sonate avec épisode contrapuntique (cycle de variations) à la place du développement (*cf.* tableau 1). L'œuvre présente une relative stabilité tonale et s'écarte rarement de sa tonalité principale : *la* majeur pour l'exposition et la réexposition et *sol* majeur pour l'épisode central. La symétrie formelle entre les trois parties est à remarquer aussi bien dans le nombre de mesures que dans la proximité du temps d'exécution (résultant du changement de tempo et de métrique). La totalité des thèmes présents dans les différentes parties sont de nature diatonique et son ambitus dépasse rarement l'octave (*cf.* exemples ci-dessous). La section A est constituée de plusieurs thèmes développés séparément. Le thème initial est basé sur l'arpège de la tonique (*cf.* exemple 2) et sera repris à la fin de la partie principale dans la tonalité de la sous-dominante. Revueltas ramène le contraste tonal des deux grandes parties de l'exposition de la forme sonate à l'intérieur de chacune d'elles (*cf.* exemple 3).

<sup>181</sup> ESTRADA, Julio, « Silvestre Revueltas. Periodo de las cuerdas (1929-1932) », *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 90, México, IIE-UNAM, 2007, pp. 149-174.

<sup>182</sup> REVUELTA, Silvestre, *Música de Feria*, New York, Southern Music Publishing Co. Inc, 1967.

<sup>183</sup> La première version de *Janitzio* est dédiée à Carlos Chávez. Revueltas fait une révision de l'œuvre durant 1936 dans laquelle il modifie notamment des détails d'orchestration et enlève la dédicace à Chávez suite à leur rupture en 1935. Cette version, la seule publiée, est celle utilisée dans notre analyse.

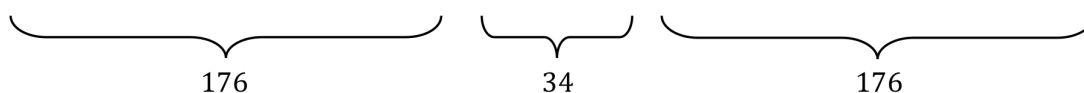
Con brio (♩. = 80) $\frac{3}{8}$	Lento espressivo $\frac{3}{4}$	Tempo I $\frac{3}{8}$
Nuances : <i>ppp</i> – <i>fff</i>		
<b>A (Exposition)</b>	<b>B (Épisode)</b>	<b>Pont</b>
<b>A' (Réexposition)</b>		

#### Sections et thèmes

Partie principale 1-87				Partie secondaire 88-176			Cycle de variations doubles sur pédale de tonique 177-210					Transition 211-238	Partie principale 239-301			Partie secondaire 302-386		
1-8	19-26	47-54	65-71	88-99	107-123	164-176	177-210						239-245	258-263	284-291	302-313	321-337	
a	b	c	a' (IV)	d	e	a''	f	g	tr.	f <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	pédale V	a	b'	c' si b	d	e	

#### Tonalités générales

La	Sol	Sol (instable)	La
1-176	177-210	211-238	239-386



**Tableau 1. Analyse de la structure formelle de *Janitzio*<sup>184</sup>**



**Exemple 2. Thème initial *a* (m. 1-7) de la PP (exposition)**

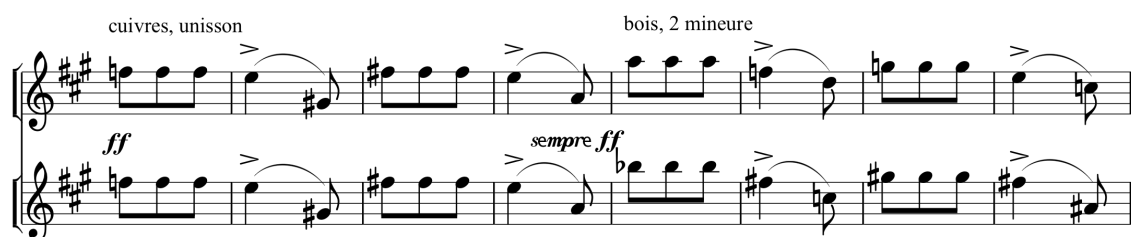


**Exemple 3. Thème *b* (m. 19-26) de la PP (exposition)**

L'humour caractéristique des nombreuses œuvres de Revueltas est présent dans le thème *c* de *Janitzio*, le thème central de la partie principale de l'exposition. Il est exposé à l'unisson par les cuivres et repris par les bois avec une dissonance de seconde mineure puis, à la résolution, avec une dissonance d'un ton avec croisement des voix (*cf.* exemple 4). Ce thème sera repris de la même façon à plusieurs occasions durant l'œuvre. Le résultat obtenu à l'intérieur du contexte tonal est l'impression d'une faute grotesque d'exécution, une dissonance

<sup>184</sup> REVUELTAS, Silvestre, *Janitzio*, New York, Southern Music Publishing Co. Inc, 1966.

humoristique qui imite ironiquement celle de certains orchestres ou groupes paysans amateurs mexicains<sup>185</sup>.



Exemple 4. Thème *c* (m. 47-54) de la PP (exposition)

La partie secondaire de l'exposition est composée de deux thèmes principaux, le deuxième étant une variation du premier. Les thèmes sont développés essentiellement sur la dominante de la tonalité principale (*la* majeur), sans toutefois moduler vers celle-ci. En effet, les thèmes sont construits sur les arpèges des degrés principaux de la tonalité mais commencent et finissent sur la tonique.

Exemple 5. Thème *d* en tierces (m. 88-99) de la PS (exposition)

<sup>185</sup> De même, le motif en secondes mineures pourrait être interprété comme une caricature du motif initial de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven ou une imitation grotesque de la réponse du thème final du troisième mouvement du Concerto pour piano et orchestre en *ré* mineur (K. 466) de Mozart.

Revueltas joue avec la couleur orchestrale, les deux thèmes étant joués par des instruments différents en tierces (le premier par les hautbois et le deuxième par les violons). De même, l'accompagnement joue un rôle fondamental dans la caractérisation des thèmes. Le premier est accompagné en syncope, dans le style caractéristique des *corridos*<sup>186</sup> ou des chansons paysannes issues de la Révolution, avec des dissonances distinctives des groupes paysans (cf. exemple 5).

Le deuxième thème de cette partie est aussi développé sur la dominante de la tonalité principale de *la* majeur. Il est accompagné par une pédale de *si* bémol en croches, créant une tension harmonique et rythmique tout au long du thème. L'utilisation d'une note pédale ou de l'ostinato est une des techniques privilégiées par Revueltas soit pour créer un pôle harmonique, soit pour dynamiser ou créer une tension à l'intérieure d'une section.

Exemple 6. Thème *e* en tierces (m. 107-123) de la PS (exposition)

Après un rappel du thème initial de l'œuvre, Revueltas remplace le développement central caractéristique de la forme sonate par un épisode

<sup>186</sup> Le *corrido* est un genre épique-narratif dérivé de la romance et de la copla castillane. Il garde généralement la forme de celles-ci narrant des prouesses guerrières, combatives ou amoureuses. De cette façon, le *corrido* crée une histoire par et pour le peuple, cf. MENDOZA, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM-IIE, 1984, pp. 103-105.

contrapuntique en forme de cycle de variations doubles sur une pédale de tonique à la basse. Les deux thèmes sont construits sur l'arpège de la tonique et restent stables harmoniquement. Le contrepoint est utilisé délicatement et le rôle expressif du timbre demeure fondamental dans cette partie. De nature très similaire, les thèmes exposés immédiatement sont suivis d'une transition développée selon un principe de diminution sur leurs éléments principaux. Ensuite les deux variations sont réalisées sur un principe de transformation de la couleur l'orchestrale sans aucune modification thématique.

Lento espressivo (*molto sostenuto et cantabile*)

**Exemple 7. Thème *f* sur pédale de tonique (épisode contrapuntique B, m. 177-183)**

**Exemple 8. Thème *g* (épisode contrapuntique B, m. 184-190)**

Une transition basée sur des accords diminués et des motifs vifs et répétés prépare la réexposition de l'œuvre, qui condense et omet une partie du matériau exposé, mais en respectant l'unification tonale requise par la forme sonate.

La facture de *Janitzio* montre la maîtrise des formes classiques et l'efficacité du traitement orchestral du matériau musical paysan de la part de Revueltas. À propos de la musique paysanne, il écrit non sans ironie : « J'aime toutes sortes de musique. Je peux supporter jusqu'à quelques classiques et certaines de mes propres œuvres. Mais je préfère la musique de mon village, qui s'entend en

province »<sup>187</sup>. Ainsi, nous pouvons classer *Janitzio* dans une catégorie de musique mexicaine qui puise son identité nationaliste dans la musique métisse connue par la plupart des habitants du pays. L'insertion des thèmes paysans n'obéit pas à un désir d'élever la musique populaire à un certain modèle savant, mais d'amplifier les caractéristiques de celles-ci avec les ressources de l'orchestre symphonique et des techniques issues de la tradition occidentale (polyphonie, dissonances et superpositions tonales, travail sur la texture et la couleur orchestrale, etc.). L'extraordinaire accueil de *Janitzio* en 1933, une première pour une œuvre mexicaine contemporaine, est influencé incontestablement par le discours identitaire officiel de l'époque qui plaçait le métissage comme la condition et l'évolution ultime de la culture nationale.

Cependant, le discours identitaire officiel n'est pas hégémonique dans le champ artistique et politique, malgré les efforts du régime à l'imposer comme tel. L'adhésion des artistes à ce discours est loin d'être unanime et ils sont très peu à l'accepter et à le légitimer comme l'a fait Chávez tout au long de sa carrière. Comme nous le verrons par la suite, le discours porté par la SEP coexiste avec d'autres projets artistiques qui allient création esthétique et transformation sociale. Ces projets sont portés par des groupes d'artistes relativement bien structurés, légaux ou clandestins, avec des actions et des objectifs définis par un ou plusieurs manifestes. La plupart de leurs membres étant militants au PCM, leur idéologie et leurs catégories d'analyse sont celles du marxisme et de l'anarchosyndicalisme. En effet, l'idéologie anarchiste est fondamentale pour le développement du PCM et « certaines caractéristiques de l'héritage libertaire sont présentes dans la politique du Parti tout au long des années 1920 et 1930 »<sup>188</sup>. Cette identité politique est déterminante pour comprendre les revendications et les conflits générés entre ces groupes et l'État mexicain. Parmi les groupes et fronts d'artistes les plus significatifs nous trouvons le *Movimiento Estridentista*<sup>189</sup> (1921-

---

<sup>187</sup> « Me gusta toda clase de música. Puedo soportar hasta a algunos clásicos y algunas de mis propias obras, pero prefiero la música de mi pueblo, que se oye en provincia », REVUELTAS, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era, 1989, p. 29.

<sup>188</sup> « Certain features of the libertarian heritage are visible in the practice of the party right through the 1920s and 1930s », CARR, Barry, « Marxism and Anarchism in the Formation of the Mexican Communist Party, 1910-10 », *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 63, n° 2, Mai 1983, p. 305.

<sup>189</sup> Parmi les sympathisants et les membres de ce mouvement se trouvent notamment les écrivains et poètes Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, les musiciens Manuel M. Ponce et Silvestre

1927), le *Sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores*<sup>190</sup> (SOTPE, 1922), le groupe ¡30-30! (1928-1930), la *Lucha Intelectual Proletaria* (LIP, 1931)<sup>191</sup>, la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*<sup>192</sup> (LEAR, 1934-1938) et le *Taller de Gráfica Popular*<sup>193</sup> (TGP, 1937-). Il est important de souligner que les deux frères de Silvestre Revueltas, Fermín et José, militent au sein des principales organisations artistiques et politiques même avant le retour de Silvestre à Mexico. En effet, comme nous le verrons ultérieurement, Fermín Revueltas<sup>194</sup> milite au PCM et fait aussi partie de l'avant-garde *Estridentista*, du SOTPE et du groupe ¡30-30!. Pour sa part, José Revueltas<sup>195</sup> adhère dès 1928 à certaines organisations marxistes proches du PCM, dont le *Socorro Rojo Internacional*<sup>196</sup> et à la *Confederación Sindical Unitaria de México*<sup>197</sup>. Il intègre le PCM en 1930 et devient l'un des dirigeants des Jeunesses Communistes du Mexique, souffrant directement de la répression anticommuniste du régime durant le *Maximato*.

Les compositeurs sont largement absents dans les premiers de ces mouvements, à l'exception de Manuel M. Ponce<sup>198</sup> et de Silvestre Revueltas en tant que sympathisants de l'avant-garde stridentiste. Cependant, ce fait change

---

Revueltas, les peintres Diego Rivera, Fermín Revueltas, Jean Charlot, Leopoldo Méndez, Xavier Guerrero, Ramón Alva de la Canal, le sculpteur Germán Cueto et les photographes Tina Modotti et Eduard Weston. Le Stridentisme gagne aussi la sympathie d'écrivains étrangers comme Alejo Carpentier, John Dos Passos ou Robert Desnos. En 1925, Manuel Maples Arce gagne la ville de Jalapa afin de collaborer avec le gouvernement radical du Général Heriberto Jara. Ensuite, Germán List Arzubide, Leopoldo Méndez et Ramón Alva de la Canal le rejoignent et, de cette façon, le mouvement stridentiste quitte définitivement la ville de Mexico. Dans la ville de Jalapa, baptisée par les stridentistes comme Stridentopolis, le mouvement est extrêmement actif, tant sur le plan artistique que sociopolitique. Avec l'appui du gouverneur Jara, les stridentistes organisèrent des expositions et des manifestations culturelles, ainsi que la création d'une maison d'édition, les *Ediciones del Movimiento Estridentista*, avec pour finalité de publier et diffuser ses propres livres.

<sup>190</sup> « Syndicat de travailleurs techniques, peintres et sculpteurs ».

<sup>191</sup> « Lutte Intellectuelle Prolétarienne ».

<sup>192</sup> « Ligue des Écrivains et Artistes Révolutionnaires ».

<sup>193</sup> « Atelier de Gravure Populaire ».

<sup>194</sup> Le peintre mexicain Fermín Revueltas (1901-1935) est le deuxième fils de la famille Revueltas, dont Silvestre est l'aîné. Il part étudier aux États-Unis avec Silvestre puis rentre à Mexico et travaille dans les projets muraux de la SEP et de l'École Nationale Préparatoire. Il fonde en 1928 le groupe ¡30-30!, avec Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal et Gabriel Fernández Ledesma.

<sup>195</sup> L'écrivain mexicain José Revueltas (1914-1976) est le frère cadet de Silvestre et de Fermín Revueltas. Militant communiste, son œuvre est marqué par ses rapports conflictuels avec le PCM (avec lequel il rompt en 1960). Il est, avec l'écrivain mexicain Juan de la Cabada, dialoguiste du film de Luis Buñuel *La ilusión viaja en tranvía* (1953). Il obtient en 1967 le Prix Javier Villaurrutia pour son œuvre.

<sup>196</sup> « Secours Rouge Internationale ».

<sup>197</sup> « Confédération Syndical Unitaire du Mexique ».

<sup>198</sup> Ponce est un ancien membre du mouvement intellectuel prérévolutionnaire connu comme l'*Ateneo de la Juventud*, duquel fait aussi partie José Vasconcelos, cf. MATUTE, Álvaro, *El Ateneo de México*, México, FCE, 1999.

radicalement avec la LEAR, organisation antifasciste qui accueille un grand nombre d'entre eux dans l'une de ses sections. Silvestre Revueltas milite sous l'idéologie antifasciste à partir de 1935 au sein de la LEAR avec d'autres compositeurs d'orientation marxiste, notamment Jacobo Kostakowsky, José Pomar, Luis Sandi et Eduardo Hernández Moncada. Revueltas opère ainsi un changement significatif dans ses rapports avec les actions officielles portées par Carlos Chávez et leur modèle identitaire essentialiste.



## CHAPITRE 2 – Création artistique et transformation sociale : la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)*

---

*Il existe deux arts : l'art bourgeois et l'art prolétarien. Celui des parasites heureux de leur monde pourri par l'accumulation et celui des révolutionnaires qui veulent détruire ce monde-là pour en ériger un nouveau, vigoureux, celui d'une génération libre et meilleure.*<sup>199</sup>

Germán LIST ARZUBIDE, *Frente a Frente*, n° 1 (1<sup>a</sup> época), novembre de 1934.

La Ligue des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (LEAR) voit le jour en tant qu'organisation proche du PCM à la fin du *Maximato*. Active de 1934 à 1938, la LEAR est une organisation d'intellectuels mexicains antifascistes qui s'enracine dans la lignée d'associations d'artistes marxistes influencées par l'anarchosyndicalisme, dont le SOTPE, ¡30-30! et la LIP. Elle se donne pour mission l'impulsion de la lutte des classes par la création artistique afin de faire advenir une société plus juste sous l'idéologie marxiste. Lors de sa fondation en 1934 elle se définit comme une « organisation de *Frente Único* au service de la classe travailleuse contre l'actuel système capitaliste et ses funestes conséquences de crise et dégénérescence avec ses séquelles de fascisme, d'impérialisme et de guerre »<sup>200</sup>. À partir de 1936, elle agit pour la lutte mondiale antifasciste et travaille activement avec le régime postrévolutionnaire. Silvestre Revueltas commence à collaborer avec les artistes de la LEAR à la fin de 1935, devenant le

---

<sup>199</sup> « Somos dos mundos frente a frente. De un lado, los que aman las grandes luchas, las masas en movimiento, la belleza de la rebeldía y de la protesta, del combate por la libertad que los pueblos hacen, y de otro, los que desprecian todo esto, aman contar sus propias miserias, encuentran hermoso el cuadro de su propia decadencia y se sumergen en él con sibaritismo egoísta. [...] Sí existen dos artes; el burgués y el proletario. El de los parásitos felices con su podrido mundo de acumulación y el de los revolucionarios que quieren destruir ese mundo para levantar uno nuevo, vigoroso, de una generación libre y mejor ». LIST ARZUBIDE, Germán, « ¿Existe un arte burgués y un arte proletario? », *Frente a Frente*, n° 1 (1<sup>a</sup> época), novembre de 1934, p. 9.

<sup>200</sup> « organización de Frente Único al servicio de la clase trabajadora contra el actual régimen capitalista y sus funestas consecuencias de crisis y degeneración con sus secuelas de fashismo, Imperialismo y Guerra » « Síntesis de los principios Declarativos de la LEAR », *Frente a Frente*, n° 1 (1<sup>a</sup> época), novembre de 1934, p. 3.

président du Comité Exécutif de mai 1936 jusqu'à février 1937, puis responsable de la section de Musique jusqu'à son départ en Espagne en juin 1937<sup>201</sup>.

Afin de comprendre les conditions historiques de l'engagement de Revueltas au sein de la LEAR, nous commencerons par retracer les objectifs et le fonctionnement des organisations d'artistes qui la précèdent. De même, une analyse des rapports des principales organisations avec le PCM et l'État mexicain postrévolutionnaire nous permettra d'élucider les liens entre politique et création artistique présents tout au long de la période postrévolutionnaire.

## **Les origines de la LEAR : l'héritage marxiste et anarchosindicaliste**

---

La première tentative d'allier éducation populaire, action collective<sup>202</sup> et transformation sociale sous une optique marxiste durant la Révolution est la création à Mexico en 1912 de la *Casa del Obrero Mundial*<sup>203</sup>. Elle est fondée par un groupe d'exilés anarchosindicalistes espagnols, de dirigeants syndicalistes et d'hommes politiques mexicains<sup>204</sup> dans le but de créer « un organe d'orientation des masses ouvrières qui commencent à se syndicaliser et à lutter pour l'unification du mouvement ouvrier »<sup>205</sup>. La *Casa del Obrero Mundial* organise des ateliers d'éducation populaire et syndicale parallèlement à un répertoire d'actions

---

<sup>201</sup> Cf. REYES PALMA, Francisco, « La LEAR y su revista de frente cultural », *Frente a Frente* (éd. fac-similée), México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994, p. 15.

<sup>202</sup> Par action collective nous définissons : la coordination des efforts au nom d'intérêts ou de programmes partagés (cf. TILLY, Charles ; TARROW, Sidney, *Politique(s) du conflit. De la grève à la révolution*, Paris, Presses de SciencesPo, 2008 [2006], p. 21).

<sup>203</sup> « Maison de l'ouvrier du monde ». Toutefois, la fondation de la *Casa* ne constitue pas l'introduction de l'anarchisme au Mexique, déjà fortement implanté dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et développé notamment autour de la question agraire. Sur les origines de l'anarchisme au Mexique cf. LIDA, Clara E. ; ILLADES, Carlos, « El anarquismo y sus primeras influencias en México después de la Comuna de París: 1871-1881 », *Historia Mexicana*, Vol. 51, n° 1, 2001, pp. 103-149.

<sup>204</sup> Il s'agit de Juan Francisco Moncaleano et d'Eloy Armenta, entourés notamment de Rosendo Salazar, Celestino Gasca, Antonio Díaz Soto y Gama, Lázaro Gutiérrez de Lara, Manuel Sarabia Jacinto Huitrón et Rafael Pérez Taylor, cf. LASTRA, José Manuel, « El sindicalismo en México », *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, Vol. XIV, 2002, México, UNAM, p. 38.

<sup>205</sup> « un órgano orientador de las masas obreras que empiezan a sindicalizarse y a luchar por la unificación del movimiento obrero », GRAHAM FERNÁNDEZ, Leonardo, *Los sindicatos de México*, México, Atlamiliztli, 1969, p. 44 ; cité dans LASTRA, José Manuel, « El sindicalismo en México », *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, Vol. XIV, 2002, México, UNAM, p. 38.

collectives plus ou moins inédites et violentes, notamment la manifestation<sup>206</sup>, la grève, le boycott et le sabotage.



**Image 1. Paysans allant manifester au Zócalo de Mexico, 1<sup>er</sup> mai 1926.  
Photographie de Tina Modotti (col. Fototeca INAH, Pachuca)**

---

<sup>206</sup> Elle introduit, par exemple, la commémoration internationale du 1<sup>er</sup> mai au Mexique en 1913 afin d'exiger la journée de travail de huit heures et le repos hebdomadaire du dimanche.

Au début de son existence, la *Casa del Obrero Mundial* est une organisation indésirable pour le nouveau régime qui voit en elle un danger pour l'installation d'une démocratie libérale. Néanmoins, l'organisation sort de sa réserve politicienne durant 1915 et se rallie au nouveau gouvernement. Toutefois, malgré ce changement d'orientation politique la *Casa* est dissolue par le gouvernement révolutionnaire début août 1916, après sa participation à l'organisation d'une grève générale à Mexico, jugée illégale et nocive pour la société par le nouvel État<sup>207</sup>.

Le développement de l'organisation syndicale ouvrière continue en 1918 avec la fondation de la *Confederación Regional Obrera Mexicana*<sup>208</sup> (CROM). Cette grande centrale syndicale est constituée à l'origine par des organisations ouvrières d'orientation anarchiste et socialiste avec l'objectif initial de soutenir la lutte des classes et de socialiser les moyens de production<sup>209</sup>, sans pour autant militer pour l'éducation populaire. Lors de sa fondation, la CROM encourage l'action directe comme moyen de lutte et bannit toute action ou alliance politicienne qui puisse mettre en péril l'autonomie syndicale. Cependant, les consignes et les objectifs de la CROM changent progressivement avec la consolidation du régime postrévolutionnaire. Elle devient son interlocuteur privilégié en collaborant avec celui-ci dès le début des années 1920<sup>210</sup>. La crise politique qui donne lieu au *Maximato* marque la fin de son hégémonie syndicale et favorise la dépendance des organisations ouvrières vis-à-vis de l'État, processus qui culmine avec l'incorporation des grandes centrales syndicales par le régime autoritaire en 1938.

Parallèlement à l'inclusion de la CROM dans la sphère politique de l'État, la fondation du *Partido Comunista Mexicano* (PCM) et de la *Federación de Juventudes*

---

<sup>207</sup> Le Général Venustiano Carranza, alors président du gouvernement constitutionnaliste, emprisonne les dirigeants de la grève générale et dicte le lendemain un décret (le 1<sup>er</sup> août 1916) où il déclare passible de peine de mort toute personne qui incite ou soutient l'arrêt du travail dans les usines ou entreprises du service public, cf. CORDOVA, Arnaldo, *La ideología de la Revolución Mexicana: la formación del nuevo régimen*, México, Era, 1973, p. 213.

<sup>208</sup> « Confédération Régionale Ouvrière Mexicaine ».

<sup>209</sup> LASTRA, José Manuel, « El sindicalismo en México », *op. cit.*, p. 38.

<sup>210</sup> Luis Napoleón Morones (1890-1964), secrétaire général de la CROM, devient ministre de l'industrie, Commerce et Travail durant le gouvernement de Calles (1924-1928).

*Comunistas*<sup>211</sup> à Mexico en 1919 favorise la propagation des idées marxistes dans le champ politique postrévolutionnaire. Ces idées trouvent un écho considérable parmi les militants syndicalistes déçus par la collaboration de la CROM avec le régime mexicain. En réponse à la politisation de la centrale ouvrière, le courant anarchosyndicaliste radical fonde deux ans plus tard la *Confederación General de Trabajadores*<sup>212</sup> (CGT). La *Casa del Obrero Mundial* et la CGT sont « les organisateurs des grandes batailles du prolétariat mexicain au commencement du réveil de sa conscience de classe »<sup>213</sup>. La CGT diffuse dans *El Verbo Rojo*<sup>214</sup>, son organe de propagande, des textes de Bakounine, Proudhon, Kropotkine, Lorenzo Malatesta, Reclus et Ricardo Flores Magón<sup>215</sup>, seul chef révolutionnaire anarchiste mexicain. Elle compte dans ses rangs des militants communistes et anarchosyndicalistes, dont nombre d'entre eux sont affiliés au PCM. Sous la pression du Komintern, le PCM rompt officiellement avec la CGT en octobre 1921<sup>216</sup>. Cependant, comme nous l'avons signalé, l'influence anarchiste de la CGT durant les premières années du PCM reste présente dans le fonctionnement de celui-ci jusqu'en 1940. Cette relative hétérogénéité idéologique permet à nombre d'intellectuels et artistes mexicains de militer dans ses rangs et de profiter de la structuration grandissante du parti pour engager leur activité créative. Ainsi, la plupart des artistes qui travaillent avec la SEP de Vasconcelos dès 1921 rejoignent le PCM dans les premières années de son existence et s'éloignent de l'idéologie promue par le régime. En effet, David A. Siqueiros<sup>217</sup> rédige en décembre 1922 le

---

<sup>211</sup> « Fédération de Jeunesses Communistes ».

<sup>212</sup> « Confédération Générale de Travailleurs ».

<sup>213</sup> « las organizadoras de las grandes batallas del proletariado mexicano en los albores del despertar de su conciencia de clase », REVUELTAS, José, « Algunos aspectos de la vida del Partido comunista mexicano », *Escritos políticos*, Vol. I, México, Era, 1984 [1957], p. 113.

<sup>214</sup> « Le Verbe Rouge ».

<sup>215</sup> Le chef révolutionnaire Ricardo Flores Magón (1873-1922) fonde avec son frère Enrique le journal anarchiste *Regeneración* et le Parti Libéral Mexicain. « Flores Magón fut le seul radical conscient que le Mexique ait jamais eu, et cela le conduisit à mourir dans une prison nord-américaine », MEYER, Jean, *La Révolution mexicaine*, Paris, Tallandier, 2010 [1973], p. 293.

<sup>216</sup> Sur la formation du PCM, cf., CARR, Barry, « Marxism and Anarchism in the Formation of the Mexican Communist Party, 1910-10 », *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 63, n° 2, Mai 1983, pp. 277-305.

<sup>217</sup> David Alfaro Siqueiros (1896-1974), peintre mexicain, membre du PCM et des principaux groupes mexicains d'avant-garde artistique. Auteur d'un grand nombre de fresques murales, dont il développe de nouvelles techniques d'exécution, influençant nombre de peintres mexicains et étatsuniens (dont Jackson Pollock). Il prend part avec Silvestre Revueltas à la *Polémica nacionalista* de 1932 et ils se retrouvent en Espagne en 1937 (Siqueiros part en Espagne durant la Guerre civile afin de lutter avec les brigadistes internationaux pour la République, cf. GARRO, Elena, *Memorias de España*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1992).

manifeste du futur *Sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores*<sup>218</sup> (SOTPE), leur « Déclaration sociale, politique et esthétique », où il affirme que

l'art du peuple mexicain est la plus saine expression spirituelle qu'il y ait au monde, et sa tradition notre plus grand bien. Il est grand parce qu'appartenant au peuple, il est collectif, et c'est pourquoi notre objectif esthétique fondamental est de socialiser l'expression artistique qui tend à effacer totalement l'individualisme, lequel est bourgeois. Nous condamnons la peinture dite de chevalet et tout l'art des cercles ultra-intellectuels parce qu'il est aristocratique, et nous glorifions l'expression de l'art monumental parce qu'il est propriété publique.<sup>219</sup>

Le SOTPE est consolidé durant 1923 par un nombre considérable d'artistes qui suivent Siqueiros. Le comité exécutif du Syndicat est formé par Siqueiros, Diego Rivera<sup>220</sup>, Xavier Guerrero<sup>221</sup>, Fermín Revueltas (frère cadet de Silvestre), José Clemente Orozco<sup>222</sup>, Germán Cueto<sup>223</sup> et Carlos Mérida,<sup>224</sup> suivis de Jean Charlot<sup>225</sup>, Fernando Leal<sup>226</sup>, Roberto Montenegro<sup>227</sup> et Ramón Alva de la Canal<sup>228</sup>, entre

---

<sup>218</sup> « Syndicat de travailleurs techniques, peintres et sculpteurs ».

<sup>219</sup> ALFARO SIQUEIROS, David, *L'art et la révolution*, choix de textes réalisés par Raquel Tibol, Paris, Editions Sociales, 1973, p. 27.

<sup>220</sup> Diego Rivera (1886-1957), peintre mexicain formé principalement en Europe (Madrid et Paris), il y découvre le cubisme parisien et l'art mural italien. À son retour au Mexique en 1921 il développe le muralisme. Epoux de la peintre mexicaine Frida Kahlo (1907-1954), ils accueillent le couple Trotsky en 1937, alors exilé au Mexique.

<sup>221</sup> Le peintre mexicain Xavier Guerrero (1896-1974) travaille dans les projets muraux de la SEP et de l'École Nationale Préparatoire.

<sup>222</sup> José Clemente Orozco (1883-1949) est un peintre mexicain chef de file du mouvement muraliste (avec Diego Rivera et David A. Siqueiros). Son œuvre constitue une critique féroce contre la guerre, le colonialisme et l'évangélisation forcée des indigènes au Mexique. Il réalise des fresques monumentales au Mexique, notamment à l'*Hospicio Cabañas* et à l'Université de Guadalajara, et aux États-Unis, notamment à la *New School for Social Research* à New York, au *Pomona College* en Californie et à la *Baker Library* de Harvard à Boston.

<sup>223</sup> Le peintre et sculpteur Germán Cueto (1883-1975) fait partie aussi de l'avant-garde stridentiste. Il part en Europe entre 1927 et 1932 et fait partie du groupe Cercle et Carré avec notamment Piet Mondrian. Il participe dans la création du ballet *La Coronela* (1940) de Silvestre Revueltas à Mexico.

<sup>224</sup> Le peintre mexicain d'origine guatémaltèque Carlos Mérida (1893-1984) étudie à Paris avec Van Dongen et se lie d'amitié avec Modigliani. De retour à Mexico en 1919 il travaille dans les projets muraux de la SEP et de l'École Nationale Préparatoire.

<sup>225</sup> Le peintre français Jean Charlot (1898-1979) s'installe à Mexico en 1921 et devient membre de l'avant-garde stridentiste. Il travaille dans les projets muraux de la SEP et de l'École Nationale Préparatoire. Il écrit en 1925 un important article sur José Guadalupe Posada : « Un precursor del Movimiento de arte mexicano ».

<sup>226</sup> Le peintre mexicain Fernando Leal (1896-1964) travaille dans les projets muraux de la SEP et de l'École Nationale Préparatoire. Il fonde en 1928 le groupe *¡30-30!*, avec Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal et Gabriel Fernández Ledesma.

<sup>227</sup> Le peintre mexicain Roberto Montenegro (1885-1968) étudie à Madrid et Paris avant de s'installer à Mexico. Il fait partie du groupe d'intellectuels proches de Vasconcelos qui voyage au Yucatán afin d'étudier l'art préhispanique. Il travaille dans les projets muraux de la SEP et de l'École Nationale Préparatoire.

<sup>228</sup> Le peintre mexicain Ramón Alva de la Canal (1892-1985) fait aussi partie de l'avant-garde stridentiste. Il travaille dans les projets muraux de la SEP et de l'École Nationale Préparatoire. Il fonde en 1928 le groupe *¡30-30!*, avec Fermín Revueltas, Fernando Leal et Gabriel Fernández Ledesma.

autres membres. Le groupe s'engage dans une production artistique collective de caractère nationaliste afin d'impulser la lutte de classes. Pour Siqueiros, l'écart entre la thématique de leurs premières œuvres et leurs idées politiques est la cause principale de la création du Syndicat. Il explique qu'en 1923,

convaincus que la thématique de nos premières œuvres ne correspondait pas au rôle que théoriquement nous avions assigné à notre production picturale, nous résolûmes de nous organiser en un syndicat professionnel que nous appelâmes Syndicat de peintres, sculpteurs et graveurs révolutionnaires du Mexique. Cela nous conduisit à l'action politique, et améliora le caractère idéologique de notre thématique.<sup>229</sup>

À la fin 1923, Rivera, Siqueiros et Guerrero occupent trois des quatre postes à responsabilité du Comité Exécutif du PCM<sup>230</sup>, rapprochant davantage l'idéologie du Syndicat à celle du parti. La radicalisation des idées du SOTPE se manifeste progressivement dans la thématique des fresques qui couvrent les murs de l'Ecole Nationale Préparatoire et de la SEP. Le Syndicat fonde en mars 1924 le journal *El Machete*<sup>231</sup> dans le but de dénoncer l'impérialisme, l'hypocrisie des hommes politiques et de diffuser leurs idées esthétiques et politiques. Dans le numéro de mai, les articles publiés dans *El Machete* dénoncent la subordination du gouvernement d'Obregón et de Calles aux États-Unis dans les Traités de Bucareli<sup>232</sup> et condamnent la décision officielle d'enlever les armes aux paysans qui ont lutté pour empêcher le coup d'État de Adolfo de la Huerta<sup>233</sup>. Néanmoins, le SOTPE soutient dans *El Machete* la candidature de Plutarco Elías Calles comme successeur d'Obregón aux élections de juillet 1924, considérant que « sa personnalité définitivement révolutionnaire garantissait dans le gouvernement de la République, plus que n'importe quelle autre, le progrès des classes

---

<sup>229</sup> ALFARO SIQUEIROS, David, *L'art et la révolution*, op. cit., p. 14.

<sup>230</sup> LEAR, John, « La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico *El Machete* », *Signos Históricos*, n° 15, 2006, México, p. 115.

<sup>231</sup> « La Machete ». Sur l'orientation du contenu littéraire de la publication cf. HERR, Robert, « "El Machete sirve para cortar caña" : obras literarias y revolucionarias en *El Machete* (1924-1929) », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 66, 2007, Lima-Hanover, pp. 133-152.

<sup>232</sup> Les Traités de Bucareli sont signés à Mexico entre les présidents des États-Unis et du Mexique le 13 août 1923. Ils permettent la reconnaissance du gouvernement postrévolutionnaire par les États-Unis en échange du payement des terres expropriées aux propriétaires étatsuniens et du respect des concessions pétrolières octroyées avant la Révolution.

<sup>233</sup> Ancien Général révolutionnaire et président intérimaire du Mexique de juin à novembre 1920, Adolfo de la Huerta (1881-1955) organise un coup d'État en décembre 1923 contre le gouvernement Obregón afin d'empêcher sa succession par Plutarco E. Calles. La rébellion est étouffée en février 1924, le condamnant à l'exil aux États-Unis jusqu'en 1935.

productrices »<sup>234</sup>. Un mois plus tard, le Syndicat publie dans *El Machete* sa position sur la relation entre l'art et la politique :

Nous proclamons que, le moment actuel étant de transition entre la disparition d'un ordre décrépît et un nouveau, les créateurs de beauté doivent déployer leurs plus grands efforts afin que leur production soit de valeur idéologique pour le peuple, et que le but final de l'art, qui est actuellement une expression de masturbation individualiste, soit celui d'un art d'éducation et de lutte pour tous.<sup>235</sup>

Cette position idéologique s'éloigne définitivement de celle des premières fresques de Rivera ainsi que de certaines œuvres des stridentistes. En effet, les styles d'avant-garde et le langage visuel abstrait « étaient inaccessibles pour le grand public que les artistes voulaient atteindre et inadaptés pour communiquer les messages plus radicaux dans le contexte des événements de 1924 »<sup>236</sup>. Toutefois, afin d'illustrer *El Machete*, les artistes du Syndicat renouent avec la tradition narrative populaire de graveurs, notamment celle initiée par José Guadalupe Posada<sup>237</sup>, pour créer un art figuratif capable de transmettre leurs idées marxistes aux ouvriers et aux paysans. De même que Posada dans ses publications politiques, *El Machete* utilise « le langage visuel pour se référer aux faits politiques quotidiens, ainsi qu'aux conditions universelles et aux relations de classe »<sup>238</sup>. L'utilisation narrative de la gravure pour illustrer les propos politiques est exploitée par la section d'arts plastiques de la LEAR dès le premier numéro de

---

<sup>234</sup> « su personalidad definitivamente revolucionaria garantizaba en el gobierno de la República, más que ninguna otra, el mejoramiento de las clases productoras », *El Machete*, México, junio de 1924. Cité dans LEAR, John, « La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico *El Machete* », *Signos Históricos*, n° 15, 2006, México, p. 123.

<sup>235</sup> « Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate », « Déclaration sociale, politique et esthétique », ALFARO SIQUEIROS, David, *L'art et la révolution*, choix de textes réalisés par Raquel Tibol, Paris, Editions Sociales, 1973, p. 28. Publié dans *El Machete*, México, junio de 1924.

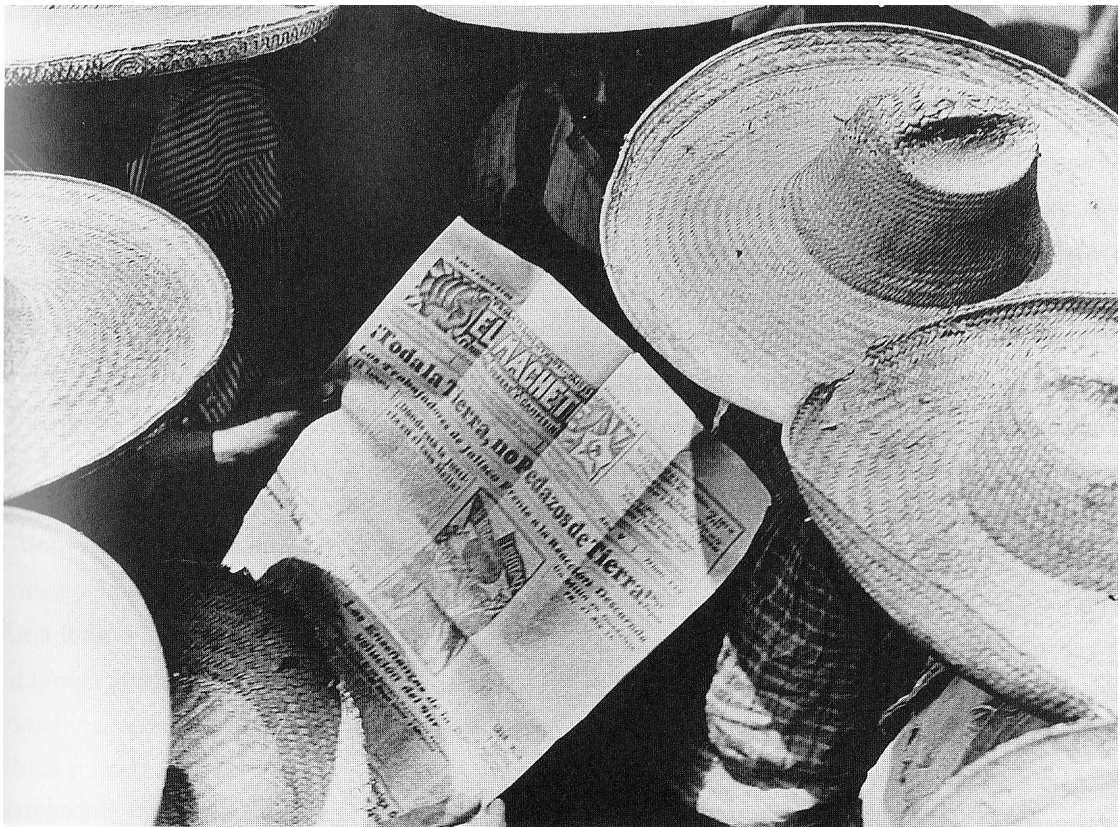
<sup>236</sup> « ... eran inaccesibles para el amplio público al que los artistas querían llegar, además de ser inadecuados para comunicar los mensajes más radicales en el contexto de los acontecimientos de 1924 », LEAR, John, « La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico *El Machete* », *op. cit.*, p. 124.

<sup>237</sup> L'œuvre du graveur mexicain José Guadalupe Posada (1852-1913) est utilisée comme modèle par les artistes du SOTPE, dont certains d'entre eux le considèrent comme le précurseur du renouveau dans les arts plastiques mexicains. Le ballet *La Coronela* de Revueltas, sur lequel il travaillait à la fin de sa vie et laisse inachevé, est basé sur les gravures de Posada.

<sup>238</sup> « el lenguaje visual para referirse a los hechos políticos cotidianos, así como a las condiciones universales y a las relaciones de clase », LEAR, John, « La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico *El Machete* », *op. cit.*, p. 127.



*Frente a Frente*, son organe de diffusion, laquelle est formée par nombre des artistes du Syndicat<sup>239</sup>.



**Image 2. Paysans lisant *El Machete*, México, 1928.  
Photographie de Tina Modotti (col. Fototeca INAH, Pachuca)**

La radicalisation de la thématique des fresques de la SEP provoque la réaction des groupes catholiques conservateurs, déclenchant une émeute de lycéens en juin 1924 qui s'en prennent aux peintres et détériorent les fresques à coups de pierres et de couteaux. Alors, la critique et la pression exercée par le cercle intellectuel conservateur, renforcée par l'éloignement politique et idéologique avec le gouvernement d'Obregón, entraîne la démission de Vasconcelos<sup>240</sup>, l'arrêt des travaux et le licenciement de tous les artistes sauf Rivera<sup>241</sup>. Le SOTPE endure de graves difficultés financières et des conflits entre certains de ses membres, notamment entre Diego Rivera et José Clemente Orozco,

---

<sup>239</sup> Cette utilisation est menée à son apogée par le *Taller de Gráfica Popular* (TGP) à partir de sa formation par la scission de la section d'arts plastiques de la LEAR début 1937.

<sup>240</sup> À cause de profondes différences entre le régime et l'activité promue par Vasconcelos, ce dernier avait déjà présenté sa démission à Obregón le 28 janvier 1924 qui la lui refuse.

<sup>241</sup> Rivera est un atout pour le régime en raison de sa notoriété considérable à l'étranger. Pour sa part, le peintre sait trouver son intérêt dans cette collaboration.

qui ne facilitent pas le travail collectif des artistes. Diego Rivera sort du Syndicat en juillet 1924 et continue sa collaboration avec la politique symbolique du régime, finalisant les fresques de la SEP et réalisant de nouvelles commandes<sup>242</sup>. Une fois Rivera hors du Syndicat, Orozco commence une intense participation dans *El Machete* réalisant de nombreux dessins attaquant le régime (dont Obregón et Calles), les dirigeants de la CROM, le clergé et les artistes qui collaborent avec le gouvernement (Rivera à leur tête). Le Syndicat disparaît comme organisation structurée à la fin 1924 et *El Machete* devient l'organe officiel de diffusion du PCM à partir du 1<sup>er</sup> mai 1925.

Certains des anciens membres du SOTPE, notamment Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma<sup>243</sup> et Fernando Leal, organisent en 1928 un nouveau groupe d'artistes socialement engagés : *¡30-30!*<sup>244</sup>. Ce collectif d'artistes proche du PCM se forme après l'assassinat du Général Obregón, considéré par ses membres comme le représentant légitime des revendications de la Révolution. *¡30-30!* décide de lutter contre la réaction dans le domaine artistique avec le dessein d'accomplir un travail « d'hygiène, d'assainissement, d'oxygénation dans le milieu artistique mexicain »<sup>245</sup>. Les membres du groupe veulent rapprocher le public populaire de la peinture en organisant des expositions et en encourageant le travail de jeunes artistes indépendants. Ils s'opposent à l'enseignement officiel de l'*Academia de San Carlos* – dirigée brièvement en 1929 par Diego Rivera, artiste critiqué fortement par le groupe – et soutiennent le travail des écoles populaires d'art plastiques où ils travaillent. L'héritage anarchosindicaliste de l'éducation populaire par l'action directe est présent dans les objectifs et dans l'organisation du groupe, même si les

---

<sup>242</sup> Rivera finalise les travaux de la SEP (1922-1928), réalise les fresques de l'École Nationale d'Agriculture de Chapingo (1925-1928) et commence la décoration du *Palacio Nacional* (1929-1935), le siège du gouvernement fédéral mexicain. Ce fait montre comment l'œuvre des « muralistes » a des origines conflictuelles et des fondements idéologiques hétérogènes, malgré la récupération postérieure par le régime comme étant l'archétype de l'art nationaliste.

<sup>243</sup> Le peintre, dessinateur, graveur et sculpteur mexicain Gabriel Fernández Ledesma (1900-1983) travaille dans le SEP de Vasconcelos dès 1923. Après la dissolution du groupe *¡30-30!*, il fait partie de la LEAR à partir de 1934.

<sup>244</sup> Le groupe prend son nom d'une célèbre carabine utilisée durant la Révolution mexicaine.

<sup>245</sup> « de higienización, de saneamiento, de oxigenación en el ambiente artístico mexicano », *¡30-30!, Órgano de los pintores de México*, n° 1, julio de 1928, cf. HIJAR SERRANO, Alberto (comp.), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, México, CONACULTA-CENIDIAP, 2007, p. 61. Cet objectif est partagé par l'avant-garde stridentiste (1921-1927).

artistes postrévolutionnaires ne réfutent pas l'intervention de l'État dans son financement. Le groupe *¡30-30!* reste en activité jusqu'en 1930, moment où il est dissolu sous la pression du régime. En effet, la répression politique et syndicale durant le *Maximato* affaiblit toutes les organisations artistiques et politiques, conduisant notamment à la disparition de la CGT en tant qu'organisation anarchiste. Le régime mexicain interdit le PCM en 1929, suite aux nouvelles consignes du Komintern après son VI<sup>e</sup> Congrès de 1929, et rompt ses relations diplomatiques avec l'URSS en 1930.

Comme nous l'avons signalé auparavant, Silvestre Revueltas travaille à son arrivée à Mexico avec Chávez à l'OSM et devient professeur au Conservatoire National. Il n'intègre pas les organisations d'artistes proches du PCM, probablement à cause de l'exclusion des compositeurs de celles-ci, mais il collabore avec des artistes qui y appartiennent, notamment des anciens membres de l'avant-garde stridentiste. Pourtant, Silvestre Revueltas trouve ses deux frères cadets, Fermín et José, profondément impliqués dans les mouvements artistiques et politiques, militant tous les deux au sein du PCM. Tandis que Fermín Revueltas travaille arduement avec le groupe *¡30-30!*, José Revueltas devient l'un des principaux dirigeants des Jeunesses Communistes Mexicaines, fonction qui lui coûtera plusieurs séjours en prison, notamment celui dans la prison de haute sécurité des Islas Marías en 1932<sup>246</sup>.

La distance entre Silvestre Revueltas et les organisations d'artistes communistes est effacée une fois que la LEAR devient un front culturel antifasciste à la fin 1935, après les consignes du VII<sup>e</sup> Congrès du Komintern auquel José Revueltas participe comme délégué du PCM. De même, la mort prématurée de Fermín Revueltas le 9 septembre 1935, encourage très probablement la collaboration de Silvestre avec les anciens compagnons et amis de son frère. Silvestre Revueltas trouve dans la LEAR un groupe qui lui offre de nouvelles opportunités dans le champ artistique, notamment la possibilité de s'émanciper de la tutelle autoritaire de Carlos Chávez, en devenant le directeur de l'*Orquesta Sinfónica Nacional* (OSN), et de collaborer avec un vaste groupe de compositeurs et

---

<sup>246</sup> Sur José Revueltas, cf. CRESPI, Roberto Simon, « José Revueltas (1914-1976): A Political Biography », *Latin American Perspectives*, Vol. 6, n° 3, Studies on the State and Development and on Popular Mobilization, 1979, pp. 93-113.

d'artistes marxistes au sein des institutions soutenues par l'État. À la politique symbolique de l'État fondée sur la notion de métissage, Revueltas substitue une identité fondée sur la notion de classe. La mobilisation antifasciste autour de la Guerre civile espagnole donne un caractère internationaliste à cette identité. La collaboration de Revueltas avec des écrivains noirs, notamment le cubain Nicolás Guillén et l'étatsunien Langston Hughes, obéit à une volonté d'effacer les frontières raciales. La création artistique et l'action politique de Revueltas durant son engagement au sein de la LEAR sont stimulées notamment par celui de deux de ses amis compositeurs membres du PCM : José Pomar et Jacobo Kostakowsky<sup>247</sup>. Une volonté d'isoler l'œuvre de Revueltas de celle de ses compagnons de lutte serait non seulement artificielle mais aussi stérile du point de vue de la création musicale. Pour cela, nous insisterons sur la particularité des conditions que génère la LEAR en tant qu'organisation marxiste mexicaine ainsi que sur son discours concernant la création artistique.

### **La formation de la LEAR : le Front unique contre le social-fascisme**

---

Durant le *Maximato* les artistes proches du Comité Exécutif du PCM s'organisent de façon éphémère en 1931 dans le groupe *Lucha Intelectual Proletaria* (LIP)<sup>248</sup>. Cette organisation précède immédiatement la LEAR, partageant ses objectifs initiaux et certains de ses membres fondateurs. La LIP cherche à réunir « les intellectuels et les artistes qui se compromettent à mettre leur œuvre

---

<sup>247</sup> Le compositeur russo-mexicain Jacobo Kostakowsky (1893-1953) est un ancien élève de composition d'Arnold Schoenberg et de Rudolf Kolish pour le violon (beau-frère de ce dernier). Par ailleurs, il étudie avec Sevcík, l'ancien professeur de Revueltas à Chicago. A son arrivée à Mexico en 1925, il milite au sein du PCM et plus tard dans la section de musique de la LEAR. Au Mexique, il souffre de la discrimination et de la xénophobie de la société postrévolutionnaire et reste à la périphérie des institutions étatiques. Revueltas écrit à son propos : « Je sens une profonde admiration pour l'homme et pour le musicien. L'homme qui a su supporter sans se plaindre ni faillir tant d'années d'incompréhension, une telle lutte silencieuse et solitaire », [Yo siento una profunda admiración por el hombre y por el músico. El hombre que ha sabido soportar sin queja y sin desmayo tantos años de incompreensión, tanta lucha callada y sola.] cf. REVUELTAS, Silvestre, « Jacobo Kostakowsky », *El Nacional*, México, 19 de enero de 1938, reproduit dans REVUELTAS, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, op. cit., p. 193.

<sup>248</sup> La « Lutte Intellectuelle Prolétarienne » est formé par les écrivains et artistes David Alfaro Siqueiros, Jun de la Cabada, Pablo O'Higgins, Chano Ureta, Adolfo Zapora, Consuelo Uranga et Leopoldo Méndez, cf. HIJAR SERRANO, Alberto (comp.), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, México, CONACULTA-CENIDIAP, 2007, p. 83.

au service du prolétariat, dans la lutte de classes »<sup>249</sup>. Ils affirment que le prolétariat est « la seule classe révolutionnaire » et que sa « mission historique est de prendre le pouvoir dans ses mains et construire le régime socialiste »<sup>250</sup>. Pour la première fois, la catégorie de l'intellectuel apparaît dans un collectif mexicain d'artistes. Les membres de la LIP se donnent le devoir d'orienter leur création artistique dans le sens des masses ouvrières et paysannes par le biais de formes d'expression claires et accessibles. Ils fondent leur action sur l'opposition catégorique entre un art bourgeois d'origine capitaliste et un art prolétaire libérateur qui trouverait son origine dans le marxisme. La LIP connaît une courte existence, deux mois à peine, et édite un seul numéro de sa revue *Llamada*<sup>251</sup>.

La LEAR se forme dans la clandestinité fin 1933 et voit le jour officiellement au début de l'année 1934. Elle regroupe écrivains, peintres, sculpteurs, photographes et musiciens sur un même front. La LEAR est la section mexicaine de l'Union Internationale des Écrivains Révolutionnaires (UIER) fondée lors de la Conférence des écrivains prolétariens et révolutionnaires à Kharkov en novembre 1930. Elle entretient à ce titre des relations étroites avec d'autres organisations étrangères d'intellectuels membres de l'UIER, notamment les John Reed Clubs<sup>252</sup> des États-Unis et l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR<sup>253</sup>) de France, cette dernière ayant été créée en mars 1932. De fait, dans une lettre datée du 25 janvier 1935, la LEAR demande à l'AEAR d'intervenir auprès de l'UIER afin de devenir l'une des ses sections internationales. Sans attendre la réponse écrite de l'UIER, dont nous n'avons pas de trace<sup>254</sup>, la LEAR fait paraître dès janvier

---

<sup>249</sup> « los intelectuales y artistas que se comprometen a poner su obra al servicio del proletariado, en la lucha de clases », *Idem*.

<sup>250</sup> « su misión histórica es la de tomar el poder en sus manos para construir el régimen socialista », cf. HIJAR SERRANO, Alberto (comp.), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, op. cit., p. 82.

<sup>251</sup> « Appel ».

<sup>252</sup> Association étatsunienne affiliée à l'UIER regroupant des écrivains et des artistes de 1929 à 1936, cf. Virginia Hagelstein Marquardt, « New Masses and John Reed Club Artist. 1926-1936: Evolution of Ideology, Subject Matter, and Style », *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 12, 1989, pp. 56-75.

<sup>253</sup> Sur l'UIER et l'AEAR, cf. KLEIN, Wolfgang, *Commune, revue pour la défense de la culture (1933-1939)*, Paris, Editions du CNRS, 1988, ainsi que KLEIN, Wolfgang, « La préparation du Congrès : quand l'appareil communiste ne fonctionne pas », TERONI, Sandra, KLEIN, Wolfgang (eds.), *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains, Paris 1935*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2005, p. 35-64.

<sup>254</sup> Cf. REYES PALMA, Francisco, « La LEAR y su revista de frente cultural », *Frente a Frente* (éd. fac-similée), México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994, p. 7.

1935 la légende « Section mexicaine » dans *Frente a Frente*, son organe central de diffusion.

La LEAR peut être considérée comme la continuation du projet des précédents groupes d'intellectuels et d'artistes engagés qui ont joué un rôle important dans le développement des arts mexicains. Ainsi, le répertoire d'actions contestataires de la LEAR évolue à l'intérieur des limites fixées par les répertoires préexistants mis en œuvre par les autres groupes. En effet, les actions des mouvements sociaux se classifient en répertoires qui « varient avec le lieu, le temps et le couple sujet-objet »<sup>255</sup>. Cependant, d'une façon générale les mouvements sociaux « inventent leurs actions à l'intérieur des limites fixées par un répertoire préexistant pour le lieu, le temps et le couple dont il s'agit »<sup>256</sup>.

Le répertoire d'actions de la LEAR s'étend de la plainte écrite au Président de la République à la manifestation publique démonstrative organisée avec les grandes centrales syndicales, en passant par des revendications politiques soulevées dans des Congrès internationaux d'artistes et des actions artistiques à caractère pédagogique. L'impact et le déroulement des actions de la Ligue sont limités à ses débuts par la répression exercée par le régime, puis elles sont marquées par les alliances avec d'autres syndicats et l'influence politique de ses revendications au sein du régime. D'ailleurs, à partir de sa deuxième époque, la LEAR sera un interlocuteur entre certains syndicats (de la magistrature par exemple) et le régime postrévolutionnaire.

Parmi les membres fondateurs de la LEAR se trouvent les plasticiens David A. Siqueiros, Leopoldo Méndez<sup>257</sup>, Pablo O'Higgins<sup>258</sup> et Luis Arenal<sup>259</sup> ; et l'écrivain Juan de la Cabada<sup>260</sup>. Tous font partie d'organisations d'avant-garde artistique et

---

<sup>255</sup> TILLY, Charles ; TARROW, Sidney, *Politique(s) du conflit. De la grève à la révolution*, Paris, Presses de SciencesPo, 2008 [2006], p. 40.

<sup>256</sup> *Id.*

<sup>257</sup> Leopoldo Méndez (1902-1969), peintre et graveur mexicain membre du PCM, son œuvre militante influence durablement les arts plastiques du Mexique tout au long du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>258</sup> Pablo O'Higgins (1904-1983), peintre et graveur mexicain-étatsunien, membre du PCM et assistant de Diego Rivera durant ses peintures murales de la première partie des années 1920. Il collabore en 1931 avec le *Daily Worker* (journal du Parti Communiste des États-Unis, PCUSA) et en 1932 réalise un séjour d'étude en URSS.

<sup>259</sup> Luis Arenal (1908-1985), peintre, sculpteur et graveur mexicain, il collabore avec David A. Siqueiros (par ailleurs son beau-frère) dans les fresques murales *Retrato de la burguesía* (1939) et *La marcha de la humanidad* (1966-1971) à Mexico. Président du Comité Exécutif de la LEAR dès sa formation jusqu'en 1935.

<sup>260</sup> Juan de la Cabada (1901-1986), écrivain mexicain membre du PCM, auteur notamment de *Incidentes melódicos del mundo irracional* (1944) et dialoguiste, avec José Revueltas, du film de Luis

politique qui précèdent la LEAR et ont connaissance des mouvements des intellectuels étatsuniens et européens contre le fascisme et la guerre, comme le Comité mondial de lutte contre la guerre impérialiste (Comité Amsterdam-Pleyel<sup>261</sup>). À propos de celui-ci, Henri Barbusse envoie une lettre datée du 15 novembre 1932, à l'intention d'un certain nombre d'intellectuels mexicains, dont Silvestre Revueltas. Dans cette lettre, Barbusse raconte le déroulement du Congrès d'Amsterdam – le « plus vaste Congrès qu'on ait jamais tenu » écrit-il –, explique la nature et les actions du Comité et demande l'appui des intellectuels d'Amérique Latine afin

d'élargir l'ampleur déjà menaçante qu'il [le Comité] a pris et d'organiser des Comités Nationaux très manifestement composés d'éléments éclectiques – socialistes, communistes, pacifistes, sans parti, etc. – à l'exemple de ce qui s'est fait en Europe et dans l'Amérique [sic] du Nord.<sup>262</sup>

Concernant l'organisation et le fonctionnement des comités, Barbusse précise que

ces Comités se mettront en rapport [sic] avec le Secrétariat (Henri Barbusse - Aumont par Senlis - Oise – France). Ils auront également à organiser dans les villes et les campagnes des Comités locaux également éclectiques qui auront à recruter des adhérents et des adhérentes parmi les masses ouvrières et paysannes, les intellectuels, instituteurs, écrivains, médecins, avocats, etc.<sup>263</sup>

Il est manifeste que les membres fondateurs de la LEAR ont pris en compte certaines des consignes de Barbusse – organisation de la Ligue, consolidation des relations avec les John Reed Clubs et l'AEAR – avec cependant un fort dogmatisme concernant l'orientation idéologique de ses membres et sympathisants, qui étaient explicitement communistes ou membres dirigeants du PCM, tels Hernán Laborde<sup>264</sup>, secrétaire général du Parti.

---

Buñuel *La ilusión viaja en tranvía* (1953). Président du Comité Exécutif de la LEAR de 1935 jusqu'en mai 1936.

<sup>261</sup> Mouvement d'intellectuels et de syndicalistes contre la guerre et le fascisme. Il est fondé suite au Congrès mondial contre la guerre impérialiste, tenu à Amsterdam en août 1932 après l'appel d'Henri Barbusse (1873-1935) et de Romain Rolland (1866-1944), et au Congrès européen contre le danger fasciste, tenu à la salle Pleyel en juin 1933.

<sup>262</sup> Lettre d'Henri Barbusse à Silvestre Revueltas et à un certain nombre d'intellectuels mexicains, datée du 15 novembre 1932. Archives de Silvestre Revueltas à Mexico, inédite

<sup>263</sup> *Id.*

<sup>264</sup> Secrétaire général du PCM de 1929 à 1940 et candidat aux élections de 1934 par le *Bloque Obrero y Campesino* (BOC, organisme électoral du PCM alors interdit). Hernán Laborde (1896-1955) sera limogé au cours des purges internes du PCM en 1940. Sur la campagne de Laborde, cf. MAC GREGOR CAMPUZANO Javier, « Bandera Roja : órgano comunista de información político-electoral, 1934 », *Signos Históricos*, n° 9, 2003, México, pp. 101-122.

Tout semble indiquer que la LEAR s'est inspirée de l'AEAR française et des John Reed Clubs en ce qui concerne son organisation interne, son mode de fonctionnement et le format de publication de sa revue<sup>265</sup>. La LEAR publie dans *Frente a Frente* de nombreuses informations nationales et internationales en rapport avec le communisme et le fascisme ainsi que des articles, des notes, des manifestes, des comptes rendus, etc. proposant une interprétation marxiste de la réalité. Elle organise des manifestations artistiques ou pédagogiques – des conférences, des expositions, des concerts, des cours du soir ou des ateliers d'arts plastiques, de musique et d'écriture – afin d'éduquer idéologiquement les travailleurs et de promouvoir l'émergence et le développement d'un art prolétaire<sup>266</sup>. Dès le premier numéro de *Frente a Frente* (novembre 1934), la section des arts plastiques de la LEAR, certainement la plus vigoureuse, lance un appel à contributions (peintures, dessins, caricatures, gravures, etc.) à « tous les travailleurs des Arts plastiques dont les travaux expriment une vive protestation contre l'actuel système capitaliste, sous toutes ses formes et aspects »<sup>267</sup>. Cet appel à contribution a pour but d'organiser la première d'une série d'« expositions révolutionnaires ». De même, la LEAR demande des textes littéraires aux travailleurs, en les exhortant à adhérer à la section de littérature, afin de publier une section spécifique pour ce genre dans les prochains numéros de *Frente a Frente*<sup>268</sup>.

La campagne idéologique de la LEAR trouve cependant un écho non négligeable dans les milieux syndicaux face à la sympathie croissante de certains groupes politiques envers le fascisme. L'alternative entre le fascisme et le communisme était considérée au Mexique, de même que dans une partie considérable du monde occidental, comme le seul choix possible face à la faiblesse des régimes démocratiques devant les nouveaux enjeux de la modernité. Cette

---

<sup>265</sup> La Ligue mexicaine est organisée, comme l'AEAR, en plusieurs sections – arts plastiques, littérature, théâtre et cinéma, musique, pédagogie et sciences –, chacune sous la responsabilité de l'un de ses membres. Les sections ont la tâche de publier et d'illustrer *Frente a Frente*, ainsi que de réaliser des actions artistiques et pédagogiques.

<sup>266</sup> Ces objectifs sont partagés par les John Reed Clubs et l'A.E.A.R.. Cf. RACINE, Nicole, « L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR). La revue "Commune" et la lutte idéologique contre le fascisme (1932-1936) », *Le Mouvement social*, n° 54 : Front Populaire, Éditions l'Atelier, 1966, p. 30, ainsi que HOMBERGER, Éric, « Proletarian Literature and the John Reed Clubs 1929-1935 », *Journal of American Studies*, Vol. 13, n° 2, 1979, p. 221-244.

<sup>267</sup> *Frente a Frente*, n° 1 (1<sup>re</sup> époque), novembre de 1934, p. 7.

<sup>268</sup> Certains de ces textes sont publiés dans les pages du deuxième numéro de *Frente a Frente* (janvier 1935).



opinion est présente dans les journaux de la capitale mexicaine, comme l'affirme en mai 1933 le correspondant à Londres de *El Universal Gráfico* :

Si comme de nombreux observateurs politiques le soutiennent, le vingtième siècle doit choisir entre le fascisme et le communisme suite à la chute des anciens systèmes, les leaders du monde entier sont déterminés à choisir le fascisme, et font de la campagne impitoyable organisée contre les Rouges en Italie et en Allemagne, un indice très significatif de la tendance à suivre.<sup>269</sup>

Du fait de la filiation de la LEAR avec le PCM et l'UIER, il est question de l'interprétation du fascisme du Komintern, et par conséquent de son idéologie antifasciste, qui concerne la Ligue mexicaine<sup>270</sup>. De même que le PCM, la LEAR exige, dès sa fondation, du gouvernement mexicain le rétablissement des relations diplomatiques avec l'URSS, défini par la Ligue comme le

seul pays où la culture réalise des fonctions intégralement au profit de l'humanité laborieuse, la Flamme qui signale le chemin à suivre pour les prolétaires d'autres pays de la Terre.<sup>271</sup>

En effet, le discours politique de la LEAR, de même que toutes les autres branches de l'UIER à travers le monde, évolue conjointement à la stratégie idéologique du Komintern. De 1934 à 1935, la Ligue suit la consigne "classe contre classe" et assume une position hostile envers la social-démocratie, la percevant comme une variante du fascisme capitaliste. De la fin de 1935 à 1938, la LEAR prend la forme d'un front culturel antifasciste, conformément à la stratégie des Fronts populaires adoptée lors du VII<sup>e</sup> Congrès du Komintern (juillet-août 1935), et

---

<sup>269</sup> « Si como muchos observadores políticos sostienen el siglo veinte, amenazado de la caída de los antiguos sistemas, debe escoger entre el fascismo y el comunismo, los líderes de todas partes están determinados a que sea el fascismo el que los substituya, y hacen notar la campaña despiadada que se ha desarrollado ya en contra de los rojos en Italia y en Alemania un indicio muy significativo de la tendencia que habrá de seguirse », OACHANER, Frederick, « Inglaterra será el próximo país que se sume a la causa fascista internacional », *El Universal Gráfico*, México, 27 de mayo de 1933.

<sup>270</sup> L'historien Pierre Milza distingue plusieurs interprétations historiques contemporaines du fascisme, dont l'interprétation marxiste, qui sont utiles pour comprendre la diversité des positions idéologiques et des façons d'agir des mouvements antifascistes. L'interprétation marxiste varie sensiblement du point de vue théorique de l'Internationale Ouvrière Socialiste (IOS) ou de l'Internationale Communiste (IC ou Komintern). Cf. MILZA, Pierre, *Les fascismes*, Paris, Seuil, 2001 [1985], pp. 127-141. L'historien Jacques Droz explique que « pour l'Internationale communiste, le fascisme ne peut être efficacement combattu que si la classe ouvrière échappe à l'influence délétère de la social-démocratie ; pour l'Internationale socialiste, fascisme et communisme sont entachés du même vice, le totalitarisme », cf. DROZ, Jacques, *Histoire de l'antifascisme en Europe 1923-1939*, Paris, La Découverte, 1985, p. 13.

<sup>271</sup> « ... único país donde la cultura realiza funciones integrales con finalidades provechosas a la humanidad laboriosa », la "Antorcha que señala el camino a seguir por los proletarios de todos los países de la Tierra », cf. « Síntesis De Los Principios Declarativos De La LEAR », *Frente a Frente*, n° 1 (1<sup>a</sup> época), noviembre de 1934, p. 3 (cf *Infra*).

par conséquent prône comme ses consœurs une alliance entre social-démocratie et communisme pour contrer l'avancée du fascisme dans le monde. Ce changement idéologique divise l'histoire de la LEAR en deux étapes distinctes que nous pouvons retracer grâce aux parutions de son organe de diffusion *Frente a Frente*<sup>272</sup> : trois numéros parus durant la première époque (novembre 1934 – mai 1935) et treize numéros parus durant la deuxième époque (mars 1936 – janvier 1938). Comme nous l'avons indiqué, Silvestre Revueltas adhère à la LEAR à partir de sa période antifasciste et devient le président du Comité Exécutif en mai 1936. Sur le plan politique et artistique, l'application des directives antifascistes du Komintern détermine les modalités et la visée des activités nationales et internationales de la LEAR, ses rapports avec le gouvernement mexicain, son soutien à l'Espagne Républicaine et sa participation au II<sup>e</sup> Congrès des écrivains pour la défense de la Culture (célébré à Valence, Madrid et Paris en juillet 1937). Bien que dès ses débuts la LEAR connaisse un certain succès, ce n'est que dans sa deuxième époque que la Ligue rallie dans ses rangs un grand nombre d'intellectuels mexicains et étrangers et devient un mouvement de portée nationale. Cependant, en novembre 1934, la LEAR considère le régime postrévolutionnaire comme social-fasciste et attaque de front ses actions et sa politique de légitimation – y compris les premiers mois suivant l'élection du gouvernement progressiste de Lázaro Cárdenas.

La couverture du premier numéro de *Frente a Frente* est illustrée par une gravure ridiculisant le concert d'inauguration du néoclassique *Palacio de Bellas Artes*<sup>273</sup> de Mexico, considéré par la LEAR comme le symbole de la continuation de la dictature prérévolutionnaire<sup>274</sup>. Le nouveau Palais des Beaux-Arts devient le lieu de légitimation symbolique du régime, accueillant notamment l'investiture du Président Cárdenas le 1<sup>er</sup> décembre de la même année – avec la participation de l'OSM sous la direction de Chávez. À l'inauguration du *Palacio* le 29 septembre

---

<sup>272</sup> « Face à Face ». Cette revue, créée en novembre 1934, est dirigée dans sa première époque par certains des membres fondateurs de la LEAR : Juan de la Cabada, Leopoldo Méndez, Luis Arenal et David A. Siqueiros. À partir de sa deuxième époque, le responsable de la publication est Fernando Gamboa, puis, à partir du n° 9, Raimundo Mancisidor.

<sup>273</sup> La construction du « Palais des Beaux-Arts » débute en 1904 durant la dictature de Porfirio Díaz. Il est terminé à la fin du *Maximato* en 1934.

<sup>274</sup> Paradoxalement, le *Palacio de Bellas Artes* sera la salle principale des activités de la LEAR à partir de 1936.

1934, Carlos Chávez dirige l'OSM et le Chœur du Conservatoire National pour créer son œuvre *Llamadas: Sinfonía proletaria* (pour chœur et orchestre). *Llamadas* constitue l'adaptation de Chávez à la rhétorique révolutionnaire et socialisante du régime à partir de la fin du *Maximato*<sup>275</sup>. Elle est basée sur les fresques de la SEP réalisées par Diego Rivera (nommées *Corrido de la Revolución*), qui sont au cœur de la politique symbolique du régime entreprise par le ministre Vasconcelos et continuée par ses successeurs. La *Sinfonía Proletaria* est commandée et éditée par le Département des Beaux-Arts de la SEP, institution chargée par le régime de la production et la diffusion culturelle, dirigée par Chávez lui-même entre mars et mai 1934<sup>276</sup>. Le reste du programme du concert de l'OSM est composé de l'Hymne National Mexicain et de la Sixième Symphonie de Beethoven, complétant un cadre qui illustre parfaitement la volonté du régime d'insérer le Mexique dans la modernité occidentale tout en sacralisant l'histoire de la Révolution mexicaine.

La gravure qui fait la une du premier numéro de *Frente a Frente* montre des *calaveras*<sup>277</sup>, des personnages en forme de squelettes dans la tradition de José Guadalupe Posada (cf. image 3). Elle ridiculise Carlos Chávez sur la scène du *Palacio de Bellas Artes*, applaudi par Diego Rivera, qui porte l'inscription de la IV<sup>e</sup> Internationale trotskiste gravée sur le front, et par Manuel Riva Palacio, ancien proche du Président Calles et dirigeant du Parti National Révolutionnaire (PNR). La LEAR accuse Chávez et Rivera de servir la propagande du régime et d'incarner l'artiste contre-révolutionnaire à la solde du gouvernement. Pour la Ligue,

Carlos Chávez a participé particulièrement avec son œuvre musicale *Llamadas proletarias* [sic], à la campagne de démagogie dégoûtante développée à l'intérieur du Palais des Beaux-Arts. A présent, c'est entre Chávez et les peintres Diego Rivera et [José C.] Orozco, que se disputent les meilleurs postes dans le devoir de tromper les masses, afin de perpétuer le vol organisé des exploités.<sup>278</sup>

<sup>275</sup> Sur cette œuvre et sur stratégie politique de Chávez à cette époque, cf. ESTRADA, Julio, « Carlos Chávez: -¿Quiénes son los otros? », *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Escuela Nacional de Música, CCADET, UNAM, México, junio 2009 - junio 2010, n° 3-4, pp. 7-32.

<sup>276</sup> Du fait que très peu de partitions de musique mexicaine sont éditées dans les années 1930, l'édition de cette partition illustrée par des photographies des fresques de Rivera est significative de l'investissement du régime dans la diffusion de sa politique symbolique.

<sup>277</sup> Au Mexique, les *calaveras* « crânes » sont des gravures de squelettes représentant des personnages de la vie quotidienne pouvant ou non être accompagnées d'un texte ; le créateur de ce genre pictural est le graveur José Guadalupe Posada (1852-1913), lequel influence profondément les arts plastiques mexicains de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>278</sup> « Carlos Chávez participó especialmente con su obra musical -'Llamadas Proletarias'- en la campaña de demagogia asquerosa desarrollada dentro del Palacio de Bellas Artes. Ahora, entre él, y los pintores Diego Rivera y Orozco, se disputan los mejores puestos en la tarea de engañar a las masas, para perpetrar el robo organizado de los explotadores » ZEPEDA, Arturo, « El plastodonte

De même, pour la LEAR, la dictature du PNR est « dirigée par les nouveaux latifundistes, industriels et dévots catholiques qui forment les piliers politiques de l'actuel régime bourgeois »<sup>279</sup>. La Ligue considère que les réformes promises à la fin de la Révolution sont loin d'être réalisées et que l'autoritarisme du régime durant le *Maximato* montre son identité fasciste.

Sur le plan esthétique, la ligne officielle de la LEAR est le réalisme socialiste, prônée par le régime soviétique comme la politique symbolique officielle à partir de 1934. Cette esthétique est légitimée par Andreï Jdanov le 17 août 1934 lors du premier Congrès des Écrivains Soviétiques à Moscou. Pour Jdanov « la vérité et le caractère historique concret de la représentation artistique doivent s'unir à la tâche de transformation idéologique et d'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme »<sup>280</sup>. Dans les deux premiers numéros de *Frente a Frente*, la LEAR publie une introduction au discours de Maximo Gorki<sup>281</sup> et un fragment du discours de Karl Radek<sup>282</sup> prononcés lors du même congrès, le 17 et 24 août 1934. Radek y soutient que la littérature est le reflet de la vie sociale ; Gorki pour sa part considère les masses comme « le créateur de toutes les idées qui se trouvent à la base de l'art et de la science »<sup>283</sup>. Ainsi, dans le discours esthétique de la LEAR, l'art est intimement lié au modèle de société et des moyens de production. Un art prolétarien, en contact avec la réalité et les émotions du peuple, qui s'oppose à un art bourgeois, décadent et fermé sur lui-même.

---

blanco », *Frente a Frente*, n° 1 (1<sup>re</sup> époque), novembre de 1934, p. 15. Le peintre José Clemente Orozco ne forme pas encore partie de la LEAR. Une fois membre de la Ligue en 1935, il devient l'un des militants le plus emblématique et apprécié.

<sup>279</sup> « dirigida por los nuevos terratenientes, industriales y come-curas que forman los pilares políticos del actual régimen burgués », *Idem*.

<sup>280</sup> JDANOV, Andreï, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, Paris, Éditions de la Nouvelle Critique, 1950, p. 14.

<sup>281</sup> *Frente a Frente*, n° 1 (1<sup>re</sup> époque), novembre de 1934, p. 7. Le discours complet de Gorki est publié par les éditions de la LEAR la même année. En France, Gorki entre au Comité directeur de *Commune* de l'AEAR, après le Congrès des Écrivains Soviétiques d'août 1934.

<sup>282</sup> *Frente a Frente*, n° 2 (1<sup>re</sup> époque), enero de 1935, p. 7. Protagoniste du développement des partis marxistes et communistes en Allemagne et en Russie, Karl Radek (1885-1939) est un dirigeant controversé du Komintern jugé au deuxième Procès de Moscou (janvier 1937). Il meurt en prison dans des circonstances non encore élucidées.

<sup>283</sup> *Frente a Frente*, n° 1 (1<sup>re</sup> époque), novembre de 1934, p. 7.



# FRENTE a FRENTE

NOV  
1934



**CALAVERAS DEL MAUSOLEO NACIONAL**  
Sugeridas por "Llamadas proletarias" (?), atá-  
hueso en música (?) de Chávez.  
RIVA PALACIO.—¡Echenme fuera, gendar-  
mes, (llamando) al peladaje gritón!  
DIEGO RIVERA.—¡Bravo!, pues en paz no de-  
jan gozar nuestro vacilón.  
(Y siguen las "llamadas" !...)

10  
¢

Image 3. Couverture de *Frente a Frente* n° 1 (1<sup>a</sup> época), novembre 1934



L'intitulé de la publication de l'organisation antifasciste mexicaine, *Frente a Frente* (Face à Face), se justifie par la même dialectique, comme l'explique l'écrivain Germán List Arzubide<sup>284</sup> :

Nous sommes deux mondes face à face. D'un côté, ceux qui aiment les grandes batailles, les masses en mouvement, la beauté de la rébellion et de la protestation, du combat pour la liberté que mènent les peuples, et de l'autre côté, ceux qui méprisent tout cela, qui aiment raconter leurs propres misères, qui s'exaltent devant la beauté du tableau de leur propre décadence et s'y submergent avec égoïsme. [...] Oui, il existe deux arts : l'art bourgeois et l'art prolétarien. Celui des parasites heureux de leur monde pourri par l'accumulation et celui des révolutionnaires qui veulent détruire ce monde-là pour en ériger un nouveau, vigoureux, celui d'une génération libre et meilleure.<sup>285</sup>

Cette catégorisation de l'art structure le discours esthétique de la LEAR malgré de fortes polémiques internes sur l'indépendance esthétique de l'art et des artistes par rapport au discours politique officiel<sup>286</sup>. La création musicale reste à l'écart des consignes spécifiques ou d'une censure directe, en dehors de la condamnation de la "musique pure", au moins durant les premières années après l'adoption du réalisme socialiste en URSS<sup>287</sup>.

Le nom de Silvestre Revueltas est absent des attaques de la LEAR dans les premiers numéros de *Frente a Frente*, même s'il continue à travailler avec Chávez et l'OSM durant 1934 et début 1935. En effet, Revueltas crée le 5 novembre 1934 avec l'OSM au *Palacio de Bellas Artes* son œuvre *Planos (Danza Geométrica)*, aux côtés du *Troisième Concert Brandebourgeois* de J.S. Bach et de la *Deuxième Symphonie* de Beethoven. Dans le même programme est aussi présenté *El Sol. Corrido proletario* de Chávez, auquel les notes du programme octroient « un

---

<sup>284</sup> Germán List Arzubide (1898-1998), poète mexicain et membre fondateur de l'avant-garde Stridentiste, auteur notamment de *El movimiento estrirentista* (1927) et de *Práctica de educación irreligiosa* (1933).

<sup>285</sup> « Somos dos mundos frente a frente. De un lado, los que aman las grandes luchas, las masas en movimiento, la belleza de la rebeldía y de la protesta, del combate por la libertad que los pueblos hacen, y de otro, los que desprecian todo esto, aman contar sus propias miserias, encuentran hermoso el cuadro de su propia decadencia y se sumergen en él con sibaritismo egoísta. [...] Sí existen dos artes; el burgués y el proletario. El de los parásitos felices con su podrido mundo de acumulación y el de los revolucionarios que quieren destruir ese mundo para levantar uno nuevo, vigoroso, de una generación libre y mejor ». LIST ARZUBIDE, Germán, « ¿Existe un arte burgués y un arte proletario? », *Frente a Frente*, n° 1 (1<sup>a</sup> época), novembre de 1934, p. 9.

<sup>286</sup> Cf. REYES PALMA, Francisco, « La LEAR y su revista de frente cultural », *Frente a Frente* (éd. fac-similée), *op. cit.*, p. 12.

<sup>287</sup> Sur le contrôle idéologique de la musique à partir de 1948, cf. WERTH, Alexander, *Scandale musical à Moscou, 1948*, Paris, Tallandier, 2010.

profond sentiment de la collectivité et une force impressionnante »<sup>288</sup>. Pour Chávez, le texte de *El Sol* parle « des phénomènes grands et simples de la nature et des injustices endurées par les *peóns* des haciendas »<sup>289</sup>. Cette œuvre, au même titre que *Llamadas*, trouve son origine dans la volonté du compositeur d'écrire une musique « simple et noble, mais aussi avec une grande qualité et un style mexicain, à la portée de la grande masse ; une musique qui puisse, peut-être, arriver à prendre la place de la musique vulgaire, commerciale, de nature morbide et perverse, et du goût le plus vil »<sup>290</sup>.

Le contraste entre les œuvres de Chávez (*Llamadas* et *El Sol*) et *Planos* de Revueltas est immense. D'une part, les textures complexes et le langage atonal de l'œuvre de Revueltas (cf. analyse ci-dessous) divergent profondément de la tonalité et la simplicité contrapuntique des œuvres de Chávez. D'autre part, l'absence de texte renforce l'abstraction de *Planos* tandis que la thématique des œuvres de Chávez est proche du réalisme socialiste. Ce fait montre comment les rapports et les alliances que les artistes entretiennent avec les institutions du régime postrévolutionnaire sont plus importants pour les dirigeants de la LEAR que l'esthétique ou la thématique affichée de leurs œuvres. Dans le cas spécifique de Revueltas, son amitié et ses collaborations antérieures avec des artistes communistes, renforcées par les rôles respectifs de ses frères dans les milieux artistique et politique, l'emportent sur la récupération de ses œuvres par le régime et sa collaboration avec Chávez. De même, le caractère métis et ironique de ses œuvres permet un réinvestissement du sens par les différents groupes ou régimes. En effet, Revueltas dirige en Espagne, pendant la Guerre civile, un répertoire intégrant certaines œuvres considérées comme profondément nationalistes par les critiques et le régime mexicain. En Espagne, elles seront jugées antifascistes en raison du soutien du Mexique à la II<sup>e</sup> République et par l'identification révolutionnaire du régime mexicain.

---

<sup>288</sup> « un hondo sentido de la colectividad y una fuerza imponente », Notes du programme du concert de l'OSM au *Palacio de Bellas Artes*, lundi 5 novembre 1934.

<sup>289</sup> « los grandes y sencillos fenómenos de la naturaleza, y de las injusticias a que el peón de las haciendas estaba sujeto », GARCÍA MORILLO, Roberto, *Carlos Chávez. Vida y obra*, México, FCE, 1960, p. 83.

<sup>290</sup> « sencilla y noble, al mismo tiempo que con altas calidades y en un estilo mexicano, todo ello al alcance de la gran masa; música que pudiera, tal vez, llegar a tomar el lugar de la música vulgar, comercial, de naturaleza morbosa y perversa, y del gusto más vil », *Id.*

Toutefois, par le développement d'un langage atonal, Revueltas peut s'affranchir partiellement d'une esthétique métisse dans certaines de ses dernières œuvres. En effet, la conception des motifs constitutifs de son œuvre comme des pôles harmoniques, technique qu'il utilisera dans d'autres œuvres telles que *Sensemayá* ou *Éste era un rey*, lui permet de s'affranchir de la tonalité dans *Planos*. L'œuvre est construite à partir de deux motifs ou thèmes complémentaires harmoniquement et rythmiquement, qui constituent des séquences complémentaires dans l'exposition du total chromatique. Le premier, de nature harmonique, mobilise sept notes de l'échelle chromatique, dont deux sont des échappées (le fa dièse et le sol dièse cf. exemple 9). Ce motif a la fonction d'introduire l'œuvre et de délimiter l'espace harmonique de celle-ci.

La pédale de si bémol fonctionne comme l'axe central de l'œuvre (intervalle de quarte augmentée/quinte diminuée avec mi), autour duquel se déploient deux couples de notes exposées verticalement à distance d'une seconde mineure transposée et/ou renversée sur une ou deux octaves. Le rythme syncopé des appoggiatures et l'intervalle de seconde mineure structure une grande partie du matériel thématique, développé notamment par superposition d'ostinatos. Les notes présentées verticalement dans l'introduction sont les suivantes :

si b	si	do	ré #	mi
------	----	----	------	----

À la mesure 5 une nouvelle seconde mineure s'ajoute entre la trompette et la clarinette, menant ainsi à trois les couples de ces intervalles sur la pédale. Puis, à la mesure 8, après avoir exposé le deuxième motif de l'œuvre, Revueltas introduit le ré :

sol	sol #	si b	si	do	ré	ré #	mi
-----	-------	------	----	----	----	------	----

Revueltas procède par l'élargissement progressif de l'espace harmonique de l'œuvre avant de développer le matériau dans la section suivante par l'accumulation et la juxtaposition de l'ostinato issu des deux motifs générateurs.



Molto lento (♩ = 66)

8va

Pno

ff

2m

Cl

m. 5

m. 8

2m

Tpt

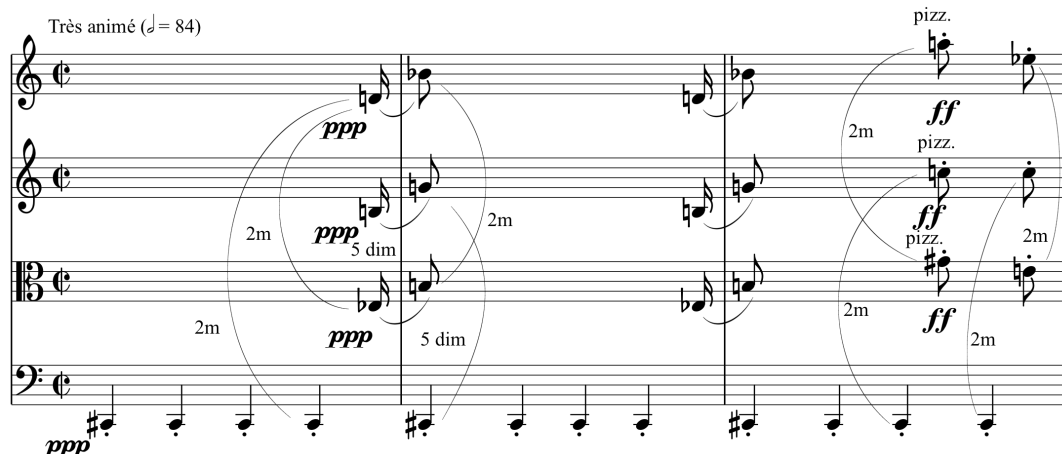
8vb

Exemple 9. Motif a (m. 1-2 et 5) de *Planos*<sup>291</sup>

Comme nous l'analyserons, la façon de procéder de Revueltas dans la consolidation atonale de l'espace harmonique est proche de celle mise en place par Anton Webern autour des années 1910. L'œuvre du compositeur autrichien est bien connue de Revueltas et influence le développement de son style compositionnel. En effet, la construction de l'espace harmonique de *Planos* rappelle celle du troisième mouvement des *Cinq mouvements pour quatuor à cordes Op. 5* de Webern<sup>292</sup>. Dans ce mouvement, le compositeur autrichien installe une pédale avant de présenter des accords formés par des couples d'intervalles de seconde mineure avec des quintes diminuées (quartes augmentées) :

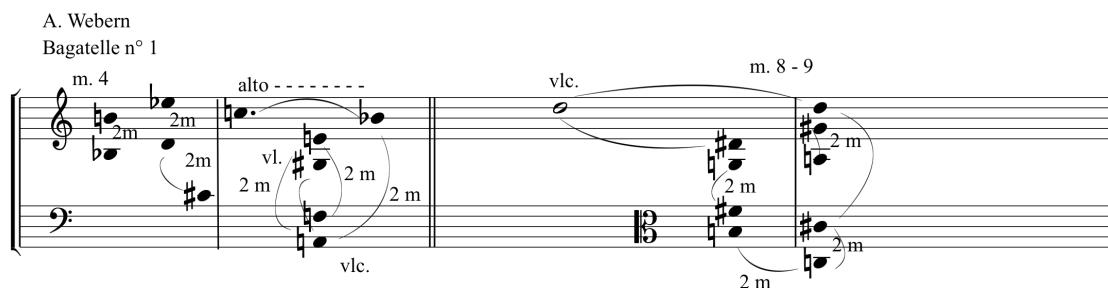
<sup>291</sup> REVUELTAS, Silvestre, *Planos*, New York, Southern Music Publishing Co. Inc, 1963.

<sup>292</sup> Le compositeur autrichien Anton Webern (1883-1945) fait partie de la deuxième "École de Vienne" avec Arnold Schoenberg et Alban Berg. Les *Cinq mouvements pour quatuor à cordes Op. 5* sont composés en 1909 et publiés en 1922. Première œuvre aphoristique de Webern (à l'exception du premier mouvement qui est assez développé), les *Cinq mouvements* le conduisent dans une nouvelle période de composition atonale, avant de développer la composition à douze sons.



Exemple 10. Début du troisième des *Cinq mouvements pour quatuor à cordes Op. 5*, (m. 1-3), Anton Webern<sup>293</sup>

Webern amène plus loin son procédé dans la première des *Six Bagatelles pour quatuor à cordes Op. 9*<sup>294</sup>. Les trois parties de cette œuvre aphoristique sont séparées par deux enchaînements d'accords de cinq sons formés par des couples d'intervalles de seconde mineure (qui peut être renversée et étendue sur une ou deux octaves) et un intervalle de quinte juste ou augmentée (quarte juste ou diminuée) résultant de la polyphonie. Ces accords exposent le total chromatique et coïncident avec les changements agogiques (début des *ritardandi*) de la pièce :



Exemple 11. Accords, *Bagatelle n° 1 Op. 9*, Anton Webern<sup>295</sup>

Cependant, contrairement à Webern, Revueltas ne fait pas apparaître le total chromatique selon un principe de non répétition, en privilégiant l'ostinato sur

<sup>293</sup> WEBERN, Anton, *Fünf Sätze für Streichquartett*, Wien, Universal, 1922.

<sup>294</sup> Les *Six Bagatelles pour quatuor à cordes Op. 9* sont écrites dans un langage atonal entre 1911 (n° 2 à 5) et 1913 (n° 1 et 6) mais publiées seulement en 1924 ; elles sont contemporaines de l'écriture des *Cinq pièces pour Orchestre Op. 10* (1913) et relèvent de l'aphorisme expressionniste (qui désigne l'esthétique développée par Webern dans des œuvres extrêmement brèves basées sur un principe de non-répétition). Sur la période aphoristique de Webern, cf. POIRIER, Alain, *Webern et l'art de l'aphorisme*, Paris, Éditions de la Cité de la Musique, 2009.

<sup>295</sup> WEBERN, Anton, *Sechs Bagatellen für Streichquartett*, Wien, Universal Edition, 1924.

une même cellule rythmique ou harmonique transposée ou rétrogradée tout au long de l'œuvre. Il en résulte la consolidation de différents pôles harmoniques permettant la juxtaposition ou la superposition des sections (plans) atonales et modales dans *Planos*. Ainsi, le deuxième motif de *Planos* (mesures 6 et 7) est de nature mélodique et de caractère dansant (cf. exemple 12). Il est basé sur la gamme pentatonique de *si* (degrés I, III, IV, V, VII) avec la quinte mobile (qui joue le rôle d'axe central dans les deux motifs générateurs). Les notes exposées par la superposition des deux motifs complètent ainsi onze notes du total chromatique (le *do* dièse n'arrive qu'à la mesure 23) :

Notes du motif <i>a</i>		axe central					
mi		sol	sol #	si b	si	do	ré #
Notes ajoutées au motif <i>b</i>							
fa	fa #		la			ré	

Molto lento (♩ = 66)

m. 6 Vlc. Cb. m. 7

notes du motif *b* : mode de mi sur si notes des deux motifs = 11

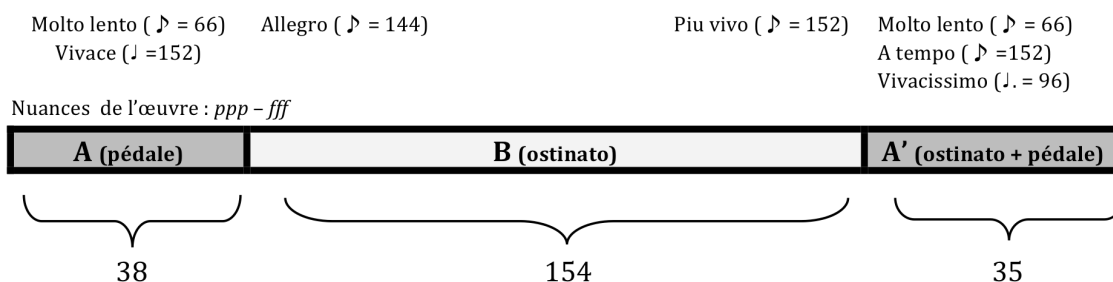
*mf* pizz.

8va

8vb

Exemple 12. Motif *b* superposé au motif *a* (m. 6-7) de *Planos*

Les cellules rythmiques du motif *b* sont le deuxième grand principe générateur (avec les pôles harmoniques du premier motif) de l'ostinato tout au long de l'œuvre. La forme globale de *Planos* peut être divisée en trois parties en fonction de la présence des pédales harmoniques ou d'ostinato (cf. exemple 13).



**Tableau 2. Analyse de la structure formelle de *Planos***

Revueltas développe la partie centrale de son œuvre par superposition d'ostinato dans une écriture contrapuntique, proche du fugato. La dernière partie est constituée par une juxtaposition des passages en ostinato et de passages sur une note pédale. Grâce à un processus de décroissance de la densité polyphonique et rythmique, l'œuvre termine avec le motif *a* suivi d'un motif mélodique développé durant la partie centrale.

La réception de *Planos* montre comment le public et les critiques mexicains préférèrent les œuvres "métisses" de Revueltas. D'ailleurs, la politique symbolique du régime postrévolutionnaire fait appel exclusivement à celles-ci, en évitant les œuvres atonales où l'abstraction rend difficile leur utilisation émotive. De même, comme nous l'avons signalé, Revueltas ne présente pas *Planos* en Espagne, privilégiant les œuvres avec des éléments issus de la musique métisse mexicaine et/ou avec une thématique antifasciste (*Hommage à Federico García Lorca, México en España*).

## Lázaro Cárdenas et la transition vers le nouveau régime

L'arrivée au pouvoir de Lázaro Cárdenas le 1<sup>er</sup> décembre 1934 marque la fin du *Maximato* et le début d'une dernière période de réformes qui, tout en nationalisant les industries, en acceptant les revendications ouvrières et en favorisant la formation d'un Front Populaire Mexicain, préparent la consolidation du régime autoritaire postrévolutionnaire en mars 1938 avec la transformation du parti officiel (PNR) en un parti de type corporatiste (PRM). Cárdenas modifie l'article 3 de la Constitution mexicaine pour instituer l'éducation socialiste. Cette école socialiste « coïncide avec le développement complet du nationalisme dont

elle assure la diffusion »<sup>296</sup>. En effet, « elle couvre la vulnérabilité du pouvoir et prépare sa continuité en intégrant les masses au système socio-économique et idéologique »<sup>297</sup>.

Les conflits de pouvoir avec Plutarco E. Calles durent deux ans, aboutissant finalement à l'exil de celui-ci aux États-Unis début 1936, après avoir été expulsé par Cárdenas. Les nouvelles confluences politiques début 1935 bouleversent à nouveau le pouvoir au sein du champ artistique. Carlos Chávez quitte définitivement la direction du Conservatoire National, assurée désormais par l'un de ses plus fervents critiques, Estanislao Mejía<sup>298</sup>. Celui-ci réforme en 1935 le projet d'établissement du Conservatoire afin de « fortifier et répandre l'éducation musicale dans la République »<sup>299</sup>. De même, il fonde avec l'appui de la SEP et du Département des Beaux-Arts un nouvel orchestre, l'*Orquesta Sinfónica Nacional* (OSN). L'OSN est créé dans l'objectif de diffuser la musique à une échelle nationale afin de sortir les classes sociales « d'un état d'incompréhension des œuvres d'art [et] de les rallier aux finalités poursuivies par l'État au sujet de l'éducation artistique pour fortifier l'âme du peuple »<sup>300</sup>. De ce fait, la politique symbolique de l'État se poursuit à travers une orientation marxiste avec le travail de l'OSN. La première saison officielle de l'OSN se déroule au *Palacio de Bellas Artes* durant l'été 1935. La direction est assurée par plusieurs chefs d'orchestre ignorés par Chávez et l'OSM, notamment Julián Carrillo, Juan León Mariscal, Jesús Estrada et José Rocabrana.

Silvestre Revueltas commence à travailler avec l'OSN à partir de mars 1935, tout en assurant la sous-direction de l'OSM de Chávez<sup>301</sup>. En effet, le 21 mars il dirige avec Jacobo Kostakowsky l'OSN au *Palacio de Bellas Artes*, à l'occasion du

---

<sup>296</sup> MEYER, Jean, *La Révolution mexicaine*, Paris, Tallandier, 2010 [1973], p. 299.

<sup>297</sup> *Idem*.

<sup>298</sup> Estanislao Mejía (1882-1967) appartient au groupe du Conservatoire déplacé par Chávez lors de la restructuration du champ artistique en 1929. Puis, il est directeur notamment de la Faculté de Musique de l'Université Nationale avant de revenir au Conservatoire.

<sup>299</sup> « fortalecer y propagar la educación musical en la República », Note de la Direction du Conservatoire, « La Crisis Musical y las Finalidades del conservatorio », *Cultura Musical*, Vol. 1, n° 1, México, novembre de 1936, p. 22.

<sup>300</sup> « en estado de incomprensión de las obras de arte, sino que se encarrilen hacia las finalidades que persigue el Estado en cuestiones de educación artística para fortalecer el alma del pueblo », Notes d'Estanislao Mejía dans le programme des concerts de la OSN, saison 1935.

<sup>301</sup> Pour plus de détails concernant le fonctionnement des orchestres, cf. CONTRERAS SOTO, Eduardo, *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son*, México, CONACULTA, 2000, pp. 45-49.

Premier Festival-Hommage à J.S. Bach<sup>302</sup>. Quelques mois plus tard dans le cadre de la saison de l'OSM, Revueltas dirige début juillet *Planos* et *Janitzio*. L'annonce du concert dans l'un des principaux journaux de la capitale du pays montre l'incontestable prestige de Revueltas et de sa musique, celle-ci étant considérée comme profondément mexicaine :

Silvestre Revueltas, amplement connu et apprécié en dehors et au sein de notre milieu, montera sur le podium pour mener l'orchestre sur le chemin du succès, avec la satisfaction de diriger le même soir *Planos* et *Janitzio*, dont il est l'auteur et qui renferment deux modalités distinctes. Nous pouvons certainement assurer que, au moins en ce qui concerne *Janitzio*, le public se sentira à nouveau heureux, comme il s'est senti auparavant devant l'exécution de cette même œuvre qui porte indubitablement la marque de la nationalité.<sup>303</sup>

Dans la critique du concert est formulé le même jugement, en ajoutant le commentaire que rédige Revueltas sur *Planos* et faisant remarquer son opposition avec le nationalisme présent dans *Janitzio* :

Tant dans *Planos* que dans *Janitzio*, toutes deux de Revueltas, l'orchestre s'est toujours montré obéissant, donnant tout ce qu'il a, dans une ambiance syncopée, celle qui prédomine dans la première des œuvres citées, et qui, comme son auteur l'indique, est une œuvre « d'architecture fonctionnelle qui n'exclut pas le sentiment ». *Janitzio* est une œuvre plus sincère et émotive, avec des détails qui indiquent les contours d'une tendance bien ancrée en matière de nationalisme.<sup>304</sup>

L'affirmation incessante du nationalisme présent dans la musique de Revueltas et le prestige grandissant du compositeur rendent évidente l'utilisation de certaines de ses œuvres dans la politique symbolique du gouvernement postrévolutionnaire de Cárdenas. Durant 1935, *Janitzio* et *Caminos* font partie de la liturgie politique du régime dans des actes commémoratifs orientés vers la réécriture de l'Histoire révolutionnaire récente. Ce travail de réécriture est réalisé par la biais d'une « succession de commémorations, rites, monuments et

---

<sup>302</sup> *El Nacional*, México, 18 de marzo de 1935.

<sup>303</sup> « Silvestre Revueltas, ampliamente conocido y estimado en nuestro medio y fuera de él, subirá al podio para llevar a la orquesta por el camino del triunfo, cabiéndole la satisfacción de dirigir también en esta misma noche *Planos* y *Janitzio*, de las que es autor y que acusan dos diferentes modalidades. Desde luego puede asegurarse que, cuando menos por lo que a 'Janitzio' respecta, el público volverá a sentirse jubiloso, como se ha sentido las veces anteriores en las que fue ejecutada esta misma obra, que lleva inconfundiblemente impreso el sello de la nacionalidad », *El Nacional*, México, 4 de julio de 1935.

<sup>304</sup> « Y tanto en *Planos* como en *Janitzio*, ambas de Revueltas, la orquesta muéstrase [sic] siempre obediente, dando de sí todo lo que tiene, en un ambiente sincopado, que es lo que prevalece en la primera de las obras citadas, la que, como su propio autor la califica, es una obra de "arquitectura funcional que no excluye el sentimiento", resultando *Janitzio* más sincera y emotiva, con detalles que señalan ya los perfiles de una bien encontrada tendencia en materia de nacionalismo », BARAJAS, Manuel, *El Nacional*, México, 8 de julio 1935.

célébrations qui envahissent les différentes espaces de la vie publique »<sup>305</sup>, c'est-à-dire par la consolidation d'une politique symbolique de grande ampleur. Ainsi, le 17 juillet 1935, l'OSM crée *Caminos* et interprète *Janitzio* sous la direction de Chávez dans la "Cérémonie en mémoire du Général Obregón", devant le Président Cárdenas en personne<sup>306</sup>. Cette cérémonie a lieu à la date du septième anniversaire de l'assassinat d'Obregón dans le parc de *La Bombilla*, en plein cœur de Mexico. Elle a la fonction de consacrer la Révolution et de créer un sentiment d'unité nationale en effaçant les profondes divisions de la "famille révolutionnaire" durant la sanglante guerre civile et la période postrévolutionnaire. La musique de Revueltas participe à la surcharge de sens de l'énorme monument à la mémoire du Général révolutionnaire, situé sur le lieu de sa mort, mobilisant un dispositif émotionnel de caractère nationaliste. Ce monument, pour extraordinaire qu'il puisse paraître, est destiné à accueillir le bras arraché à Obregón par les troupes de Francisco Villa pendant la Révolution lors de la meurtrière *Bataille de Celaya* en 1915<sup>307</sup>. L'intervention de l'OSM accomplit une fonction rituelle de sacralisation de la relique dans un cadre d'institutionnalisation de la nouvelle mémoire historique révolutionnaire.

Quelques semaines plus tard, l'OSM collabore à nouveau à un acte mémoriel du gouvernement postrévolutionnaire : l'inauguration de la plaque commémorative du fondateur du journal *El Nacional*, « l'Illustre Réformateur José María Mora »<sup>308</sup>. En effet, l'OSM interprète *Caminos* (sous la direction de Chávez) et *Janitzio* (sous la direction de Revueltas) lors de la cérémonie qui a lieu le 10 août à l'endroit où se trouvait le journal de la capitale. À cette occasion, la municipalité de Mexico change le nom de l'ancienne rue de San Diego pour celui du Dr. Mora, réformateur libéral du XIX<sup>e</sup> siècle considéré par le nouveau régime comme l'un des précurseurs idéologiques de la Révolution. Pour *El Nacional*, la plaque exalte l'endroit « où s'érige fièrement le bâtiment du porte-parole de la Révolution, où

---

<sup>305</sup> « sucesión de recordaciones, ritos, monumentos y celebraciones que invadieron las distintas esferas de la vida pública », FLORESCANO, Enrique, *Historia de las historias de la nación mexicana*, México, Taurus, 2002, p. 398.

<sup>306</sup> *El Nacional*, México, 13 de julio de 1935.

<sup>307</sup> La relique sera exposée au public dans un bocal de formol au centre du monument durant des années avant d'être remplacée par une copie en bronze.

<sup>308</sup> « Ilustre Reformador José María Luis Mora », *El Nacional*, México, 10 de agosto de 1935.

incubent les idées et se protègent les droits de la classe prolétarienne »<sup>309</sup>. Les orateurs se succèdent sur le podium, racontant que le Dr. Mora, « le civilisateur, affronte aussi bien les pouvoirs rétrogrades que les masses irresponsables et ses *caudillos* démagogues et illettrés, en profitant de la plus petite percée pour filtrer sa lumière et injecter des nouveautés dans l'immense chaos »<sup>310</sup>. Les critiques du journal applaudissent l'intervention de l'OSM et les œuvres de Revueltas, attribuant à *Caminos* une « authentique saveur révolutionnaire »<sup>311</sup>. En effet, *Caminos* partage avec *Janitzio* la forte influence des mélodies et rythmes issus de la musique paysanne métisse, traités par Revueltas avec maîtrise.

De ce fait, certaines œuvres de Revueltas jouissent, durant la fin du *Maximato* et l'instauration du nouveau gouvernement Cárdenas, d'un rôle privilégié dans la politique symbolique du régime grâce à leur capacité à condenser les attributs officiels de l'identité mexicaine postrévolutionnaire. Leur utilisation dans le cadre de pratiques cérémonielles officielles obéit à une volonté de mobiliser l'ensemble des dispositifs sensoriels afin d'exacerber la dimension émotionnelle du rituel. Effectivement, avec les pratiques rituelles et cérémonielles « l'insertion du symbolique dans l'univers physique atteint un degré particulièrement élevé de réalité puisqu'elles se déploient dans un espace qu'elles dynamisent, puisqu'elles mobilisent des lieux, des objets, des individus »<sup>312</sup>. La musique de Revueltas structure temporellement le rituel et participe à la construction d'un imaginaire national ancré dans le temps et dans l'espace.

Pour sa part, la LEAR continue les attaques contre le régime postrévolutionnaire, appliquant l'idéologie prônée par le Komintern de façon dogmatique. Ce fait montre la dépendance de la Ligue vis-à-vis du PCM et empêche la Ligue de pénétrer dans les milieux intellectuels hégémoniques mexicains, réduisant les possibilités de contact avec d'autres organisations étrangères<sup>313</sup>.

---

<sup>309</sup> « en que se levanta orgulloso el edificio del vocero de la Revolución, donde se incuban las ideas y se defienden los derechos de la clase proletaria », *El Nacional*, México, 11 de agosto de 1935.

<sup>310</sup> « el civilizador, se enfrenta lo mismo con los poderes retrógrados que con las masas irresponsables y sus caudillos demagogos e iletrados, aprovechando el menos resquicio para filtrar su luz e injectar novedades en tamaño caos », *Idem*.

<sup>311</sup> « acendrado sabor revolucionario », *Idem*.

<sup>312</sup> BRAUD, Philippe, *L'émotion en politique*, Paris, Presses de SciencesPo, 1996, p. 131.

<sup>313</sup> Cf. Lettre de Luis Arenal à l'AEAR, datée du 25 janvier 1935. Archives de la LEAR du Fondo Leopoldo Méndez, CENIDIAP-INBA, México.



Dans le troisième numéro de *Frente a Frente* (mai 1935), Hernán Laborde, alors secrétaire du PCM, affirme que le gouvernement social-démocrate de Cárdenas poursuit « la politique de ses prédécesseurs à une étape supérieure dans le processus fascisant du monde capitaliste et des préparatifs belliqueux »<sup>314</sup>. Pour Laborde, le *Plan sexenal*<sup>315</sup> de Cárdenas continue sous l'influence de Plutarco E. Calles et n'est pas autre chose que « le programme fascisant et de renforcement de la domination yankee au Mexique, qui se cache derrière le paravent *gauches* cardenistes, avec leur socialisme mensonger et scandaleux »<sup>316</sup>.

José Revueltas tient des propos identiques dans une publication du PCM, affirmant qu'au « Mexique, comme dans tous les pays arriérés économiquement, nous avons une copie conforme des méthodes fascistes implantés dans d'autres pays »<sup>317</sup>. Selon lui, le gouvernement du Général Cárdenas représente les intérêts des « latifundistes, de la bourgeoisie mexicaine et de l'impérialisme yankee »<sup>318</sup>. José Revueltas se lamente que le gouvernement « refuse de rétablir des relations diplomatiques avec l'Union Soviétique, qui est reconnue universellement comme l'avant-garde de toutes les forces qui travaillent pour la paix dans le monde »<sup>319</sup>. L'assimilation de la social-démocratie au fascisme est en accord avec les consignes idéologiques du Komintern depuis 1928 lors du VI<sup>e</sup> Congrès, le premier de l'ère stalinienne. Ainsi, dès son IV<sup>e</sup> congrès, qui s'ouvre à Moscou le 5 novembre 1922<sup>320</sup>, le Komintern définit le fascisme comme une « offensive du capital » consécutive à l'échec du prolétariat et des socialistes et comme une forme nouvelle adoptée par la contre-révolution. Deux ans plus tard, en juin 1924, lors du V<sup>e</sup>

---

<sup>314</sup> « la política de sus predecesores en una etapa superior del proceso de fachización del mundo capitalista y de los preparativos bélicos », LABORDE, Hernán, « Cinco meses de gobierno Cardenista », *Frente a Frente*, n° 3 (1<sup>a</sup> época), mayo de 1935, p. 17.

<sup>315</sup> Le Plan sexennal est le projet politique élaboré par le PNR préalablement à la candidature de Lázaro Cárdenas.

<sup>316</sup> « El programa de fachización [sic] y reforzamiento [sic] del dominio yanqui en México, amparándose detrás el biombo de las 'izquierdas' cardenistas, con su socialismo embustero y escandaloso », *Idem*.

<sup>317</sup> « En México, como en todos los países atrasados económicamente, tenemos una copia fiel de los métodos fascistas implantados en otros países », REVUELTAS, José, « Joven trabajador: ¡acá está el camino! », *Escritos políticos*, Vol. I, México, Era, 1984 [1935], p. 178.

<sup>318</sup> « terratenientes, la burguesía mexicana y el imperialismo yanqui », *Idem*.

<sup>319</sup> « se niega a reanudar relaciones diplomáticas con la Unión Soviética, reconocida universalmente como la vanguardia de todas las fuerzas en el mundo que laboran por la paz », *Idem*.

<sup>320</sup> Une semaine après la Marche sur Rome et la désignation de Mussolini comme président du Conseil des ministres.

Congrès, la social-démocratie est définie, au même titre que le fascisme, comme un instrument du grand capital. Cette conception est reprise et systématisée lors du VI<sup>e</sup> Congrès avec les formules de « classe contre classe ». C'est alors le triomphe de la doctrine du « social-fascisme », qui assimile la social-démocratie à l'une des formes répressives qu'utilise la bourgeoisie contre la classe ouvrière. Ainsi, le fascisme est défini comme l'une des formes classiques de la réaction à l'époque du déclin du capitalisme et de la décomposition de la bourgeoisie ; il est interprété comme « une dictature directe de la bourgeoisie, masquée par l'idée nationale et par une phraséologie socialisante destinée à opérer le ralliement des masses »<sup>321</sup>.

L'empreinte du Komintern est omniprésente dans la synthèse des six principes constitutifs de la LEAR, publiés dans le premier numéro de *Frente a Frente*, en novembre 1934 :

- 1.- La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) est une organisation de Front Unique au service de la classe travailleuse contre l'actuel système capitaliste et ses funestes conséquences de crise et dégénérescence, avec ses séquelles de fascisme, d'impérialisme et de guerre.
- 2.- En tant qu'organisation de front unique révolutionnaire, la reconnaissance de la lutte des classes et la détermination de la soutenir, par le biais d'une vigoureuse et ample campagne intellectuelle en faveur des grandes masses ouvrières et paysannes, est le seul pré-requis indispensable pour être membre de la LEAR.
- 3.- Réunir toutes les forces intellectuelles, véritablement révolutionnaires, pour les opposer aux institutions et courants corrompus des arts et sciences bourgeoises, est l'une de nos fonctions principales.
- 4.- Définir la position des artistes et écrivains réactionnaires, franchement au service du clergé et de la classe exploiteuse, dénoncer et démasquer implacablement ceux qui avec un masque rouge prétendent pénétrer, ou y sont arrivés, les rangs prolétariens pour les trahir, simulant leur défense, est un de nos devoirs les plus urgents et importants.
- 5.- Par la littérature, la peinture, la musique, le théâtre et autres expressions de labeur intellectuel, nous devons montrer l'indéfectible contenu de classe, en faveur de la domination capitaliste, que renferme la nommée « culture » qui renforce la bourgeoisie dans chacun de ses secteurs : à partir des archevêchés, des chaires universitaires et des écoles de l'État ou à partir de ses partis pseudo-révolutionnaires.
- 6.- L'Union Soviétique, seul pays où la culture réalise des fonctions intégralement au profit de l'humanité laborieuse, est la Flamme qui signale le chemin à suivre pour les prolétaires d'autres pays de la Terre. Au Mexique, c'est seulement quand les ouvriers et les paysans auront conquis leur émancipation économique et politique, que la culture sera pleinement au service des forces productrices, aujourd'hui opprimées et subjuguées par une clique de parasites hypocrites et de malfaiteurs sanguinaires. Du côté des travailleurs, pour contribuer à leur

---

<sup>321</sup> MILZA, Pierre, *Les fascismes*, Paris, Seuil, 2001 [1985], p. 135.

grandiose œuvre de libération, la Ligue des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (LEAR) met et mettra tout son effort.<sup>322</sup>

Les principales lignes discursives de ces préceptes peuvent se résumer à l'association du capitalisme, du fascisme et de la guerre, le tout englobé dans une vision téléologique de l'Histoire dans laquelle le communisme serait l'étape supérieure ; à l'amalgame entre le système économique, la classe sociale et l'esthétique d'une certaine production artistique ; au culte de l'Union Soviétique comme nouveau guide de l'humanité. De même, l'idée de l'existence de deux arts de natures différentes et incompatibles, l'un prolétarien et l'autre bourgeois, est une constante dans le discours esthétique de la Ligue. La libération et le développement d'un art prolétarien est l'un des principaux objectifs de la LEAR. Il est perceptible que la notion d'alliance antifasciste est encore absente du discours politique de la Ligue, n'apparaissant qu'à partir de sa deuxième époque.

La première tribune internationale de la LEAR est le premier *American Writers' Congress*<sup>323</sup> qui se tient à New York du 26 au 28 avril 1935<sup>324</sup>. Celui-ci est organisé par les John Reed Clubs ainsi que par le PC des États-Unis et son organe

---

<sup>322</sup> « 1. – La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) es una organización de Frente Único al servicio de la clase trabajadora contra el actual régimen capitalista y sus funestas consecuencias de crisis y degeneración con sus secuelas de fachismo, Imperialismo y Guerra. 2. – Como tal organización de frente único revolucionario, el reconocimiento de la lucha de clases y el decidido propósito de impulsar ésta, por medio de la más vigorosa y amplia campaña intelectual a favor de las grandes masas obreras y campesinas, es el solo requisito indispensable para ser miembro activo de la LEAR. 3. – Reunir, pues, todas las fuerzas intelectuales, verdaderamente revolucionarias para oponerlas a las instituciones y corrientes corruptoras de las artes y las ciencias burguesas, es una de nuestras funciones principales. 4. – Definir la posición de artistas y escritores reaccionarios, francamente al servicio del clero y la clase explotadora, y denunciar y desenmascarar implacablemente a los que con careta pretenden penetrar, o están ya, dentro de las filas proletarias para traicionarlas, fingiendo defenderlas, es de las tareas más urgentes e importantes. 5. – Mediante la literatura, la pintura, la música, el teatro y demás expresiones de labor intelectual, hemos de mostrar incesantemente el indefectible contenido de clase, a favor de la dominación capitalista, que entraña la llamada "cultura" que proporciona la burguesía en todos y cada cual de sus sectores: bien desde los arzobispados, desde las cátedras universitarias y escuelas del gobierno, o desde sus partidos pseudo-revolucionarios. 6. – La Unión Soviética, único país donde la cultura realiza funciones integrales con finalidades provechosas a la humanidad laboriosa, es la Antorcha que señala el camino a seguir por los proletarios de los otros países de la Tierra. En México, solamente cuando los obreros y campesinos conquisten su emancipación económica y política, la cultura estará plenamente al servicio de las fuerzas productoras, hoy oprimidas y subyugadas por una cuadrilla de zánganos hipócritas y rufianes sanguinarios. Del lado de los trabajadores, a contribuir en su grandiosa obra de liberación, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) pone y pondrá todo su esfuerzo. », « Síntesis de los principios Declarativos de la LEAR », *Frente a Frente*, n° 1 (1ª época), noviembre de 1934, p. 3.

<sup>323</sup> Congrès des Écrivains Américains.

<sup>324</sup> Sur le Congrès des Écrivains Américains de 1935, cf. HART, Henry (ed.), *American Writers' Congress*, New York, International Publishers, 1935.

de diffusion *New Masses*. La LEAR y participe avec une délégation formée par les écrivains Juan de la Cabada et José Mancisidor<sup>325</sup>. Cette délégation résume dans *Frente a Frente* les discussions des participants du Congrès, qui se centrent autour des

questions doctrinaires et techniques fondamentales pour les écrivains des différents genres : roman, poésie, théâtre, drame, journalisme, etc. ; c'est-à-dire, de questions de *contenu* et de *forme*, ainsi que l'analyse et la résolution d'autres problèmes, tels que : "La participation de l'écrivain à la lutte contre la guerre", "Le Fascisme et l'écrivain", "Ce que l'écrivain peut donner au mouvement révolutionnaire", "Le problème social et politique de l'écrivain noir", "La publicité contemporaine et l'écrivain révolutionnaire" et "Publicité pour travailleurs".<sup>326</sup>

La délégation de la LEAR demande à l'assemblée du Congrès de faire sienne une série de revendications adressées au gouvernement de Cárdenas. Entre elles se trouvent notamment les protestations contre : l'interdiction de libre circulation de *El Machete* (alors l'organe de diffusion du PCM) ; les exécutions par des latifundistes des paysans qui prennent directement des terres, « fatigués de vingt-cinq ans de promesses politiques »<sup>327</sup> ; les assassinats d'instituteurs ruraux envoyés par le gouvernement dans « les régions les plus fanatiques du pays pour enseigner "l'École socialiste" »<sup>328</sup> ; et les saccages des bureaux du PCM par le groupe fasciste mexicain des *Camisas Doradas*<sup>329</sup>.

De même, la LEAR propose à l'assemblée l'ambitieux projet d'organiser un Congrès Continental des Écrivains Révolutionnaires au Mexique durant 1936<sup>330</sup>. Ce projet ne voit jamais le jour et délégitime la LEAR vis-à-vis des organisations étatsuniennes. Toutefois, après le Congrès des Écrivains Américains, la LEAR

<sup>325</sup> José Mancisidor (1894-1956), écrivain et historien mexicain membre du PCM, auteur notamment de *La ciudad roja* (1932), *Nueva York revolucionario* (1935) et *Síntesis histórica del movimiento social mexicano* (1940).

<sup>326</sup> « Cuestiones doctrinarias y técnicas más fundamentales para los escritores de los diversos géneros: Novela, Poesía, Teatro, Drama, Periodismo, etc.; es decir, las cuestiones de contenido y forma, así como el análisis y resolución de otros problemas, tales como "La participación del escritor en la lucha contra la guerra", "El Fachismo y el escritor", "Qué puede dar el escritor al movimiento revolucionario", "El problema social y político del escritor negro", "La publicidad contemporánea y el escritor revolucionario" y "Publicidad para Trabajadores" », cf. « La LEAR en el Congreso de Escritores Americanos », *Frente a Frente*, n° 3 (1<sup>a</sup> época), mayo de 1935, p. 9.

<sup>327</sup> « cansados de veinticinco años de promesas políticas », *Id.*

<sup>328</sup> « las regiones más fanatizadas del país para enseñar la llamada "Escuela Socialista" », *Id.*

<sup>329</sup> *Id.*, p. 19. Les *Camisas Doradas* [Chemises Dorées] de l'Action Révolutionnaire Mexicaniste (ARM), est un groupe de orientation fasciste qui opère à Mexico à partir de 1934. Profondément antisémites et anticommunistes, leurs principaux ennemis sont les commerçants juifs du centre de Mexico, la LEAR et le PCM.

<sup>330</sup> « La LEAR en el Congreso de Escritores Americanos », *Frente a Frente*, n° 3 (1<sup>a</sup> época), mayo de 1935, p. 9. Au début de sa deuxième époque, la LEAR renouvelle l'appel à un Congrès Continental d'Intellectuels pour la Défense de la Culture, cf. *Frente a Frente*, n° 1 (2<sup>a</sup> época), marzo de 1936, p. 6.

renforce ses liens avec *New Masses* et les John Reed Clubs, lesquels commencent à distribuer le troisième numéro de *Frente a Frente* aux États-Unis. À celle-ci est adjointe *El Machete*, qui est vendu à plus de 500 exemplaires dans la seule ville de New York. La LEAR propose à *New Masses* des échanges éditoriaux et demande à son comité l'envoi des exemplaires de *Frente a Frente* à l'UIER<sup>331</sup>.

Au Mexique, durant juillet 1935 de nombreux groupes et syndicats d'artistes se rallient à la LEAR. La Ligue devient un mouvement national avec des organisations affiliées dans plusieurs villes du pays. Paradoxalement, elle endure en même temps une crise financière et éditoriale, à cause notamment de problèmes de gestion interne, qui l'empêche de publier sa revue pendant neuf mois<sup>332</sup>. Le prochain numéro de *Frente a Frente* est le premier de la nouvelle époque antifasciste de la LEAR.

---

<sup>331</sup> Cf. Francisco Reyes Palma, « La LEAR y su revista de frente cultural » in *Frente a Frente* (éd. facsimilée), *Op. cit.*, p. 9. Lettre de Luis Arenal à la direction de *New Masses* datée du 6 juin 1935. D'après cette lettre, la même pétition a été formulée à l'A.E.A.R. quelques mois auparavant, mais les exemplaires de *Frente a Frente* ont été perdus durant l'envoi.

<sup>332</sup> Il est fort possible que ce retard soit expliqué par les répercussions du VII<sup>e</sup> Congrès du Komintern et par le retard des nouvelles consignes du PCM.



### CHAPITRE 3 – Silvestre Revueltas et la LEAR : antifascisme international et construction nationale

---

*Le compositeur moderne doit passer du statut de parasite à celui de combattant. [...] À l'ère des grands combats de l'homme contre l'homme pour un monde nouveau, les musiciens devraient cesser d'être des déserteurs.*<sup>333</sup>

Hanns EISLER, « The composer in society », *Daily Worker*, 5 décembre 1935.

Quelques mois après le premier Congrès des écrivains américains, le VII<sup>e</sup> Congrès du Komintern, tenu à Moscou en juillet-août 1935, bouleverse la conduite des partis communistes et de ses organisations adjacentes. Entre les représentants du PCM à Moscou se trouvent Hernán Laborde, secrétaire général du parti, et José Revueltas, président des Jeunesses Communistes. Le 2 août 1935, Georges Dimitrov, secrétaire général du Komintern prononce son discours « L'unité de la classe ouvrière dans la lutte contre le fascisme », nouveau mot d'ordre du communisme international. Dimitrov affirme que si le fascisme a pu accéder au pouvoir c'est parce que les « Partis communistes étaient *insuffisamment forts* pour, sans et contre la social-démocratie, soulever les masses et les conduire à la bataille décisive contre le fascisme »<sup>334</sup>. Ainsi, pour empêcher la généralisation du fascisme au pouvoir et renverser le fascisme victorieux, la première chose qui devait être faite était de « créer le front unique, établir l'unité d'action des ouvriers dans chaque entreprise, dans chaque rayon, dans chaque région, dans chaque pays, dans le monde entier ». Car l'arme qui rend la classe ouvrière capable de se défendre et de réussir la contre-offensive contre le fascisme est « l'unité d'action du prolétariat à l'échelle nationale et internationale »<sup>335</sup>. L'importance du front unique, afin de riposter contre la poussée du fascisme et augmenter le rôle politique de la classe ouvrière, réside pour Dimitrov dans « l'action commune des adhérents aux partis

---

<sup>333</sup> EISLER, Hanns, « The composer in society », *Daily Worker* (journal new-yorkais organe de diffusion du CPUSA), 5 décembre 1935.

<sup>334</sup> Dimitrov, Georges, *L'unité de la classe ouvrière dans la lutte contre le fascisme* (Discours prononcé lors du VII<sup>e</sup> Congrès de l'Internationale Communiste), Paris, Bureau d'Editions, 1935, p. 15.

<sup>335</sup> *Id*, p. 24.

et organisations des deux internationales – l'Internationale communiste et la II<sup>e</sup> Internationale »<sup>336</sup>. Cette idée aurait été inconcevable quelques années auparavant et aurait valu un procès public à celui qui aurait osé l'exprimer. Enfin, celui-ci considère que « dans l'œuvre de mobilisation des masses travailleuses pour la lutte contre le fascisme, une tâche particulièrement importante consiste à créer un *large front populaire antifasciste* sur la *base du front unique prolétarien*. Le succès de toute la lutte du prolétariat est étroitement rattaché à l'établissement d'une alliance de combat avec la paysannerie travailleuse et la masse fondamentale de la petite bourgeoisie citadine »<sup>337</sup>. L'antifascisme étant devenu la nouvelle ligne, une nouvelle période des relations de l'Union Soviétique avec le monde est amorcée.

Au retour de Moscou, José Revueltas devient un fervent défenseur de la nouvelle ligne antifasciste du PCM et de la formation du front populaire. Il encourage l'union des forces sociales autour de la Révolution mexicaine et soutient la politique du gouvernement Cárdenas. José Revueltas reconnaît les erreurs commises par le PCM, affirmant que

le parti communiste n'a pas su voir, en 1929, que les possibilités de la Révolution mexicaine n'étaient pas encore éteintes et a conseillé au prolétariat de rompre avec ses alliés naturels : la petite bourgeoisie, les paysans de classe moyenne, la bourgeoisie libérale, en obtenant que le prolétariat ne suive pas ses conseils, mais qu'il s'éloigne davantage du parti communiste.<sup>338</sup>

José Revueltas insiste sur l'inadéquation des consignes du Komintern à la réalité politique du Mexique, affirmant que le PCM perd « la boussole dans la période de 1929 à 1935, en préconisant des consignes schématiques et inacceptables pour le Mexique, comme la lutte immédiate pour la dictature démocratique du prolétariat et des paysans »<sup>339</sup>. La nouvelle ligne politique du PCM est la création d'un front populaire par le « regroupement des forces sociales

---

<sup>336</sup> *Ibid.*

<sup>337</sup> *Id.*, p. 31.

<sup>338</sup> « El partido comunista no supo ver, en 1929, que las posibilidades de la revolución mexicana aún no estaban agotadas y aconsejó al proletariado la ruptura con sus aliados naturales en México: la pequeña burguesía, los camerinos medios, la burguesía liberal, logrando con esto, no que el proletariado siguiera sus consejos, sino que el proletariado se alejara aún más del partido comunista », REVUELTAS, José, « Las masas tienen derecho a un partido comunista », *Escritos políticos*, Vol. I, México, Era, 1984 [1940], p. 25.

<sup>339</sup> « la brújula en el periodo de 1929 a 1935, preconizando consignas esquemáticas e inacceptables para México, como la lucha inmediata por la dictadura democrática del proletariado y los campesinos », *Idem.*



diverses – la bourgeoisie libérale, la petite bourgeoisie, les paysans et le prolétariat – pour la lutte contre le féodalisme et l'impérialisme »<sup>340</sup>. Certainement, le changement idéologique de José Revueltas influence son frère Silvestre car, après le VII<sup>e</sup> Congrès du Komintern et le décès de leur frère Fermín, ce dernier se rapproche des artistes antifascistes de la LEAR.

Effectivement, la première participation de Silvestre Revueltas à un acte officiel de la LEAR a lieu le 17 octobre 1935. À cette occasion, Silvestre Revueltas et Eduardo Hernández Moncada<sup>341</sup> réalisent une intervention musicale au cours de l'inauguration de l'Atelier d'Arts Plastiques de la LEAR<sup>342</sup>. Ce fait coïncide avec la sortie de Revueltas de la sous-direction de l'OSM et la rupture définitive de sa collaboration artistique avec Chávez, qui a lieu durant le mois d'octobre. D'ailleurs, l'une des origines de cette rupture se trouve dans une affaire de travail entre Chávez et Revueltas concernant la musique du film *Redes*<sup>343</sup>, réalisé par Fred Zinnemann<sup>344</sup> et le photographe Paul Strand<sup>345</sup>. En effet, Carlos Chávez, directeur du Département de Beaux-Arts de la SEP au moment de la consolidation du projet, espère être le compositeur de la musique du film<sup>346</sup>. Cependant, à sa sortie de la

---

<sup>340</sup> « agrupamiento de fuerzas sociales diversas – la burguesía liberal, la pequeña burguesía, los campesinos, el proletariado – para la lucha contra el feudalismo y el imperialismo », REVUELTAS, José, « Caracterizando a la antigua dirección », *Escritos políticos*, Vol. I, México, Era, 1984 [1940], p. 29.

<sup>341</sup> Ami de Revueltas et de Chávez, le compositeur mexicain Eduardo Hernández Moncada (1899-1995) travaille avec l'OSM dès 1929 en tant que pianiste. Il assure la sous-direction de l'OSM après le départ de Revueltas à la fin 1935.

<sup>342</sup> L'invitation à cet événement se trouve dans les archives de la LEAR du Fondo Leopoldo Méndez, CENIDIAP/INBA, Mexico (corroboré dans *El Nacional*, Mexico, 18 de octubre de 1935).

<sup>343</sup> Le projet du film *Redes*, initialement nommé *Pescados* [Poissons], trouve son origine en 1933 au sein du Département de Beaux-Arts de la SEP. Il débute avec la commande du scénario au photographe étatsunien Paul Strand (1890-1976) et à l'historien de l'art Agustín Velázquez Chávez (1919-?). Ce dernier, par ailleurs neveu de Carlos Chávez, sort du projet l'année suivante. Sur ce sujet, cf. ESTRADA, Julio, « Carlos Chávez: -¿Quiénes son los otros? », *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Escuela Nacional de Música, CCADET, UNAM, México, junio 2009 - junio 2010, n° 3-4, pp. 7-32 ; ainsi que CONTRERAS SOTO, Eduardo, *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son*, México, CONACULTA, 2000, pp. 43-45.

<sup>344</sup> Le réalisateur autrichien Fred Zinnemann (1907-1997) émigre aux États-Unis à la fin des années 1920 après avoir fait des études d'opérateur de cinéma à Paris – à l'école de la rue Vaugirard fondée sous l'impulsion de Louis Lumière et de Léon Gaumont (aujourd'hui l'École nationale supérieure Louis-Lumière). *Redes* (1934-1935) est son premier long-métrage.

<sup>345</sup> Considéré comme l'un des pionniers de la photographie moderne aux États-Unis, Paul Strand (1890-1976) expose dès 1916 à New York dans les galeries d'Alfred Stieglitz (1864-1946) et de Marius de Zayas (1880-1961). Au Mexique, tout comme son collègue Edward Weston, il est proche des artistes stridentistes et il est apprécié par les artistes de la LEAR. Sur Strand, cf. DE CHASSEY, Éric, « Paul Strand, frontalité et engagement », *Études photographiques*, n° 13, 2003.

<sup>346</sup> Chávez travaille déjà à sa "symphonie prolétaire" (*Llamadas*) commandée par le Département des Beaux-Arts de la SEP pour l'inauguration du *Palacio de Bellas Artes* en septembre 1934.

direction du Département en mai 1934, le nouveau directeur<sup>347</sup> attribue la commande de la musique à Revueltas, provoquant la colère du chef principal de l'OSM<sup>348</sup>. Effectivement, Chávez ne supporte pas de perdre le projet et considère l'accord de Revueltas, alors sous-directeur de l'OSM, comme un affront<sup>349</sup>.

Quelques semaines après la première collaboration de Revueltas avec les artistes de la LEAR, il dirige *L'Internationale* à la tête de l'OSN au rassemblement organisé par la Société des Amis de l'URSS pour commémorer le 18<sup>e</sup> anniversaire de la Révolution Russe<sup>350</sup>. Cet événement, qui a lieu au Théâtre Hidalgo, constitue la première participation de Revueltas à un acte public explicitement communiste, correspondant au virement socialiste de la rhétorique politique du régime. Dorénavant la musique de Revueltas est utilisée aussi pour le légitimer à partir d'une vision marxiste. Ainsi, Revueltas participe à la grande manifestation organisée par le gouvernement Cárdenas, au *Palacio de Bellas Artes* le 20 novembre 1935, pour commémorer le 25<sup>e</sup> anniversaire de la Révolution mexicaine<sup>351</sup>. Revueltas dirige à la tête de l'OSN et du Chœur du Conservatoire un programme formé par la *Sinfonía en Do* du compositeur mexicain Haro y Tamaríz, *Caminos* de Revueltas et la *Symphonie n° 3 «Premier Mai»* de Dimitri Chostakovitch. La fonction symbolique de l'œuvre de Revueltas relie désormais la famille révolutionnaire et l'identité mexicaine métisse. De plus, les notes du programme montrent l'importance de la nouvelle rhétorique marxiste dans la réinterprétation de la Révolution sous le gouvernement de Cárdenas. En effet, une fois affirmé que le jeune et avant-gardiste Chostakovitch «est reconnu [universellement] comme le plus génial des compositeurs contemporains»<sup>352</sup>, la description de la Révolution d'octobre dans les notes sur la *Symphonie "Premier mai"* sert de métaphore de la réalité mexicaine :

Cette Symphonie débute avec un mouvement sombre et douloureux qui paraît exprimer l'état d'esprit des ouvriers dans les célébrations du 1<sup>er</sup> mai antérieures à la Révolution d'octobre. Puis, graduellement, telle une nouvelle force, une joie

---

<sup>347</sup> Il s'agit de l'avocat Antonio Castro Leal (1896-1981) directeur de l'Université Nationale de décembre 1928 à juin 1929.

<sup>348</sup> Cf. ESTRADA, Julio, « Carlos Chávez: -¿Quiénes son los otros? », *op. cit.*, p. 25.

<sup>349</sup> Revueltas finit la version définitive de *Redes* à la fin de 1935 et le film est présenté au public en 1936.

<sup>350</sup> *El Nacional*, México, 6 de noviembre de 1935.

<sup>351</sup> *El Nacional*, México, 15 de noviembre de 1935.

<sup>352</sup> « está reconocido [universalmente] como el más genial de los compositores contemporáneos », Programme du concert de l'OSN et du Chœur du Conservatoire, sous la direction de Silvestre Revueltas. *Palacio de Bellas Artes*, 20 novembre 1935.

réveillée et enflammée commence à s'infiltrer. L'ouvrier et le paysan commencent leur travail, les machines bougent, il y a une énergie illimitée dans le cœur prolétaire, et les cuivres de l'orchestre sont comme un feu de protestation, comme un mot d'acier qui appellera les masses sur le chemin de la Nouvelle Ère. La Symphonie ne s'interrompt pas et passe par différentes étapes expressives, soit de calme, soit d'encouragement ; mais toujours, dans le fond comme une tempête, le motif essentiel de la joie pour la lutte prolétaire, qui couronne, comme un grand soleil, la sonorité débordante du chœur final.<sup>353</sup>

Le gouvernement de Cárdenas s'identifie désormais avec le mythe et le régime héritier de la Révolution d'octobre. La Révolution mexicaine est à la fin d'un processus d'institutionnalisation et Cárdenas utilise le prestige international de la Révolution d'octobre pour son autolégitimation. Un an plus tard éclate la Guerre civile espagnole et le Mexique soutient le gouvernement républicain aux côtés de l'Union Soviétique staliniste. Cependant, Cárdenas concède fin 1936 l'asile politique à Léon Trotsky, protagoniste de la Révolution d'octobre et l'ennemi à abattre pour Staline durant les années 1930, poursuivant son identification avec la Révolution russe mais endommageant les relations du PCM avec le Komintern<sup>354</sup>. De même, le Mexique reçoit entre 1937 et 1940 des milliers d'enfants et de réfugiés espagnols. Entre-temps, la LEAR travaille à partir de 1936 avec le régime mexicain et les grandes centrales syndicales afin d'organiser un Front Populaire Mexicain (FPM).

## **La deuxième époque de la LEAR : Silvestre Revueltas et le Front culturel antifasciste**

---

Le 1<sup>er</sup> février 1936, la LEAR se défend des accusations provenant du directeur du journal *El Gráfico*<sup>355</sup> d'être une organisation communiste ou dirigée

---

<sup>353</sup> « Esta Sinfonía se inicia con movimiento sombrío y doloroso que parece expresar el ánimo del obrero en las celebraciones del 1º de mayo, anteriores a la revolución de octubre. Luego, gradualmente, como una nueva fuerza, va infiltrándose una alegría despierta y llameante. El obrero y el campesino empiezan su labor, las máquinas se mueven, hay una energía ilimitada en el corazón proletario, y los metales de la orquesta son como un fuego de protesta, como palabra de acero que llamara a las masas por el camino de la Nueva Era. La Sinfonía no se interrumpe y pasa por diferentes etapas expresivas, ya de quietud, ya de aliento; pero siempre, en el fondo como una tormenta, el motivo esencial de la alegría por la lucha proletaria, que corona, como un pleno sol, la sonoridad desbordante del coro final », *Idem*.

<sup>354</sup> Trotsky ne sera assassiné qu'en août 1940, après les procès de Moscou, la déroute des républicains espagnols que marque la fin de la Guerre civile espagnole et les purges internes du PCM.

<sup>355</sup> Le Graphique (L'Illustré).

par le PCM. Elle se définit alors comme une « organisation de front culturel, qui regroupe des travailleurs intellectuels de toutes orientations idéologiques sous un programme de lutte contre le fascisme, l'impérialisme et la guerre »<sup>356</sup>. Cependant, ce front culturel uni veut rassembler les intellectuels et les masses contre la guerre et le fascisme tout en légitimant l'idéologie et les positions de l'Union Soviétique staliniste<sup>357</sup>. La nouvelle identité politique et les positions antifascistes de la LEAR lui valent une immense sympathie de la part des intellectuels mexicains et cubains<sup>358</sup>, de même que l'antifascisme communiste rassemble une grande quantité d'intellectuels américains ou européens au cours des précédents congrès de New York et de Paris.

Du 14 au 16 février 1936 la LEAR participe à l'*American Artist's Congress*<sup>359</sup> à la *New School for Social Research* de New York. Ce Congrès est considéré pour la Ligue comme la continuation du Congrès des Écrivains Américains d'avril 1935 et du Congrès pour la défense de la Culture, tenu à Paris en juin 1935<sup>360</sup>. La délégation de la LEAR est présidée par le muraliste José C. Orozco. Des artistes mexicains indépendants y sont également représentés, et ce, par David A. Siqueiros, sorti de la direction de la LEAR quelques mois auparavant. Dans la quatrième session du Congrès, ce dernier expose un bref historique des mouvements artistiques mexicains postrévolutionnaires qui, d'après lui, ont abouti à la création de la LEAR. Celle-ci correspondrait à un deuxième moment de l'art révolutionnaire<sup>361</sup>, « un nouveau mouvement [qui] s'est développé sur l'ensemble des expériences passées au Mexique », en contact avec « les larges masses du

---

<sup>356</sup> « un organismo de frente cultural, que agrupa a trabajadores intelectuales de todas las tendencias [ideológicas] con un programa mínimo de lucha contra el fachismo, el imperialismo y la guerra », cf. REYES PALMA, Francisco, « La LEAR y su revista de frente cultural », *Frente a Frente*, op. cit., p. 12.

<sup>357</sup> Les sujets essentiels de la légitimation politique soviétique et antifasciste sont exposés dans *Frente a Frente* : le complot impérialiste dans l'assassinat de Kirov, l'incendie du Reichstag et le procès de Leipzig contre Dimitrov, la Commune de Paris, la menace d'une nouvelle guerre mondiale, la diabolisation d'Hitler, etc.

<sup>358</sup> Les deux intellectuels cubains qui intègrent la LEAR sont les poètes Juan Marinello et Nicolás Guillén.

<sup>359</sup> Congrès des artistes américains.

<sup>360</sup> Sur le Congrès de Paris Cf. TERONI, Sandra, KLEIN, Wolfgang (eds.), *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains, Paris 1935*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2005.

<sup>361</sup> Le premier moment est le mouvement muraliste, considéré à cette occasion par Siqueiros comme utopique à propos de la création d'un art en contact avec les masses, cf. BAIGELL, Matthew ; WILLIAMS, Julia (eds.), *Artists Against War and Fascism: Papers of the First American Artists' Congress*, New Jersey, Rutgers University Press, 1986, p. 211.

peuple »<sup>362</sup>. De plus, il affirme que, sur le plan formel « la Ligue a adopté le principe que l'art révolutionnaire n'est pas seulement un problème de contenu ou de thème, mais un problème de forme. [...] L'art révolutionnaire est inséparable des formes d'art qui peuvent toucher le plus grand nombre de personnes »<sup>363</sup>.

Ainsi, la section des arts plastiques de la LEAR est pour lui l'endroit où se développe et s'organise le nouveau mouvement révolutionnaire des arts mexicains, qui comprend « la majorité des artistes mexicains de toutes les écoles »<sup>364</sup>.

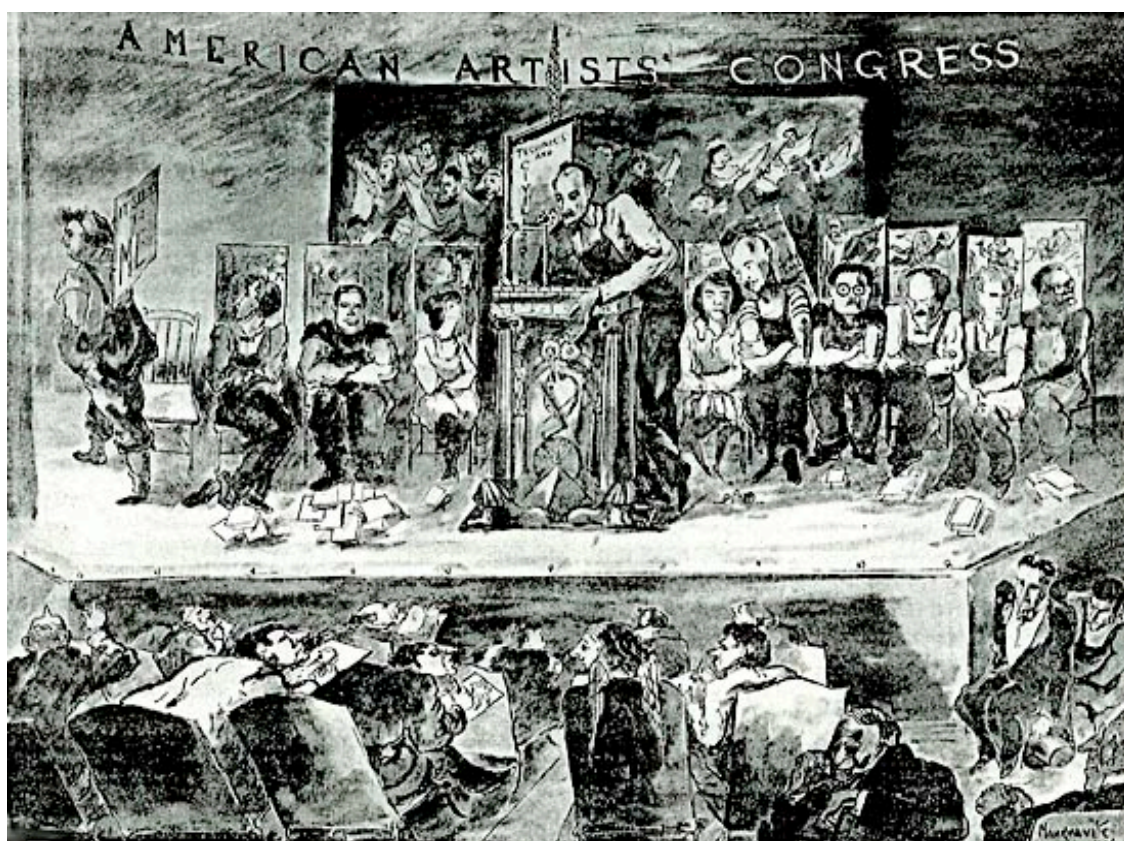


Image 4. À partir du troisième personnage de gauche à droite : Stuart Davis, Julia Codeside (Pérou), Lewis Mumford, Margaret Bourke-White, Rockwell Kent, Jose Clemente Orozco, Paul Manship, Peter Blume, et Aaron Douglas<sup>365</sup>

<sup>362</sup> « a new movement that has grown out of all the past experiences has appeared already in Mexico », *Ibid.*

<sup>363</sup> « The League has adopted the principle that revolutionary art is not a problem of content or theme, but a problem of form. [...] Revolutionary art is inseparable from forms of art which can reach the greatest number of people », *Ibid.*

<sup>364</sup> « which includes the majority of Mexican artists of all schools », *Ibid.*

<sup>365</sup> Caricature de Peppino Mangravite. Source : *American Magazine of Art*, Vol. 29, n° 4: « Aesthetic Freedom and the Artist's Congress », April 1936.

Pour sa part, José C. Orozco rapporte dans *Frente a Frente* un extrait de son discours devant l'assemblée :

Sincèrement, j'espère que se réalise ici l'union de tous les artistes américains, sans distinction de credo artistique ou idéologique. C'est seulement par le biais d'un effort organisé, basé sur les principes démocratiques, que tous les artistes américains, de même que mexicains et ceux du monde entier, pourront aider à empêcher l'avancée du fascisme et le danger d'une nouvelle guerre. C'est seulement par ce chemin que nous pourrons défendre le processus évolutionniste de la culture du monde.<sup>366</sup>

Sans aucun doute, la LEAR est entrée dans une nouvelle époque. De même que le discours de Dimitrov devant les délégués du Komintern, l'expression de ces idées de la part du porte-parole de la LEAR auraient été impensables une année auparavant. Désormais, le mot d'ordre est l'union à tout prix avec la démocratie devant le fascisme et la guerre. La Ligue commence à soutenir les actions du président Cárdenas qu'elle considère comme allant dans le sens du communisme : l'application de l'éducation socialiste, le début du rétablissement des relations diplomatiques avec l'URSS, la condamnation du fascisme italien et du national-socialisme allemand, le soutien à la II<sup>e</sup> République espagnole, etc. Elle présente dorénavant Lázaro Cárdenas comme « l'incarnation de la conscience collective, la personnification palpable des aspirations des masses » ; et le Mexique est considéré comme le théâtre d'une nouvelle Révolution sans précédent, « le moment où les masses prolétaires [...] expulsent du pouvoir une oligarchie [...] qui s'était fondée sur l'usurpation de la révolution antérieure »<sup>367</sup>.

Entre-temps, le gouvernement Cárdenas s'éloigne définitivement de la CROM, restée proche de Calles, et favorise la formation d'une nouvelle centrale syndicale, la puissante *Confederación de Trabajadores de México* (CTM). De fait, la

---

<sup>366</sup> « Sinceramente espero que se realice aquí la unión de todos los artistas americanos, sin distinción de credos artísticos o ideológicos. Es sólo a través del esfuerzo organizado, que se base en principios democráticos, que los artistas americanos, al igual que los mexicanos y los de todo el mundo, podrán ayudar a impedir los avances del fascismo y el peligro de una nueva guerra. Es sólo por este camino que podremos defender el proceso evolucionista de la cultura del mundo », *Frente a Frente*, n° 2 (2<sup>a</sup> época), abril de 1936, p. 19. Cependant, cet extrait du discours, qui fait mention des principes démocratiques, ne figure pas dans le texte publié par le Congrès la même année, cf. BAIGELL, Matthew ; WILLIAMS, Julia (eds.), *Artists Against War and Fascism: Papers of the First American Artists' Congress*, op. cit., pp. 203-207.

<sup>367</sup> « la encarnación de la conciencia colectiva, la personificación palpable de los anhelos de las masas [...] el instante en que las masas proletarias [...] expulsan del poder una oligarquía [...] que se había formado con los despojos de la revolución anterior », cf. CHÁVEZ OROZCO, Luis, « Una interpretación marxista de Lázaro Cárdenas », *Frente a Frente*, n° 4 (2<sup>a</sup> época), julio de 1936, p. 2.

répression des grèves ouvrières à la fin du *Maximato* contraste considérablement avec le soutien du nouveau gouvernement à ces manifestations : 13 grèves en 1933<sup>368</sup> contre 202 en 1934 et 642 en 1935 (cf. tableau 2). Les syndicats soutiennent désormais le gouvernement de Cárdenas contre l'influence de l'ex-président Calles, considéré désormais comme le chef des forces réactionnaires contraires aux idéaux de la Révolution. Le projet d'unification du mouvement syndical ouvrier est en marche dès 1935 mais il n'est consolidé qu'en février 1936 avec la fondation de la CTM dans le Congrès National d'Unification. Ce fait représente le début d'une nouvelle étape dans l'histoire du mouvement ouvrier mexicain, celle de leur incorporation dans l'État. Dans les statuts de la CTM, la nouvelle centrale unique déclare que « le prolétariat du Mexique luttera fondamentalement pour l'abolition totale du régime capitaliste »<sup>369</sup>. De même, elle confirme sa lutte contre « la guerre impérialiste et le fascisme [car ils] signifient la terreur et la dégradation générale des conditions de vie du prolétariat »<sup>370</sup>. La CTM se prononce « contre le service militaire obligatoire [et] contre toutes les dogmes religieux »<sup>371</sup>. Enfin, concernant ses modes d'action, la Centrale encourage « l'emploi des armes du syndicalisme révolutionnaire, qui consiste dans l'action directe des travailleurs dans leurs disputes économiques avec la classe capitaliste »<sup>372</sup>.

La LEAR soutient le nouveau secrétaire général de la CTM, Vicente Lombardo Toledano<sup>373</sup>, et salue la création de la Centrale dans la quatrième de couverture du premier numéro de *Frente a Frente* de sa deuxième époque (mars 1936). D'ailleurs, la Ligue appuie l'action syndicale des professions intellectuelles en devenant un médiateur entre certains syndicats (notamment des professeurs)

---

<sup>368</sup> Cf. MEYER, Lorenzo, « La institucionalización del nuevo régimen », *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2000, p. 867.

<sup>369</sup> « El proletariado de México luchará fundamentalmente por la total abolición del régimen capitalista », *La Constitución de la confederación de Trabajadores de México*, México, INEHRM, 1986, pp. 214-215 ; cité dans LASTRA, José Manuel, « El sindicalismo en México », *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, Vol. XIV, 2002, México, UNAM, p. 59.

<sup>370</sup> « la guerra imperialista y el fascismo [pues ellos] significan terror y empeoramiento general de las condiciones de vida del proletariado », *Idem*.

<sup>371</sup> « Contra el servicio militar obligatorio [y] contra todos los credos religiosos », *Idem*.

<sup>372</sup> « el empleo de las armas del sindicalismo revolucionario, que consiste en la acción directa de los trabajadores en sus disputas económicas con la clase capitalista », *Idem*.

<sup>373</sup> Le philosophe, avocat et homme politique Vicente Lombardo Toledano (1894-1968) est l'une des figures principales de l'organisation du mouvement ouvrier du Mexique postrévolutionnaire. Il est secrétaire général de la CTM dès sa fondation en 1936 jusqu'en 1941.

et le gouvernement de Cárdenas. Elle adresse ainsi des lettres de protestation dans de nombreuses occasions au secrétaire du cabinet du Président.

Année	Nombre de grèves <sup>374</sup>	Nombre de travailleurs <sup>375</sup>
1933	13	-
1934	202	15 000
1935	642	145 000
1936	675	115 000
1937	576	64 000
1938	319	15 000

**Tableau 3. Nombre de grèves et des travailleurs mobilisés entre 1933 et 1938**

La définition du fascisme et la dénonciation de son emprise dans le monde deviennent des objectifs centraux de la LEAR. La Ligue dédie le troisième numéro de *Frente a Frente* (mai 1936) au fascisme en Europe et en Amérique Latine, en insistant particulièrement sur son emprise au Mexique à travers le groupe des *Camisas Doradas*<sup>376</sup>. En accord avec la conception du Komintern, le fascisme y est défini comme « l'une des méthodes que peut adopter la classe capitaliste quand s'intensifie la menace des travailleurs contre la stabilité du capitalisme de monopoles »<sup>377</sup>. De ce fait, les partis fascistes seraient « un recours désespéré utilisé par la classe capitaliste uniquement face aux plus urgents dangers ouvriers, [...] une arme formidable dans les mains des capitalistes monopolistes »<sup>378</sup>. Dans la quatrième de couverture, la LEAR « dédie ce numéro de sa revue à combattre et à démasquer le fascisme, brutale et ultime étape du capitalisme agonisant et le pire

<sup>374</sup> MEYER, Lorenzo, « La institucionalización del nuevo régimen », *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 867-869.

<sup>375</sup> MEDINA, Luis, *Historia de la Revolución Mexicana, 1940-1952: Del cardenismo al avilacamachismo*, México, El Colegio de México, 1978, p. 20.

<sup>376</sup> Les *Camisas Doradas* connaissent un développement spectaculaire en 1936 et perçoivent des subventions de l'Allemagne nazie et des agents secrets japonais, cf. OJEDA REVAH, Mario, *México y la Guerra civil española*, Madrid, Turner, 2004, p. 102.

<sup>377</sup> « El fascismo es uno de los métodos que puede adoptar la clase capitalista cuando se agudiza la amenaza de los trabajadores a la estabilidad del capitalismo de monopolios », STRACHEY, John, « ¿Qué es el fascismo? », *Frente a Frente*, n° 3 (2<sup>a</sup> época), mayo de 1936, p. 2.

<sup>378</sup> « un recurso desesperado que sólo echa mano por la clase capitalista frente a los más urgentes peligros obreros [...] un arma formidable en manos de los capitalistas monopolistas », STRACHEY, John, « ¿Qué es el fascismo? », *Idem*.



ennemi de la classe ouvrière et de tous les travailleurs »<sup>379</sup>. Cette interprétation du fascisme comme strictement contre-révolutionnaire devait avoir des conséquences désastreuses sur la stratégie adoptée par le Komintern face à la montée du fascisme européen. En effet, « en cherchant à faire entrer à tout prix le phénomène fasciste dans le schéma marxiste traditionnel, elle entretient l'illusion dangereuse d'un messianisme révolutionnaire dont la dictature des faisceaux serait la phase préliminaire »<sup>380</sup> : le fascisme serait le fait révélateur de la crise mondiale du système capitaliste, qui se trouverait dans sa dernière phase de décadence avant l'avènement du communisme et de la dictature du prolétariat.

Dans cette deuxième époque de la LEAR, le discours esthétique d'un art antifasciste, qui émanciperait l'humanité au nom de la liberté, remplace celui d'un art moteur de la lutte de classes. La montée en puissance du national-socialisme allemand et du fascisme italien ainsi que le spectre de la guerre constitueraient de véritables dangers pour la Culture. Car pour la LEAR, « la Culture est l'antithèse de la barbarie » et

implique le progrès, dans son équivalence intellectuelle la plus élevée : Science et Art, mis au service d'une meilleure coexistence et davantage de fraternité entre tous les hommes de la planète ; elle implique la liberté ou les fondations de la liberté.<sup>381</sup>

Ainsi, l'émancipation de l'humanité par la technique, la science et l'art serait menée avec certitude par le communisme, face à la décadence du capitalisme, « dans un chemin nécessaire vers une nouvelle technique sociale qui mette fin à l'application capitaliste, esclavagiste, qu'ils font de la machine avec comme conséquence la famine et la misère des masses populaires »<sup>382</sup>.

---

<sup>379</sup> « dedica este número de su revista a combatir y desenmascarar al fascismo, brutal y última etapa del capitalismo agonizante y el peor enemigo de la clase obrera y de todos los trabajadores », *Frente a Frente*, n° 3 (2ª época), mayo de 1936.

<sup>380</sup> MILZA, Pierre, *Les fascismes*, Paris, Seuil, 2001 [1985], p. 135.

<sup>381</sup> « la Cultura es antítesis de barbarie [...] implica progreso, y en su equivalencia intelectual más alta: ciencia, Arte, puestos al servicio de una mejor convivencia y de una mayor fraternidad entre todos los hombres del planeta; e implica libertad, o cimientos de la libertad », DE LA CABADA, Juan, « Capitalismo vs. Cultura », *Frente a Frente*, n° 4 (2ª época), julio de 1936, p. 10.

<sup>382</sup> « en su necesario camino hacia una técnica social nueva que ponga fin a la aplicación capitalista, esclavizadora [sic], que de la máquina se hace, con sus consecuencias de hambre y de miseria para las masas populares », *Ibid.*



Image 5. Gravure de Leopoldo Méndez parue dans *Frente a Frente* n° 3, mai 1936

L'influence de l'idéologie marxiste et antifasciste de la LEAR est décisive sur la façon dont Revueltas conçoit le rôle du compositeur et de la musique dans l'avènement d'une société nouvelle. Revueltas se définit lui-même comme « un travailleur intellectuel, autant exploité et opprimé que le reste des travailleurs dans les conditions actuelles des pays capitalistes »<sup>383</sup> et il considère que ses idées politiques viennent « du peuple, des travailleurs, des opprimés et des exploités, maîtres du futur »<sup>384</sup>. De ce fait, il se donne le devoir de « lutter aux côtés de [ses] camarades pour une vie nouvelle et meilleure »<sup>385</sup>. Ces idées sont partagées par d'autres membres de la LEAR, comme son ami José Pomar pour qui

<sup>383</sup> « un trabajador intelectual, tan explotado, tan oprimido como el resto de los trabajadores en las condiciones actuales de los países capitalistas », REVUELTAS, Rosaura, (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, op. cit., p. 47.

<sup>384</sup> « proceden del pueblo, de los trabajadores, los oprimidos, los explotados, amos del futuro », *Id.*, p. 46.

<sup>385</sup> « luchar al lado de mis camaradas por una vida nueva y mejor », *Id.*, p. 47.

le changement social se réalise « en adhérant à la cause de l'opprimé, militant dans les files prolétaires »<sup>386</sup>. La subordination de la création artistique à la révolution prolétarienne est pour Revueltas le moyen de transformer le monde et d'arrêter l'exploitation capitaliste de l'artiste. En effet, il affirme que « l'exploitation du travailleur de la musique est une institution internationale qui compte de nombreux membres parmi les capitalistes, les intellectuels, et même parmi les classes ouvrières ». Au Mexique « les adeptes sont d'une ferveur enthousiaste<sup>387</sup>. Ainsi, il conçoit l'engagement aux côtés du prolétariat comme la seule voie valable pour le véritable artiste contemporain.

À partir du tournant antifasciste opéré par la LEAR début 1936 Silvestre Revueltas intensifie son militantisme politique et artistique. En février 1936, il est désigné délégué de la LEAR dans le *Congreso del Frente Popular Antiimperialista*<sup>388</sup>, qui désormais se nommera le *Frente Popular Mexicano* (FPM). Le Congrès a lieu dans le *Teatro Hidalgo* le 27 et 28 février<sup>389</sup> et prétend unifier les classes prolétaires et intellectuelles dans un « front unique, ample, de tous les secteurs de la population capables de s'opposer à l'impérialisme et aux forces réactionnaires internes sur lesquelles s'appuie l'impérialisme »<sup>390</sup>.

Le FPM est le résultat du travail réalisé depuis 1935 par le *Comité Organizador del Frente Popular Antiimperialista* sous la tutelle de l'Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM), de plusieurs décennies de syndicats, de

---

<sup>386</sup> « sumándose a la causa del oprimido, militando en las filas proletarias », POMAR, José, document sans titre (1936), *Archivo de Compositores Mexicanos del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, cité dans PICÚN, Olga ; CARREDANO, Consuelo, « El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios », ARCINIEGA, Hugo, NOELLE, Luise, RAMÍREZ, Fausto (coord.), *El arte en tiempos de cambio 1810 1910 2010*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 482-523

<sup>387</sup> « La explotación del trabajador de la música es una institución internacional que cuenta con numerosos miembros entre los capitalistas, los intelectuales, y aun las clases obreras. En México, los partidarios son de un entusiasmo fervoroso », REVUELTAS, Silvestre « Música y situación actual », cf. *Acervo Documental Silvestre Revueltas*, KOLB, Roberto ; REVUELTAS, Rosaura (eds.), México, UNAM, 1996.

<sup>388</sup> La carte d'assignation de Silvestre Revueltas comme délégué de la LEAR dans le Congrès du Front Populaire Anti-impérialiste se trouve dans les archives de la LEAR du Fondo Leopoldo Méndez, CENIDIAP/INBA, Mexico.

<sup>389</sup> *El Machete*, México, 22 de febrero de 1936.

<sup>390</sup> « Frente único amplio de todos los sectores de la población capaces de oponerse al imperialismo y a las fuerzas reaccionarias interiores en que el imperialismo se apoya », LABORDE, Hernán, « El Frente Popular Antimperialista y el Proletariado », *El Machete*, México, 22 de febrero de 1936.

certaines partis politiques dont le PCM et le PNR<sup>391</sup> et de la toute nouvelle *Confederación de Trabajadores de México* (CTM). Son objectif est d'organiser

la lutte contre n'importe quel essai de restauration du *callisme* [réfèrent à l'influence de l'ex-président Calles], contre la pression des groupes les plus réactionnaires du capital financier yankee sur le gouvernement du Président Cárdenas afin de lui arracher des concessions, et en appui à la politique démocratique et anti-réactionnaire de ce gouvernement.<sup>392</sup>

Pour les organisateurs communistes du Congrès, le futur de la Révolution dépend de « la conquête des masses laborieuses de la campagne, avec la conquête du prolétariat »<sup>393</sup>. En effet, pour le PCM la Révolution mexicaine devient « une partie de la révolution que nous espérons tous ; de la révolution qui inspire tous nos actes et notre vie »<sup>394</sup>.

Le PCM publie le 22 février un numéro spécial de *El Machete* constitué de plusieurs écrits relatifs au Congrès. Le PCM se donne la caution du Komintern en publiant un résumé de l'important discours du Dimitrov au VII<sup>e</sup> Congrès sous le titre "L'unité mondiale du prolétariat". De même, *Revueltas* publie un article où il expose la portée historique de l'évènement et critique le rôle marginal du travailleur de la musique dans la lutte révolutionnaire :

En ce moment où les efforts de toutes les classes travailleuses et du gouvernement actuel tendent à une unification totale, comme le moyen absolu et unique d'atteindre une amélioration économique et sociale ainsi qu'une défense efficace et

---

<sup>391</sup> Cf. « Reseña del Congreso preparatorio del FPM » (sans date, inédit), archives de la LEAR du Fondo Leopoldo Méndez, CENIDIAP/INBA, Mexico. Ce document rapporte que durant le Congrès « il y a eut une assistance de 630 délégués, de 212 organisation, étant représentés 1.042.117 personnes » [hubo una asistencia de 630 delegados, de 212 organizaciones, estando representados 1.042.117 personas].

<sup>392</sup> « Organizar la lucha contra cualquier intento de restauración del callismo [referente a la influencia del ex-presidente Calles], contra la presión de los grupos más reaccionarios del capital financiero yanqui sobre el Gobierno de Cárdenas para arrancarle concesiones, y en apoyo de la política democrática y antirreaccionaria de este Gobierno », *Idem*. En plus de ces objectifs, dans ses résolutions plus importantes nous trouvons : « la lutte contre la réaction dans toutes ses formes et en utilisant tous les moyens nécessaires, l'ampliation de la réforme agraire jusqu'à la liquidation des latifundios par la répartition des terres aux paysans, l'augmentation général des salaires, l'application du salaire minimum et la paye du septième jour, la dissolution de tous les groupes armées réactionnaires et la lutte contre la fascisme et la guerre » [“la lucha contra la reacción en todas sus formas y por todos los medios adecuados, la ampliación de la reforma agraria hasta la liquidación de los latifundios mediante el reparto de la tierra a los campesinos, el aumento general de salarios, efectividad del salario mínimo y el pago del séptimo día, la disolución de todos los grupos reaccionarios armados y la lucha contra el fashismo y la guerra”].

<sup>393</sup> « la conquista de las masas laboriosas del campo, con la conquista del proletariado », RODRÍGUEZ, Lidio, « El campesinaje en el Frente Popular Antimperialista », *El Machete*, México, 22 de febrero de 1936.

<sup>394</sup> « una parte de la revolución que nosotros anhelamos; de la revolución que inspira todos nuestros actos y nuestra vida », REVUELTAS, José, « Una ruta a discusión », *Escritos políticos*, Vol. I, México, Era, 1984 [1938], p. 19.

sûre contre l'exploitation capitaliste, le travailleur de la musique – aussi exploité que l'ouvrier et le paysan par les entreprises du théâtre et de la radio, par les maisons d'édition et par les bureaux gouvernementaux – se trouve à la marge de la lutte prolétarienne, isolé, sans appui, parce que malgré la précarité de ses conditions de vie il continue à cultiver avec amour le séculaire préjugé d'une supériorité que l'art lui confère, le désuet et absurde aristocratie d'une classe son contact avec la terre, sans contact avec les réalités de la lutte présente, devant la grande joie des rapaces et éternels exploiters de sa vanité et de sa faiblesse : la bourgeoisie intellectuelle semi lettrée, comme la nomme Lombardo Toledano [leader de la CTM] ; ces cartels futés, joyeux et ostentatoires de la médiocrité, de l'ineptie, qui s'habillent de révolutionnaire avec le travail des ouvriers de l'art »<sup>395</sup>

Pour la première fois dans ses écrits, Revueltas utilise une rhétorique marxiste pour décrire le milieu musical du Mexique, en affirmant l'identité prolétarienne du musicien. Il s'engage dans la production d'un discours qui justifie son choix d'allier action sociale et production symbolique. Cependant, Revueltas ne se conçoit pas comme un intellectuel, dans le sens d'un individu qui serait au-dessus des gens ordinaires, distinct des autres acteurs sociaux. En accord avec une identité de classe, il se considère comme un travailleur de la musique et croit dans l'efficacité de l'action collective dans le changement social. De ce fait, il s'éloigne de la rhétorique socialisante de Chávez pour qui « les travailleurs, pour une raison biologique, sont la partie la plus saine des hommes », tout en considérant que « l'art est un phénomène humain que l'État doit fomenter et utiliser comme arme éducative sur les classes prolétaires »<sup>396</sup>.

---

<sup>395</sup> « En este momentos en que los esfuerzos de todas las clases trabajadoras y del actual gobierno tienden a una total unificación, como absoluto y único medio de lograr una mejoría económica y social, y una eficaz y segura defensa contra la explotación capitalista, el trabajador de la música –tan explotado como el trabajador del taller y del campo por las empresas teatrales y de radio, por las casas editoras, por las dependencias gubernamentales– se encuentra al margen de la lucha proletaria, aislado y sin apoyo, porque a pesar de sus precarias condiciones de vida sigue cultivando amorosamente el secular prejuicio de una superioridad que el arte le confiere, el apollado y absurdo aristocrático de una clase sin contacto con la tierra, sin contacto con las realidades de lucha del presente, con gran contento de los rapaces y eternos explotadores de esa su vanidad y su debilidad: la burguesía intelectual semiletrada, como la llama Lombardo Toledano; esos felices, ostentosos y astutos carteles de la mediocridad, de la ineptitud, que se visten de revolucionarios con el trabajo de los obreros del arte », REVUELTAS, Silvestre, « Perspectivas », *El Machete*, 22 de febrero de 1936 [reproduit dans REVUELTAS, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era, 1989, pp. 201-202].

<sup>396</sup> « Los trabajadores son, por una razón biológica, la parte más sana de los hombres [...] el arte es un fenómeno humano que el Estado debe fomentar y aprovechar como arma educativa ante las clases proletarias », CHÁVEZ, Carlos, « Arte proletario », *El Universal*, 29 de septiembre de 1934, publié dans CHÁVEZ, Carlos, *Escritos periodísticos (1916-1939)*, México, El Colegio de México, 1997, p. 259.

Revueltas continue son texte publié dans *El Machete* en exhortant ses compagnons à unir leurs forces sur un front unique de lutte révolutionnaire aux côtés des organisations ouvrières :

Il est donc d'une nécessité urgente que le camarade travailleur de la musique laisse de côté son habituelle apathie, son amour-propre puéril, son désintérêt qui a pour seul résultat le bénéfice des exploiters, et qu'il forme un front unique avec ses camarades de profession et avec les organisations ouvrières de lutte révolutionnaire.<sup>397</sup>

Le projet de construction nationale soutenu par Revueltas, au sein de la LEAR, implique l'union des forces travailleuses du pays sous l'objectif commun de justice sociale et d'émancipation du prolétariat. Les écrits de Revueltas postérieurs à 1936 montrent son adhésion à l'interprétation de la situation politique du Mexique postrévolutionnaire promue par la LEAR. Sa vision du rôle du compositeur dans la transformation sociale est proche de celle du compositeur allemand Hanns Eisler<sup>398</sup>, sympathisant communiste alors de passage à New York. Celui-ci exprime à la fin 1935 dans un article paru au *Daily Worker*, l'urgente nécessité d'un changement d'attitude du compositeur moderne et de son alliance avec les intellectuels progressistes :

Le compositeur moderne doit *passer du statut de parasite à celui de combattant*. Dans l'intérêt de la musique, nous devons nous demander : quelle attitude est la plus utile ? Si nous avons reconnu que la forme de société actuelle a produit la barbarie en musique, nous devons essayer de la modifier. C'est toutefois une chose bien difficile, qui ne va pas sans de grandes luttes. Ces luttes, nous ne pouvons les mener seuls, il nous faut conclure une alliance avec les couches qui souffrent de cet ordre social et luttent contre lui. C'est l'alliance entre les intellectuels progressistes – savants, médecins, ingénieurs, artistes – et la classe ouvrière. Le compositeur doit enfin comprendre que seule cette alliance lui donne la garantie de remédier à l'effroyable état de désorganisation de la musique. [...] À l'ère des grands combats de l'homme contre l'homme pour un monde nouveau, les musiciens devraient cesser d'être des déserteurs. En participant à ces luttes dans le camp de la vérité

---

<sup>397</sup> « Es, pues, de urgente necesidad que este compañero trabajador de la música deje a un lado su habitual apatía, su pueril amor propio, su desinterés que sólo resulta en beneficio de sus explotadores, y forme un frente único con sus compañeros de profesión y con las organizaciones obreras de lucha revolucionaria, pues de lo contrario lenta, pero seguramente se verá desplazado, y tendrá que emigrar –muy musical y armoniosamente, sin duda– a un lugar donde ni se coma, ni se vista, ni existan cosas tan innecesarias como éstas. El Limbo, probablemente », *Idem*.

<sup>398</sup> Élève d'Arnold Schoenberg et collaborateur de Bertolt Brecht, le compositeur allemand Hanns Eisler (1898-1962) est militant communiste proche du KPD allemand et de la République de Weimar. Condamné à l'exile par le régime nazi, Eisler voyage à travers l'Europe et les États-Unis à partir de 1933, avant de s'y installer définitivement en 1938. Il séjourne au Mexique en 1939 et donne de cours au Conservatoire National grâce à l'intervention de Revueltas, cf. BETZ, Albrecht, *Musique et politique. Hanns Eisler*, Paris, Éditions Le Sycomore, 1982, p. 149.

contre le mensonge, nous servirons le mieux la cause qui nous est chère à tous, celle de la musique moderne.<sup>399</sup>

L'identité politique de Eisler et de Revueltas correspond à la nouvelle ligne du Komintern, même si ce dernier n'adhère pas officiellement au PCM. Cependant, le jugement moral présent dans le texte de Eisler est absent des premiers textes marxistes de Revueltas. Il faut attendre mars 1937, et le déclenchement de la Guerre civile espagnole, pour que Revueltas oppose la catégorie du compositeur moderne et progressiste à celle du compositeur du passé qui travaille pour la cause des exploités :

L'artiste de son temps, du moment, est avec les aspirations et la lutte des travailleurs, franc, et décidément sans concessions utilitaires pour les exploités. L'artiste du passé, de l'heure qui agonise, est avec la haine et la destruction que les exploités représentent, ses concessions intéressées et opportunistes envers les travailleurs ne valent rien.<sup>400</sup>

Revueltas insiste sur l'identification du compositeur de son temps avec les luttes sociales, faisant sienne la simplification marxiste de la société en deux classes formellement opposées et irréductibles. De même, il souligne le devoir de l'artiste de lutter pour une cause sociale juste en tant qu'accomplissement de sa force créatrice :

L'artiste, pour être véritablement fort, requiert à l'heure actuelle non seulement du talent, de la technique, de la force créatrice, mais aussi de prêter soin à ce que ces qualités soient mises au service exclusif d'une cause sociale juste ; la seule : celle de la libération prolétarienne et de sa culture. Toute autre attitude de l'artiste est stérile.<sup>401</sup>

Pour Revueltas, l'engagement social du compositeur donne du sens à son activité artistique. Cette vision est partagée par d'autres compositeurs de la LEAR, comme son ami Jacobo Kostakowsky, qui considère qu'« un artiste-prolétaire a le

---

<sup>399</sup> EISLER, Hanns, « The composer in society », *Daily Worker* (journal new-yorkais organe de diffusion du CPUSA), 5 décembre 1935 ; cf. EISLER, Hanns, *Musique et société*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998, p. 96.

<sup>400</sup> « El artista de su tiempo, de su hora, está con el anhelo y la lucha de los trabajadores, franca, decididamente, sin concesiones utilitarias para los explotadores. El artista del pasado, de la hora que agoniza, está con el odio y la destrucción que los explotadores representan, sin que valgan para nada las concesiones interesadas que por conveniencia haga a los trabajadores », REVUELTAS, Silvestre, « Sobre la crítica », *Cultura musical*, México, Vol. 1, n° 6, abril de 1937, p. 6.

<sup>401</sup> « El artista, para ser verdaderamente fuerte, requiere en la actualidad no sólo talento, técnica, ímpetu creador, sino también velar cuidadosamente por que éstas cualidades estén al servicio exclusivo de una causa social justa; la única: la de la liberación proletaria y su cultura. Cualquier otra actitud del artista es estéril », REVUELTAS, Silvestre, « Sobre la crítica », *Cultura musical*, México, Vol. 1, n° 6, abril de 1937, p. 6

devoir [de s'engager dans la lutte des classes] aussi bien qu'un ouvrier et un paysan, parce que l'artiste est le mentor intellectuel des sentiments et des nécessités culturelles d'un peuple »<sup>402</sup>. Cependant, Revueltas, à l'instar des autres compositeurs de la LEAR, ne produit pas d'écrits techniques ou théoriques où il développerait musicalement ses intentions politiques. L'engagement prolétaire ou antifasciste reste extrêmement imprécis en ce qui concerne le matériau ou la forme musicale de ses œuvres. Pour lui, l'intention et la conscience politique du compositeur seraient à la base de sa création, qui doit toutefois rester fidèle à ses engagements. Au sein de la LEAR, le seul écrit publié dans *Frente a Frente* qui tente de définir une esthétique politique de la musique date de mars 1936, signé par le compositeur Luis Sandi<sup>403</sup>. La rareté des articles théoriques sur la musique s'expliquerait par la polysémie caractéristique de la création musicale par rapport à la littérature et par la difficulté d'appliquer les analyses et les postulats du réalisme socialiste à l'art des sons. Toutefois, Sandi essaye de donner une définition de la musique prolétarienne révolutionnaire dans cet article, intitulé *La música proletaria y la proletarización de la música* :

La musique prolétarienne ne sera jamais celle dont seuls le texte ou le titre sont révolutionnaires mais celle dont le sens musical profond est révolutionnaire : une musique révolutionnaire dans sa technique, dans sa forme, dans son thème, dans la manière même de traiter le thème, et seuls pourront la produire ceux qui s'identifient avec les masses travailleuses, avec ses souffrances, ses problèmes et ses aspirations.<sup>404</sup>

Pour Sandi, la condition pour créer une musique prolétarienne serait le sens révolutionnaire du matériau et la façon de le traiter. Cependant, de même que Revueltas, il ne définit pas les caractéristiques du langage ni les innovations formelles qu'impliquerait l'adjectif "révolutionnaire". Sandi continue son

---

<sup>402</sup> « Un artista-proletario tiene el deber tanto como un obrero y un campesino, porque el artista es el mentor intelectual de los sentimientos y necesidades culturales de un pueblo », cf. KOSTAKOWSKY, Jacobo, « El educador socialista de Bellas Artes », PICÚN, Olga, *Archivo musical Jacobo Kostakowsky*, México, UNAM-IIE, 2003, p. 45.

<sup>403</sup> Le compositeur Luis Sandi (1905-1996) est membre de la LEAR tout en restant proche de Carlos Chávez. Il devient président du Comité Exécutif de juillet à décembre 1937, après le départ en Espagne de la délégation de la LEAR.

<sup>404</sup> « La música proletaria no será nunca aquella que sólo tiene revolucionario el texto o el nombre, sino aquella cuyo íntimo significado musical sea revolucionario: música revolucionaria en su técnica, en su forma, en su tema, en la manera de ver el tema mismo, y que esta música sólo podrán producirla los que estén identificados con las masas trabajadoras, con sus sufrimientos, con sus problemas, con sus anhelos », SANDI, Luis, « La música proletaria y la proletarización de la música », *Frente a Frente*, n° 1 (2<sup>a</sup> época), marzo de 1936, p. 11.



argumentation en installant une corrélation entre la conscience et la condition du compositeur et la musique qu'il produit :

Seuls les musiciens qui ont une conscience de classe, une vaste culture musicale et une forte préparation technique, pourront écrire une musique vraiment prolétarienne, non par résolution mais par inclination naturelle, non parce qu'ils souhaitent le faire pour être à la mode ou atteindre une situation commode mais parce qu'elle est la seule qu'ils puissent produire.<sup>405</sup>

Ainsi, la musique prolétaire serait celle composée par un compositeur dont sa nature profonde est révolutionnaire. Cet argument est équivalent à celui de Chávez concernant l'essence nationaliste de la musique, qui serait le résultat spontané du vécu du compositeur et le reflet de son essence. En effet, Sandi soutient auparavant dans la revue *Música* dirigée par Chávez, que « l'époque et les caractéristiques raciales de l'artiste sont si puissantes qu'elles réussissent à faire plier sa volonté et l'obligent à produire une chose différente et même contraire à celle que lui, avec fermeté, s'était proposé de faire »<sup>406</sup>. Dans sa tentative de définir une création musicale engagée avec les mouvements ouvriers, Sandi ne fait que transposer l'argument hégémonique concernant l'identité mexicaine. La différence entre cette position et celle de Revueltas et d'Eisler réside dans le fait que ces derniers parlent de l'action du compositeur, de son engagement avec les forces révolutionnaires en tant que condition pour le changement social et artistique. Ils ne tentent pas de définir la musique révolutionnaire en fonction de l'identification du compositeur avec l'essence du prolétariat. Pour Revueltas l'engagement est l'action au service de la cause qu'il considère juste. Sa responsabilité en tant que compositeur est celle du travailleur qui met son œuvre au service de la construction d'une nouvelle société. Revueltas voulait croire à l'avènement proche de ce nouvel ordre social : « nous devons avoir une immense foi, une confiance illimitée dans le destin de la nouvelle humanité, et ce destin est proche de s'accomplir »<sup>407</sup>, écrit-il à ses camarades du syndicat des musiciens.

---

<sup>405</sup> « Sólo los músicos con consciencia de clase, una vasta cultura musical y una fuerte preparación técnica, podrán escribir música verdaderamente proletaria, no por propósito, sino por inclinación natural, no porque quieran hacerlo para estar a la moda o para ganar una posición cómoda, sino porque sea la única que puedan producir », *Idem*.

<sup>406</sup> « La época y las características raciales del artista son tan poderosas que logran torcer su voluntad y obligarlo a producir cosa diversa y hasta contraria a aquella que él con firmeza se había propuesto », SANDI, Luis, « El nuevo y el viejo estilo », *Música. Revista mexicana*, México, Vol. 1, n° 5, agosto de 1930, p. 11.

<sup>407</sup> REVUELTAS, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo, op. cit.*, p. 209.

## Action politique et légitimation symbolique

---

L'engagement de Revueltas avec la LEAR se consolide avec son élection à la présidence du Comité Exécutif de la Ligue de mai 1936 jusqu'à février 1937. En même temps, il devient le directeur officiel de l'OSN dès 1936. Le premier concert de la deuxième saison de l'OSN a lieu le 12 mai au *Palacio de Bellas Artes*, avec un programme constitué par l'*Ouverture d'Oberon* de Weber, la *Symphonie en Ré mineur* de Franck, l'*Oiseau de feu* de Stravinsky et la création de la dernière œuvre de Revueltas, *Redes*<sup>408</sup>. Estanislao Mejía écrit dans le programme de cette nouvelle saison que l'objectif de l'OSN est « d'ouvrir les horizons de l'art symphonique à l'avenir de l'éducation de la collectivité [en] démocratisant son action artistique »<sup>409</sup>. Pour le directeur du Conservatoire National, l'OSN a le devoir d'agir au service des masses en les éduquant artistiquement.

Quelques jours plus tard, le critique de *El Nacional*, Manuel Barajas, compare *Redes* à *Janitzio* en faisant référence au nationalisme présent dans cette dernière :

Nous continuons à considérer *Janitzio* comme la meilleure réussite de Revueltas en ce qui concerne la musique de caractère, avec des traits et des saveurs nationalistes. Cela à l'intérieur, naturellement, de son style, qui refuse la forme scolastique et académique avec laquelle, Silvestre Revueltas, en tant que compositeur, paraît être en désaccord fréquent.<sup>410</sup>

Ce commentaire montre de quelle façon le nationalisme continue à être la catégorie fondamentale des critiques concernant l'évaluation des œuvres des compositeurs mexicains. Seulement dans les publications d'orientation marxiste, comme dans le cas de *Frente a Frente* de la LEAR ou de *Cultura Musical*<sup>411</sup> du Conservatoire National, les auteurs donneront priorité à l'innovation et à l'activité

---

<sup>408</sup> *Redes* est la première œuvre cinématographique de Revueltas, composée pour le film homonyme de Paul Strand sur les pêcheurs mexicains de la région de Veracruz. Elle est dédiée à sa fille Natalia, morte en septembre 1934 juste au début de la composition de l'œuvre.

<sup>409</sup> « abrir los horizontes de arte sinfónico al porvenir de la educación de la colectividad [...] democratizar su actuación artística », Mejía, Estanislao, « Orquesta Sinfónica Nacional », notes du programme de la 2<sup>e</sup> saison de l'OSN, printemps 1936.

<sup>410</sup> « Seguimos considerando *Janitzio* como el mejor acierto de Revueltas por lo que se refiere a música de carácter, con ribetes y sabor nacionalista dentro, naturalmente, de ese su estilo, albarido de la forma escolástica o académica con la que Silvestre Revueltas, compositor, parece hallarse en frecuente desacuerdo », BARAJAS, Manuel, « Orientación musical. Inauguró su segunda temporada la Orquesta Sinfónica Nacional », *El Nacional*, México, 16 de mayo 1936.

<sup>411</sup> *Cultura Musical* est une revue mensuelle publiée entre novembre 1936 et octobre 1937 par le Conservatoire National, dont Estanislao Mejía est le directeur, sous la direction de Manuel M. Ponce.

politique de Revueltas comme critère d'évaluation de sa musique, reléguant la réception nationaliste de ses œuvres :

Le destin de Revueltas, les révoltes de sa vie de créateur de rythmes et harmonies nouvelles, est un symbole du destin du créateur actuel. [...] Il est le symbole du compositeur nouveau qui a besoin de dé-com-po-ser le passé pour élaborer une nouvelle forme. [...] Le créateur actuel est et doit être : "ré-vo-lu-tio-nnaire" ...<sup>412</sup>

Pour certaines personnes, Revueltas constitue le compositeur nationaliste par excellence, pour d'autres il est le créateur actuel engagé avec les causes de son temps. Dans les deux cas, l'action de Revueltas implique une tentative de construction nationale sous des modèles différents. De fait, Revueltas continue à collaborer en faveur de la politique symbolique du régime, dorénavant soutenu inconditionnellement par la LEAR et le PCM. Il dirige l'OSN à l'occasion de l'hommage offert conjointement par le PNR et la LEAR à la mort de l'écrivain russe Maxime Gorki<sup>413</sup> – le 5 juillet 1936 au *Palacio de Bellas Artes*, (cf. image 6). Dans cet hommage officiel, les orateurs sont le dramaturge espagnol Cipriano de Rivas Cherif<sup>414</sup> et le secrétaire général de la CTM, Vicente Lombardo Toledano. Revueltas dirige un fragment de *Redes* et une œuvre de Édouard Grieg<sup>415</sup>.

L'hommage à Gorki est en accord avec la nouvelle politique symbolique entreprise par le gouvernement de Cárdenas sous une identité marxiste, de laquelle la LEAR devient un soutien inconditionnel. Dans le quatrième numéro de *Frente a Frente* (juillet 1936), l'un des membres du comité exécutif de la Ligue affirme que le Président Cárdenas compte avec l'appui des masses et le définit

---

<sup>412</sup> « El destino de Silvestre, las revueltas de su vida como creador de ritmos y armonías nuevas, es un símbolo del destino del creador actual. [...] Es el símbolo del compositor nuevo que tiene que des-com-po-ner el pasado para elaborar una nueva forma. [...] El creador actual es y debe ser: "ré-vo-lu-cio-nario" ... », CARDELL, Eufemio, « Vueltas y Revueltas de Silvestre », *Frente a Frente*, n° 8 (2<sup>a</sup> época), marzo de 1937, p. 26.

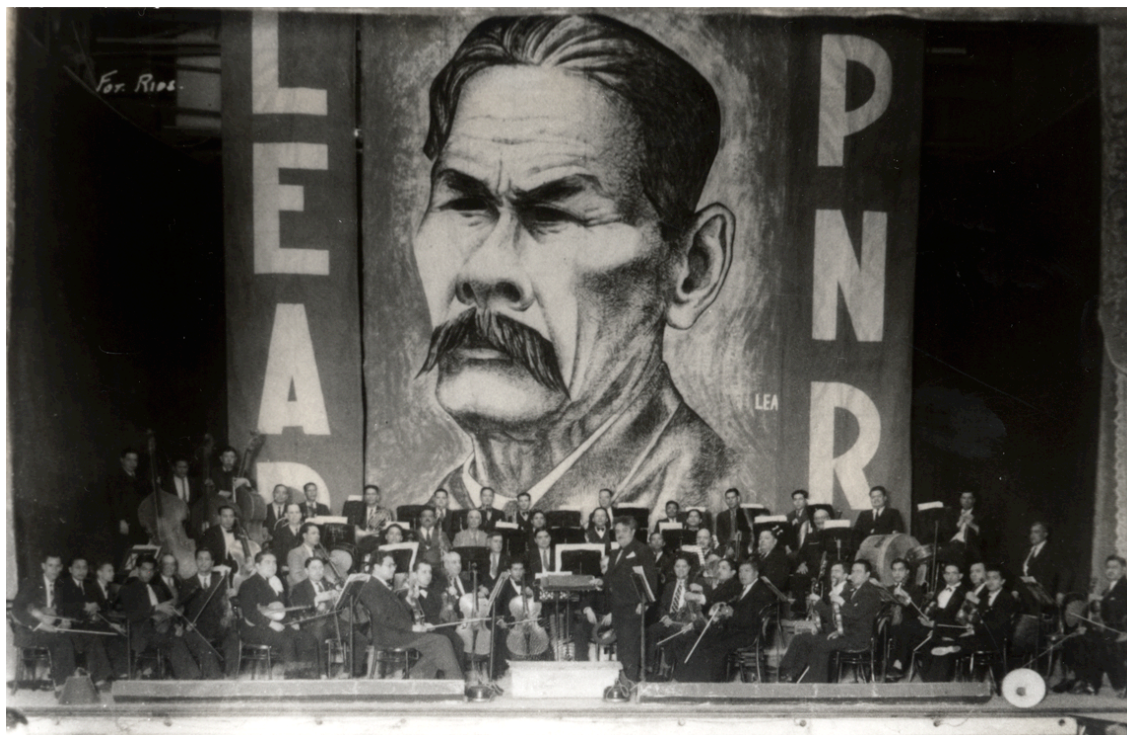
<sup>413</sup> Gorki décède à Moscou le 18 juin 1936.

<sup>414</sup> Le dramaturge et metteur en scène Cipriano de Rivas Cherif (1891-1967) collabore avec les compagnies de théâtre les plus importantes de l'Espagne des années 1920 et 1930. Ami de Federico García Lorca, il crée *La Zapatera prodigiosa* (1930) et *Yerma* (1934) avec la compagnie de Margarita Xirgu, alors concessionnaire du *Teatro Español* de Madrid entre 1930 et 1935. Frère de Dolores Rivas Cherif, la femme du Président de la République espagnole Manuel Azaña, Cipriano de Rivas Cherif est consul général à Genève durant la Guerre civile espagnole.

<sup>415</sup> *El Nacional*, México, 6 de julio de 1936.

comme « l'instrument pour réaliser une intense révolution »<sup>416</sup>. Il s'agit de la Révolution de 1935-1936,

l'instant dans lequel les masses prolétaires, ne servant plus d'instrument mais travaillant pour son compte grâce au développement de sa conscience de classe, expulsent du pouvoir une oligarchie, instrument de l'impérialisme, qui s'était formée avec les saccages de la révolution antérieure [celle de 1910].<sup>417</sup>



**Image 6. Revueltas devant l'OSN dans l'hommage à Maximo Gorki.  
Palacio de Bellas Artes (Mexico), 5 juillet 1936<sup>418</sup>**

Ainsi, pour la LEAR, le gouvernement de Cárdenas incarne la réalisation d'une révolution marxiste capable de construire une nouvelle société sur les vestiges de la Révolution de 1910. De fait, la Ligue propose au régime de réinterpréter la Révolution mexicaine à la lumière de la théorie marxiste, comme le montre une lettre adressée au Comité Exécutif du PNR durant 1936 :

Nous considérons, comme le Comité Exécutif du PNR, que notre Révolution a manqué d'antécédents idéologiques précis et d'une doctrine élaborée par des théoriciens véritablement responsables. [...] La LEAR considère que, arrivant le

<sup>416</sup> « el instrumento para realizar una intensa revolución », CHÁVEZ OROZCO, Luis, "Una interpretación marxista de Lázaro Cárdenas" en *Frente a Frente*, n° 4 (2<sup>a</sup> época), julio de 1936, p. 2.

<sup>417</sup> « el instante en que las masas proletarias, ya no sirviendo de instrumento sino obrando por cuenta propia dado el desarrollo de su conciencia de clase, expulsan del poder a una oligarquía, instrumento del imperialismo, que se había formado con los despojos de la revolución anterior [de 1910] », *Idem*.

<sup>418</sup> Source : *Acervo Documental Silvestre Revueltas*, KOLB, Roberto ; REVUELTAS, Rosaura (eds.), México, UNAM, 1996.

moment de donner à la Révolution une véritable base théorique, nous devons procéder dans les plus brefs délais à l'étude organisée et systématique des causes du phénomène ; à l'isolement et à la révision de ses étapes, ainsi qu'à préciser rigoureusement les résultats obtenus par elle. [...] L'œuvre que suggère cette Présidence [du PNR] est difficile et exige le plus sérieux effort intellectuel. Elle signifie la révision des faits et des concepts historiques ; la considération avec un critère matérialiste des facteurs de notre économie ; la définition de la transcendance des facteurs raciaux et l'organisation, en définitif, d'un corpus théorique qui, basé sur une connaissance parfaite de la réalité, assure dans l'avenir le plus grand triomphe.<sup>419</sup>

Le projet de la LEAR est en accord avec la rhétorique marxiste de construction nationale du régime, auquel adhèrent désormais les organisations ouvrières. Comme l'affirme José Revueltas, « les masses ouvrières avaient oublié leur indépendance [car] elles ne sentaient pas le besoin de la garder quand existait un gouvernement "révolutionnaire" avec lequel elles s'étaient complètement identifiées et considéraient comme le leur »<sup>420</sup>. Le projet de construction nationale soutenu par l'interprétation marxiste de la Révolution, basée sur la notion de classe, constitue une véritable alternative à l'interprétation nationaliste de celle-ci, basée sur la notion de race<sup>421</sup>. Silvestre Revueltas soutient ce projet par son action politique en tant que président de la LEAR. Ainsi, il est nommé vice-chargé de la communication<sup>422</sup> du Comité Exécutif de la *Alianza Popular Electoral del Distrito Federal*<sup>423</sup>, organisation fondée par la LEAR et par d'autres organisations

---

<sup>419</sup> « Estimamos, como el Comité Ejecutivo del PNR, que careció nuestra Revolución de precisos antecedentes ideológicos y de doctrina elaborada por teóricos de verdadera responsabilidad. [...] Estima la LEAR, que habiendo llegado el momento de dar a la Revolución una base teórica, debe procederse sin pérdida de tiempo al estudio organizado y sistemático de las causas del fenómeno; al aislamiento y revisión de sus etapas, así como a una rigurosa precisión de los resultados obtenidos por ella. [...] La obra que sugiere esa Presidencia es difícil y exige el más serio empeño intelectual. Significa revisar hechos y conceptos históricos; considerar con criterio materialista los factores de nuestra economía; definir la trascendencia de factores raciales y regionales; someter a juicio la legislación revolucionaria y ordenar en definitiva un cuerpo teórico que, surgiendo del perfecto conocimiento de la realidad, asegure el mejor triunfo futuro », lettre de la LEAR au Comité Exécutif du PNR (sans date, inédit). Archives de la LEAR du Fondo Leopoldo Méndez, CNIDIAP/INBA, México.

<sup>420</sup> « Las masas obreras se habían olvidado de su independencia, no sentían necesidad de ella cuando existía un gobierno "revolucionario" con el cual se habían identificado por completo y al cual consideraban como suyo », REVUELTAS, José, « Algunos aspectos de la vida del Partido comunista mexicano », *Escritos políticos*, Vol. I, México, Era, 1984 [1957], p. 122.

<sup>421</sup> La définition de la « signification de la transcendance des facteurs raciaux » que propose la LEAR doit s'interpréter comme une réflexion sur la résolution du problème de la fédérer de différentes *nationalités* dans un même État-nation, cf. LOMBARDO TOLEDANO, Vicente, « Cómo resolvió la Unión Soviética el problema de las nacionalidades oprimidas », *Frente a Frente*, n° 6 (2<sup>a</sup> época), novembre de 1936, p. 4.

<sup>422</sup> En espagnol : « segundo vocal ».

<sup>423</sup> « Alliance Populaire Électorale du district Fédéral ».

syndicales en octobre 1936. Cette Alliance a pour objectif de « regrouper toutes les masses travailleuses pour qu'elles complètent leur lutte contre les secteurs réactionnaires sur le terrain électoral [...] et qu'elles obtiennent de nouveaux avantages pour le peuple travailleur, en soutenant l'actuel gouvernement du Général Cárdenas »<sup>424</sup>. De même, l'Alliance Populaire prétend soutenir « les principes avancés établis dans le *Plan Sexenal* du PNR et dans le programme du Front Populaire Mexicain »<sup>425</sup>. Ces projets sont soutenus politiquement par Revueltas dans le moment spécifique des années 1936 et 1937, juste avant la transformation du PNR dans le *Partido de la Revolución Mexicana* (PRM) début 1938 et la consolidation du régime autoritaire mexicain.

Entre-temps, Revueltas dirige le concert de clôture de la saison de printemps de l'OSN le 23 juin 1936. Ce concert est significatif en raison de la particularité de son programme. En effet, aux côtés des œuvres de Mozart, Liszt et Moussorgski, l'OSN crée l'œuvre primée du concours national *Poema Sinfónico de la Revolución*, organisé par le Département des Beaux-Arts de la SEP. L'œuvre en question est du compositeur Arnulfo Miramontes et porte le titre homonyme du concours. Ce concours est un exemple de la politique symbolique menée par le régime afin de réécrire et institutionnaliser la nouvelle mémoire postrévolutionnaire. L'œuvre est construite selon une forme programmatique conformément à la volonté du compositeur afin de narrer les événements accomplis « dès les ultimes préparatifs de la Révolution » jusqu'à l'expulsion de Plutarco E. Calles par Lázaro Cárdenas quelques mois auparavant. La fin est dominée par l'arrivée du thème final « *Lentamente e Grandioso* qui n'est autre chose qu'un Hymne à la Paix, au Progrès et à la Liberté... »<sup>426</sup>. Ainsi, par le biais de cette construction symbolique, le régime postrévolutionnaire écrit son histoire et

---

<sup>424</sup> « agrupar todas las masas trabajadoras para que en el terreno electoral complementen la lucha contra los sectores reaccionarios [...] y obtengan nuevas ventajas para el pueblo trabajador, sosteniendo al actual gobierno del General Lázaro Cárdenas », *El Nacional*, México, 28 de octubre de 1936.

<sup>425</sup> « los principios avanzados estatuidos en el Plan Sexenal del PNR y en el programa del Frente Popular Mexicano », *idem*.

<sup>426</sup> « los últimos preparativos de la Revolución [...] *Lentamente e Grandioso*, que no es otra cosa que un Himno a la Paz, al Progreso y a la Libertad... », Notes du Programme du Concert de clôture de la 2<sup>e</sup> Saison de l'OSN. *Palacio de Bellas Artes*, mardi 23 juin 1936.

devient le symbole de la paix, du progrès et de la liberté du Mexique en accomplissant l'héritage de la Révolution<sup>427</sup>.

Revueltas est le directeur de l'OSN et de ce fait il joue un rôle prépondérant dans cet acte de légitimation du régime. Or, de même qu'il ne commente pas l'utilisation de sa musique par le régime, il se garde d'exprimer son appréciation sur la qualité du concours, sur la fonction de l'évènement ou sur sa prestation devant l'OSN. D'ailleurs, l'utilisation des œuvres de Revueltas par le régime contraste avec l'absence des œuvres significatives de Chávez dans la politique symbolique de celui-ci, en dehors de la seule exécution de sa *Sinfonía Proletaria* et d'autres œuvres mineures (*El Sol* ou son *Obertura Republicana*). Ce fait change radicalement à partir de la création de sa *Sinfonía India*, en janvier 1936 à New York<sup>428</sup>, l'œuvre qui correspond le mieux à sa conception essentialiste de l'identité mexicaine et qui deviendra le modèle du nationalisme musical une fois l'identité marxiste évacuée de la politique symbolique du régime<sup>429</sup>.

Concernant Revueltas, la volonté explicite de légitimer le régime est absente de son œuvre et de son discours sur celle-ci. La consolidation de son identité marxiste et antifasciste à partir de 1936 modifie la thématique de ses nouvelles compositions, en rapport notamment avec la Guerre civile espagnole<sup>430</sup>.

---

<sup>427</sup> Dans l'historiographie officielle, le livre *Historia de la Revolución Mexicana* d'Alberto Jiménez Morales, représente l'apothéose de l'autolégitimation du régime postrévolutionnaire. Ce livre est primé par le parti officiel, le *Partido Revolucionario Institucional* (PRI) héritier du PNR, dans un concours dédié à exalter la mémoire de la Révolution mexicaine, cf. FLORESCANO, Enrique, *Historia de las historias de la nación mexicana*, México, Taurus, 2002, p. 423.

<sup>428</sup> Le 9 février 1936 *El Nacional* annonce la création de l'article la *Sinfonía India* à New York dans l'article « Carlos Chávez triomphe aux États-Unis ». La création au Mexique a lieu début juillet dans le premier concert de la saison de l'OSM au *Palacio de Bellas Artes*.

<sup>429</sup> Pour une analyse approfondie de l'identité indigéniste et du matériau utilisé dans la *Sinfonía India*, cf. annexe V.

<sup>430</sup> La Guerre civile espagnole, ou "Guerre d'Espagne", oppose le gouvernement républicain et démocratique du Front Populaire Espagnol (arrivé au pouvoir en février 1936) aux Généraux putschistes, dont Francisco Franco, soulevés le 18 juillet 1936. Ces derniers sont soutenus notamment par Hitler et Mussolini et finiront par remporter la guerre le 1<sup>er</sup> avril 1939.





## **PARTIE 2**

### **La création musicale comme acte antifasciste**



## CHAPITRE 4 – Le début de la Guerre civile espagnole

---

*Il serait tout à fait impossible d'écrire sur la guerre d'Espagne en s'en tenant à un point de vue exclusivement militaire. Car ce fut avant tout une guerre politique.*<sup>431</sup>

George ORWELL, *Hommage à la Catalogne*.

L'engagement du Mexique aux côtés de la II<sup>e</sup> République espagnole durant la Guerre civile (1936-1939) fait partie de l'identification de la part du gouvernement Cárdenas au gouvernement républicain du Front Populaire Espagnol. Cette identification est exacerbée par la menace d'un soulèvement militaire au Mexique, de la même façon qu'en Espagne, à cause de la hostilité d'une partie de l'armée et des courants politiques de droite aux réformes sociales entreprises durant le gouvernement de Cárdenas. D'une certaine manière, « la continuité et la réussite de l'un des gouvernements avait nécessairement des répercussions sur l'autre, et ce d'autant plus que tous deux étaient isolés internationalement »<sup>432</sup>. Ainsi, la sauvegarde de la République est considérée au Mexique comme « essentielle pour la continuité du programme de la Révolution »<sup>433</sup>. Dès fin juillet 1936, la section mexicaine du Front Populaire Espagnol est fondée à Mexico et la presque totalité des grandes centrales syndicales soutiennent la lutte armée des ouvriers républicains<sup>434</sup>. Cependant, le conflit fratricide espagnol offre l'opportunité aux conservateurs mexicains de « disqualifier la République comme un bastion "rouge" et antichrétien »<sup>435</sup>, renvoyant à la peur et aux excès commis la décennie antérieure par l'État dans la campagne anticléricale connue comme la « Guerre des *Cristeros* »<sup>436</sup>. En effet, pour

---

<sup>431</sup> ORWELL, George, *Hommage à la Catalogne*, Paris, Éditions Ivrea, 1982 [1938], p. 235.

<sup>432</sup> « La continuidad y el éxito de un gobierno necesariamente habrían de tener un impacto sobre el otro, mucho más, en la medida en que ambos gobiernos se hallaban aislados internacionalmente », OJEDA REVAH, Mario, *México y la Guerra civil española*, Madrid, Turner, 2004, p. 91.

<sup>433</sup> « esencial para la continuidad del programa de la Revolución », *Idem*.

<sup>434</sup> *Id.*, 217.

<sup>435</sup> « descalificar la República como un bastión "rojo" y anticristiano », *Id.*, p. 92.

<sup>436</sup> Nous rappelons que la répression religieuse postrévolutionnaire, ou Guerre des *Cristeros* (1926-1929), débute durant le mandat du Président Plutarco Elías Calles (1924-1928) par le soulèvement

nombre de mexicains le conflit espagnol représente la confrontation entre l'Église et l'État, entre l'armée et le peuple, entre démocratie et dictature, car « la complexité même des parties en conflit facilite l'identification, par des moyens différents, d'un large spectre d'idéologies et d'orientations politiques, et il est possible d'affirmer que les Mexicains d'orientations politiques différentes s'approprient la guerre espagnole pour faire avancer leurs intérêts sur le front interne »<sup>437</sup>.

La Guerre civile espagnole constitue pour la LEAR le champ de bataille où se joue l'avenir de l'humanité mais aussi où s'opère le choix entre fascisme et communisme devant la faiblesse des démocraties face à l'impérialisme et à la décadence du capitalisme. En effet, la lutte que livre la République espagnole devient la grande cause de la lutte antifasciste de la LEAR, dont Revueltas préside alors le Comité Exécutif. Pour la Ligue, la sauvegarde du Front Populaire Espagnol (FPE) est indispensable pour la continuité du Front Populaire Mexicain (FPM) et des réformes entreprises par le gouvernement Cárdenas. De ce fait, la bataille antifasciste internationale constitue pour la LEAR la lutte afin de conserver les avancées sociales obtenues au Mexique par le gouvernement de Cárdenas. Le conflit fratricide espagnol fédère les écrivains, peintres et musiciens membres de la LEAR autour d'un objectif commun : la victoire du socialisme sur le fascisme et l'avènement du nouvel humanisme annoncé par le communisme. Cette guerre est perçue par ceux-ci comme une révolution inévitable, réveillant l'espoir d'accomplir socialement et culturellement la Révolution mexicaine dans la consolidation du FPM. Considérant qu'ils mènent le même combat, les membres de la LEAR s'identifient aux intellectuels espagnols et expriment un discours de fraternité, oubliant le passé colonial subi par l'ancienne Nouvelle Espagne.

Ce n'est pas un hasard si seuls l'Union Soviétique et le Mexique ne reconnaissent pas le gouvernement des Généraux putschistes et décident de soutenir ouvertement, pour des raisons différentes, la II<sup>e</sup> République espagnole. Le

---

des chrétiens suite à l'interdiction du culte catholique, cf. MEYER, Jean, *La Révolution mexicaine*, Paris, Tallandier, 2000 [1973], pp. 163-195.

<sup>437</sup> « La complejidad misma de los bandos en pugna facilitó la identificación, por distintos motivos, de un amplio espectro de ideologías y orientaciones políticas, y puede decirse que los Mexicanos de distintas posiciones políticas se apropiaron de la guerra española para hacer avanzar sus intereses en el frente interno », cf. OJEDA REVAH, Mario, *México y la Guerra civil española*, op. cit., p. 92.

lendemain du soulèvement militaire, la direction du PNR émet un communiqué de soutien au gouvernement républicain avec une empathie révélatrice des enjeux nationaux :

Le Parti National Révolutionnaire, défenseur des régimes qui s'identifient aux classes travailleuses, souhaite la consolidation définitive du gouvernement espagnol, au moment où il est menacé par la trahison des militaires. La victoire démocratique d'un gouvernement qui menace les anciens privilèges concrétiserait les réformes sociales qui unissent nos nations, intimement liées par le destin historique et par la lutte contre toute forme d'exploitation inhumaine.<sup>438</sup>

La LEAR exprime son soutien à la II<sup>e</sup> République et au peuple espagnol en guerre dès août 1936, en leur dédiant le cinquième numéro de *Frente a Frente*, intitulé « ¡Viva España Roja! » (cf. image 7). Dans son organe de diffusion, la Ligue affirme que

l'Espagne vit en ces heures des moments tragiques : les forces du passé se sont rebellées, ont essayé de s'opposer par le crime au cours de l'Histoire. Contre les traîtres et leur allié naturel, le fascisme, le Front Populaire Espagnol lutte héroïquement. Les artistes et les écrivains révolutionnaires du Mexique rallient leur plus énergique protestation à celles de tous les honnêtes hommes de l'univers, contre l'agression fasciste criminelle qui saigne le Prolétariat ibérique et transmettent au peuple valeureux leur fraternelle et enthousiaste adhésion, leur foi profonde en la victoire définitive. Le triomphe doit être pour ceux qui combattent et meurent afin de briser la domination séculaire des oppresseurs.<sup>439</sup>

De fait, la LEAR s'empare de la guerre espagnole comme la démonstration du danger que la barbarie fasciste représente pour le monde et pour la Culture. Pour preuve, l'assassinat du poète Federico García Lorca, un mois à peine après le début de la guerre, soulève une grande indignation au sein de la LEAR et dans tout le monde occidental. La perte du poète andalou – faisant écho à celle de ses deux filles en bas âge et de son frère Fermín –, fait réagir immédiatement Silvestre

---

<sup>438</sup> « El Partido Nacional Revolucionario, defensor de regímenes identificados con las clases trabajadoras, expresa su deseo de la consolidación definitiva del gobierno español, en este momento en que es amenazado por la deslealtad de los militares. La victoria democrática de un gobierno que amenaza los antiguos privilegios consumaría las reformas sociales que unen a nuestras naciones, íntimamente ligadas por el destino histórico y por la lucha contra toda forma de explotación inhumana », *El Nacional*, México, 19 de julio de 1936, reproduit dans OJEDA REVAH, Mario, *México y la Guerra civil española*, op. cit., pp. 103-104.

<sup>439</sup> « España vive en esta hora momentos trágicos: las fuerzas del pasado se han rebelado, intentando oponerse por el crimen al curso de la Historia. Contra los traidores y su aliado natural, el fachismo, lucha heroicamente el Frente Popular Español. Los artistas y escritores revolucionarios de México unen su más enérgica voz de protesta a la de todos los hombres honrados del universo, contra la criminal agresión fachista que sangra al Proletariado Ibero y transmite al valiente pueblo su fraternal y entusiasta adhesión, su fe profunda en la victoria definitiva. El triunfo ha de ser de aquellos que combaten y mueren por romper el dominio secular de los opresores », *Frente a Frente*, n° 5 (2<sup>a</sup> época), agosto de 1936, p. 2.



Revueltas. Il compose alors en quelques semaines son *Homenaje a Federico García Lorca*<sup>440</sup> pour orchestre de chambre, intensifie son militantisme politique et débute une activité artistique antifasciste soutenue.



Image 7. Couverture de *Frente a Frente* n° 5 (2<sup>a</sup> época), agosto de 1936

<sup>440</sup> REVUELTAS, Silvestre, *Homenaje a Federico García Lorca*, New York, Southern Music Publishing, 1958.

## Silvestre Revueltas, la LEAR et la Guerre civile espagnole

---

Première œuvre de Revueltas liée directement à l'Espagne en guerre, *l'Hommage à Federico García Lorca* illustre particulièrement bien les positions créatrices de Revueltas dans sa nouvelle façon de concevoir la capacité de la musique à faire sens et le rôle symbolique de celle-ci dans la transformation de la société. Revueltas compose son *Homenaje a García Lorca* en trois mouvements – I. *Baile*, II. *Duelo*, III. *Son* – à un moment de sa vie où la mort est omniprésente. Avant l'assassinat du poète, trois décès se succèdent dans sa vie intime : deux de ses filles meurent en bas âge, Natalia en septembre 1934 et Alejandra en mars 1936, et son frère cadet Fermín Revueltas décède le 9 septembre 1935. Ainsi, dans cette œuvre Revueltas fait référence à la mort de García Lorca et très probablement aussi à la Fête des Morts, une des fêtes populaires les plus importantes au Mexique, célébrée les 1<sup>er</sup> et 2 novembre. Effectivement, la Fête des Morts représente le triomphe de la vie sur la mort car les défunts peuvent revenir sur terre au moins un jour chaque année – les offrandes, les fleurs et la musique remplissent les cimetières à cette occasion. La nuit du 1<sup>er</sup> novembre est spécialement consacrée aux enfants morts en bas-âge, les *angelitos* (petits anges), et le 2 novembre est la fête de tous les défunts.

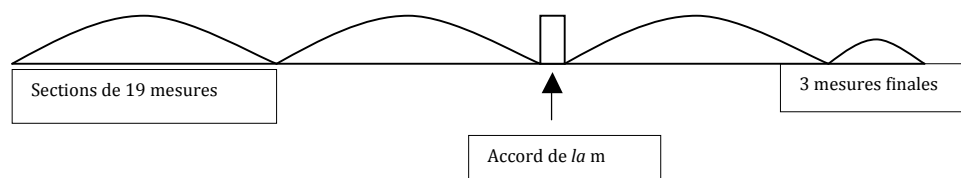
Revueltas construit ainsi *L'Hommage à Lorca* en forme de triptyque : une première partie (*Baile* [Bal]) de caractère enfantin, joyeux et burlesque – qui peut faire référence aux *calaveras*<sup>441</sup> populaires et aux *angelitos* de la Fête des Morts – une deuxième partie (*Duelo* [Deuil]) représentant la mort et le deuil et, enfin, une troisième partie (*Son*) qui pourrait représenter la victoire de la vie sur la mort. La référence à la mort du poète est inscrite, comme nous le verrons ensuite, dans la construction formelle et dans la structure interne du deuxième mouvement, le *Duelo*. Il confirme la référence à la Fête des Morts, et dédie symboliquement

---

<sup>441</sup> Les *calaveras* « crânes », sont des poèmes populaires de caractère anecdotique, ironique ou burlesque, écrits pour la Fête des Morts à la mémoire d'un défunt ou, dans certains cas, d'un vivant (leur origine remonterait à l'époque préhispanique). Ce sont aussi des gravures de squelettes représentant des personnages de la vie quotidienne pouvant ou non être accompagnées d'un texte ; le créateur de ce genre pictural est le graveur José Guadalupe Posada (1852-1913) qui influença profondément les arts plastiques mexicains de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle.

l'œuvre à sa fille décédée quelques mois auparavant, en datant la composition du deuxième mouvement du 1<sup>er</sup> novembre 1936<sup>442</sup>.

En s'appuyant sur la valeur symbolique des nombres, Revueltas inscrit la date de l'assassinat de García Lorca (le 19 août 1936<sup>443</sup>) au sein même de la structure formelle du *Duelo* : il construit le mouvement en trois sections de 19 mesures, plus une mesure longue de repos sur l'accord de *la* mineur<sup>444</sup> à la fin de la deuxième section (qui pourrait symboliser la mort) et les trois mesures finales (qui pourraient faire référence aux trois décès les plus récents<sup>445</sup> – Alejandra Revueltas, Fermín Revueltas et Federico García Lorca – correspondant chacun à une section du mouvement), à l'arrivée du *sol* bémol tenu par le tuba avant l'explosion du troisième mouvement (*cf.* tableau 4).



**Tableau 4. Structure du *Duelo* de l'*Hommage à García Lorca* dans l'édition de Southern Music Publishing**

L'ostinato du *Duelo* renforce la perception du temps cyclique fermé sur lui-même : la condamnation de l'homme au retour récurrent de la mort. La stabilité harmonique du mouvement est renforcée par l'utilisation de l'ostinato car il « produit un mouvement à petite échelle, mais comme ce mouvement demeure inchangé, tout déplacement harmonique important est exclu »<sup>446</sup>. Le *Duelo* est développé selon un principe de variation cyclique sur ostinato, à la manière d'un

<sup>442</sup> Les dates de composition ne suivent pas chronologiquement l'ordre des mouvements dans les deux manuscrits existants : I. *Baile* – 16 octobre 1936, II. *Duelo* – 1<sup>er</sup> novembre 1936 et III. *Son* – 12 octobre 1936, *cf.* KOLB, Roberto (comp.), *Silvestre Revueltas: catálogo de sus obras*, México, UNAM-ENM, 1998.

<sup>443</sup> La date du décès de Lorca est controversée. Le principal biographe du poète, Ian Gibson, affirme que Lorca fut assassiné le 18 août. Cependant, à l'époque, et encore aujourd'hui selon les différentes sources, la date officielle est le 19 août, *cf.* GIBSON, Ian, *Federico García Lorca*, Paris, Seghers, 1990.

<sup>444</sup> Il existe dans les archives privées d'Eugenia Revueltas (fille du compositeur) un manuscrit qui pourrait être une version postérieure à celle éditée par Southern Music Publishing en 1958. Dans ce manuscrit, l'accord de *la* mineur se trouve intégré dans la 19<sup>e</sup> mesure de la deuxième section. Cet accord peut se prêter aussi à un jeu symbolique de la part de Revueltas et représenter la mort d'Alejandra Revueltas car elle était « la mineure » (« la menor », la plus jeune) de ses trois filles.

<sup>445</sup> Revueltas dédie déjà son œuvre *Redes* à sa fille Natalia, décédée en septembre 1934.

<sup>446</sup> ROSEN, Charles, *Schoenberg*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 52.



*Lamento*<sup>447</sup> sans texte, et présente des figures de rhétorique qui symbolisent traditionnellement la douleur et la mort : des dissonances répétées, des figures mélodiques chromatiques descendantes et répétées, d'amples sauts d'intervalles disjoints (cris de douleur) et des silences haletants<sup>448</sup> (cf. exemples ci-dessous). Revueltas utilise les figures de rhétorique au service de la dramaturgie de l'œuvre, créant une tension qui arrive à son point culminant à la fin de la seconde variation<sup>449</sup>, et ancre son *Hommage à García Lorca* dans le référent symbolique de la tradition musicale occidentale.

**Exemple 13. *Duelo*, final de la première variation (m. 15-19) : à la fin de la mélodie exposée par la trompette (et doublée par la clarinette), le tuba exécute des sauts (quarte augmentée plus sixte mineur) puis une descente chromatique**

<sup>447</sup> Genre musical européen, qui trouve son origine dans la Renaissance, « un poème ou un chant de déploration particulièrement intense qui se prête à une expressivité fondée sur la déclamation musicale et les figures de rhétorique. [...] Au contraire de l'*aria*, il est rarement strophique et relève plutôt de la composition continue ; souvent lent et de caractère *arioso*, le chant joue sur les dissonances, les ruptures et les changements de vitesse ; le caractère imprévisible du débit formel, mélodique, harmonique et rythmique est destiné à épouser intimement les inflexions et les significations successives du texte mis en musique » ; cf. DE MONTALEMBERT, Eugène ; ABROMONT, Claude, *Guide de genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010, p. 565.

<sup>448</sup> Cf. MORRIER, Denis, *Carlos Gesualdo*, Paris, Fayard, 2003, p. 27.

<sup>449</sup> Il est à remarquer des ressemblances du *Duelo* avec le *Crucifixus* de la *Messe en Si mineur* de J.S. Bach. Effectivement, Revueltas développe trois variations sur basso ostinato en utilisant des figures de rhétorique proches de celles utilisées par Bach, au service de la dramaturgie de l'œuvre. De même, le passage de la polyrythmie à la monorythmie est proche dans les deux œuvres, toujours au service de la tension dramatique à l'approche de la mort.

3 *Meno mosso*

The musical score is for measures 20-23 of the second variation of 'Duelo'. The tempo is marked 'Meno mosso'. The instrumentation includes Piccolo, Clarinet, Trumpets I and II, Trombone, Tuba, Flute, Xylophone, Piano, Violins I and II, and Cello. The woodwinds and strings play a descending second interval, while the piano provides a rhythmic accompaniment. Dynamics range from ppp to ff.

Exemple 14 *Duelo*, début de la seconde variation (m. 20-23) : changement des figures d'accompagnement des violons (intervalle de seconde descendante). Dissonances de seconde mineure répétées entre les instruments à vent et les cordes.

*molto dim. e rit.* ..... Lento Tempo I° J. 92-96

Picc. *pp*

Clar. *pp*

Trpt. I *pp*

Trpt. II *pp*

Trb. *pp*

Tuba *pp*

Tt. *ppp* *small* *large*

Xyl. *pp* *gva*

*molto dim. e rit.* ..... *pp* *p*

Pa. *fff* *fff* *pp* *p*

Vln. I *pp* *pp* *sobre el diapason e sempre con sordino*

Vln. II *pp* *pp* *gva*

Cbs. *pp* *pp pizz.*

Exemple 15. *Duelo*, fin de la seconde variation (m. 36-41) : accord répétés (monorythmie) avant l'accord de *la* m, puis début de la troisième variation (proche de la première)

Enfin, Revueltas inscrit le troisième mouvement de son *Hommage* dans une culture musicale hispano-américaine en composant un *Son*<sup>450</sup> daté du 12 octobre, jour symbolique de l'arrivée des Espagnols sur le continent américain. Son œuvre renvoie à l'univers de García Lorca, par analogie à l'unique texte que le poète écrivit à Cuba en 1930 (le *Son des Noirs à Cuba*<sup>451</sup>) et il rend transformée à l'Espagne, dans le contexte de la Guerre civile espagnole, la musique qu'elle a apportée au Mexique quatre siècles plus tôt.

Le compositeur étatsunien Paul Bowles<sup>452</sup> est à Mexico début 1937 et fait la connaissance de Revueltas juste avant qu'il ne parte en Espagne. Il a l'occasion d'entendre l'*Hommage à Federico García Lorca* et laisse un témoignage éclairant la création musicale du compositeur mexicain :

La première fois que j'ai rencontré Silvestre Revueltas, c'était à Mexico lors de l'invasion de l'Espagne ; il partait peu de temps après à Valencia à la demande du gouvernement loyaliste. Il m'a demandé avec impatience si j'avais lu Lorca et Guillén. Puis il m'a dit de partir avec lui pour le *Conservatorio*, où il a réuni un orchestre improvisé en moins d'une heure et réalisé une magnifique interprétation de l'*Homenaje a García Lorca*. Alors que la musique ne suggérait absolument rien de populaire, l'expérience de l'écoute m'a violemment ébranlé, comme ne peut le faire que la musique populaire. Revueltas était d'une certaine manière un Falla mexicain. Loin d'être un ascète ermite, il était hédoniste et grégaire. Toutefois, chez chacun, on avait la sensation d'un organisme qui atteignait sa plus complète expression dans la création musicale, qui était une version exacte et très personnelle de la vie quotidienne de son pays. Quoi qu'il en soit, il y avait un fonctionnement intuitif qui transformait la musique populaire en une musique savante avec un minimum de pureté perdue. Revueltas a été le premier à m'avoir

---

<sup>450</sup> Genre vocal-instrumental d'origine espagnole proche de la *guajira*, le *fandango*, le *zapateado* et la *petenera*, il est caractérisé par l'alternance métrique de 3/4 et 6/8 dans un tempo vif. Au Mexique il prend des caractéristiques particulières en raison des influences indigènes (expression vocale, technique instrumentale) et africaines (introduction des percussions, polyrythmie).

<sup>451</sup> Cf. GIBSON, Ian, *Federico García Lorca*, Paris, Seghers, 1990, p. 280 : « "J'irai à Santiago" est précisément le leitmotiv du seul poème que Lorca compose à Cuba. [...] À La Havane, il vibre aux rythmes afro-cubains. Une musique en particulier, une danse d'une grande sensualité proche de la rumba, où se mêlent intimement influences africaines et espagnoles, fait alors fureur à Cuba : le *son*. Federico prend bientôt l'habitude de terminer ses excursions nocturnes dans les *fritas* du quartier de Marianao où il se lie d'amitié avec les meilleurs *soneros*, s'essaie sur leurs instruments et les émerveille tant il saisit vite ce rythme complexe. De la frénésie sonore qui secoue Cuba naît une soudaine inspiration et, quand Lorca part pour Santiago fin avril [1930], il a en poche le manuscrit de son poème "Son des Noirs à Cuba" ». Revueltas eut cette information par son ami Juan Marinello (membre de la LEAR), témoin direct du processus de composition du poème.

<sup>452</sup> L'écrivain et compositeur étatsunien Paul Bowles (1910-1999) est ami d'Aaron Copland et de Virgil Thomson. Avec ce dernier, il travaille comme critique musical au *New York Herald Tribune* avant de s'installer à Tanger (Maroc) où il reçoit de nombreuses personnalités du monde littéraire étatsunien, parmi lesquelles Tennessee Williams et Truman Capote.

emmené en ces humbles endroits comme [le Salon] Tenampa sur la Plaza Garibaldi, où les groupes de mariachi rivaux jouaient chaque nuit jusqu'à l'aube.<sup>453</sup>

Revueltas crée son *Homenaje a Federico García Lorca* dans l'acte d'hommage que la LEAR offre au poète espagnol le samedi 14 novembre 1936 au *Palacio de Bellas Artes* à Mexico. Le comité organisateur est formé par la LEAR, la Fédération d'Étudiants Socialistes et le Front Populaire Espagnol (FPE) au Mexique. L'œuvre de Revueltas est accompagnée par une série de discours des délégués du comité organisateur : le discours de Ramón García Urrutia, représentant du FPE ; le discours « La Jeunesse et la défense de la Culture »<sup>454</sup> de José Revueltas (frère du compositeur), représentant la Jeunesse Communiste ; et les interventions de Juan Marinello et d'Ermilio Abreu Gómez, représentant la LEAR<sup>455</sup>.

En décembre de la même année, une délégation de la LEAR (nommée *Brigada Cultural*) se déplace à Guadalajara<sup>456</sup> afin d'organiser un nouvel hommage à García Lorca et une série de manifestations antifascistes au théâtre principal de la ville, le *Teatro Degollado*. Ces manifestations sont financées par le Comité régional du PNR, poursuivant sa logique de collaboration avec la LEAR sans pour autant rémunérer directement la Ligue. Revueltas dirige son *Homenaje a Federico García Lorca* le 5 décembre au Teatro Degollado, suivi d'une conférence de son ami Juan Marinello<sup>457</sup>. Celui-ci définit l'œuvre de Revueltas comme un « lamento lancinant, une musique faite de chair à vif, que lui a arraché la mort de Federico

---

<sup>453</sup> « The first time I met Silvestre Revueltas was in Mexico City, during the invasion of Spain; he was leaving shortly for Valencia at the behest of Loyalist Government. He asked me eagerly if I had read Lorca and Guillen. Then he bade me go with him to the Conservatorio, where he conjured up an impromptu orchestra in less than an hour and conducted a magnificent performance of *Homenaje a García Lorca*. While the music in no way suggested anything popular, the listening experience for me was violently moving as it can be only on the case of folk music. In certain way Revueltas was a Mexican Falla. Far from being an ascetic hermit, he was hedonistic and gregarious. However, in each man one had the sense of an organism attaining complete expression in the creation of music, which was an accurate and very personal version of the life that went on around him in his country. In each case there was an intuitive functioning that transformed folk music into art music with a minimum of purity lost. It was Revueltas who first took me to such humble spots as Tenampa in the Plaza Garibaldi, where the rival mariachi groups play each night until dawn », cf. BOWLES, Paul, « Sylvestre Revueltas », *Modern Music*, November-December 1940 ; reproduit dans BOWLES, Paul ; HERMANN, Irene (ed.), *Paul Bowles on music*, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 29.

<sup>454</sup> « La Juventud y la defensa de la Cultura ».

<sup>455</sup> *El Nacional*, México, 10 de noviembre de 1936.

<sup>456</sup> Guadalajara est la deuxième ville du Mexique, elle se situe au sud-ouest du pays à environ six cents kilomètres de Mexico.

<sup>457</sup> L'écrivain et poète cubain Juan Marinello (1898-1977) rencontre Federico García Lorca à La Havane en 1930. Il arrive à Mexico en 1933, après l'arrivée au pouvoir du dictateur Fulgencio Batista (1901-1973), et devient professeur à l'*Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM).

García Lorca »<sup>458</sup>. Le concert se répète le lundi, accompagné cette fois d'une conférence du compositeur Luis Sandi sur la "*música india*". Le journal de la capitale *El Nacional* écrit que « les soirées et les meetings de la LEAR ont servi à affirmer l'esprit de classe », en ajoutant qu'« il serait souhaitable que ces actes se reproduisent plus fréquemment, d'autant plus que les forces conservatrices, et très spécialement le clergé, travaillent contre la Révolution »<sup>459</sup>.

De retour à la ville de Mexico, le 17 janvier 1937 la LEAR inaugure le premier Congrès National d'Écrivains et Artistes Révolutionnaires au *Palacio de Bellas Artes*. La première séance est présidée par Silvestre Revueltas (président du Comité Exécutif de la LEAR), Hernán Laborde (secrétaire général du PCM) et le secrétaire particulier du Président Cárdenas. Pour la LEAR, ce congrès réunit « tous les éléments qui forment l'avant-garde de l'intellectualité mexicaine »<sup>460</sup> et marquerait le début de sa troisième époque. Il constitue

un acte dans lequel [...] se formera la pensée progressiste révolutionnaire qui doit conduire l'écrivain, l'homme de science, l'artiste, sur le chemin de sa libération dans le processus évolutif de l'humanité.<sup>461</sup>

Le congrès de la LEAR constitue un succès national. À la séance de clôture qui a lieu le 24 janvier, la Ligue compte parmi ses invités internationaux les écrivains Nicolás Guillén<sup>462</sup>, Waldo Franck<sup>463</sup> et Joseph Freeman<sup>464</sup> (représentant

---

<sup>458</sup> « lamento lancinante, modelo de música en carne viva, que le arrancó la muerte de Federico García Lorca », cf. MARINELLO, Juan, *Imagen de Silvestre Revueltas*, La Habana, Sociedad cubano-mexicana de relaciones culturales, 1966, p. 15.

<sup>459</sup> « las veladas y los mítines de la LEAR sirvieron para afirmar el espíritu de clase [...] sería de desearse que tales actos se repitieran con más frecuencia, tanto más que las fuerzas conservadoras, y muy especialmente el clero, están trabajando contra la Revolución », *El Nacional*, México, 16 de diciembre de 1936.

<sup>460</sup> « todos los elementos que forman la vanguardia de la intelectualidad mexicana », cf. « Resumen del Congreso Nacional de Escritores y Artistas convocado por la LEAR », *Frente a Frente*, n° 8 (2<sup>a</sup> época), marzo de 1937, p. 22.

<sup>461</sup> « un acto en el que [...] se plasmará el pensamiento progresista revolucionario que ha de conducir al escritor, al hombre de ciencia, al artista, hacia el camino de su liberación en el proceso evolutivo de la humanidad », *Idem*.

<sup>462</sup> Le poète cubain Nicolás Guillén (1902-1989) s'exile au Mexique de janvier à juin 1937 et devient membre honoraire de la LEAR. Auteur de *Motivos de Son*, *West Indies Ltd.* et *Cantos para soldados y sones para turistas*, il revendique dans sa poésie ses racines afro-cubaines, s'engage contre la dictature à Cuba, le fascisme et l'impérialisme.

<sup>463</sup> L'écrivain et historien étatsunien Waldo Franck (1889-1967) est élu président de la *League of American Writers* durant le premier *American Writers Congress*. En juin 1935, il participe au Congrès international des écrivains à Paris. Il est l'auteur de *Virgin Spain: Scenes from the Spiritual Drama of a Great People* (1924-1925) et *The Death and Birth of David Markand* (1934).

<sup>464</sup> L'écrivain et éditeur étatsunien Joseph Freeman (1897-1965) est membre du Parti Communiste des États-Unis (PCUSA). Il fait partie du comité éditorial de *New Masses*.



la *League of American Writers*), ainsi que les peintres étatsuniens Joe Jones<sup>465</sup> et Stefan Hirsh<sup>466</sup>. Le présidium d'honneur est constitué par des personnalités antifascistes de différents pays d'Europe et des Amériques, notamment pour l'Espagne et la France : Rafael Alberti, Pascual Plá y Beltrán, León Felipe, Gregorio Marañón, María Teresa León, Louis Aragon, André Gide, André Malraux, Romain Rolland et Paul Vaillant-Couturier<sup>467</sup>. Dans un geste d'ouverture, la section de Musique de la LEAR invite Carlos Chávez à présenter une conférence lors du Congrès et à participer aux débats présidés par José Pomar<sup>468</sup>. Chávez accepte et donne la conférence intitulée « *Música y Física* », que *El Nacional* qualifie comme étant « l'une des plus intéressantes qu'ait connues le Congrès »<sup>469</sup>.



**Image 8. Séance du Congrès National d'Écrivains et Artistes Révolutionnaires de la LEAR. Palacio de Bellas Artes, 17-24 janvier 1937<sup>470</sup>**

<sup>465</sup> Le peintre et graveur étatsunien Joe Jones (1909-1963) est membre du *John Reed Club* et collaborateur de *New Masses*. Il participe à l'*American Artist's Congress* et peint des fresques murales au *Commonwealth College*, en Arkansas.

<sup>466</sup> Le peintre Stefan Hirsh (1899-1964) naît à Nüremberg (Allemagne) et étudie à Zürich où il est proche du mouvement Dada. Il s'installe à New York en 1919 et se lie avec les artistes de gauche. Il voyage et travaille au Mexique avant de s'installer définitivement aux États-Unis où il enseigne au *Bennington College* (Vermont) et au *Bard College* (État de New York).

<sup>467</sup> Cf. « Resumen del Congreso Nacional de Escritores y Artistas convocado por la LEAR », *Frente a Frente*, n° 8 (2<sup>a</sup> época), marzo de 1937, p. 22.

<sup>468</sup> *Idem*.

<sup>469</sup> « una de las más interesantes que conoció el Congreso », cf. *El Nacional*, México, 24 de enero 1937.

<sup>470</sup> Source : *Acervo Documental Silvestre Revueltas*, KOLB, Roberto ; REVUELTAS, Rosaura (eds.), México, UNAM, 1996.

La LEAR présente une longue liste de résolutions finales et de revendications adressées au gouvernement. Parmi les résolutions internationales nous trouvons essentiellement l'organisation d'un Congrès Continental d'Intellectuels<sup>471</sup>, la recommandation de « l'organisation immédiate de tous les travailleurs intellectuels du monde pour combattre la propagande [...] en faveur des tendances régressives »<sup>472</sup> et, dans le cas de l'Espagne, de « maintenir une propagande active pour informer les masses [...] sur les causes véritables et les propos de la rébellion fasciste contre le peuple espagnol »<sup>473</sup>. Parmi les résolutions nationales nous trouvons notamment l'union des forces prolétariennes afin de soutenir le gouvernement progressiste de Cárdenas et la « défense des institutions démocratiques en tant que lieu pour l'expression de la volonté des masses et pour constituer une arme contre le fascisme et la guerre impérialiste »<sup>474</sup>. Enfin, dans les revendications de la section de Musique de la Ligue se trouve d'une part la demande d'un nouveau programme d'éducation musicale à la SEP pour tous les niveaux scolaires. D'autre part, les demandes à l'État mexicain sont les suivantes :

- créer un Institut de Musicographie ;
- créer un corps permanent d'opéra ;
- payer les chœurs du Conservatoire et de l'Université Nationale ;
- subventionner suffisamment un orchestre national permanent ;
- établir des contrats pour les chercheurs, interprètes et compositeurs afin de leur permettre de « se consacrer exclusivement à la réalisation de travaux d'utilité sociale »<sup>475</sup>.

Cette dernière revendication constitue l'aspiration la plus importante des membres de la section de Musique. Elle rapporte la difficulté des compositeurs

---

<sup>471</sup> Ce projet ne se réalise jamais notamment à cause du départ des cadres de la LEAR en Espagne en juin 1937 afin de participer au II<sup>e</sup> Congrès d'Écrivains pour la Défense de la Culture et à une série de manifestations antifascistes.

<sup>472</sup> « la inmediata organización de todos los trabajadores intelectuales del mundo para combatir la propaganda [...] a favor de las tendencias regresivas », cf. « Resumen del Congreso Nacional de Escritores y Artistas convocado por la LEAR », *Frente a Frente*, n° 8 (2<sup>a</sup> época), marzo de 1937, p. 22.

<sup>473</sup> « mantener una activa propaganda para ilustrar a las masas [...] respecto a las verdaderas causas y propósitos de la rebelión fascista en contra del pueblo español », cf. « Resumen del Congreso Nacional de Escritores y Artistas convocado por la LEAR », *Frente a Frente*, n° 8 (2<sup>a</sup> época), marzo de 1937, p. 22.

<sup>474</sup> « Defensa de las instituciones democráticas como oportunidad para la expresión de la voluntad de las masas y por constituir un arma contra el fascismo y la guerra imperialista », *Idem*.

<sup>475</sup> « dedicarse exclusivamente a la realización de trabajos de utilidad social », *Id.* p. 24.



mexicains à travailler dans de bonnes conditions financières. « Pourquoi un artiste, un créateur doit-il souffrir de la faim et de la misère ? Voilà la raison de l'échec de la culture du peuple du Mexique »<sup>476</sup>, affirme Revueltas dans un entretien publié dans le huitième numéro de *Frente a Frente* (mars 1937). Effectivement, la totalité des compositeurs de la LEAR doivent occuper des postes de professeurs, de chefs de chœur ou d'orchestre, généralement à de bas salaires, afin de pouvoir subsister malgré de nombreuses pénuries. De plus, les commandes des institutions étatiques ou privées sont presque impossibles à obtenir, à l'exception de certaines œuvres de Carlos Chávez (*Llamadas, Sinfonía India*) ou de musique cinématographique (*Redes*). L'édition musicale des œuvres des compositeurs mexicains est inexistante, à l'exception de l'édition de *Llamadas, sinfonía proletaria* de Chávez<sup>477</sup>.

De ce fait, pour les compositeurs de la LEAR, la politique culturelle de l'URSS est un exemple à suivre par le Mexique et par tous les pays capitalistes développés. Cette idée est formulée dans l'éditorial du troisième numéro de *Cultura Musical* (janvier 1937), la revue du Conservatoire, intitulé « La situation des compositeurs mexicains »<sup>478</sup>. L'éditorial en question regrette l'absence de soutien de l'État aux compositeurs mexicains et publie un questionnaire concernant la situation des compositeurs soviétiques. Cette situation est décrite d'une façon idéale, affirmant que les Éditions de musique de l'État publient une immense sélection d'œuvres contemporaines et que l'Union des compositeurs soviétiques passe continuellement des commandes aux compositeurs et les rémunère mensuellement pour leurs travaux. José Pomar commente cet éditorial dans un article paru dans le numéro suivant de la revue, réaffirmant la revendication faite par la LEAR au gouvernement mexicain et annonçant l'édition d'un certain nombre d'œuvres des compositeurs mexicains par les Éditions de la LEAR<sup>479</sup>. Pomar termine son article en affirmant que l'URSS est un système économique réalisé

---

<sup>476</sup> « ¿Por qué un artista, un creador ha de sufrir hambres y miserias? Aquí descansa, entre nosotros, el secreto del fracaso de la cultura de México, como pueblo », cf. CARDELL, Eufemio, « Vueltas y Revueltas de Silvestre », *Frente a Frente*, n° 8 (2<sup>a</sup> época), marzo de 1937, p. 26.

<sup>477</sup> Pour plus de détails à propos de cette édition, cf. ESTRADA, Julio, « Carlos Chávez: -¿Quiénes son los otros? », *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Escuela Nacional de Música, CCADET, UNAM, México, junio 2009 - junio 2010, n° 3-4, p. 17.

<sup>478</sup> « La Situación de los Compositores Mexicanos », *Cultura Musical*, Vol. 1, n° 3, enero de 1937, pp. 1-5.

<sup>479</sup> POMAR, José, « Pomar opina... La Situación de los Compositores Mexicanos », *Cultura Musical*, Vol. 1, n° 4-5, febrero-marzo de 1937, pp. 7-9.

par un peuple luttant contre le passé dans une imparable marche ascendante pour son progrès et son élévation matérielle et culturelle, et les progrès de l'humanité internationale qui aujourd'hui se débat dans les griffes du fascisme et se vide de son sang, détruite par la mitraille de la guerre assassine et fratricide.<sup>480</sup>

En accord avec cette vision, Revueltas manifeste son désir d'aller travailler en URSS dans l'entretien publié dans le huitième numéro de *Frente a Frente* (mars 1937). Revueltas y définit l'URSS comme « un monde où le créateur peut se dédier exclusivement à créer. Un monde nouveau. Le monde des hommes du futur »<sup>481</sup>. Puis, il affirme qu'« il ira en Russie pour créer son chef d'œuvre » car « c'est là-bas où créer est une forme de travail, non un luxe ou une déjection... »<sup>482</sup>.

Au cours du même entretien, Revueltas expose des éléments précieux pour comprendre sa création musicale, l'importance de celle-ci dans sa vie et la difficile situation financière dans laquelle il se trouve :

Je rêve d'une musique pour laquelle n'existe pas de caractères graphiques pour la transcrire, car ceux qu'on connaît n'arrivent pas à la dire, à l'écrire. Je rêve d'une musique qui est couleur, sculpture, mouvement. [...] Je ressens en moi une interprétation très particulière de la nature. Tout est rythme. La langue du poète est la langue commune, que nous comprenons ou que nous sentons tous. Celle du peintre est la couleur, la forme et la plastique. Seul le musicien doit raffiner son propre langage. La musique, pour moi, c'est tout cela mis ensemble. Mes rythmes sont forts, dynamiques, tactiles, visuels ; je pense à des images qui sont des accords en lignes mélodiques et qui évoluent dynamiquement. Pour cela, quand prend possession de moi la nécessité de donner une forme objective, graphique, à ces rythmes, une commotion biologique totale s'empare de moi. Elle est plus grande que l'effort de l'accouchement, non par l'expulsion, sinon par la manière de recueillir le produit et le nommer d'une certaine manière. Cette commotion me conduit parfois à la négation la plus absolue de moi-même. Est-ce une ambition méprisable que de vouloir être en paix avec le pain pour mieux pouvoir créer ?...<sup>483</sup>

---

<sup>480</sup> « por un pueblo en lucha contra el pasado, en incontenible marcha ascendente para su progreso y elevación material y cultural, para progreso y elevación material y cultural de la humanidad internacional que hoy se debate entre las garras del fascismo y se desangra destrozada por la metralla de la guerra asesina y fratricida », *Idem*.

<sup>481</sup> « un mundo donde el creador puede dedicarse únicamente a crear. Es un mundo nuevo. El mundo de los hombres del futuro », cf. CARDELL, Eufemio, « Vueltas y Revueltas de Silvestre », *Frente a Frente*, n° 8 (2ª época), marzo de 1937, p. 26.

<sup>482</sup> « Iré a Rusia para hacer mi obra maestra [...] Es allí donde crear arte es una forma de trabajo, no un lujo o una deyección... », *Idem*.

<sup>483</sup> « Dentro de mí existe una interpretación muy peculiar de la naturaleza. Todo es ritmo. El lenguaje del poeta es el lenguaje común. Todos lo entienden o lo sienten. El del pintor es el color, la forma, la plástica. Sólo el músico tiene que refinar su lenguaje propio. Para mí la música es todo aquello junto. Mis ritmos son pujantes, dinámicos, táctiles, visuales, pienso en imágenes que son acordes en líneas melódicas y se mueven dinámicamente. Por eso cuando se posesiona de mí la necesidad de dar forma objetiva, grafica, a esos ritmos, sufro una conmoción biológica total. Es mayor que el esfuerzo del parto, no por la expulsión, sino por la manera de recoger el producto y llamarle con algún nombre. Esa conmoción me conduce a veces a la negación más absoluta de mí mismo. ¿Es una ambición innoble poder estar en paz con el pan para poder crear mejor?... », cf.

Revueltas expose sa façon de concevoir l'acte créatif en établissant des liens avec les autres arts. Il développe une approche synesthésique qui témoigne de ses liens avec l'avant-garde stridentiste. De même, il insiste sur la précarité du statut du créateur et de la nécessité de satisfaire les besoins matériels pour pouvoir travailler. Les difficultés financières seront une de ses préoccupations les plus importantes car sa précarité provoque dans sa famille une grande douleur à plusieurs occasions. En effet, la difficulté d'accès aux soins médicaux est la cause de la mort prématurée de deux de ses filles en 1934 et 1936 – et sera aussi en partie responsable de sa mort en 1940. De même, la difficulté de vivre dans de bonnes conditions l'empêche de travailler de façon sereine et régulière. Revueltas affirme dans *Frente a Frente* :

Si je réussis à m'isoler du bruit et du fardeau, si je parviens à me concentrer pour composer, la fécondité est étonnante. J'ai dit fardeau. Si, il y a un lourd fardeau dans tout ce qui nous enchaîne à ce devoir stupide de donner un cours misérable pour pouvoir manger. Avoir une femme, des enfants, être pauvre ; souffrir de privations, faire la queue pour demander un emploi, n'avoir pas d'argent pour acheter des médicaments quand son enfant tombe malade, etc. Tout cela semble très beau dans la poésie. Cela représente la maudite "stimulation des créateurs" qu'a inventée la bourgeoisie.<sup>484</sup>

Le témoignage de Paul Bowles nous apporte des éléments complémentaires sur la personnalité de Revueltas et nous confirme l'importance de ce sujet. À son propos, il affirme :

les qualités de l'homme m'impressionnèrent encore plus que sa musique. Ses traits étaient authentiquement nobles, et son visage avait une expression d'une incroyable pureté, en dépit de la grande cicatrice due à un coup de couteau qui balafrait l'une de ses joues. Hélas, en entretenant cette pureté, il perdait la vie. Revueltas était un dipsomane incurable ; pendant la moitié de l'année, il menait une existence misérable. Quand je fis sa connaissance, il était à peu près au bout du rouleau. Il mourut l'année suivante [sic]<sup>485</sup>. Il habitait un taudis à la périphérie de la ville, et les conditions dans lesquelles il vivait n'étaient guère plus enviables que la mort. Jamais je n'avais vu une telle pauvreté en Europe ou en Afrique du Nord. Il

---

CARDELL, Eufemio, « Vueltas y Revueltas de Silvestre », *Frente a Frente*, n° 8 (2<sup>a</sup> época), marzo de 1937, p. 26.

<sup>484</sup> « Si logro aislarme del ruido y del lastre, si consigo estar concentrado para componer es asombrosa la fecundidad. Dije lastre. Sí, hay un pesado lastre en todo lo que nos encadena a ese deber estúpido de dar una clase miserable para comer. Tener mujer, hijos, ser pobre; sufrir privaciones, hacer antesalas para pedir empleos, no tener para medicinas cuando se enferma el hijo, etc. Todo eso es muy hermoso en poesía. Es el putrefacto "aliciente de los creadores" que ha inventado la burguesía », cf. CARDELL, Eufemio, « Vueltas y Revueltas de Silvestre », *Frente a Frente*, n° 8 (2<sup>a</sup> época), marzo de 1937, p. 26.

<sup>485</sup> Revueltas meurt trois ans plus tard, le 5 octobre 1940.

n'y avait pour ainsi dire pas de murs entre les appartements. Les cloisons s'arrêtaient à une hauteur de deux mètres vingt environ. Le vacarme dû aux cris, aux radios, aux chiens et aux bébés était infernal. Il semblait particulièrement cruel qu'un compositeur fût obligé de vivre dans un tel endroit.<sup>486</sup>

De ce fait, l'engagement politique de Revueltas est aussi un engagement social pour améliorer ses conditions de vie et celles de la classe travailleuse avec laquelle il s'identifie et s'associe. Dans ce sens, les réformes du gouvernement Cárdenas et la création du Front Populaire Mexicain (FPM) sont un espoir pour Revueltas et ses compagnons de la LEAR. Cependant, la précarité financière du compositeur est accentuée par son alcoolisme et ses séjours répétés dans des maisons de repos. De fait, à la fin du mois de décembre 1936, Revueltas est interné dans une clinique à cause d'une crise grave d'alcoolisme – à cette occasion il réalise la révision de *Janitzio*<sup>487</sup> et compose sa chanson mélancolique pour voix et piano *Amiga que te vas*<sup>488</sup>, sur un poème de Ramón López Velarde<sup>489</sup>. Ces séjours se succéderont chaque année avec une fréquence régulière et une sévérité grandissante jusqu'à la mort du compositeur.

Revueltas quitte la direction du Comité Exécutif de la LEAR début mars 1937 et assume la responsabilité de la section de Musique. Il est remplacé par l'écrivain José Mancisidor, qui suivra de façon dogmatique la ligne dictée par le PCM<sup>490</sup>. Cependant, la LEAR continue une intense campagne antifasciste pour la cause républicaine dès janvier 1937. Les couvertures des septième et huitième numéros de *Frente a Frente* (janvier et mars 1937<sup>491</sup>) sont dédiées à l'Espagne en guerre. Sur celle du septième numéro, la LEAR reproduit le photomontage *Madrid 1936* de l'artiste allemand John Heartfield<sup>492</sup>, œuvre monumentale qui illustre

---

<sup>486</sup> BOWLES, Paul, *Mémoires d'un nomade*, Paris, Quai Voltaire, 1989 [1972], p. 263.

<sup>487</sup> Cf. CONTRERAS SOTO, Eduardo, *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son*, México, CONACULTA, 2000, p. 52.

<sup>488</sup> Cf. KOLB, Roberto (comp.), *Silvestre Revueltas: catálogo de sus obras*, México, UNAM-ENM, 1998, p. 26.

<sup>489</sup> Le poète mexicain Ramón López Velarde (1888-1921) évolue, de même que son ami l'écrivain José Juan Tablada, dans un moment charnière entre le modernisme et l'avant-garde. Il est l'auteur du célèbre poème *Suave Patria*.

<sup>490</sup> Même à la direction de la LEAR, Revueltas n'adhère pas au PCM, restant à l'écart des luttes de pouvoir internes et maintenant son indépendance vis-à-vis de l'idéologie officielle du parti.

<sup>491</sup> Au cours de la réunion du Comité Exécutif de LEAR du 2 mars 1937, ses membres approuvent l'édition de *Frente a Frente* à un nombre de dix mille exemplaires, cf. Compte rendu de la session du Comité Exécutif de la LEAR daté du 2 mars 1937, Archives de la LEAR du Fond Leopoldo Méndez, CENIDIAP/INBA, México.

<sup>492</sup> Photomontage publié le 23 novembre 1936 dans l'hebdomadaire *Die Volks Illustrierte* (V.I), n° 15. John Heartfield (1891-1968) est proche des dadaïstes berlinois, ses photomontages sont publiés



symboliquement la défense de Madrid contre le fascisme et le nazisme, représentés par deux vautours (cf. image 9).



Image 9. Couverture de *Frente a Frente* n° 7 (2<sup>a</sup> época), enero de 1937

dans plusieurs journaux communistes. Il s'exile à Prague puis à Londres face à la montée du nazisme en Allemagne.





Image 10. Couverture de *Frente a Frente* n° 8 (2<sup>a</sup> época), marzo de 1937

La couverture du huitième numéro de la revue de la LEAR (mars 1937) reproduit un photomontage édité par le Ministère espagnol de la Propagande, qui montre un enfant tué par les bombes de l'aviation fasciste (cf. image 10). Sous la photo, la légende exprime : « Ce que l'Europe tolère ou protège, ce qui peut

attendre vos enfants »<sup>493</sup>. Avec cette phrase, la LEAR critique la non-intervention des démocraties européennes dans la défense de la II<sup>e</sup> République espagnole suite au coup d'État soutenu par les forces fascistes. Par ailleurs, le Mexique est le seul pays qui fait pression devant la Société des Nations (SDN) afin d'exiger le respect et le soutien international du gouvernement républicain élu démocratiquement. Effectivement, le Mexique voulait persuader les puissances occidentales que « la guerre espagnole était un cas de plus d'agression externe contre les pays faibles et qu'elle mettait en danger la paix mondiale »<sup>494</sup>. Les diplomates mexicains voulaient convaincre la SDN de « s'opposer par principe à toute intervention impérialiste »<sup>495</sup> et ainsi protéger le pays contre tout danger militaire externe à cause de son nationalisme économique – qui atteint son point critique avec l'expropriation pétrolière en mars 1938.

## Musique et antifascisme

---

Soucieuse de la promotion de la musique mexicaine, la section de Musique de la LEAR organise à partir du 22 janvier 1937 au *Palacio de Bellas Artes* une série de six concerts de chambre avec des œuvres de compositeurs mexicains adhérents ou non-adhérents à la Ligue. Le premier concert de la série comprend l'*Homenaje a Federico García Lorca* et des œuvres de Jacobo Kostakowsky, Luis Sandi, José Pablo Moncayo, Carlos Chávez et Eduardo Hernández Moncada<sup>496</sup>. Dans les autres concerts sont aussi jouées des œuvres de José Pomar, Raúl Lavista, Blas Galindo, Salvador Contreras et Higinio Ruvalcaba. Dans un commentaire sur les premiers concerts du cycle, le critique de *El Nacional* affirme que Revueltas résout le problème du nationalisme grâce à sa sensibilité spontanée et profondément mexicaine, sans faire mention de l'engagement antifasciste du compositeur :

La musique de Revueltas mérite d'être diffusée et montrée à l'intérieur et à l'extérieur du pays étant donné sa qualité sensiblement mexicaine. Voilà comment

---

<sup>493</sup> « Lo que Europa tolera o protege, lo que a vuestros hijos puede esperar », cf. couverture de *Frente a Frente*, n° 8 (2<sup>a</sup> época), marzo de 1937.

<sup>494</sup> « La guerra española era otro caso más de agresión externa contra países más débiles y que ponía en peligro la paz mundial », OJEDA REVAH, Mario, *México y la Guerra civil española*, Madrid, Turner, 2004, pp. 110-111.

<sup>495</sup> « oponerse por principio a cualquier intervención imperialista », cf. OJEDA REVAH, Mario, *México y la Guerra civil española*, op. cit., p. 111.

<sup>496</sup> *El Nacional*, México, 20 enero 1937.

Revueltas a pu proposer une solution naturelle à l’effrayant problème du nationalisme : l’artiste doit laisser simplement manifester sa sensibilité spontanée. La musique de Revueltas est profondément mexicaine parce qu’elle obéit aux impulsions d’une sensibilité mexicaine. La forme et les détails ne comptent pas.<sup>497</sup>

Il est à remarquer la persistance de la catégorie “nationaliste” et de l’approche essentialiste dans le jugement de la qualité de la musique de Revueltas. Le critique de *El Nacional* néglige le lien entre les œuvres et les actions antifascistes de la LEAR en se focalisant exclusivement sur ses caractéristiques “mexicanistes”. Ceci est une constante tout au long de la période postrévolutionnaire, l’identité antifasciste de la musique de Revueltas étant éclipsée par le paradigme nationaliste présent dans tous les arts, et cela malgré les déclarations et les écrits du compositeur. En effet, dans le numéro d’avril de la revue *Cultura Musical*, Revueltas affirme que l’œuvre d’art renferme une signification définie de classe et déplore l’aveuglement des critiques dans leur obstination à juger l’art pour le seul plaisir esthétique qu’il leur procure :

La critique d’art ne comprend pas, parce qu’elle ne veut pas comprendre, ces différenciations. Son jugement, dépourvu de tout concept révolutionnaire, ne distingue pas de nuances idéologiques et obéit seulement au plaisir intellectuel que lui donne une œuvre ou un artiste. Sa mentalité, noyée dans le préjugé de l’art pour l’art, ne conçoit pas que l’œuvre d’art puisse renfermer une signification définie de classe.<sup>498</sup>

Dans ces lignes, Revueltas refuse l’idée de l’autonomie esthétique de l’art et, par extension, de la musique. Pour lui, la musique fait partie du monde social dans lequel elle est créée et porte les intentions du compositeur. Cette conception de la musique est indispensable pour comprendre l’engagement de son œuvre dans le contexte de la Guerre civile espagnole.

Effectivement, après son hommage à García Lorca, Revueltas continue de donner à son œuvre un sens antifasciste en l’associant à la poésie de son ami

---

<sup>497</sup> « La música de Revueltas merece difundirse y revelarse al país y al exterior, dada su calidad sensiblemente mexicana. He ahí cómo Revueltas ha podido satisfacer una solución natural al pavoroso problema del nacionalismo: el artista debe dejar simplemente que se manifieste su sensibilidad espontánea. La música de Revueltas es profundamente mexicana porque obedece a los impulsos de una sensibilidad mexicana. La forma, los pormenores, nada importan », *El Nacional*, México, 7 de febrero de 1937.

<sup>498</sup> « La crítica de arte no comprende —porque no quiere o no sabe comprender— estas diferenciaciones. Su juicio, desprovisto de todo concepto revolucionario, no distingue matices ideológicos y sólo acude al placer intelectual que le proporciona tal o cual obra de arte o artista. Su mentalidad, anegada en el prejuicio del arte por el arte, no concibe que la obra de arte tenga un definido sentido de clase », REVUELTAS, Silvestre, « Sobre la crítica », *Cultura Musical*, Vol. 1, n° 6, abril de 1937, pp. 3-7.



Nicolás Guillén. Celui-ci fuit la dictature à Cuba et arrive au Mexique en janvier 1937 afin de participer au Congrès National des Écrivains et Artistes Révolutionnaires de la LEAR, en devenant membre honoraire. Entre février et mai 1937, Revueltas écrit trois œuvres basées sur des poèmes de Guillén : *Sensemaya* (pour orchestre de chambre) et ses deux chansons pour voix et piano<sup>499</sup> *Caminando* (« En cheminant », dédiée à Nicolás Guillén et datée du 14 février 1937) et *No sé por qué piensas tú...* (« Je ne sais pas pourquoi tu penses... », dédiée à Juan Marinello et datée du 19 mars 1937). Les deux poèmes abordent une thématique sociale et politique, à laquelle Guillén donne une importance grandissante dans son œuvre, particulièrement dans le contexte de la Guerre civile espagnole.

*Caminando* fait partie du recueil *West Indies, Ltd.* mais il est republié dans le livre *Cantos para soldados y sones para turistas*<sup>500</sup>, édité à Mexico en mai 1937 avec un prologue de son compatriote Juan Marinello et illustré par des gravures de José Chávez Morado<sup>501</sup>. Le poème est écrit à la première personne et raconte la marche solitaire d'une personne qui souffre de la faim et de la misère, puis sa déchéance et son basculement dans la violence. Dans la version de l'œuvre de Revueltas pour piano et voix (baryton), le compositeur traite le texte de façon descriptive. Dès l'introduction, le piano double la mélodie et l'accompagne avec une formule en ostinato sur une pédale de tonique (*fa* majeur), donnant l'impression d'un mouvement régulier de marche sur lequel viennent se greffer des événements (*cf.* exemple 16). Dans la première partie (première et deuxième strophes), le changement entre les modes majeur et mineur ainsi que la présence de dissonances étrangères à la tonalité principale obéissent au sens du texte (*cf.* exemple 17).

---

<sup>499</sup> Il existe une autre version des deux chansons pour voix et orchestre de chambre, datées du même jour par Revueltas, toutes les deux avec les mêmes mélodies mais avec des accompagnements nettement différents.

<sup>500</sup> *Cf.* GUILLÉN, Nicolás, (ÍÑIGO MADRIGAL, Luis, ed.), *Summa poética*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 105.

<sup>501</sup> José Chávez Morado (1909-2002), peintre mexicain membre du PCM, de la LEAR et du *Taller de Gráfica Popular*. Auteur de nombreuses fresques murales, dont *La lucha antiimperialista* (1936) à l'*Escuela Normal de Jalapa* (École Normale de Jalapa) dans l'État de Veracruz.

*Moderato*  
BARITONO

*pp* Ca-mi-nan-do, ca-mi-

*pp*

*pp*

- nan-do, ca-mi-nan-do,

*mf*

*mf*

**Exemple 16. *Caminando* (m. 1-9) : ostinato, introduction et transition entre les phrases<sup>502</sup>**

## Caminando

*A Nico López*

Caminando, caminando,  
¡caminando!

Voy sin rumbo caminando,  
caminando;  
voy sin plata caminando,  
caminando;  
voy muy triste caminando,  
¡caminando!

Está lejos quien me espera,  
caminando,  
quien me busca está muy lejos,  
caminando;  
y ya empené mi guitarra,  
¡caminando!

Ay,  
las piernas se ponen duras,  
caminando;  
los ojos ven desde lejos,  
caminando;  
la mano agarra y no suelta,  
¡caminando!

En cheminant, en cheminant,  
en cheminant !

Je vais sans but en cheminant,  
en cheminant ;  
je m'en vais sans un sou vaillant,  
en cheminant ;  
je vais triste en cheminant,  
en cheminant !

Il est loin celui qui me cherche,  
en cheminant ;  
plus loin est celui qui m'attend,  
en cheminant ;  
et j'ai dû troquer ma guitare,  
en cheminant !

Aïe !  
mes jambes se sont faites dures,  
en cheminant ;  
mes yeux découvrent de très loin,  
en cheminant ;  
ma main happe et ne lâche pas,  
en cheminant !

<sup>502</sup> REVUELTAS, Silvestre, *Dos canciones*, Montevideo, ECIC, 1946.

Al que yo coja y lo apriete,  
 caminando,  
 ése la paga por todos,  
 caminando;  
 a ése le parto el pescuezo,  
 caminando,  
 y aunque me pida perdón,  
 me lo como y me lo bebo,  
 me lo bebo y me lo como,  
 caminando,  
 caminando,  
 ¡caminando!

Celui que je prends, que j'enserre,  
 en cheminant,  
 celui-là paie pour tous se frères,  
 en cheminant ;  
 à lui, je lui brise le cou,  
 en cheminant,  
 et quoiqu'il demande pardon,  
 je n'en fais, moi, qu'une bouchée,  
 je n'en fais, moi, qu'une bouchée,  
 en cheminant,  
 en cheminant,  
 en cheminant !

The image shows a musical score for the song 'Caminando'. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The tempo and expression markings are 'p Molto express.'. The lyrics are in Spanish and French. The Spanish lyrics are: 'Voy sin rum - bo ca - mi - nan - do, ca - mi - nan - do' and 'voy sin pla - ta ca - mi - nan - do, ca - mi - nan - do'. The French lyrics are: 'Celui que je prends, que j'enserre, en cheminant, celui-là paie pour tous se frères, en cheminant ; à lui, je lui brise le cou, en cheminant, et quoiqu'il demande pardon, je n'en fais, moi, qu'une bouchée, je n'en fais, moi, qu'une bouchée, en cheminant, en cheminant, en cheminant !'.

Exemple 17. *Caminando* (m. 10-19) : utilisation expressive du mode majeur et mineur

Dans la deuxième partie du poème (troisième et quatrième strophes) la tristesse et la solitude du sujet se transforment en une colère aveugle, faisant basculer le discours dramatique (*cf.* exemple 18). La force du poème réside dans l'imprévisible changement de l'attitude du personnage, dans la stupéfaction provoquée par le basculement du destin de celui-ci. La critique sociale de Guillén et de Revueltas réside dans le fait de savoir que n'importe qui pourrait s'y identifier. La faim, la solitude et le désespoir engendrent la violence et l'aveuglement chez l'homme, Revueltas le sait bien.

mf *Ay*

*f*

Las pier - nas se po - nen du - ras,

*pp* Ca - mi - nan - do Los o - jos ven des - de le - jos,

Exemple 18. *Caminando*, deuxième section (m. 40-51) : basculement dramatique

Le poème *No sé por qué piensas tú...* est publié en 1937 dans le huitième numéro de *Frente a Frente* (mars 1937) avec deux autres poèmes – *Fusilamiento* (dédié à Silvestre Revueltas) et *Diana*. Puis, il est intégré dans le livre *Cantos para soldados y sones para turistas* publié à Mexico en mai 1937. Le texte de Guillén, écrit à la première personne, parle de l'identification d'un soldat à un homme du camp ennemi. Ce dernier l'interpelle en lui demandant « pourquoi penses-tu que je te déteste ? », puisque « nous sommes la même chose ». L'homme énumère un

certain nombre de caractéristiques communes, telles que la pauvreté et l'origine sociale, en demandant continuellement pourquoi il pense qu'il le déteste, en lui rappelant qu'ils sont égaux. Ce poème est une critique extrême de la guerre fratricide qui a lieu en Espagne, où des familles sont divisées par un conflit que, dans nombre de cas, elles n'ont pas choisi. Guillén tient un discours pacifiste en mettant en avant la reconnaissance mutuelle de l'humanité de l'autre.

### **No sé por qué piensas tú**

No sé por qué piensas tú,  
soldado, que te odio yo,  
si somos la misma cosa  
yo,  
tú.

Je ne sais pas pourquoi tu penses,  
soldat, que moi je te déteste,  
si nous sommes la même chose,  
moi,  
toi.

Tu eres pobre, lo soy yo;  
soy de abajo, lo eres tú:  
¿de donde has sacado tú,  
soldado, que te odio yo?

Tu es pauvre et moi je le suis ;  
je suis d'en bas, tu l'es aussi :  
alors, où as-tu donc appris,  
soldat, que moi je te déteste ?

Me duele que a veces tú  
te olvides de quién soy yo;  
caramba, si yo soy tú,  
lo mismo que tú eres yo.

Je souffre de ce que parfois  
tu oublies ce que moi je suis ;  
*caramba !* si je me confonds  
avec toi, et toi avec moi.

Pero no por eso yo  
he de malquererte, tú:  
si somos la misma cosa,  
yo,  
tú,  
no sé por qué piensas tú,  
soldado, que te odio yo.

Mais ce n'est pas une raison  
pour que je te haïsse, toi ;  
si nous sommes la même chose,  
moi,  
toi,  
je ne sais pas pourquoi tu penses,  
soldat, que moi je te déteste.

Ya nos veremos yo y tú,  
juntos en la misma calle,  
hombro con hombro, tú y yo,  
sin odios ni yo ni tú,  
pero sabiendo tú y yo,  
a dónde vamos yo y tú...  
¡No sé por qué piensas tú,  
soldado, que te odio yo!

Nous nous verrons donc moi et toi,  
ensemble dans la même rue,  
coude à coude, oui, toi et moi,  
sans haine, oui, ni moi ni toi,  
mais sachant très bien, toi et moi,  
où nous allons, oui, moi et toi...  
Je ne sais pas pourquoi tu penses,  
soldat, que moi je te déteste !

Il existe deux versions différentes de l'œuvre pour voix et piano : une pour voix aigüe (soprano/mezzo) et l'autre pour voix de baryton, toutes les deux avec des mélodies et des accompagnements divergents. La mélodie de la version pour

piano et voix de baryton est utilisée par Revueltas pour la version avec orchestre de chambre, avec des différences sensibles dans les formules d'accompagnement. Toutefois, les œuvres sont écrites dans un langage tonal et les accompagnements sont développés sur des figures en ostinato. Revueltas traite le texte dans son œuvre d'une façon proche de celle de *Caminando* : la mélodie est doublée par le piano, les changements de tempo et de caractère épousent et renforcent le sens du texte.

Finalement, la collaboration entre Revueltas et Guillén se termine avec *Sensemaya*, sur un poème homonyme publié en 1934 dans le recueil *West Indies, Ltd.* Revueltas achève la première version pour orchestre de chambre (dédiée à Juan Marinello et à Nicolás Guillén) en mai 1937, qu'il retravaillera à son retour d'Espagne pour élaborer la version définitive de l'œuvre pour grand orchestre en mars 1938<sup>503</sup>.

## Les premières œuvres militantes de Revueltas

---

Parallèlement à l'activité antifasciste de la LEAR durant les premiers mois de 1937, l'asile politique que Lázaro Cárdenas offre à Léon Trotsky dès décembre 1936 divise profondément le fragile Front Populaire Mexicain (PFM)<sup>504</sup>. Le PCM et la CTM réagissent avec virulence à l'arrivée de l'ennemi de Staline au Mexique, critiquant la décision de Cárdenas et l'attitude du PNR. Le gouvernement mexicain maintient sa position provoquant la progressive désintégration du FPM et des réactions diverses en Espagne – l'hostilité des communistes espagnols, mais la tolérance des anarchistes de la CNT<sup>505</sup> –. À ces problèmes de légitimité internationale s'ajoute la crise interne de la CTM lors de son V<sup>e</sup> *Consejo Nacional* qui se solde par la sortie des membres communistes de la centrale suivie de l'abandon des syndicats de mineurs, d'électriciens et de cheminots<sup>506</sup>. De plus, le mouvement syndical mexicain traverse un moment charnière avec les

---

<sup>503</sup> Nous réaliserons ultérieurement l'analyse de la version pour grand orchestre de *Sensemaya*.

<sup>504</sup> Le Président Cárdenas accorde l'asile politique à Trotsky le 7 décembre 1936, cf. *Excelsior*, México, 8 de diciembre 1936.

<sup>505</sup> Cf. OJEDA REVAH, Mario, *México y la Guerra civil española*, Madrid, Turner, 2004, p ; 132.

<sup>506</sup> Cf. LASTRA, José Manuel, « El sindicalismo en México », *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, Vol. XIV, 2002, México, UNAM, p. 61.

revendications du *Sindicato de Trabajadores Petroleros de la República Mexicana*<sup>507</sup> (STPRM) en décembre 1936 contre les industries pétrolières étrangères et sa menace de grève en mai 1937. Après l'intervention du gouvernement de Cárdenas, le conflit se solde par l'expropriation pétrolière le 18 mars 1938 et avec le danger d'une intervention militaire de la part des États-Unis et de la Grande Bretagne – qui n'aura jamais lieu.

Au cœur du conflit, la LEAR s'aligne sur la position du PCM tout en continuant sa campagne antifasciste en faveur de la République espagnole. Pour la Ligue, la sauvegarde de la République implique plus que jamais la sauvegarde du FPM et vice-versa. C'est dans ce contexte que Revueltas compose deux œuvres militantes<sup>508</sup> à contenu expressément antifasciste, manifestement pour être chantées par le cortège de la LEAR à la manifestation du 1<sup>er</sup> mai 1937 : *Frente a Frente* (pour voix, quintet de cuivres et tambour militaire) et *Porrás* (pour voix, sextet de cuivres, piccolo, clarinette en *mi* bémol et percussions)<sup>509</sup>.

La LEAR participe à la manifestation avec un char où sont installées deux marionnettes en cage ridiculisant Hitler et Mussolini (*cf.* images 11 et 12). Juan Marinello, écrivain cubain et ami de Revueltas, raconte le rôle actif du compositeur, lors de cette manifestation et confirme l'exécution de son œuvre *Frente a Frente*<sup>510</sup> :

Il [Revueltas] est rentré dans la foule, avec sa veste en cuir ouverte et son visage rond pris par l'effort et la chaleur. Il faisait répéter le chant qui devait animer le défilé aux gens proches de lui ; après il entra dans une petite voiture et marchait avec un groupe d'*initiés* vers un autre endroit de la foule, qu'il quittait seulement quand tous avaient appris la consigne musicale qui faisait obligatoirement allusion à Trotsky : Toi, quelle barbe tu as !<sup>511</sup>

---

<sup>507</sup> « Sindicato de Trabajadores Petroleros de la República Mexicana ».

<sup>508</sup> Revueltas écrit une troisième œuvre militante, *Un canto de guerra para los frentes leales* (pour ensemble de cuivres, timbales et piano), en février 1938 après son retour d'Espagne (*cf. Infra*). Sur l'œuvre militante de Revueltas, *cf.* ESTRADA, Julio, « La obra política de Silvestre Revueltas », KOLB, Roberto ; WOLFFER, José (eds.), *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, México, UNAM, 2007, pp. 246-272.

<sup>509</sup> Le compositeur mexicain Julio Estrada avance l'hypothèse que ces œuvres auraient été écrites pour une manifestation antifasciste et anti-impérialiste ou pour un congrès d'ouvriers, célébrés à Mexico à la fin du mois de février 1938. Cependant, le sujet abordé dans les deux œuvres et le témoignage de Juan Marinello indiquent qu'elles sont composées durant 1937 pour être chantées lors de la manifestation du 1<sup>er</sup> mai à Mexico. *Cf.* ESTRADA, Julio, « La obra política de Silvestre Revueltas », *op. cit.*, p. 262.

<sup>510</sup> Un autre témoignage qui confirme la présence de la musique de Revueltas lors de cette manifestation se trouve dans ESTRADA, Julio, « La obra política de Silvestre Revueltas », *op. cit.*, pp. 264-265.

<sup>511</sup> « Se metió en la multitud, con su chamarra de cuero abierta y la redonda cara congestionada por el esfuerzo y el sol. Adiestraba en el canto que debía animar el desfile a la gente de su cercanía;



Image 11. Char de la LEAR à la manifestation du 1<sup>er</sup> mai, Mexico 1937<sup>512</sup>

*Frente a Frente* est composée de deux strophes de paroles chantées, à caractère combatif et antifasciste. Manifestement, Revueltas écrit deux strophes supplémentaires<sup>513</sup> qui constituent une devinette humoristique contre Trotsky et sa IV<sup>e</sup> Internationale (qui ne sera créée officiellement qu'en septembre 1938), alors associés au fascisme dans le discours du Komintern en Espagne<sup>514</sup>. La mélodie est faite pour être chantée par la foule dans le cortège antifasciste. Les paroles font

---

después entraba en un pequeño automóvil y marchaba, con un grupo de *iniciados* hacia otra parcela de la multitud, que sólo abandonaba cuando todos habían aprendido la consigna musical que, obligadamente, aludía a Trotsky: Tú, qué barbas tiene », cf. MARINELLO, Juan, *Imagen de Silvestre Revueltas*, La Habana, Sociedad cubano-mexicana de relaciones culturales, 1966, p. 23.

<sup>512</sup> Photographie anonyme. Archives de la LEAR du Fondo Leopoldo Méndez, CENIDIAP/INBA, México.

<sup>513</sup> Cf. ESTRADA, Julio, « La obra política de Silvestre Revueltas », KOLB, Roberto ; WOLFFER, José (eds.), *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, op. cit., p. 262.

<sup>514</sup> Cf. BEEVOR, Antony, *La Guerre d'Espagne*, Paris, Calmann-Lévy, 2006, p. 376.



référence au combat des troupes loyales et prolétariennes contre les forces fascistes incarnées par Hitler, Mussolini et Franco, suivis par la devinette contre Trotsky. Le chant militant de Revueltas désigne et démasque les ennemis extérieurs qui « menacent l'accomplissement de la mission historique des militants »<sup>515</sup>, justifiant et encourageant ainsi leur engagement dans un conflit guerrier afin de leur donner la mort.

### Frente a Frente

#### I

Frente a frente nuestras filas,  
al combate van resueltas;  
con gritos de duelo y protesta.  
Frente a frente, convencidas,  
a la dura lucha sin tregua final.

#### II

Ya se acerca incontenible,  
fuerte y fiero el avance de los leales;  
contra todos los fascistas  
y ladrones del proletariado mundial.  
Mussolini, Franco  
Hitler y padilla,  
mueran,  
mueran,  
mueran.

### Adivinanza

#### I

Ya se estira, ya se encoge,  
ya se jala de la piocha,  
el Clown de las barbas de chivo;  
ya se para, ya se sienta,  
ya no piensa más  
que en su cuarta senil.

#### II

Ya entre ruido y halharaca [sic]  
se debate con jurados de petate.  
Ya se estira, ya se encoge  
ya no piensa más  
que en su senil.  
¡A [sic] qué bolas tienes!  
¡Con ellas te entretienes!  
Triki,  
Triki,  
Triki.

#### I

*Face à face nos colonnes,  
au combat vont résolues ;  
avec des cris de deuil et de protestation.  
Face à face convaincues  
à la dure lutte sans trêve finale.*

#### II

*Elle s'approche incontrôlable,  
forte et féroce l'avancée des loyaux,  
contre tous les fascistes  
et voleurs du prolétariat mondial.  
Mussolini, Franco,  
Hitler et toute la clique,  
Mort à vous  
Mort à vous  
Mort à vous.*

### Devinette

#### I

*Il s'étire, il se rétrécit  
on le tire par la barbichette,  
le Clown des barbes de Bouc ;  
il se lève, il s'assoit  
il ne pense plus  
qu'à sa quatrième sénile.*

#### II

*Entre bruits et chahuts  
il se débat avec des jurys de pacotille.  
Il s'étire, il se rétrécit  
il ne pense plus  
qu'à sa quatrième sénile.  
Ah ! les boules que tu as !  
Avec elles tu te divertiras !  
Triki,  
Triki,  
Triki.*

<sup>515</sup> TRAÏNI, Christophe, *La musique en colère*, Paris, Presses de SciencesPo, 2008, p. 28.

*Frente a Frente* est écrite dans un langage tonal en évitant toute modulation<sup>516</sup>. L'accompagnement est régulier dans une mesure binaire, évoluant dans un mouvement de marche et les phrases sont ponctuées par des interventions rapides et chromatiques (cf. exemple 19). La fin de l'œuvre est constituée par des cris réclamant la mort de Mussolini, de Franco, de Hitler et de toute leur clique (cf. exemple 20).

**Exemple 19. *Frente a Frente*, fragment de la deuxième strophe (m. 26-31)<sup>517</sup>**

**Exemple 20. Final de *Frente a Frente* (m. 32-38)<sup>518</sup>**

<sup>516</sup> Il existe deux versions de *Frente a Frente*, une en sol majeur et l'autre en fa majeur, cf. ESTRADA, Julio, « La obra política de Silvestre Revueltas », KOLB, Roberto ; WOLFFER, José (eds.), *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, op. cit., p. 262.

<sup>517</sup> Source : ESTRADA, Julio, « La obra política de Silvestre Revueltas », KOLB, Roberto ; WOLFFER, José (eds.), *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, op. cit., p. 265.

<sup>518</sup> Source : *Acervo Documental Silvestre Revueltas*, KOLB, Roberto ; REVUELTAS, Rosaura (eds.), México, UNAM, 1996.



Image 12. Détail du char de la LEAR. Marionnettes en cage de Hitler et de Mussolini<sup>519</sup>

Concernant *Porrás*, ses paroles anonymes sont destinées à être scandées pendant la manifestation avec l'accompagnement des cuivres, bois et percussions. Elles font expressément référence au front syndical unique, populaire et antifasciste, soutenu alors intensément par Revueltas et par la LEAR.

La polymétrie présente dans *Porrás* rend le travail de la voix extrêmement plus difficile que dans *Frente a Frente*. Comme le remarque Julio Estrada, dès l'introduction nous trouvons « le style populaire et strident de la musique du compositeur, avec les rythmes des cuivres et des percussions qui alternent entre des métriques ternaire et binaire »<sup>520</sup> (cf. exemple 21). Malgré la simplicité de la rythmique des voix, l'incorporation de celles-ci dans l'accompagnement relève d'une grande difficulté. Il est fort probable que Revueltas ait écrit *Porrás* pour la

<sup>519</sup> Photographie anonyme, archives de la LEAR du Fondo Leopoldo Méndez, CENIDIAP/INBA, México.

<sup>520</sup> « ...el estilo popular y estridente de la música del compositor, con los ritmos de los metales y percusiones que alternan entre métrica ternaria y binaria », cf. ESTRADA, Julio, « La obra política de Silvestre Revueltas », KOLB, Roberto ; WOLFFER, José (eds.), *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, op. cit., p. 260.

même manifestation que *Frente a Frente*, mais que sa difficulté ait empêché son exécution par le cortège. De plus, la facture polytonale et l'accompagnement polymétrique de *Porras* exigeraient un long travail de répétition (cf. exemple 22).

## Porras

Sindical único, sindical único,  
sindical único  
antiguerrero, anifachista, antiimperialista  
apriétense los calzones  
para que puedan ganarle a los patrones.

*Syndicat unique, syndicat unique,  
syndicat unique,  
pacifiste, antifasciste, anti-impérialiste,  
soyez culottés  
pour pouvoir vaincre le patronat.*

Frente, Frente, Frente Popular  
frente único, frente único,  
frente único sindical  
y frente sindical y frente sindical  
y frente sindical y frente sindical  
y frente sindical y frente sindical  
y frente sindical y frente.

*Front, Front, Front Populaire  
front unique, front unique,  
front unique syndical  
et front syndical et front syndical  
et front syndical et front syndical  
et front syndical et front syndical  
et front syndical et front.*

Exemple 21. Introduction de *Porras* (m. 1-4)<sup>521</sup>

<sup>521</sup> Source : ESTRADA, Julio, « La obra política de Silvestre Revueltas », KOLB, Roberto ; WOLFFER, José (eds.), *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, op. cit., p. 260.

trps.

*ff* trb. / tuba / cr.

*ff* voces

a - prié - ten - se los cal - zo - nes - pa - ra que pue - dan ga -

plat. / tamb. / bombo

nar - les a los pa - tro - nes

plat. solo

Exemple 22. Final de *Porras* (m. 17-29)<sup>522</sup>

<sup>522</sup> Source : ESTRADA, Julio, « La obra política de Silvestre Revueltas », KOLB, Roberto ; WOLFFER, José (eds.), *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, op. cit., p. 261.

*Frente a Frente* et *Porras* constituent l'incursion de Revueltas dans la musique militante, portée par un texte à contenu politique explicite. Elles relèvent de la musique contestataire, faite pour des manifestations ouvrières, capable de favoriser l'identité du groupe par une rhétorique exaltant la communalisation et la conflictualisation. En effet, Revueltas crée deux œuvres qui ont pour fonction de désigner une communauté de destin (le FPM) et des ennemis extérieurs (le fascisme, Hitler, Franco et Mussolini). Il ne dénonce pas directement l'injustice de l'ordre social en critiquant des valeurs collectives ou en portant des revendications, mais lutte pour la consolidation du Front et pour la légitimation du combat antifasciste.

Revueltas continue sa lutte antifasciste en Espagne pendant la guerre, alors qu'il fait partie de la délégation de la LEAR qui, en principe, est envoyée pour participer au II<sup>e</sup> Congrès des écrivains pour la défense de la Culture durant le mois de juillet 1937. Le voyage en Espagne de Revueltas constitue le sommet de son engagement antifasciste. Il met sa musique au service de la République, participant pleinement à la politique symbolique mise en place par les institutions musicales loyalistes durant la guerre.

## CHAPITRE 5 – Silvestre Revueltas en Espagne

---

*Je ne sais pas pourquoi mon destin me mène vers d'autres chemins [ceux de la musique], quand tout mon désir serait de prendre un fusil et de me battre contre le fascisme, qui est la destruction de tout ce qui est noble et grand sur cette terre.*<sup>523</sup>

Silvestre REVUELTAS. Espagne, 22 août 1937.

Le 9 avril 1937, Pablo Neruda, délégué pour l'Amérique Latine de l'Association Internationale des Écrivains pour la Défense de la Culture<sup>524</sup>, adresse une invitation à la LEAR pour envoyer un représentant à participer au II<sup>e</sup> Congrès des écrivains pour la défense de la Culture<sup>525</sup>. Neruda leur annonce que cet important évènement se tiendra, en principe, à Valence (Espagne) en juillet de la même année. Il envoie la même invitation à Nicolás Guillén et Juan Marinello, également membres de la LEAR, qui représenteront Cuba au Congrès. De même, deux autres poètes mexicains sont invités par Neruda : Octavio Paz et Carlos Pellicer<sup>526</sup>, qui forment avec José Mancisidor, président du Comité Exécutif de la Ligue de février à juin 1937, la délégation qui représente le Mexique.

Comme conséquence de l'enthousiasme provoqué par l'invitation au sein de la LEAR, une délégation de la Ligue se prépare à partir en juin 1937 pour l'Espagne. Présidée par José Mancisidor, elle est formée par les écrivains Octavio Paz<sup>527</sup>

---

<sup>523</sup> « Yo no se por qué mi destino me lleva por otros caminos [los de la musica], cuando todo lo mi deseo sería coger un fusil y pelear contra ese fascismo que es la destrucción de todo lo noble y grande de la tierra », Journal de Silvestre Revueltas durant le Guerre civile espagnole. Publié dans REVUELTAS, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era, 1989, p. 101.

<sup>524</sup> Cette association est créée lors du premier Congrès des écrivains pour le défense de la Culture, qui a lieu à Paris en juin 1935. Sur le premier Congrès, cf. TERONI, Sandra, KLEIN, Wolfgang (eds.), *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains, Paris 1935*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2005.

<sup>525</sup> Cf. Archives de la LEAR du Fond Leopoldo Méndez, CENIDIAP/INBA, Mexico.

<sup>526</sup> Le poète mexicain Carlos Pellicer (1897-1977) travaille à la SEP de Vasconcelos en occupant différents postes. Professeur à l'Université Nationale, il est membre du groupe littéraire *Los Contemporáneos* (1928-1931), auquel les stridentistes reprochent son manque d'engagement politique.

<sup>527</sup> Octavio Paz renie postérieurement toute collaboration ou affinité avec la LEAR : « Si l'attitude de la LEAR me semblait déplorable, la rhétorique de ses poètes et de ses prosateurs me répugnait.

(accompagné d'Elena Garro), Juan de la Cabada et María Luisa Vera ; les plasticiens Fernando Gamboa<sup>528</sup>, Susana Gamboa et José Chávez Morado ; ainsi que Silvestre Revueltas, alors responsable de la section de Musique.

En plus de sa participation au II<sup>e</sup> Congrès des écrivains pour la défense de la Culture, la délégation se donne pour objectif de soutenir la République par une série d'actions politiques et artistiques à caractère antifasciste. Les grands absents de cette délégation sont les artistes du nouveau *Taller de Gráfica Popular* (TGP<sup>529</sup>), notamment Luis Arenal et Leopoldo Méndez. En effet, dans les mois qui suivent le Congrès National de la LEAR et sous la direction de José Mancisidor, la Ligue souffre d'une scission importante. Les principaux artistes de la section d'Arts plastiques, dont Leopoldo Méndez, Raúl Anguiano, Luis Arenal et Pablo O'Higgins, se séparent de la Ligue pour former le TGP. Celui-ci est conçu comme la continuation de l'activité politique initiée par la LEAR dans le domaine des arts plastiques. Cette scission est le résultat d'une série de conflits internes de la section d'Arts plastiques avec la direction du Comité Exécutif, et externes avec le Département des Beaux-Arts<sup>530</sup>.

---

D'emblée, j'ai refusé d'accepter la juridiction du Parti communiste et de ses pontifes dans la sphère de l'art et de la littérature », cf. PAZ, Octavio, *Itinéraire*, Paris, Gallimard, 1996 [1993], p. 57.

<sup>528</sup> Le peintre et muséographe mexicain Fernando Gamboa (1909-1990) étudie à l'Académie de San Carlos et travaille avec le Ministère de l'Éducation Publique (SEP). En 1939, il est l'un des responsables de l'accueil des républicains espagnols au Mexique – son épouse Susana, également peintre, travaille avec lui dans l'organisation de cet accueil.

<sup>529</sup> « Atelier de Gravure Populaire ». Le TGP est fondé, entre autres, par Raúl Anguiano, Luis Arenal, Ángel Bracho, Arturo García Bustos, Leopoldo Méndez et Pablo O'Higgins, afin de produire des gravures et des affiches d'information populaire. Il se donne l'objectif de « stimuler la production graphique pour le bénéfice des intérêts du peuple du Mexique [...] par la méthode de la production collective » [estimular la producción gráfica en beneficio de los intereses del pueblo de México [...] a través del método de la producción colectiva], cf. « Estatutos del Taller de Gráfica Popular. Fines del Taller », HÍJAR SERRANO, Alberto (comp.), *Fuentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, México, INBA-CENIDIAP, 2007, p. 118.

<sup>530</sup> Dans les résolutions du Congrès National la section demande la destitution du chef du Département de Beaux-Arts de la SEP à cause de « son ignorance absolue des problèmes pédagogiques spécifiques des matières artistiques et de son propos obstiné de gêner les organisations syndicales de ce Département et les organisations d'artistes révolutionnaires » [su absoluta ignorancia de los problemas específicos de las materias artísticas en la educación y por su obcecado propósito de estorbar a las organizaciones sindicales de ese Departamento y las organizaciones sindicales de artistas revolucionarios], cf. « Resumen del Congreso Nacional de Escritores y Artistas convocado por la LEAR », *Frente a Frente*, n° 8 (2<sup>a</sup> época), marzo de 1937, p. 24.



## Le Congrès des écrivains et les actions de la LEAR en Espagne

---

Certains écrivains de la délégation de la LEAR – José Mancisidor, Octavio Paz et Carlos Pellicer – arrivent en Espagne dès la fin du mois de juin afin de participer au II<sup>e</sup> Congrès des écrivains pour la défense de la Culture, tenu à Valence, à Madrid et à Paris, du 4 au 18 juillet 1937<sup>531</sup>. Le reste de la délégation les rejoint à Paris début juillet en raison de problèmes de transport maritime. Sans attendre la fin du Congrès, certains membres, dont Silvestre Revueltas, partent en Espagne pour planifier leurs actions antifascistes.

Le Congrès des écrivains réunit un grand nombre d'intellectuels du monde occidental dans un acte de solidarité internationale qui laisse une trace indélébile dans la mémoire des luttes sociales<sup>532</sup>. En effet, « l'engagement des artistes et intellectuels dans la guerre d'Espagne, pour une immense majorité d'entre eux du côté de la République, atteint une dimension sans égale »<sup>533</sup>. Cependant, le Congrès a lieu juste après une crise politique et idéologique du gouvernement républicain de Francisco Largo Caballero<sup>534</sup>. Au sommet de la crise se trouve l'affrontement entre communistes du *Partido Socialista Unificado de Cataluña*<sup>535</sup> (PSUC) – qui jouissent d'un pouvoir grandissant au sein du gouvernement – et les

---

<sup>531</sup> Sur le II<sup>e</sup> Congrès des écrivains pour la défense de la Culture, cf. AZNAR SOLER, Manuel ; SCHNEIDER, Luis Mario (eds.), *II Congreso internacional de escritores para la defensa de la cultura (1937)*, 3 Vol., Barcelona, ed. Laia, 1978.

<sup>532</sup> Sur l'engagement des intellectuels pour la cause de la II<sup>e</sup> République espagnole, cf. Aden. Paul Nizan et les années 30, n° 5 et 9 : Intellectuels, écrivains et journalistes aux côtés de la République espagnole (1936-1939), 2 Vol., Bruxelles, Editions Aden, 2006 et 2010.

<sup>533</sup> BEEVOR, Antony, *La Guerre d'Espagne*, Paris, Calmann-Lévy, 2006, p. 345.

<sup>534</sup> Le syndicaliste et homme politique Francisco Largo Caballero (1869-1946) est membre du Parti Socialiste Ouvrier Espagnol (PSOE, principal parti du Front Populaire) et de l'*Unión General de Trabajadores* (UGT), dont il est un des dirigeants historiques. Nommé chef du gouvernement républicain le 4 septembre 1936, il intègre dans ses ministères des communistes et, plus tard, des anarchistes. Les divisions internes du PSOE, déjà fortes avant le début de la guerre, l'affaiblissent face à la montée du Parti Communiste Espagnol (PCE) et à l'influence des représentants soviétiques. La *Confederación Nacional del Trabajo* (CNT, syndicat anarchosyndicaliste) se méfie de lui en l'accusant de vouloir privilégier son syndicat (UGT). De ce fait, dès le début de l'année 1937 il se trouve complètement isolé.

<sup>535</sup> « Parti Socialiste Unifié de Catalogne ». « Constitué au lendemain du coup d'État à partir de deux petits partis socialistes et de deux minuscules partis communistes, le PSUC devient au bout d'un an le principal parti catalan, car il prend très vite position en faveur des petits propriétaires, industriels, commerçants et paysans, et contre les collectivisations [CNT]. En contrôlant une UGT [Union Générale des Travailleurs] catalane à la croissance exponentielle, le PSUC peut faire jeu égal avec la CNT. Dirigé par des conseillers soviétiques, centralisé sur le modèle des partis communistes, il dispose de gros moyens pour organiser des campagnes de propagande spectaculaires contre le pouvoir des comités révolutionnaires [mis en place par la CNT] », cf. GODICHEAU, François, *La Guerre d'Espagne. De la démocratie à la dictature*, Paris, Gallimard, 2006, p. 61.

membres du *Partido Obrero de Unificación Marxista*<sup>536</sup> (POUM), de la *Federación Anarquista Ibérica*<sup>537</sup> (FAI) et les militants anarchistes de la *Confederación Nacional del Trabajo*<sup>538</sup> (CNT). Après des affrontements armés à Barcelone au début du mois de mai, la crise se solde par la démission de Largo Caballero de la tête du gouvernement républicain le 16 mai et par l'élection de Juan Negrín<sup>539</sup>, proche du PSUC et des représentants soviétiques. Negrín interdit le POUM le 16 juin et laisse le NKVD<sup>540</sup> (la police secrète soviétique) pourchasser et assassiner ses dirigeants<sup>541</sup>. De fait, « à partir de juin 1937, le gouvernement de Juan Negrín commença à adopter des tendances autoritaires marquées »<sup>542</sup>. Le système de gouvernement républicain devient « ce que Negrín et les communistes nommèrent plus tard une “démocratie contrôlée”, c'est-à-dire essentiellement un pouvoir venant du haut dans lequel les dirigeants des grands partis négociaient la répartition des ministères »<sup>543</sup>. Le gouvernement de Negrín efface progressivement de son programme toutes les revendications révolutionnaires des syndicats et des organisations anarchistes. Les événements de mai permettent à la

---

<sup>536</sup> Le Parti Ouvrier d'Unification Marxiste (POUM) est surtout implanté en Catalogne. Il est dirigé par Andreu Nin (ancien secrétaire de Trotsky de qui il s'est éloigné) et Joaquín Maurín. Le POUM est détesté et qualifié à tort de trotskiste par les communistes staliniens (PCE, PSUC). Profondément antistalinien, il a plus en commun avec l'opposition de gauche en Union soviétique.

<sup>537</sup> « Fédération Anarchiste Ibérique ».

<sup>538</sup> « Confédération Nationale du Travail ». Syndicat anarcho-syndicaliste presque hégémonique en Catalogne, la CNT organise des comités de défense des villes, faisant échouer le coup d'État en Catalogne. Elle soutient la collectivisation des terres et des usines par les comités locaux, menant ainsi une révolution qui échappe aux autorités républicaines. La CNT crée à Barcelone le 21 juillet 1936 un comité central de milices antifascistes pour lutter contre les armées rebelles. Le gouvernement républicain de Largo Caballero entreprend la militarisation des milices afin de récupérer les prérogatives en matière de justice et d'ordre public et de freiner la révolution entreprise par les comités locaux dirigés par des anarchistes.

<sup>539</sup> Après des études de médecine et une carrière dans l'enseignement universitaire, le médecin et homme politique espagnol Juan Negrín (1892-1956) s'affilie au Parti Socialiste Ouvrier Espagnol (PSOE) en 1929. Durant la Guerre civile, il devient ministre des Finances dans les gouvernements de Largo Caballero (4 septembre 1936-16 mai 1937). Il succède à ce dernier à la tête du gouvernement du 17 mai 1937 jusqu'à la fin de la guerre en avril 1939, puis du gouvernement en exil.

<sup>540</sup> *Narodnyi Kommissariat Vnoutrennitch Del* : la police secrète soviétique, organisme qui succède à l'OGPU, et dont le responsable le plus connu en Espagne est Alexander Orlov, cf. GODICHEAU, François, « La légende noire du Service d'Information Militaire de la République dans la guerre civile espagnole, et l'idée de contrôle politique », *Le mouvement social*, 2002/4, n° 201, Paris, La Découverte, pp. 29-52.

<sup>541</sup> Après l'interdiction du POUM, Andreu Nin est arrêté par le NKVD avec les autres dirigeants du parti et conduit à Madrid. Interrogé et torturé à Alcalá de Henares du 18 au 21 juin 1937, il est exécuté et enterré par les agents soviétiques. La version officielle du PCE et du PSUC est que Nin avait été libéré par des phalangistes et se trouvait à Burgos, cf. BEEVOR, Antony, *La Guerre d'Espagne*, op. cit., p. 380.

<sup>542</sup> *Idem*, p. 337.

<sup>543</sup> BEEVOR, Antony, *La Guerre d'Espagne*, op. cit., p. 378.

Generalitat de mener des réformes dans le système judiciaire en Catalogne. Le conseiller communiste à la Justice, Joan Comorera<sup>544</sup>, crée des tribunaux populaires spéciaux afin de juger des milliers des prisonniers accusés d'avoir participé aux troubles ou d'être des sympathisants du POUM ou de la FAI<sup>545</sup>. Le débat politique devient inexistant et tous les médias sont contrôlés par la censure gouvernementale. Le président de la République, Manuel Azaña<sup>546</sup>, se plaint du manque des débats parlementaires et de la censure, en soulignant que « les journaux semblent être écrits par la même personne et ne publient que des diatribes contre "le fascisme international" et des déclarations de victoire »<sup>547</sup>.

Dans ce contexte s'inaugure le II<sup>e</sup> Congrès des écrivains pour la défense de la Culture à Valence, le 4 juillet 1937. Durant le Congrès et tout au long des activités antifascistes réalisées durant son séjour, la délégation mexicaine de la LEAR réaffirme le soutien et l'identification du Mexique à la République espagnole. Dans la session inaugurale du Congrès, José Mancisidor évoque devant l'assemblée les liens d'affinité et de solidarité qui unissent le Mexique et l'Espagne, affirmant que les Mexicains ont hérité des Espagnols

un esprit et une langue ; avec cet esprit et cette langue je viens vous dire, au nom du peuple mexicain, que dans cette glorieuse lutte que vous réalisez pour la dignité humaine et l'avenir du monde, le Mexique, comme un seul homme, est avec vous. Il est avec vous en chair et en esprit, et dans chaque goutte de sueur des ouvriers mexicains, dédiée à fabriquer des fusils pour l'Espagne, vient vers vous une partie de cet esprit hérité de vous.<sup>548</sup>

---

<sup>544</sup> Ancien militant du PSOE et de l'Union Socialiste de Catalogne (USC), Joan Comorera (1894-1958) intègre le PSUC après le début de la Guerre civile. Premier secrétaire du parti, il est nommé conseiller à la Justice par Lluís Companys (1882-1940, président de la Generalitat) le 16 avril 1937.

<sup>545</sup> Sur la répression, les arrestations et la justice républicaine après les "événements de mai", cf. GODICHEAU, François, *La Guerre d'Espagne. République et révolution en Catalogne (1936-1939)*, Paris Odile Jacob, 2004 ; ainsi que GODICHEAU, François, « Los hechos de mayo de 1937 y los presos antifascistas: identificación de un fenómeno represivo », *Historia Social*, n° 44, Barcelona, 2002.

<sup>546</sup> L'écrivain et homme politique espagnol Manuel Azaña (1880-1940) est le deuxième et dernier président de la République de 1936 à 1939. Cependant, il n'a pas une grande influence sur les gouvernements qui se succèdent jusqu'en 1939.

<sup>547</sup> AZAÑA, Manuel, *Diarios completos. Monarquía, República, Guerra civil*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 959-960 ; cité dans BEEVOR, Antony, *La Guerre d'Espagne*, op. cit., p. 378.

<sup>548</sup> « Un espíritu y una lengua; con ese espíritu y con esa lengua vengo a deciros [sic], en nombre del pueblo mexicano, que en esta gloriosa lucha que estáis realizando por la dignidad humana y el porvenir del mundo, México, como un solo hombre, está con vosotros. Está con vosotros en carne y espíritu, y en cada gota de sudor de los trabajadores mexicanos, dedicados a construir fusiles para España, viene una parte de este espíritu heredero de vosotros », cf. AZNAR SOLER, Manuel ; SCHNEIDER, Luis Mario (eds.), *II Congreso internacional de escritores para la defensa de la cultura (1937)*, Vol. III, Barcelona, Generalitat Valenciana, 1987, p. 43.

Puis, dans la session de clôture (18 juillet), Carlos Pellicer affirme que « l'Espagne n'est pas victime du seul fascisme » mais aussi de ce qu'il nomme le « carnaval de Genève »<sup>549</sup>, la Société des Nations (SDN).

La délégation de la LEAR est reçue en Espagne dans un climat de fraternité envers le Mexique gouverné par Cárdenas, l'un des seuls soutiens militaires de la République espagnole et son défenseur devant la SDN<sup>550</sup>. En effet, le gouvernement de Barcelone offre un hommage au Mexique le 8 juillet, en remerciant le Président Cárdenas pour « l'appui moral et matériel prêté à la République dans la lutte contre la fascisme »<sup>551</sup>. Pour sa part, l'ambassadeur du Mexique en Espagne réaffirme le soutien de son pays à la République en précisant que « le gouvernement du Mexique est respectueux du droit et des lois internationales et, de ce fait, offre son aide à un gouvernement légitimé par des élections parlementaires auxquelles a participé toute l'opinion espagnole »<sup>552</sup>. Ainsi, le Mexique continue à recevoir des orphelins espagnols<sup>553</sup>, à envoyer des armes pour la résistance républicaine et à défendre la République espagnole devant la SDN. Les protestations et l'hostilité des communistes espagnols envers l'asile politique accordé à Trotsky par le Mexique semblent être dissimulées ou apaisées dans ce contexte spécifique.

Après la clôture du Congrès à Paris, la délégation reste en Espagne et réalise, entre juillet et octobre 1937, une série d'actions politiques et artistiques afin de soutenir le peuple en guerre et la République. Ces actions sont organisées

---

<sup>549</sup> « España no solo es víctima del fascismo internacional » ; « carnaval de Ginebra », cf. « Segundo congreso internacional de escritores; Discurso pronunciado por el escritor mexicano Carlos Pellicer, en la sesión final de París », *Frente a Frente*, n° 11 (2<sup>a</sup> época), septembre de 1937, p. 6.

<sup>550</sup> Le 5 octobre 1937 un groupe de députés présente une motion devant la Chambre des députés du Mexique proposant de quitter la SDN en signe de protestation pour son attitude devant la Guerre civile espagnole, cf. ABC, Madrid, 6 de octubre de 1937.

<sup>551</sup> « por el apoyo moral y material prestado a la República en la lucha contra el fascismo », cf. ABC, Madrid, 9 de julio de 1937.

<sup>552</sup> « El gobierno de México es respetuoso con el Derecho y las leyes internacionales y, por consiguiente, presta su ayuda a un gobierno cuya legitimidad está refrendada por unas elecciones parlamentarias, a las que concurrieron todas las fueras de la opinión española », cf. ABC, Madrid, 10 de julio de 1937. [L'ambassadeur du Mexique en Espagne est Ramón Negri].

<sup>553</sup> Le journal ABC annonce le 22 juillet l'accueil des enfants espagnols au Mexique dans la ville de Morelia (dans l'État de Michoacán) et reproduit un fragment du discours du gouverneur, le Général Gildardo Magaña : « Bienvenus les enfants espagnols à Michoacán, où ils trouveront la tendresse maternelle des nos femmes, qui à partir d'aujourd'hui sentiront la fierté de verser tout leur amour sur d'autres enfants. [Recevez] la sincère affection de tous les parents mexicains et la franche amitié de nos enfants, vos frères » [Sean bienvenidos los niños españoles a Michoacán, donde encontrarán la ternura materna de nuestras mujeres, que desde hoy sentirán orgullo en derramar el caudal de su cariño sobre otros hijos más. El afecto sincero de todos los padres mexicanos y la franca camaradería de todos nuestros hijos, sus hermanos], cf. ABC, Madrid, 22 de julio de 1937.

par l'*Alianza de Intelectuales Antifascistas*<sup>554</sup> (AIA), le *Consejo Central de la Música*<sup>555</sup> et l'Association des amis du Mexique. Elles prennent la forme de concerts-lectures, de conférences, de lectures de poèmes, d'expositions et de manifestations politiques officielles dans les villes de Valence, Madrid et Barcelone. Silvestre Revueltas compose l'hymne de la délégation mexicaine, *México en España*, et dirige avec grand succès ses œuvres *Homenaje a Federico García Lorca*, *Caminos*, *Redes*, *Janitzio*, *El Renacuajo paseador* et *Colorines*<sup>556</sup>.



**Image 13. Délégation de la LEAR en Espagne. De gauche à droite : Juan de la Cabada, Elena Garro, Octavio Paz, José Mancisidor, Pascual Plá y Beltrán, Fernando Gamboa, Susana Gamboa et Silvestre Revueltas<sup>557</sup>**

Les actions de la délégation de la LEAR dans l'Espagne en guerre s'inscrivent dans la nouvelle politique symbolique antifasciste du gouvernement Negrín. En effet, ses actions sont encadrées par les besoins de propagande de la République et sont suivies par le nouveau *Consejo Central de la Música*, fondé en juillet 1937 sous la tutelle de la Direction Générale des Beaux Arts. Cette nouvelle

<sup>554</sup> « Alliance d'Intellectuels Antifascistes ».

<sup>555</sup> « Conseil Central de la Musique ».

<sup>556</sup> Pour une description complémentaire des activités de Revueltas en Espagne, cf. HESS, Carol, « Silvestre Revueltas in Republican Spain: Music as Political Utterance », *Latin American Music Review*, Vol. 18, n° 2, 1997, University of Texas Press, pp. 278-296.

<sup>557</sup> Source : *Acervo Documental Silvestre Revueltas*, KOLB, Roberto ; REVUELTAS, Rosaura (eds.), México, UNAM, 1996.

institution est fondée avec le concours des membres de la section de Musique de l'*Alianza de Intelectuales Antifascistas* (créée en août 1936<sup>558</sup>), notamment Salvador Bacarisse<sup>559</sup>, Rodolfo Halffter<sup>560</sup> et Enrique Casals-Chapí<sup>561</sup>.

Le *Consejo Central de la Música* est chargée d'organiser l'activité musicale de la République, « à l'intérieur des conditions et des nécessités primordiales qu'impose la guerre »<sup>562</sup>. Le Directeur Général des Beaux-Arts, José Renau<sup>563</sup>, affirme que la guerre marque le chemin à suivre par la volonté créatrice, « la renaissance de l'Espagne à une vie nouvelle, à un ordre nouveau dans lequel l'Art occupe le premier plan »<sup>564</sup>. En effet, il soutient que même après la fondation de la II<sup>e</sup> République en 1931, la politique de l'État ne comptait pas avec un plan directeur en matière artistique et que les idées et les projets « s'écrasaient contre les vieux obstacles qui continuaient à consolider la vieille inertie de l'administration »<sup>565</sup>. De manière symbolique, Renau considère la Guerre civile (la victoire contre le fascisme) comme l'évènement fondateur d'une nouvelle période pour la création artistique dans l'Histoire de l'Espagne et de la République. Le

---

<sup>558</sup> Cf. DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio, *La música en la Guerra civil española*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, p. 20.

<sup>559</sup> Le compositeur espagnol Salvador Bacarisse (1898-1963) reçoit le *Premio Nacional de Música* en 1923, 1931 et 1934. Il est l'un des compositeurs qui collabore le plus intensément avec la II<sup>e</sup> République espagnole et avec le Front Populaire, étant nommé vice-président du *Consejo Central de la Música* en juin 1937.

<sup>560</sup> Fortement engagé aux côtés de la II<sup>e</sup> République, le compositeur et critique espagnol Rodolfo Halffter (1900-1987) occupe divers postes officiels, notamment la direction de la *Subsecretaría de Propaganda* et de la *Junta Organizadora de la Enseñanza Musical*. Il est secrétaire du *Consejo Central de la Música* et éditeur de la revue *Música*. Pendant la Guerre civile, il écrit un certain nombre d'œuvres à connotation politique (*Para la tumba de Lenin, variaciones elegíacas para piano*) et enregistre *Chants de la guerre d'Espagne* à Paris en 1937, une collection des chansons de l'armée républicaine orchestrées par lui-même et Gustavo Pittaluga (1906-1975). Il s'exile au Mexique en 1939 après un passage par Paris, où il devient l'un des plus proches collaborateurs de Carlos Chávez. Cf. DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio, *La música en la Guerra civil española*, op. cit., p. 20.

<sup>561</sup> Le compositeur espagnol Enrique Casal Chapi (1909-1977) collabore avec le dramaturge Rivas Cherif (*La dama boba* de García Lorca). Engagé avec la II<sup>e</sup> République, il travaille avec le *Consejo Central de la Música* avant de s'exiler à la République Dominicaine.

<sup>562</sup> « dentro de las condiciones y necesidades primordiales que impone la guerra », cf. RENAÚ, José, « Misión del Consejo Central de la Música », *Música*, n° 1 (enero 1938), Barcelona, Consejo Central de la Música, p. 7.

<sup>563</sup> Le peintre et graveur espagnol José Renau (1907-1982) est militant du PCE et proche de l'Alliance des Intellectuels Antifascistes (AIA). En tant que Directeur Général des Beaux-Arts, Renau commande à Picasso la réalisation du *Guernica* pour l'Exposition internationale de Paris en 1937. À la fin de la guerre, il se réfugie en France (camp d'Argelès-sur-Mer) puis émigre au Mexique, où il travaille notamment avec David A. Siqueiros.

<sup>564</sup> « el renacimiento de España a una nueva vida, a un nuevo orden en que el Arte ocupa un primer plano substancial », cf. RENAÚ, José, « Misión del Consejo Central de la Música », *Música*, n° 1 (enero 1938), op. cit., p. 6.

<sup>565</sup> « se estrellaban contra los obstáculos supervivientes que iban consolidando la vieja inercia burocrática », cf. RENAÚ, José, « Misión del Consejo Central de la Música », *Música*, n° 1 (enero 1938), op. cit., p. 5.

*Consejo Central de la Música* serait ainsi créé « au moment précis où la stabilisation de la situation dans le territoire loyal imposait au Gouvernement la nécessité de mobiliser tous les ressources, toutes les forces, toutes les valeurs vitales de la Nation, avec la finalité cruciale d'organiser la victoire populaire sur le fascisme »<sup>566</sup>.

Le *Consejo Central de la Música* se donne pour mission principale, d'une part, d'« accroître la base du public musical afin de donner aux masses populaires l'accès au moyen privilégié qu'est la grande musique »<sup>567</sup>, d'autre part, « de stimuler la création musicale en assurant la corrélation de l'artiste créateur avec ce peuple merveilleux et éloigné, qui lui prêterait des éléments nouveaux pour la rénovation continue de son art »<sup>568</sup>. Ainsi, la nouvelle institution républicaine se fixe le devoir de rapprocher les masses de la "grande musique" et de faire en sorte que cette "grande musique" trouve sa source dans le peuple espagnol. Pour se donner les moyens de réaliser immédiatement cette mission, le *Consejo Central de la Música* édite un certain nombre d'œuvres des compositeurs espagnols et de chansons de guerre<sup>569</sup>. De même, le *Consejo* se propose de créer un Orchestre National, qu'il définit comme un « instrument d'interprétation et de diffusion de la grande musique » et qui constitue « un point de départ pour des réalisations de plus grande envergure et de plus grande popularité »<sup>570</sup>.

---

<sup>566</sup> « En los precisos momentos en que la estabilización de la situación en el territorio leal imponía al Gobierno la necesidad de movilizar todos los recursos, todas las fuerzas, todos los valores vitales de la nación, con el fin cardinal de organizar la victoria popular sobre el fascismo », RENAÚ, José, « Misión del Consejo Central de la Música », *Música*, n° 1 (enero 1938), *op. cit.*, p. 7.

<sup>567</sup> « de ampliar la base del público musical dando acceso a las masas populares a este medio privilegiado de la gran música », *Idem*.

<sup>568</sup> « de estimular la labor de creación musical asegurando la convivencia del artista creador con ese pueblo maravilloso y pródigo que le prestará los elementos frescos para una renovación continua de su arte », *Idem*.

<sup>569</sup> La *Dirección General de Bellas Artes* organise un concours des chansons de guerre durant les derniers mois de 1937, cf. « La nueva estructuración de la vida musical española », *Música*, n° 1 (enero 1938), Barcelona, Consejo Central de la Música, p. 64.

<sup>570</sup> « un instrumento de interpretación y difusión de la gran música [...] constituyendo un punto de partida para realizaciones de mayor amplitud y popularidad », *Idem*.

Durant son séjour en Espagne, Silvestre Revueltas écrit toutes ses impressions et ses réflexions dans son journal intime, sous forme de lettres à sa femme, restée à Mexico, à qui il écrit de Paris le 12 juillet : « ces lettres mon amour, semblent devenir un journal de voyage »<sup>571</sup>. Le 16 juillet 1937, jour de son arrivée en Espagne, il y écrit avec une profonde émotion : « En ce moment, on combat dans toute l'Espagne. Des milliers d'âmes indomptables défendent une cause noble avec courage, avec espoir. Stoïquement. Pleines de confiance dans une vie nouvelle ; les yeux pleins de leur avenir »<sup>572</sup>.

Le journal de Silvestre Revueltas rend compte tant de ses activités artistiques antifascistes que de son idéalisation de la lutte républicaine dans la Guerre civile espagnole. Les faits et les silences présents dans ce document constituent un témoignage direct de sa fascination pour la cause républicaine espagnole. Le 22 août 1937, le compositeur écrit à sa femme :

J'ai une série de notes sur mes activités musicales et sur les activités des musiciens d'ici mais je dois les écrire au propre et je te les enverrai petit à petit. Comme tu es la seule personne à laquelle j'écris, je te supplie de garder mes lettres, parce que se trouvent à l'intérieur des faits qui peuvent m'aider pour donner une petite information à mon arrivée.<sup>573</sup>

Cependant, au moment où Revueltas est en Espagne, tout le courrier qui entre et sort du pays est visé par la censure. De ce fait, il est certain que ses lettres sont ouvertes avant d'être envoyées à l'étranger. Ceci explique son silence total sur des sujets de politique intérieure ou sur tout ce qui n'est pas strictement personnel ou en faveur de la République<sup>574</sup>.

---

<sup>571</sup> « Estas cartas, mi amor, parecen convertirse en un diario de viaje », cf. REVUELTAS, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era, 1989, p. 80.

<sup>572</sup> « En estos momentos se combate en toda España. Miles de almas indomables defienden una noble causa con valor, con esperanza. Estoicamente. Ilusionados por una nueva vida; llenos los ojos de porvenir », cf. *Id.*, p. 92.

<sup>573</sup> « Tengo una serie de apuntes de mis actividades musicales y de las actividades de los músicos de aquí, pero necesito pasarlos en limpio y ya te los iré mandando poco a poco. Como a ti es a la única persona a quien escribo, te suplico guardes mis cartas, no por otra cosa, sino porque hay en ellas datos que me pueden ayudar para dar una pequeña información a mi llegada », cf. *Id.*, pp. 100-101.

<sup>574</sup> Il est significatif qu'aucun des membres de la délégation de la LEAR ne laisse des commentaires écrits à propos des « événements de mai » 1937 ni à propos des persécutions des membres du POUM et de la CNT-FAI.





**Image 14. Silvestre Revueltas dans le front de Pozo Balanco, août 1937<sup>575</sup>**

Début août, la délégation se rend sur le front républicain de Pozo Blanco, dans la province de Córdoba, afin de soutenir une brigade républicaine commandée par le colonel mexicain Juan B. Gómez. Revueltas écrit à sa femme à son retour du front : « pendant quelques jours j'ai vécu ce qu'aurait été ma vraie vie si la musique, l'art et toutes ces choses ne m'avaient pas emmené sur d'autres chemins »<sup>576</sup>. José Revueltas pour sa part assure que quand son frère était en Espagne, il « a essayé de rester dans le bataillon du Colonel Juan B. Gómez, à la tête d'une petite et anonyme bande militaire, dans les lignes de feu »<sup>577</sup>.

<sup>575</sup> Source : *Acervo Documental Silvestre Revueltas*, KOLB, Roberto ; REVUELTAS, Rosaura (eds.), México, UNAM, 1996

<sup>576</sup> « Por unos días viví lo que hubiera sido mi verdadera vida si no me hubiera llevado por otros rumbos la música, el arte y todas esas zaranjadas », cf. REVUELTAS, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, op. cit., p. 101.

<sup>577</sup> « intentó quedarse en el batallón del coronel Juan B. Gómez, al frente de la pequeña, anónima banda militar, en las mismas líneas de fuego », cf. REVUELTAS, José, « Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas », *Las evocaciones requeridas*, Tomo II, México, Era, 1987, pp. 311.

Quelques jours plus tard, de retour à Valencia, Revueltas compose l'hymne de la délégation mexicaine de la LEAR, *México en España*<sup>578</sup>, sur un texte du poète espagnol Pascual Plá y Beltrán (membre de l'*Alianza de Intelectuales Antifascistas*), qui sera créée à Madrid le 17 septembre.

*México en España* est dédié au colonel Juan B. Gómez et publié dans le deuxième cahier du *Cancionero Revolucionario Internacional*. Le *Cancionero* est compilé par le musicologue espagnol d'origine allemande Otto Mayer-Serra et édité à Barcelone par la *Sección de Música del Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Cataluña* à la fin 1937. Le premier numéro de la revue *Música* lui consacre une note de lecture :

Otto Mayer rassemble, dans des cahiers soigneusement édités par le Commissariat de Propagande de la Generalitat, les chansons révolutionnaires qui ont émané, avec encore plus de ferveur, de cette heure belliqueuse d'Espagne. [...] Les noms de Revueltas, Eisler, Palacio, Halffter (Rodolfo), Dunailevski y Casals-Chapí, maîtres pleins d'inspiration et d'enthousiasme révolutionnaires, conjointement avec ceux des poètes Plá y Beltrán, Herrera Petere, Luis de Tapia, Aparicio, Brecht et Ramos, rendent prestigieux ce second cahier et font du "Cancionero Revolucionario Internacional" – accords et vers illuminés d'émotion populaire – un répertoire historique que vit notre peuple entre le fracas des armes et la douleur de ses foyers envahis.<sup>579</sup>

Les paroles de l'hymne des "Combattants Mexicains en Espagne" créent, d'une part, une origine commune entre les membres de la délégation de la LEAR et la Vallée de l'Anáhuac, l'endroit où est édifée la ville de Mexico sur les ruines de l'ancienne Tenochtitlán. D'autre part, elles désignent la mission historique d'accomplir ensemble la lutte antifasciste en Espagne où se joue l'avenir de l'humanité. De fait, « l'hymne contribue à édifier un système de réactions affectives

---

<sup>578</sup> REVUELTAS, Silvestre, « México en España », MAYER, Otto (comp.), *Cancionero Revolucionario Internacional*, Barcelona, Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (Secció de Música), 1937, p. 5.

<sup>579</sup> « Otto Mayer viene recopilando, en cuadernos cuidadosamente editados por el Comisariado de propaganda de la Generalidad, las canciones revolucionarias que se han prendido, con un más ahincado acento, de esta hora bélica de España. [...] Los nombres de Revueltas, Eisler, Palacio, Halffter (Rodolfo), Dunailevski y Casal, maestros llenos de inspiración y entusiasmo revolucionarios, conjuntamente con los de los poetas Plá y Beltrán, Herrera Petere, Luis de Tapia, Aparicio, Brecht y Ramos, prestigian este segundo cuaderno y hacen que el "Cancionero Revolucionario Internacional" – acordes y versos encendidos de emoción popular – sea un registro histórico que vive nuestro pueblo, entre el estruendo de las armas y el dolor de sus hogares invadidos », cf. « Bibliografía », *Música* n° 1, enero 1938, Barcelona, Consejo Central de la Música, p. 57.

complémentaires qui dote les membres du groupe d'une culture émotionnelle commune »<sup>580</sup>.

Revueltas utilise la couleur tonale pour créer un contraste expressif entre les strophes. De caractère modal, la mélodie à l'unisson des deux premières strophes est développée sur *la* bémol transposée au mode de *ré*, dans un ambitus d'une octave (*cf.* exemple 23). En revanche, la mélodie en tierces de la troisième et de la quatrième strophe est développée sur la tonalité de *si* majeur dans un ambitus d'une octave et demie. Le résultat est une sensation de luminosité à l'arrivée de la troisième strophe. *México en España* a une forme binaire complexe avec un changement de couleur important à la fin de la partie A (*cf.* tableau 5).

### México en España

Dejamos las tierras de verde maíz  
del Valle de Anáhuac vinimos aquí.

Nous avons laissé les terres du maïs vert  
de la Vallée de l'Anáhuac nous sommes venus ic

A ganar con la sangre una vida sin par,  
que forje la aurora de la humanidad.

Gagner avec le sang une vie incomparable,  
qui forge l'aurore de l'humanité.

No importa en la lucha caer:  
la muerte no puede vencer.  
Ya España camina al futuro.  
No importa en la lucha caer:  
la muerte no puede vencer.

Peu importe de tomber pendant la lutte :  
la mort ne peut pas nous vaincre.  
L'Espagne marche déjà vers le futur.  
Peu importe de tomber pendant la lutte :  
la mort ne peut pas nous vaincre.

Con paso de carga y al hombro el fusil,  
vayamos [,] marchemos hacia el porvenir.  
Bandera de fuego y el pecho de luz:  
se acerca ya el triunfo de la juventud.

Au pas de charge et un fusil à l'épaule,  
allons, marchons vers l'avenir.  
Drapeau de feu et poitrine de lumière :  
le triomphe de la jeunesse se rapproche.

Enérgico (J =152)  $\frac{2}{4}$

Nuances de l'œuvre : *pp* - *fff*

A			B	
a <sup>1</sup> (pédale) (8 mesures)	a <sup>2</sup> (10 mesures)	a <sup>2'</sup> (transition) (10 mesures)	b <sup>1</sup> (10 mesures)	b <sup>1'</sup> (7 mesures)
<i>La</i> b (mode de <i>ré</i> )		<i>Instable</i>	<i>Si</i> majeur	
Première strophe			Deuxième et troisième strophes	
28 mesures			17 mesures	

Tableau 5. Structure formelle de *México en España*

<sup>580</sup> TRAÏNI, Christophe, *La musique en colère*, Paris, Presses de SciencesPo, 2008, p. 28.

# MEXICO EN ESPAÑA

Letra y Música: PLÁ Y BELTRÁN - SILVESTRE REVUELTAS

Enérgico  $\text{♩} = 130$

*ff*

8

3

3

3

De - ja - mos las tie - rras de ver - de ma - íz; del  
Con pa - so de car - ga val hombro el fu - sil, va -

8

*marcato con energía*

Va - lle de A - na - huac vi - ni - mos a - quí, a ga -  
ya - mos, mar - che - mos ha - cia el por - ve - nir. Ban -

3

Exemple 23. Introduction et première strophe de *México en España* (m. 1-15)

la Humanidad.  
la ju-ven - tud. No im -

por-taen la lu - cha ca - er; la muer - te no pue - de ven -

cer. Ya Es - pa - ña ca - mi - na al fu - tu - ro. No impor - taen la

lu - cha ca - er. ¡La muer - te no pue - de ven - cer!

HIMNO A LOS COMBATIENTES MEXICANOS EN ESPAÑA  
AL CORONEL JUAN B. GÓMEZ

Exemple 24. Deuxième et troisième strophes de *México en España* (m. 31-51)

Le séjour sur le front républicain marque profondément Revueltas. Il prend conscience de l'enjeu international que signifie la Guerre civile espagnole et de la distance entre les intérêts du peuple et celui des politiques ou des spectateurs étrangers. Il réaffirme son identité de classe en s'associant au peuple et à ce qu'il considère comme ses qualités :

Je suis revenu de Pozo Blanco et je trouve tout étrange, lointain, presque hostile... [...] La lutte du peuple espagnol est pour certains, les politiciens professionnels, les *connaisseurs* de la politique internationale, l'*intelligentsia*, seulement un spectacle intéressant et même magnifique ; un excitant pour des vieilles hystériques et abimées, un moyen inappréciable pour progresser politiquement. Pour le peuple, c'est une douleur silencieuse et intime, un espoir, une chose sans contemplation, propre, juste. Personne n'y comprend rien sauf eux : ceux qui combattent et ceux qui souffrent, qui combattront et souffriront tant qu'il existera cette clique de salauds qui profitent même de l'air de leurs victimes, du sol sur lequel elles marchent, de la lumière de leurs pupilles, pour atteindre leurs objectifs de confort personnel, de plaisir, d'opulence. Je hais la civilisation. Civilisation ! La civilisation dans notre monde actuel signifie bassesse, intrigue, bonnes formes, bonnes manières qui essayent seulement d'occulter la perfidie et la malhonnêteté. Le peuple n'est pas civilisé. Il est droit, généreux et sans hypocrisie ; il est honnête. Il n'a pas de raffinements esthétiques, mais il est loyal et propre. La "civilisation" est raffinée et sale ; elle a besoin d'un pot de chambre pour chacun de ses actes. La "civilisation" est de la merde distillée, embouteillée et légale.<sup>581</sup>

À son retour à Valence, la délégation organise l'exposition « Cent ans d'art révolutionnaire mexicain » qui montre, entre autres, des gravures de Posada, Arenal et Méndez. Le 15 août, au Théâtre Principal se déroule la première des manifestations antifascistes de la LEAR : elle comprend un discours de José Mancisidor et Julio Alvarez del Vayo<sup>582</sup>, une lecture de poèmes antifascistes par Octavio Paz et un concert avec l'Orchestre Symphonique de Valence sous la

---

<sup>581</sup> « He regresado de Pozo Blanco y todo lo encuentro extraño, alejado, casi hostil... [...] La lucha del pueblo español es para algunos, los políticos profesionales, los *connaisseurs* de la política internacional, la *intelligentsia*, sólo un espectáculo interesante y hasta magnífico; un excitante para viejas histéricas y usadas, un inapreciable medio para medrar políticamente. Para el pueblo es un dolor callado e íntimo, una esperanza, algo sin contemplaciones, limpio, justo. Esto nadie lo entiende sino ellos: los que combaten y los que sufren, que combatirán y sufrirán mientras exista esa pandilla de cabrones que se aprovechan hasta del aire que respiran sus víctimas, hasta del suelo que pisan, hasta de la luz que miran, para lograr sus propósitos de comodidad personal, de placer, de holgura. Odio la civilización. ¡Civilización! La civilización en nuestro mundo actual significa doblez, intriga, buenas formas, buenas maneras que solo tratan de ocultar la perfidia y la deshonestidad. El pueblo no es civilizado. Es recto, generoso y sin tapujos; es honrado. No tiene refinamientos estéticos, pero es leal y limpio. La "civilización" es refinada y sucia; necesita un bidet para cada uno de sus actos. La "civilización" es mierda destilada, embotellada y de curso legal », cf. REVUELTAS, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era, 1989, pp. 116-117.

<sup>582</sup> Julio Alvarez del Vayo (1891-1975), homme politique espagnol membre du PSOE, ancien ambassadeur au Mexique (1931-1933) et Ministre des Affaires étrangères de deux gouvernements de Largo Caballero (4 septembre 1936-16 mai 1937) durant la Guerre civile espagnole.



direction de Revueltas. Il dirige à cette occasion deux de ses œuvres pour grand orchestre : *Caminos* et *Janitzio*. Le journal de Madrid *ABC*<sup>583</sup> rend compte de cette manifestation comme « d'un acte d'hommage au Mexique, dans lequel Alvarez del Vayo prononce un vibrant discours »<sup>584</sup>. Le ministre espagnol exprime son admiration pour le peuple mexicain et le remercie pour son aide « des premiers moments, avec l'Union Soviétique »<sup>585</sup>.

Le 26 août, avec le même orchestre en formation de musique de chambre, Revueltas dirige l'*Hommage à Federico García Lorca* et le *Renacuajo paseador* (*Le Têtard promeneur*) au Conservatoire de Valence. La première partie du concert est consacrée à des œuvres soviétiques de Rebikow, Solokow, Ladoukhine et Tchaïkovski, dirigées par Francisco Gil. La forte présence des œuvres soviétiques contemporaines dans ce concert est une exception durant la Guerre civile, qui peut s'expliquer par le caractère de propagande de l'événement et l'association du Mexique *cardeniste* avec l'URSS staliniste<sup>586</sup>. Le compositeur et chef d'orchestre hispano-cubain Pedro Sanjuan<sup>587</sup>, qui était présent au concert, écrit une critique extrêmement positive dans la revue *Nueva Cultura*<sup>588</sup> sous le titre de *Breves notas sobre Silvestre Revueltas*. Il remarque particulièrement l'*Hommage à Federico García Lorca* :

Dans l'Hommage à García Lorca, il y a notamment une page complète, finie, unique par son expression originale : elle est intitulée *Duelo*. Véritable deuil : douleur,

<sup>583</sup> Journal castillan fondé en 1903, l'*ABC* est à l'origine de tendance conservatrice et royaliste. Il est saisi pendant la guerre civile par le gouvernement républicain. Ainsi, de juillet 1936 à mars 1939, le journal est divisé en deux éditions : l'une républicaine basée à Madrid, l'autre nationaliste basée à Séville.

<sup>584</sup> « Un acto de homenaje a México en el que pronuncia un vibrante discurso Álvarez del Vayo », *ABC*, Madrid, 16 de agosto de 1937.

<sup>585</sup> « desde el primer momento está, con la de la Unión Soviética », *Ibid.*

<sup>586</sup> Les concerts symphoniques organisés par les institutions républicaines sont constitués principalement d'œuvres de compositeurs espagnols (Falla, Turina, Granados, Bacarisse) et du répertoire européen (Beethoven à leur tête, suivi par Mozart, Haydn, J.S. Bach, Purcell, Vivaldi, Mendelssohn, Franck, Grieg, Wagner, Ravel, Debussy, entre autres). Les compositeurs russes, présents dans une moindre mesure, sont : Moussorgski, Borodin, Rimski-Korsakov, Tchaïkovsky et Rachmaninov, cf. DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio, *La música en la Guerra civil española*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, p. 232-49.

<sup>587</sup> Le compositeur espagnol (basque) Pedro Sanjuan (1886-1976) s'installe à Cuba en 1923, et un an plus tard, il fonde l'Orchestre Philharmonique de La Havane, qu'il dirige pendant huit ans, avant de rentrer en Espagne en 1932. Il obtient avec sa *Liturgia negra* le *Premio Nacional de la Música* d'Espagne à Madrid en 1934. Durant la Guerre civile espagnole il travaille dans le *Consejo Central de la Música* et rencontre Revueltas. Il revient à Cuba en 1937 avant de s'installer aux États-Unis de 1939 jusqu'à sa mort.

<sup>588</sup> Dans le même numéro de *Nueva Cultura*, Revueltas publia un article sur la musique et les compositeurs au Mexique sous le titre *Notas trasatlánticas*.

âcreté, lyrisme, mais il ne s'agit pas d'un lyrisme facile, c'est un lyrisme d'exaltation amère, un lyrisme acide, de teinte rouge, de tons qui déchirent, fort, qui chantent [le deuil] le monstrueux sous sa forme la plus atroce... Le poète est mort assassiné..., et c'est seulement ainsi, comme Revueltas l'a fait dans son *Duelo*, et pas autrement, que peut être évoquée sa mort !<sup>589</sup>

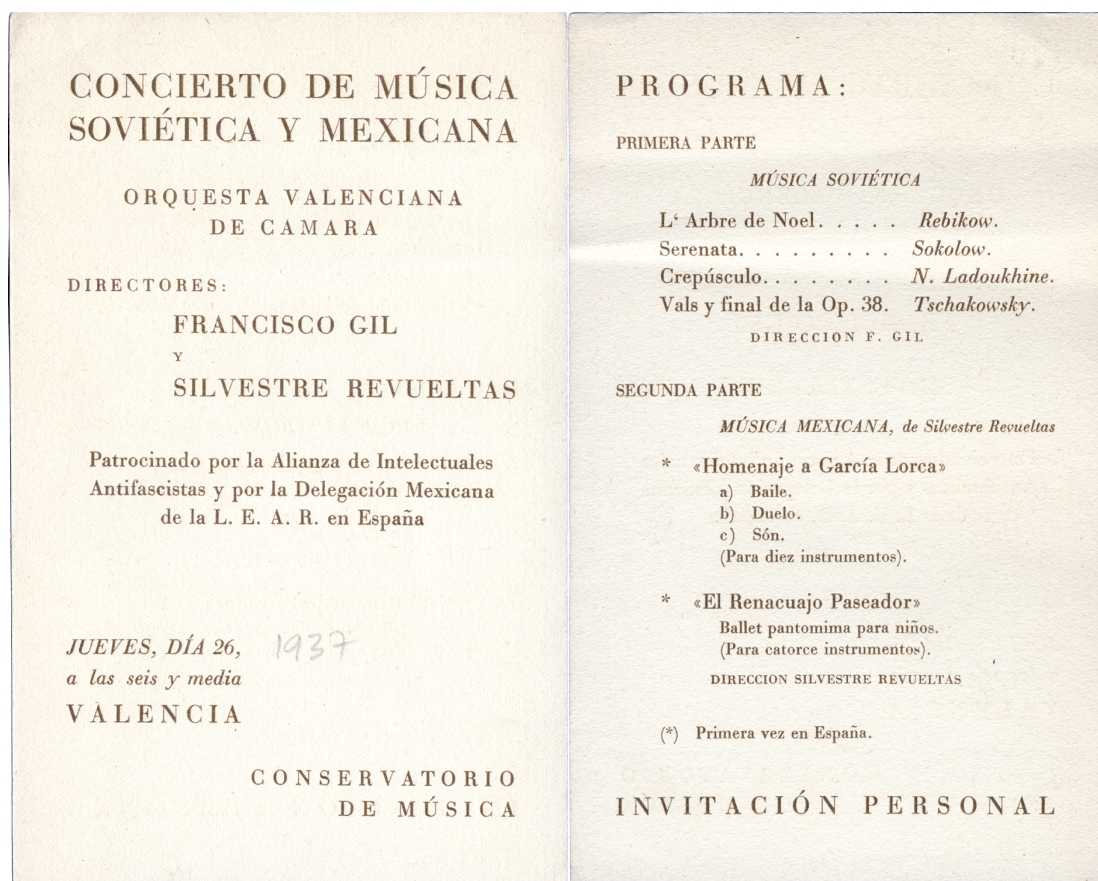


Image 15. Programme du concert du 26 août 1937 à Valence<sup>590</sup>

L'accueil des œuvres de Revueltas aux deux concerts à Valence est un véritable succès. Revueltas le décrit à sa femme dans son journal :

Je te raconterai de mon concert de jeudi dernier. La salle était pleine. Certaines personnes enthousiastes, d'autres seulement curieuses. La fine fleur des musiciens espagnols était présente. Pérez Casas, directeur de l'orchestre philharmonique de

<sup>589</sup> « En el *Homenaje a García Lorca* hay una página completa, acabada, única por su expresión original: es titulada *Duelo*. Verdadero duelo: dolor, acritud, lirismo de exaltación amarga, lirismo acibarado, de tinte rojo, de tonos desgarradores, fuerte, que anta lo monstruoso en su forma más atroz... ¡El poeta ha muerto asesinado..., y solo así, como lo hace Revueltas en su *Duelo*, y no de otra manera, puede evocarse su muerte! », Pedro Sanjuan, « Breves notas sobre Silvestre Revueltas », *Nueva Cultura* (Valencia), Año III, n° 6-7-8, agosto-septiembre-octubre 1937, [repr. Vaduz - Liechtenstein, Ed. Topos, 1977], p. 439.

<sup>590</sup> Source des programmes de concerts en Espagne : *Acervo Documental Silvestre Revueltas*, KOLB, Roberto ; REVUELTAS, Rosaura (eds.), México, UNAM, 1996.



Madrid. Baricasse, Palau, Casals-Chapí, les directeurs de l'orchestre municipal et l'Orchestre Symphonique de Valence, enfin "l'élite", se montrèrent aimables à la fin du concert et me félicitèrent chaleureusement, surtout les jeunes, avec Casals-Chapí en tête, se montrèrent véritablement enchantés. Il y avait aussi Marinello, Guillén et beaucoup d'autres écrivains et artistes ([Gabriel] García Maroto<sup>591</sup>). Apparemment ce fut un succès. Tous étaient contents et moi aussi j'étais content, malgré le fait que je pensais à toi. En réalité, de tous les actes de la délégation, le meeting du *Teatro Principal* le dimanche 15 avec la *Sinfónica*, Mancisidor et Álvarez del Vayo et ce concert au Conservatoire ont été les plus exceptionnels. L'exposition de gravures et de photographies a également eu du succès et a réalisé beaucoup de propagande mais bon il s'agit d'un succès d'une autre mesure. Pour le reste, peu importe, l'essentiel est que notre travail ait été utile aux relations futures de ces deux peuples, le Mexique et l'Espagne, ce que j'espère ardemment.<sup>592</sup>

Quelques jours plus tard, Revueltas se déplace avec la délégation de la LEAR à Madrid où il dirige deux concerts. Paz intervient à l'Athénée dans un cycle de conférences hispano-américaines. L'exposition d'art révolutionnaire mexicain est de nouveau montée, avec un certain succès<sup>593</sup>. Les intellectuels mexicains participent à un hommage émouvant aux Brigades Internationales<sup>594</sup>.

La revue de l'*Alianza de Intelectuales Antifascistas*, *El mono azul*<sup>595</sup>, publie un numéro dédié « aux intellectuels du Mexique et de Cuba qui avec tant de brio ont lutté pour défendre notre cause, et qui aujourd'hui habitent parmi nous »<sup>596</sup>. Sur la première page sont publiés le poème de Guillén *No sé por qué piensas tú...*, une

<sup>591</sup> Le peintre, éditeur et écrivain Gabriel García Maroto (1889-1969) fait partie de la *Generación del 27*, au même titre que son ami Federico García Lorca. Durant la Guerre civile espagnole il est membre de l'*Alianza de Intelectuales Antifascistas* et dirige le Service de Propagande du Ministère à l'Instruction Publique.

<sup>592</sup> « Te platicaré de mi concierto el jueves pasado. Lleno. Algunas gentes entusiastas, otras solamente curiosas. La flor y nata de los músicos españoles ahí. Pérez Casas, director de la Filarmónica de Madrid. Bacarisse, Palau, Casals-Chapí, los directores de la banda municipal y la Orquesta Sinfónica de Valencia, en fin, la "élite", quienes se mostraron amables al final del concierto y me felicitaron calurosamente, principalmente los jóvenes con Casal-Chapí ala cabeza que se mostraron verdaderamente encantados. Estuvieron también Marinello, Guillén y muchos otros escritores y artistas. García Maroto. Fue al parecer un éxito. Todos estaban contentos y yo también me mostré contento, aunque sólo estaba pensando en ti. En realidad, de los actos de la delegación, el mitin del Teatro Principal el domingo 15 con la Sinfónica, Mancisidor y Álvarez del Vayo, y este concierto en el Conservatorio, han sido lo más sobresaliente. La exposición de grabados y fotografías también ha tenido éxito y se le ha hecho mucha propaganda, pero vamos en un éxito de otra índole. Por lo demás poco importa una otra cosa, lo importante es que tenga nuestro trabajo utilidad en las relaciones futuras de estos dos pueblos, México y España, lo que espero convencidamente ». REVUELTAS, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era, 1989, p. 102-103.

<sup>593</sup> Cf. *ABC*, Madrid, 14 de septiembre de 1937.

<sup>594</sup> Cf. REVUELTAS, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, op. cit., p. 105.

<sup>595</sup> Le titre de la revue de l'AIA fait référence à l'uniforme ouvrier de couleur bleu porté par les miliciens au front au début de la guerre.

<sup>596</sup> « a los intelectuales de México y Cuba que con tanto brío han luchado en defensa de nuestra causa, y que en la actualidad viven entre nosotros », cf. *El Mono Azul*, n° 32, Madrid, jueves 9 de septiembre de 1937.

nouvelle de Juan de la Cabada et un poème de María Luisa Vera.

Le 17 septembre, la Délégation de Propagande et de Presse, la Société espagnole des amis du Mexique et l'*Alianza de Intelectuales Antifascistas* organisent un concert-conférence. Le programme est intégralement constitué par des œuvres de Revueltas : *Colorines*, l'*Hommage à Federico García Lorca*, le *Renacuajo paseador* et *México en España*. Un texte de Paz sur la musique de Revueltas et la lecture du poème du *Renacuajo Paseador* par María Luisa Vera complètent l'évènement. Le journal ABC affirme que l'*Hommage à Lorca* est « l'une des choses entendues dernièrement qui nous a produit le plus d'impression »<sup>597</sup> et qualifie son mouvement central, le *Duelo*, comme étant « profondément humain et plein de pathétisme »<sup>598</sup>.

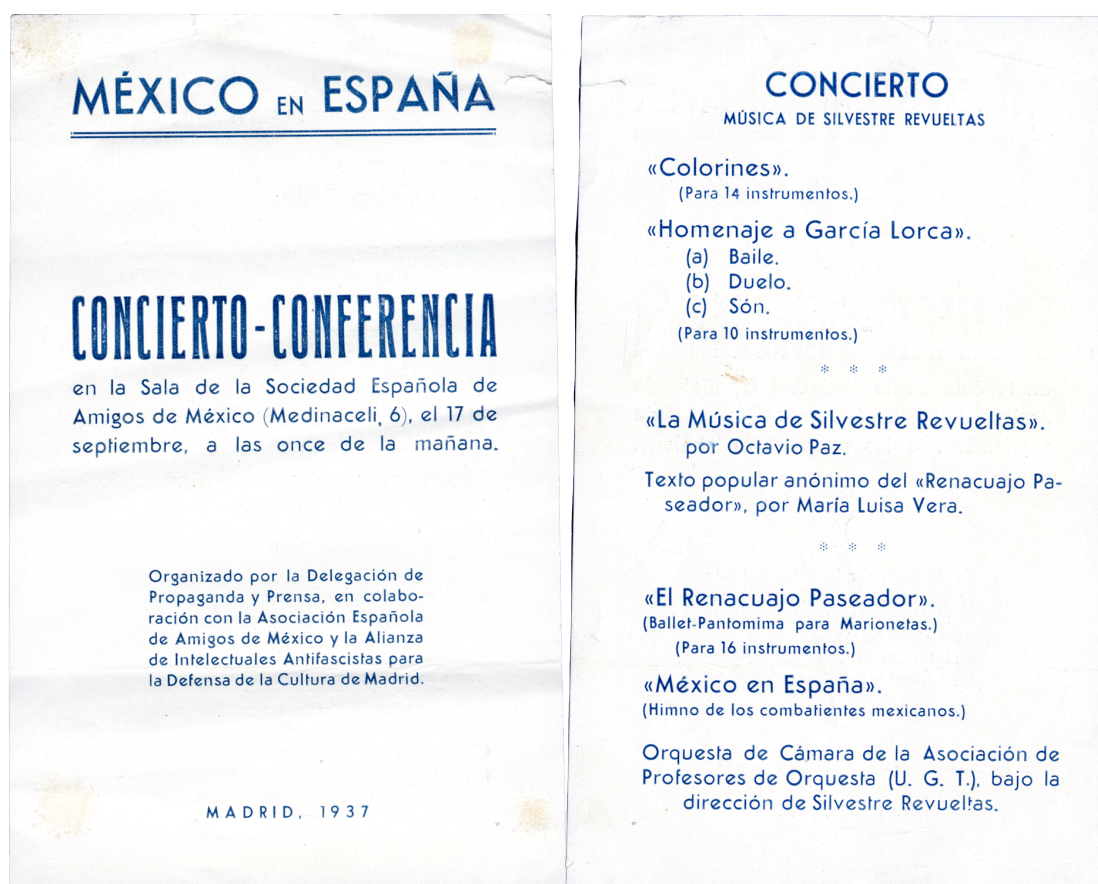


Image 16. Programme du concert – conférence de la délégation de la LEAR à Madrid. Sala de la Sociedad Española de amigos de México, 17 septembre de 1937

<sup>597</sup> « Es una de las cosas oídas en los últimos tiempos que más impresión nos ha producido », cf. ABC, Madrid, 18 septiembre de 1937.

<sup>598</sup> « profundamente humano y pleno de patetismo », *Idem*.

Le 19 septembre a lieu une autre manifestation antifasciste au Théâtre de la Comédie avec *Caminos* et *Janitzio* de Revueltas ainsi que des interventions de Paz, Mancisidor et du poète espagnol Rafael Alberti<sup>599</sup>. Ce dernier avait entendu parler de Revueltas au Mexique mais il n'avait pas eu l'opportunité d'apprécier sa musique. À Madrid, Alberti est très enthousiaste après le concert et écrit un témoignage sur Revueltas une semaine plus tard dans le journal *La Voz* :

Finally, ce que j'attendais tant arriva : le concert, diverses de ses œuvres pour petit orchestre dirigées par lui dans un salon des Amis du Mexique à Madrid. A Madrid ! *Colorines*, *Homenaje a Federico García Lorca*, *El renacuajo paseador*, *Himno de los mexicanos combatientes en España*. C'était cela le programme. Ensuite, au meeting du *Teatro de la Comedia*, deux grandes œuvres : *Caminos* y *Janitzio*. Assez. Presque trop pour le connaître. Avec seulement l'*Homenaje a Federico* et *El renacuajo* je me serais rendu compte de ce qu'est cet homme, de son immense capacité et talent, du Mexicain et de l'universel de sa musique. Très mexicaine sa musique mais pas régionaliste ; populaire mais sans transcriptions. Ce que Manuel de Falla a fait avec l'andalou, avec l'espagnol – surtout pendant sa dernière période – Silvestre Revueltas y réussit avec l'accent de son pays, et de manière magistrale. Toute cette atmosphère nocturne, burlesque et triste des “carpas”, ces petits spectacles des alentours de México ; toutes ces palpitations puissantes et barbares des pyramides, des montagnes, des grands cieus et des fleurs immenses, l'ancien et le permanent, le présent grave et plein d'espoir, se trouve dans sa musique avec une sagesse et une rigueur exemplaires. [...] Un des éléments primordiaux de Revueltas est son humour, la moquerie saine et forte qui parcourt sa musique. Il est ce collaborateur idéal que certains ont tant rêvé pour les farces théâtrales, la satire cruelle et le coup de pied au derrière. Je ne crois pas qu'aucun de nos musiciens espagnols récents soit doté de cette veine, si riche et nécessaire aujourd'hui. En écoutant Silvestre Revueltas, mes mains et mes pieds tressautant, je me suis imaginé tout à coup sur une scène, j'ai senti les piqûres et le vacarme en poursuivant des ennemis un balai à la main, éveillant à la fois chez les gens la colère et le rire révolutionnaires. Bienvenue à Madrid, en ce cœur profond de l'Espagne, vieux, nouveau et sauvage encore, à ce Silvestre mexicain, homme, artiste, qui au milieu de notre terrible lutte nous laisse un profond sillage d'optimisme, de pouvoir, de génie.<sup>600</sup>

<sup>599</sup> Le poète espagnol Rafael Albert (1902-1999) reçoit le *Premio Nacional de Poesía* d'Espagne en 1925. Il est membre de la *Generación del 27* avec notamment Federico García Lorca (1898-1936), Pedro Salinas (1891-1951), Jorge Guillén (1893-1984), Luis Cernuda (1902-1963) et Manuel Altolaguirre (1905-1959). Il visite le Mexique durant 1935 et connaît à certains membres de la LEAR. Membre de la *Alianza de Intelectuales Antifascistas*, il s'engage aux côtés de la II<sup>e</sup> République, avant d'être condamné à l'exil en France puis en Argentine et en Italie. Il retourne en Espagne en 1977.

<sup>600</sup> « Por fin, lo que tanto esperaba: el concierto, varias obras suyas para pequeña orquesta, dirigidas por él, en un salón de los Amigos de México, y en Madrid. ¡En Madrid! *Colorines*, *Homenaje a Federico García Lorca*, *El renacuajo paseador*, *Himno de los mexicanos combatientes en España*. Éste era el programa. Luego, en el mitin del Teatro de la Comedia, dos obras grandes: *Caminos* y *Janitzio*. Bastaba. Casi demasiado para conocerle. Con sólo el *Homenaje a Federico* y *El renacuajo* me hubiera dado cuenta de lo que es este hombre, de su inmensa capacidad y talento, de lo mexicano y universal de su música. Muy mexicana su música, nada localista; popular, pero sin transcripciones. Lo que Manuel de Falla hizo con lo andaluz, con lo español –más aún en su última época–, logra Silvestre Revueltas con el acento de su país, y de manera magistral. Toda esa atmósfera nocturna,

Le 22 septembre, l'*Alianza de Intelectuales Antifascistas* offre à la LEAR un hommage d'adieu avec un concert de musique de Revueltas et un discours de María Teresa León<sup>601</sup>.

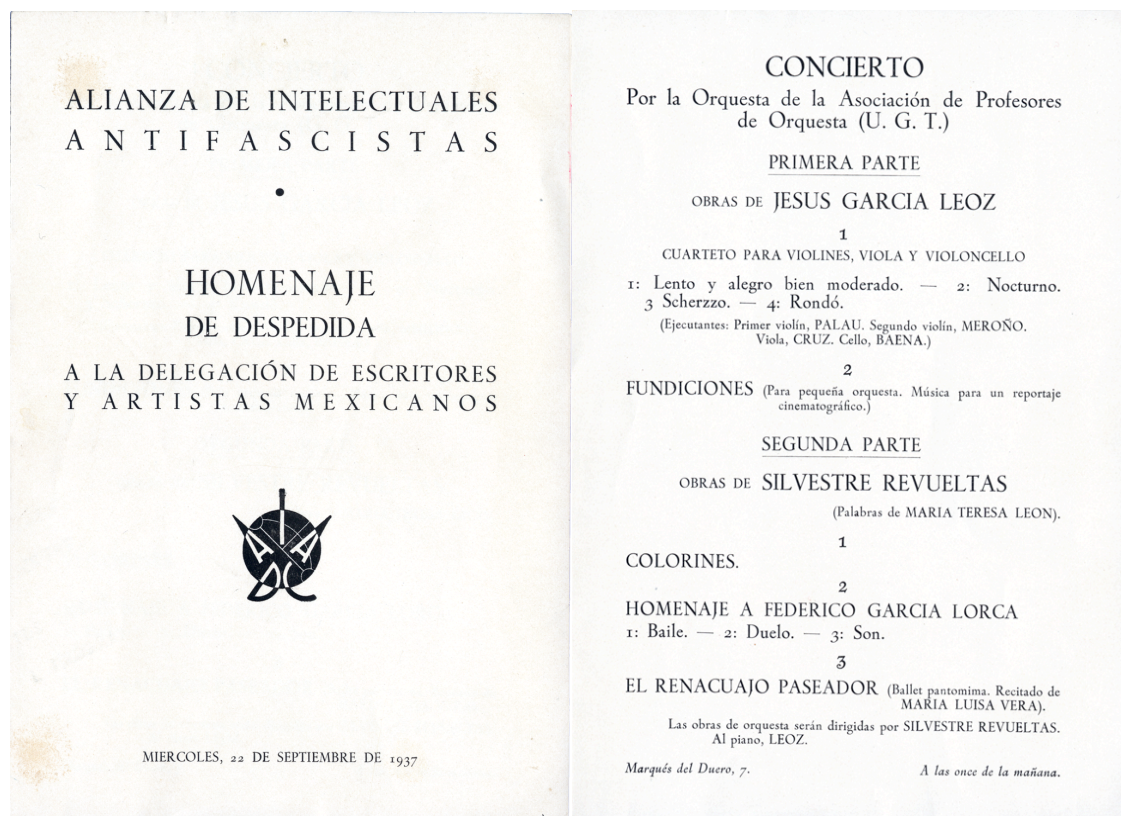


Image 17. Programme de l'hommage d'adieu de la LEAR. Madrid, 22 septembre 1937

burlesca y triste, de las "carpas", los teatrillos arrabaleros de México; todo ese latido poderoso y bárbaro de las pirámides, de los montes, de los grandes cielos y las flores inmensas, lo antiguo y lo permanente, el hoy grave y esperanzado, está en su música, con una sabiduría y rigor ejemplares. [...] Una de las condiciones primordiales de Revueltas es su gracia, la burla sana y fuerte que corre de por su música. Es ese colaborador ideal que tantas veces ha soñado uno para las farsas teatrales, para la sátira cruel y la patada en el trasero. No creo que ninguno de nuestros músicos españoles recientes esté dotado para esa vena, tan rica y necesaria hoy. Oyendo a Silvestre Revueltas, saltándose los pies y las manos, me he sentido de súbito sobre una escena, la del alfilerazo y la puya, persiguiendo a escobazos a nuestros enemigos, despertando a la vez en la gente la cólera y la risa revolucionarias. Bienvenido a Madrid, a este hondo corazón de España, viejo, nuevo y silvestre todavía, este Silvestre mexicano, hombre, artista, que en medio de nuestra tremenda lucha nos deja una profunda estela de optimismo, de potencia, de genio », cf. ALBERTI, Rafael, « Amigos, un saludo, en Madrid, a Silvestre Revueltas. Músico muy mexicano y muy universal », *La Voz*, Madrid, 24 de septiembre de 1937. Reproduit dans REVUELTAS, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era, 1989, pp. 146-147.

<sup>601</sup> L'écrivaine espagnole María Teresa León (1903-1988), épouse de Rafael Alberti, est la Secrétaire de l'Alliance des Intellectuels Antifascistes. Cf. SOLÀ, Pere, « María Teresa León : "Je suis l'Espagne" », *Revue Aden. Paul Nizan et les années 30*, n° 9 : Intellectuels, écrivains et journalistes aux côtés de la République espagnole (1936-1939), Vol. 2, Bruxelles, Editions Aden, 2010, pp. 133-146.



La dernière grande manifestation antifasciste du séjour en Espagne de la LEAR a lieu à Barcelone le 7 octobre au *Palau de la Música*<sup>602</sup>. Comme dans les manifestations antérieures, Revueltas dirige sa musique, cette fois à la tête de l'*Orquestra Sinfònica de les Emissores Barcelonines*<sup>603</sup> (section de musique de la CNT), formé avec les membres de l'ancien orchestre du violoncelliste Pablo Casals<sup>604</sup>. Pour Revueltas, diriger l'orchestre de Casals est un honneur et un privilège car il se sent certainement proche des engagements du violoncelliste, qui fait à ce même moment une tournée en Amérique Latine pour collecter des dons pour les enfants républicains.

Revueltas est présenté comme « le grand compositeur mexicain, premier musicien révolutionnaire à nous rendre visite, qui s'en va, avec le reste de la délégation de la LEAR, vers l'URSS »<sup>605</sup>. Le programme du concert comprend *Redes*, *Janitzio* et *Caminos*. Il est ponctué par des interventions de Paz, Mancisidor, Vera pour la LEAR, et d'Antonio Machado pour l'*Alianza de Intelectuales Antifascistas*. L'annonce de la manifestation par le journal local *El Diluvio*<sup>606</sup> illustre bien la portée politique de ces événements antifascistes :

Organisée par le Comité des femmes contre le Fascisme et la Guerre et sous l'auspice du Commissariat de la Propagande, on célèbre cette nuit une grande action de solidarité et d'affirmation antifasciste qui constitue une magnifique fête des arts. Il s'agit des adieux de la délégation mexicaine de la LEAR. Comme elle l'a déjà fait à Madrid et Valence, elle manifesterà une fois de plus la solidarité de la Nation mexicaine à la cause de la République espagnole. Le Mexique, pays qui, associé à l'Union soviétique, a su apporter son aide et son appui à la cause antifasciste, nous donnera son adhésion cette fois à une délicieuse fête des arts, interprétée par ses artistes les plus distingués. Silvestre Revueltas, le grand chef d'orchestre et compositeur, dont la réputation a franchi les frontières de sa terre natale, traversé les océans et reçu la consécration des publics les plus exigeants, dirigera ses compositions *Redes*, *Caminos* et *Janitzio*, interprétées par le grand orchestre symphonique de Barcelone qui a apporté sa collaboration à cette fête.<sup>607</sup>

---

<sup>602</sup> « Palais de la Musique ».

<sup>603</sup> « Orchestre Symphonique des Radios Barcelonaises ».

<sup>604</sup> Le violoncelliste et chef d'orchestre catalan Pablo Casals (1876-1973) s'engage aux côtés de la République espagnole dès le début de la guerre. Les activités de son orchestre symphonique (fondé en 1919) durant la guerre sont principalement dédiées au bénéfice des victimes républicaines. Il s'exile définitivement en France à partir de 1939.

<sup>605</sup> « El gran compositor mexicà, primer músic revolucionari que ens visita, el qual se'n va, amb la resta d'ela delegació de la LEAR, cap a la URSS », cf. Programme du concert au Palau de la Música de Barcelone, 7 octobre 1937.

<sup>606</sup> « Le Déluge ».

<sup>607</sup> « Organizado por el Comité de Mujeres contra el Fascismo y la Guerra y patrocinado por el Comisariado de Propaganda, se celebrará esta noche un gran acto de solidaridad y afirmación antifascista, consistente en una hermosa fiesta de arte. Se trata de la despedida de la delegación mexicana de la LEAR, como ha hecho en Madrid [y] Valencia, pondrá de manifiesto una vez más la solidaridad de la nación mexicana, hacia la causa de la República española. México, el único país que

**JANITZIO**

Una illa del llac de PÁTZCUARO, a l'Estat de Michoacán (Mèxic).  
Música ingenua dels pobles. Alegria a vegades malenconiosa, a vegades burlesca.

**CAMINOS**

Alegria de les noves rutes. Camins de victòria i d'optimisme.

**COMITÈ DE DONES CONTRA EL FEIXISME I LA GUERRA**  
BARCELONA L. E. A. R. - MÈXIC

Patrocinat pel Comissariat de Propaganda

S. G. de Publicacions, E. C. Borrell, 240-249, Barcelona

**COMITÈ DE DONES  
CONTRA EL FEIXISME I LA GUERRA**

**MÍTING - CONCERT**  
A BENEFICI DE LES VÍCTIMES  
DEL DARRER BOMBARDEIG

**Palau  
de  
la  
Música**

**Dijous, 7 d'octubre  
a les set de la tarda**

**PROGRAMA**

Amb la cooperació de la delegació mexicana de la  
**LLIGA D'ESCRITORS I ARTISTES REVOLUCIONARIS**  
(LEAR)  
en acomiadar-se de la seva expedició a Espanya.

I.

1. — REDES . . . . . Revueltas

a) Introducció.  
b) Funeral.  
c) Fiesta del Trabajo.

Orquestra Sinfònica de les Emissores Barcelonines.  
Direcció: **SILVESTRE REVUELTAS**.

II

1. — POEMES. . . . . Octavio Paz.  
2. — PARAULES. . . . . Josep Mancisidor  
3. — POESIES . . . . . Maria Luisa Vera.

III

1. — JANITZIO. . . . . Revueltas.  
2. — CAMINOS . . . . . Revueltas.

Orquestra Sinfònica de les Emissores Barcelonines.  
Direcció: **SILVESTRE REVUELTAS**.



**SILVESTRE REVUELTAS**

El gran compositor mexicà, primer músic revolucionari que ens visita, el qual se'n va, amb la resta de la delegació de la LEAR, cap a la URSS.

**Notes**

**REDES**

Música d'un film. Història de treballadors; de pescadors.  
Història de sempre: lluita, rebeldia, misèria, triomf.  
En la música, la introducció planteja els motius del relat. El funeral, el dol per la mort d'un nen. Després, l'alegria del treball triomfant.

**Image 18. Programme du concert du 7 octobre 1937 à Barcelone**

junto con la Unión Soviética ha sabido prestar su ayuda y su apoyo a la causa antifascista, nos dará su adhesión esta vez en una deliciosa fiesta de arte, interpretada por sus más distinguidos artistas. Silvestre Revueltas, el gran director y compositor, cuya justa fama ha traspuesto las fronteras de su tierra, ha saltado los mares y ha recibido la consagración de los públicos más exigentes, dirigirá sus composiciones *Redes*, *Janitzio* y *Caminos* la que interpretará la gran orquesta sinfónica de Barcelona que se ha prestado a colaborar en esta fiesta », *El Diluvio*, 7 de octubre de 1937, (Cité dans HESS, Carol, « Silvestre Revueltas in Republican Spain: Music as Political Utterance », *Latin American Music Review*, Vol. 18, n° 2, 1997, University of Texas Press, p. 287).

La délégation de la LEAR quitte l'Espagne en guerre le 9 octobre pour rejoindre Paris. « Je ne peux pas me faire à l'idée que peut-être je laisse l'Espagne pour toujours. Ce n'est pas possible »<sup>608</sup>, écrit Revueltas dans son journal la veille de son départ. Dans la capitale française, Revueltas et d'autres membres de la délégation attendent en vain une aide financière du Mexique pour partir en URSS, et rentrent au Mexique en décembre 1937. La déception de Revueltas est à la hauteur de son idéalisation de l'Union Soviétique – lui qui voulait s'y rendre afin de composer son chef d'œuvre. Le voyage en Espagne laisse une profonde empreinte sur Revueltas et les autres intellectuels qui l'accompagnent, comme son ami Nicolás Guillén pour qui « la guerre d'Espagne avait fortement pesé dans l'approfondissement de la conscience politique »<sup>609</sup>. Pour Revueltas, l'Espagne sera désormais omniprésente dans sa création, dans la figure de Federico García Lorca ou dans celle des écrivains avec lesquels il partage des moments à Madrid, Barcelone ou Valence, tels Nicolás Guillén ou le poète étatsunien Langston Hughes<sup>610</sup>.

L'œuvre de Revueltas est reçue en Espagne comme étant profondément révolutionnaire et antifasciste. Cependant, « les critiques se souciaient peu de la musique de Revueltas, s'intéressant surtout à ce qu'ils percevaient de sa signification politique, qu'ils tiraient de critères entièrement non musicaux »<sup>611</sup>. Le déroulement des actes ou meetings politiques dramatise la réception de l'œuvre de Revueltas, l'associant explicitement à l'idéologie de la LEAR et au positionnement diplomatique du Mexique. Effectivement, le soutien international du Mexique à la République devient le critère fondamental pour juger l'œuvre des artistes de la LEAR, plus important même que les discours ou les propositions esthétiques de ceux-ci. L'Hymne National Mexicain est ainsi réinterprété comme une chanson

---

<sup>608</sup> « No puedo hacerme a la idea de que tal vez deje la España para siempre. No puede ser posible », EVUeltas, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era, 1989, p. 115.

<sup>609</sup> GUILLÉN, Nicolás, *En tournant la page. Mémoires*, Paris, Actes Sud, 1988 [1982], p. 102.

<sup>610</sup> Le poète étatsunien Langston Hughes (1902-1967) est, de même que Guillén, un écrivain qui milite contre la ségrégation raciale et pour l'égalité entre les peuples. Il est impliqué dans le mouvement culturel de Harlem durant les années 1920 et voyage à Mexico à la fin de l'année 1935. Il rencontre Silvestre Revueltas à Madrid durant la Guerre civile espagnole.

<sup>611</sup> « critics paid little heed to Revueltas's music, addressing instead its perceived political significance, which they gleaned from entirely non-musical factors », cf. HESS, Carol, « Silvestre Revueltas in Republican Spain: Music as Political Utterance », *Latin American Music Review*, Vol. 18, n° 2, 1997, University of Texas Press, p. 289.

révolutionnaire et intégré par Otto Mayer-Serra dans une version pour piano et voix au *Cancionero Revolucionario Internacional*, au même titre que *México en España* de Revueltas. De même, les œuvres nationalistes de Revueltas (*Janitzio*, *Caminos*, *El Renacuajo paseador*) sont réinvesties symboliquement dans le contexte de la Guerre civile et perçues comme antifascistes du fait de leurs caractéristiques paysannes mexicaines. La bataille menée par les Républicains étant identifiée à la Révolution mexicaine, les revendications des Mexicains trouvent un écho dans celles des Espagnols et leurs musiques à caractère nationaliste deviennent un symbole de part et d'autre.



## CHAPITRE 6 – Le retour au Mexique et la fin des utopies

---

Après avoir attendu sans succès durant plusieurs semaines l'envoi des fonds pour se rendre en URSS, Silvestre Revueltas rentre au Mexique fin décembre 1937 par voie maritime grâce à Octavio Paz et Elena Garro qui changent leurs deux billets en première classe pour trois billets en troisième classe. Carlos Pellicer les accompagne dans le voyage et offre à Revueltas son dernier recueil de poèmes intitulé *Hora de Junio*, sur lequel le compositeur travaillera à son retour à Mexico.

Le mercredi 5 janvier 1938, José Mancisidor et Octavio Paz présentent le rapport des actions de la délégation en Espagne à l'assemblée de la LEAR. À propos de cet évènement, *El Nacional* affirme que « le rapport des deux camarades manifeste l'harmonie intime qui existe entre le mouvement révolutionnaire mexicain et le drame d'importance universelle qui se joue en la Mère Patrie »<sup>612</sup>. Pour sa part, José Mancisidor, en tant que président de la délégation de la LEAR, écrit en Espagne dans la revue *Nueva Cultura* :

Il revient au Général Cardenas le mérite d'avoir obtenu que la Révolution mexicaine se remette en marche. C'est sous son administration que s'est réalisée l'unification des centrales ouvrières ; la présence du Front Populaire, la légalisation du Parti Communiste et la libre circulation de son organe de diffusion "El Machete" ; l'accélération de la répartition des terres ; la résolution favorable au prolétariat national au cours de grèves de grande importance au sujet des intérêts impérialistes qui entraient en jeu ; la réforme du 3<sup>e</sup> article de la Constitution implantant l'école "socialiste" ; l'impulsion de la culture populaire ; la protection des organisations d'intellectuels révolutionnaires, comme la *Liga de Escritores y Artistas de México* [sic], ainsi que d'autres revendications immédiates pour les ouvriers et les paysans dont la conscience de classe s'est réveillée dans le processus de notre Révolution, dans ses luttes et dans ses expériences.<sup>613</sup>

---

<sup>612</sup> « el informe de ambos camaradas puso de manifiesto la íntima armonía existente entre el movimiento revolucionario mexicano y el drama de trascendencia universal que tiene por teatro a la Madre Patria », *El Nacional*, México, 14 de enero 1938.

<sup>613</sup> « Corresponde al General Cárdenas el mérito de haber conseguido que la Revolución mexicana reiniciara su marcha. Es bajo su administración que se consigue la unificación de las centrales obreras; la presencia del Frente Popular, la legalidad del Partido Comunista y la libre circulación de su órgano de publicidad: "El Machete"; el aceleramiento en el reparto de las tierras; la resolución favorable al proletariado nacional en huelgas de gran significación por los intereses imperialistas que entraban en juego; la reforma del artículo 3º Constitucional, implantando la enseñanza "socialista"; el impulso de la cultura popular; la protección a las organizaciones de intelectuales revolucionarios, como la Liga de Escritores y Artistas de México [sic], así como otras reivindicaciones inmediatas para obreros y campesinos, cuya conciencia de clases ha despertado en el proceso de nuestra Revolución, en sus luchas y en sus experiencias », cf. MANCISIDOR, José,

Dans la rhétorique du régime et dans celle des intellectuels antifascistes mexicains, la Guerre civile espagnole unit les deux Nations par le biais de la cause révolutionnaire. Au Mexique, l'institutionnalisation de la Révolution est accomplie et sera instrumentalisée par les deux futurs présidents – Manuel Ávila Camacho (1940-1946) et Miguel Alemán (1946-1952) – pour renforcer et perpétuer les traits autoritaires du régime mexicain. L'identification du gouvernement de Cárdenas avec l'Espagne républicaine est consolidée au moment d'une nouvelle crise politique à l'intérieur – devant les factions d'extrême droite – et à l'extérieur du pays – face à la politique économique nationaliste du Mexique. D'une certaine façon, « le secours mexicain à la République constitue un effort conscient et délibéré qui favorise un développement considérable de l'autonomie politique et économique du Mexique »<sup>614</sup>.

Des changements importants ont lieu début 1938 au sein du régime mexicain et de sa politique économique, consommant une nouvelle restructuration du champ politique et artistique. Dès le mois de février, Silvestre Revueltas est concerné directement par le départ de Ebanis Mejiá de la direction du Conservatoire National qui entraîne la disparition de l'*Orquesta Sinfónica Nacional* (OSN). Revueltas perd ainsi son poste de chef d'orchestre et il est obligé de chercher de nouvelles opportunités de travail, certaines d'entre elles présentant un intérêt exclusivement pécuniaire, comme la direction musicale des concerts *Los Mensajes Líricos*<sup>615</sup> de la Loterie Nationale transmis par la station de radio XEW durant les derniers mois de 1938<sup>616</sup>.

---

« México en España », *Nueva Cultura* (Valencia), Año III, n° 6-7-8, agosto-septiembre-octubre 1937, [repr. Vaduz - Liechtenstein, Ed. Topos, 1977], p. 411.

<sup>614</sup> « la ayuda mexicana a la República española constituyó un esfuerzo consciente y deliberado que propició un notable desarrollo de la autonomía política y económica de México », cf. OJEDA REVAH, Mario, *México y la Guerra civil española*, Madrid, Turner, 2004, p. 11

<sup>615</sup> Le cycle de programmes « Les messages lyriques » invitaient des écrivains ou poètes à lire des fragments de leur œuvre à la radio (XEW), accompagnés des interludes musicaux en direct.

<sup>616</sup> *El Nacional*, México, 16 de septiembre 1938.

## La consolidation du régime autoritaire et la dissolution de la LEAR

---

Revueltas participe le 26 février 1938 au troisième d'une série d'actes dédiés à l'Espagne par la LEAR en partenariat avec la Société « Amis d'Espagne » au *Palacio de Bellas Artes*<sup>617</sup>. Puis, il intervient le 16 mars dans le dernier des événements organisés par la LEAR avant sa dissolution : la conférence de l'écrivain britannique Ralph Bates<sup>618</sup>, intitulée « L'Espagne et la politique internationale », au Théâtre Hidalgo<sup>619</sup>. La LEAR disparaît en tant qu'organisation dans les semaines qui suivent cette conférence, le dernier numéro de *Frente a Frente* (n° 13) étant paru en janvier 1938. Les raisons de sa dissolution sont multiples. Début 1938, au moment du retour au Mexique de ses principaux cadres, la LEAR souffre de querelles internes ainsi que de l'affaiblissement national et international du PCM. Le déclin du Parti est dû, d'une part, à l'asile politique que le gouvernement mexicain offre à Trotsky<sup>620</sup> – qui le délégitime vis-à-vis du Komintern<sup>621</sup> – et, d'autre part, à sa mise à l'écart dans la restructuration du régime mexicain qui a lieu dès fin 1937 et aboutit à l'intégration du FPM au sein du parti officiel. La réforme du *Partido Nacional Revolucionario*<sup>622</sup> (PNR) constitue la principale transformation du régime postrévolutionnaire mexicain permettant sa consolidation autoritaire à partir de 1940. Dès décembre 1937, le Président Cárdenas fait savoir que le PNR ne compte pas laisser le PCM et la CTM contrôler les décisions du FPM<sup>623</sup>. Face à la crise politique endurée par le gouvernement Cárdenas, le parti de la Révolution devient un parti hégémonique avec une structure corporatiste qui rend presque impossible toute opposition politique au sein du régime mexicain. Effectivement, le 30 mars 1938 au *Palacio de Bellas Artes*,

---

<sup>617</sup> *El Nacional*, México, 27 de febrero de 1938.

<sup>618</sup> L'écrivain Ralph Bates (1899-2000) rejoint le Parti Communiste de Grande Bretagne en 1923. Durant la Guerre civile espagnole, il aide le gouvernement républicain à organiser les Brigades Internationales et prend la défense du PSUC devant les accusations d'exactions vis-à-vis des anarchistes et des membres du POUM.

<sup>619</sup> *El Nacional*, México, 15 de marzo de 1938.

<sup>620</sup> Léon Trotsky est assassiné à Mexico le 20 août 1940.

<sup>621</sup> Le PCM met toute son énergie à discréditer intellectuellement et politiquement Trotsky et sa IV<sup>e</sup> Internationale. La mise au ban du PCM par le Komintern et les purges internes que celui-ci effectue en février 1940, limogeant ses principaux dirigeants, confirme l'hypothèse de l'isolement international du PCM à partir de 1937.

<sup>622</sup> « Parti National Révolutionnaire ».

<sup>623</sup> Cf. LASTRA, José Manuel, « El sindicalismo en México », *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, Vol. XIV, 2002, México, UNAM, p. 61.

le PNR devient le *Partido de la Revolución Mexicana*<sup>624</sup> (PRM), incorporant les plus importantes organisations syndicales ouvrières et paysannes du pays dans ses quatre “secteurs” hétérogènes : le secteur ouvrier, intégré principalement par la CTM ; le secteur paysan, intégré notamment par la *Confederación Nacional Campesina*<sup>625</sup> (CNC) ; le secteur populaire, intégré principalement par la *Federación de Sindicatos de Trabajadores al Servicio del Estado*<sup>626</sup> (FSTE) ; et le secteur militaire. L’objectif de l’inclusion de l’armée dans le nouveau parti hégémonique est la neutralisation d’une importante faction de généraux conservateurs qui menaçait de destituer Cárdenas par un coup d’État, similaire à celui enduré par la République espagnole<sup>627</sup>. Créé afin de contrôler les institutions démocratiques, le PRM fait partie des partis officiels latino-américains qui, « fréquemment associés aux syndicats corporatistes reconnus par le pouvoir [et] en raison peut-être du rejet des régimes oligarchiques précédents, [...] se sont transformés en institutions d’envergure, capables de survivre dans nombre de cas au retour à la démocratie »<sup>628</sup>.

Un facteur fondamental pour comprendre le soutien des syndicats à la consolidation du régime autoritaire mexicain est la crise pétrolière qui arrive à son paroxysme en mars 1938 et se solde par l’expropriation des compagnies étrangères. Cette crise commence dès fin 1936 avec la demande des syndicats pétroliers d’un nouveau contrat collectif et son refus de la part des compagnies pétrolières. Après l’examen de la demande des syndicats par les autorités du travail compétentes et une longue bataille légale, la Cour Suprême du Mexique ordonne le 1<sup>er</sup> mars 1938 aux compagnies étrangères (notamment la Standard Oil et la Royal Dutch Shell) de payer les indemnités demandées par les salariés. Suite au nouveau refus des compagnies pétrolières et malgré les fortes pressions

---

<sup>624</sup> Le Parti de la Révolution Mexicaine (PRM) deviendra à son tour le Parti Révolutionnaire Institutionnel (PRI) en 1946 et restera au pouvoir jusqu’en 2000 (cf. MEDINA PEÑA, Luis, *Hacia el nuevo Estado. México, 1920-2000*, México, FCE, 2010).

<sup>625</sup> La création de la Confédération Nationale Paysanne (CNC) est ordonnée par décret du Président Cárdenas le 9 juillet 1935. Cependant, la consolidation de la centrale paysanne n’a lieu qu’en août 1938 (après la formation du PRM) sur les bases de la *Confederación Campesina Mexicana* (CCM), cf. MEYER, Lorenzo, « La institucionalización del nuevo régimen », *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 852-867.

<sup>626</sup> « Fédération de Syndicats au Service de l’État », cf. MEYER, Lorenzo, « La institucionalización del nuevo régimen », *op. cit.*, p. 857.

<sup>627</sup> La tentative du coup d’État a bien lieu mais elle est rapidement étouffée par le gouvernement ; cf. *Id.*, pp. 858-859.

<sup>628</sup> LINZ, Juan, *Régimes totalitaires et autoritaires*, Paris, Armand Colin, 2006 [2000], p. 230.

économiques et diplomatiques des États-Unis et de la Grande Bretagne, le Président Cárdenas décide d'exproprier le 18 mars les seize compagnies présentes sur le territoire national.



Image 19. Cárdenas informa al pueblo, 1939. Gravure de Pablo O'Higgins (TGP)<sup>629</sup>

<sup>629</sup> Source : HIJAR SERRANO, Alberto (comp.), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, México, CONACULTA-CENIDIAP, 2007, p. 80.

La réaction des États concernés par l'expropriation est plus sévère que ce qu'attendait Cárdenas, sans toutefois intervenir militairement contre le Mexique, et le pays plonge dans une crise économique et diplomatique considérable. Le Mexique rompt ses relations diplomatiques avec la Grande Bretagne et négocie les sanctions et l'embargo économique imposé par les États-Unis, en essayant de faire peser la sauvegarde des bonnes relations entre voisins devant la menace d'une nouvelle guerre mondiale. Le Président Cárdenas demande aux centrales syndicales et ouvrières leur soutien contre la menace impérialiste. Celles-ci accèdent à cette demande en considérant que l'expropriation pétrolière constitue une des grandes revendications de la Révolution et que la crise exige l'unité des forces travailleuses du Mexique. Ainsi, le gouvernement de Cárdenas fédère la totalité des centrales syndicales en leur promettant l'accomplissement des revendications sociales de la Révolution et de la lutte anti-impérialiste. Quelques semaines plus tard le PRM est fondé suivant une orientation « basée, d'une part, sur le principe de la lutte des classes et, d'autre part, sur le rôle central du gouvernement dans le processus économique et social »<sup>630</sup>.

Avec la création du PRM et l'incorporation des centrales syndicales au sein du parti, le projet marxiste de construction nationale soutenu par la LEAR et le PCM est écarté définitivement du pouvoir de l'État. À propos du rôle du PCM, José Revueltas affirme en 1940 qu'il

a limité son rôle, dans la période la plus récente de 1935 à 1939, à "applaudir" les mesures progressistes du gouvernement, abandonnant l'initiative prolétarienne et à se contaminer de courants étranges, bourgeois-libéraux, petits-bourgeois, en dehors du prolétariat. [...] Le Parti Communiste Mexicain, en déclarant que le PRM était déjà en tant que tel un front populaire, a abandonné le devoir de créer réellement un mouvement et livre les masses aux mains de la bourgeoisie libérale et de la petite bourgeoisie.<sup>631</sup>

---

<sup>630</sup> « basada en el principio de la lucha de clases, por un lado, y del papel central del gobierno en el proceso económico y social, por el otro », cf. MEYER, Lorenzo, « La institucionalización del nuevo régimen », *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2000, p. 858.

<sup>631</sup> « El Partido Comunista Mexicano redujo su papel, en el periodo más reciente, de 1935 a 1939, al de "aplaudir" las medidas progresistas del gobierno, abandonando la iniciativa proletaria y contagiándose de corrientes extrañas, burgues-liberales, pequeñoburguesas, ajenas al proletariado. [...] El Partido Comunista Mexicano, al declarar que el PRM ya era en sí mismo un frente popular, abandonó la tarea de crear realmente dicho movimiento, entregando a las masas en brazos de la burguesía liberal y la pequeña burguesía », REVUELTAS, José, « Las masas tienen derecho a un partido comunista », *Escritos políticos*, Vol. I, México, Era, 1984 [1940], pp. 25-26.

Dès la fin 1937, le régime autoritaire mexicain ne peut pas permettre que le projet de construction nationale soit mobilisé par les syndicats, réunis sous la bannière du FPM, par le biais d'une conscience de classe capable de remplacer la mobilisation identitaire au nom de la "mexicanité". Même si le FPM ne cherche pas le pouvoir politique, sa constitution implique une participation plus importante des organisations ouvrières aux décisions politiques du régime. Car « la progression de la conscience politique parmi les ouvriers leur apprend à exiger et à exercer leurs droits de citoyens »<sup>632</sup>, ce qui peut mettre en péril le programme de fausse démocratisation et de construction nationale postrévolutionnaire. Effectivement,

la démocratisation pouvait donc automatiquement aider les États et les régimes à résoudre les problèmes d'acquisition d'une légitimité aux yeux de leurs citoyens, même si ceux-ci étaient mécontents. Elle renforçait, et pouvait même créer, un patriotisme d'État. Pourtant, elle avait ses limites, surtout quand elle se retrouvait face à des forces, maintenant plus facilement mobilisées, capables d'attirer à elles la loyauté dont l'État se prétendait le seul dépositaire légitime.<sup>633</sup>

Les principaux cadres de la LEAR étant en Espagne au moment de la restructuration du régime, ils sont dépassés par ces événements. Par la suite, ils seront incapables de continuer à fédérer les écrivains et les artistes autour de la cause antifasciste et communiste. La Ligue disparaît subitement dans les premiers mois de 1938<sup>634</sup>, affaiblie auparavant par la scission du *Taller de Gráfica Popular* en 1937 – l'héritier direct de son idéologie marxiste et antifasciste.

## **L'œuvre de Revueltas après la Guerre civile espagnole**

---

Le retour de Revueltas est marqué par une difficile situation professionnelle et financière. Une fois la LEAR, le FPM et le projet marxiste de construction nationale écartés définitivement du centre du pouvoir, Revueltas reste sans orchestre et sans appui au sein des institutions où l'influence de Chávez est présente. Ainsi, son militantisme antifasciste l'a mis en marge du circuit officiel de la création musicale et sa situation financière devient extrêmement fragile.

---

<sup>632</sup> HOBBSBAWM, Éric, *Nations et nationalismes depuis 1780*, Paris, Gallimard, 1992 [1990], p. 169.

<sup>633</sup> *Idem*.

<sup>634</sup> De janvier 1938 jusqu'à la dissolution de la Ligue, le Comité Exécutif de la LEAR est présidé par l'écrivain Ermilio Abreu Gómez.

Ainsi, Silvestre Revueltas, Jacobo Kostakowsky et José Pomar adressent une lettre à la Direction du Département des Beaux-Arts de la SEP, datée du 18 février 1938, pour leur proposer un projet de soutien financier à la création musicale intitulé « Les compositeurs dans l'impossibilité de se dédier à la création » :

Il y a au Mexique environ une demi-douzaine de musiciens compositeurs capables de produire une œuvre artistique supérieure et utile. Ils n'ont pas d'autres ressources que leurs fonctions d'enseignement qui les empêchent de travailler en toute liberté à leurs œuvres et qui leur imposent de produire en cinq ans ce qu'ils pourraient produire en un an. Les plus fortunés d'entre eux ont la possibilité tous les deux ou trois ans d'écouter une fois une de leurs compositions, ce qui ne présente aucun avantage ni pour eux, ni pour l'Etat, ni pour le public. Nous pensons que cette situation est absurde car il s'agit d'une déperdition d'énergie constructive dans le champ de l'éducation musicale et d'une production d'un genre élevé si nécessaire à la culture du pays. Le travail de ces gens, s'il était libre de toute entrave et de tout souci économique, donnerait un bénéfice incalculable en un temps très court. Au bout d'un an, plus ou moins, nous aurions une production musicale de qualité : des œuvres symphoniques, de chambre, des chœurs d'enfants, des chants révolutionnaires ; de la musique de théâtre pour enfants et adultes ; du ballet, du cinéma qui pourraient s'étendre à tout le pays de la façon la plus pratique et la plus efficace (concerts, éditions). Pour l'édition, il faut de l'argent. Pour les concerts, il faut un orchestre et de l'argent. Il est probable que tous ceux qui écrivent sur du papier à musique se considéreront capables d'un travail de cette nature et pousseront de grands cris s'ils ne sont pas choisis mais en réalité, comme nous le disions au début, ceux qui en sont capables ne sont pas plus d'une demi-douzaine. Nous avons : José Rolón, Manuel M. Ponce, José Pomar, Jacobo Kostakowsky, Silvestre Revueltas, Luis Sandi, Eduardo H. Moncada, Raúl Lavista. Pour le travail, il revient à chaque compositeur parmi ceux qui se dédient à un *travail exclusif de production* un salaire mensuel de trois cents pesos. Chaque compositeur devra présenter tous les trois mois une œuvre symphonique ou un ballet, ou trois œuvres pour petit ensemble ou chœur. Dans les grandes lignes, voici le projet que nous présentons à la direction des Beaux Arts. Silvestre Revueltas, Jacobo Kostakowsky, José Pomar.<sup>635</sup>

---

<sup>635</sup> « Al C. Jefe de Bellas Artes de la SEP, México, 18-2-38. Los compositores imposibilitados de dedicarse a la creación. Hay en México hasta cerca de media docena de músicos compositores que son capaces de producir una obra artística trascendente y útil. No tienen más estímulo que sus labores docentes que les impiden trabajar con libertad en su obra y que les dan facilidad de producir en cinco años lo que podrían producir en un año. Los más afortunados de entre ellos tienen la oportunidad cada dos o tres años de escuchar alguna de sus composiciones una vez, sin ningún provecho para ellos ni para el Estado, ni para el público. Creemos que esta situación es absurda, pues es un desperdicio de energía constructiva en el campo de una educación musical y una producción de tipo elevado tan necesaria para la cultura del país. El trabajo de estas gentes, libre de toda traba y de todo cuidado económico rendiría un beneficio incalculable en corto tiempo. Al cabo de un año, más o menos, se tendría una producción musical de calidad: obras sinfónicas, de cámara, cantos infantiles, cantos revolucionarios; música para teatro de niños y adultos; ballet, cine, que se podría difundir por todo el país en la forma que se estime más conveniente y eficaz (concertos, ediciones). Para la edición se necesita dinero. Para los conciertos, orquesta y dinero. Seguramente todos los que escriben en papel pautado se considerarán capaces para un trabajo de esta naturaleza y pondrán un grito en el cielo si no se les elige, pero la realidad es que, como al principio decíamos, a duras penas llegarán a más de media docena los capaces. Tenemos: José Rolón, Manuel M. Ponce, José Pomar, Jacobo Kostakowsky, Silvestre Revueltas, Luis Sandi, Eduardo H. Moncada, Raúl Lavista. Para el trabajo: se comisione a cada compositor de los que se propone para un *exclusivo trabajo de producción* con un sueldo mínimo de trescientos pesos mensuales. Cada



Ce projet les concerne directement et montre leurs aspirations à accéder à un statut digne professionnellement et financièrement. Néanmoins, la SEP n'accède pas à leur demande et ils doivent continuer à travailler sans aucun soutien de l'État.

Revueltas travaille intensément durant la première partie de l'année. Début février, il termine son œuvre *Tres Sonetos (Hora de Junio)* pour ensemble de vents et percussion, basée sur trois sonnets du livre homonyme que Carlos Pellicer lui offre sur le bateau de retour de l'Espagne en guerre. Revueltas écrit une musique intime d'une extraordinaire force dramatique sur laquelle sont déclamés trois des sonnets du recueil : *Vuelvo a ti, soledad, agua vacía ; Junio me dio la voz, la silenciosa música para callar un sentimiento ; Era mi corazón piedra de río.*

I

Vuelvo a ti, soledad, agua vacía,  
agua de mis imágenes, tan muerta,  
nube de mis palabras, tan desierta,  
noche de la indecible poesía.

Para ti la misma sangre -tuya y mía-  
corre al alma de nadie siempre abierta.  
Por ti la angustia es sombra de la puerta  
que no se abre de noche ni de día.

Sigo la infancia en tu prisión, y el juego  
que alterna muertas y resurrecciones  
de una imagen a otra vive ciego.

Claman el viento, el sol y el mar del viaje.  
Yo devoro mis propios corazones  
y juego con los ojos del paisaje.

II

Julio me dio la voz, la silenciosa  
música de callar un sentimiento.  
Junio se lleva ahora como el viento  
la esperanza más dulce y espaciosa.

Yo saqué de mi voz la limpia rosa,  
única rosa eterna del momento.

I

Je reviens vers toi, solitude, eau vide,  
eau de mes images, si morte,  
nuage de mes mots, si déserte,  
nuit de l'indécible poésie.

Pour toi le même sang – le tien et le mien –  
court vers l'âme de personne toujours ouverte  
Pour toi l'angoisse est ombre de la porte  
celle qui ne s'ouvre ni de nuit ni de jour.

Je poursuis l'enfance dans ta prison et le jeu  
qui alterne les morts et les résurrections  
d'une image à l'autre vit en aveugle.

Le vent, le soleil et la mer du voyage crient.  
Je dévore mes propres cœurs  
et je joue avec les yeux du paysage.

II

Juillet m'a donné la voix, la silencieuse  
musique de faire taire un sentiment.  
Juin emporte maintenant comme le vent  
l'espérance plus douce et spacieuse.

J'ai sorti de ma voix la rose propre,  
unique rose éternelle du moment.

---

compositor deberá presentar cada tres meses una obra para orquesta sinfónica o ballet, o tres para pequeño conjunto de instrumentos o coro. En líneas generales es el proyecto que presentamos a la dirección de Bellas Artes. Silvestre Revueltas, Jacobo Kostakowsky, José Pomar », cf. PICÚN, Olga, *Archivo musical Jacobo Kostakowsky*, México, UNAM-IIIE, 2003, pp. 28-29.

No la tomó el amor, la llevó el viento  
y el alma inútilmente fue gozosa.

L'amour ne l'a pas prise, c'est le vent qui l'a emportée  
et l'âme fut inutilement joyeuse.

Al año de morir todos los días  
los frutos de mi voz dijeron tanto  
y tan calladamente, que unos días  
vivieron a la sombra de aquel canto.  
(Aquí la voz se quiebra y el espanto  
de tanta soledad llena los días.)

A l'année de mourir tous les jours  
les fruits de ma voix ont dit tant  
et si silencieusement, que certains jours  
ils vivaient à l'ombre de ce chant.  
(Ici la voix se casse et la terreur  
de tant de solitude remplit les jours.)

III  
Era mi corazón piedra de río  
que sin saber por qué daba el remanso,  
era el niño del agua, era el descanso  
de hojas y nubes y brillante frío.

III  
C'était mon cœur, pierre de rivière  
qui sans savoir pourquoi existait ce coin tranquille  
c'était l'enfant de l'eau, c'était le repos  
de feuilles et de nuages et de froid éclatant.

Alguien algo movió, y se alzó el río.  
¡Lástima de aquel hondo siempre manso!  
Y la piedra lavada y el remanso  
liáronse en sombras de esplendor sombrío.

Quelqu'un bougea quelque chose, et la rivière se leva  
Blessure de cette profondeur toujours douce !  
Et la pierre lavée et le coin tranquille  
se lièrent en des ombres de sombre splendeur.

Para mirar el cielo, qué trabajos  
ruedan los ojos turbios, siempre bajos.  
¿Serán estrellas o huellas de estrellas?

Pour regarder le ciel, quels travaux  
roulent sous les yeux nuageux, toujours bas.  
Seraient-ce des étoiles ou des poussières d'étoiles ?

Era mi corazón piedra de río,  
una piedra de río, una de aquellas  
cosas de un imposible tuyo y mío.

C'était mon cœur pierre de rivière,  
une pierre de rivière, une de ces  
choses d'un impossible tien et mien.

L'accompagnement en ostinato du premier sonnet de *Tres sonetos (Hora de Junio)* utilise le même matériau thématique que l'accompagnement en ostinato de son *Canto de una muchacha negra* (cf. exemples ci-dessous).

I. Vuelvo a ti, soledad, agua vacía



Exemple 25. Ostinato début de *Tres Sonetos*<sup>636</sup> (m. 1-6)

<sup>636</sup> REVUELTAS, Silvestre, *Tres Sonetos*, New York, Southern Music Publishing Co. Inc, 1974.

Dans le premier cas, l'ostinato présente une rythmique irrégulière, alternant des mesures à quatre et à cinq temps. Dans le deuxième cas, Revueltas compose un ostinato invariable au service de l'émotion contenue dans le texte – chanté la plupart du temps à la manière d'un récitatif par la voix féminine.

(Cuasi recitando) ad. lib.

A - llá le-jos, en el sur Se me parte el co - ra - zón

*sf mf sf mf sf mf sf mf sf mf sf ff f*

Exemple 26. Ostinato début de *Canto de una muchacha negra*<sup>637</sup> (m. 1-7)

Malgré les différences concernant la thématique des textes – la critique sociale et politique étant absente du poème de Revueltas –, leurs caractères mélancolique et dramatique les rapprochent. D'une certaine façon, le lien entre les deux poèmes est l'Espagne et la lutte de son peuple pour ses idéaux républicains, plus présente que jamais dans l'œuvre de Revueltas, comme il l'écrit dans son *Informe sobre España* :

L'Espagne a tant de vigueur sanguine, tant de vigueur brillante, que bien que loin d'elle nous sentons la chaleur féconde de son existence. Je sens maintenant son souvenir grandir comme jamais et s'accrocher pour toujours dans mon cœur.<sup>638</sup>

À Madrid, Revueltas connaît personnellement le poète afro-américain Langston Hughes, membre du PCUSA et ancien militant antifasciste du John Reed Club. Dans son autobiographie, Hughes se souvient des moments passés avec la délégation de la LEAR et Revueltas :

Au début de l'automne, une délégation d'écrivains et de peintres mexicains a amené à Madrid une étonnante exposition d'art et de gravures. Chaque soir pendant le spectacle mexicain, il y avait des programmes littéraires auxquels participaient des poètes espagnols comme Rafael Alberti et León Felipe, de même

<sup>637</sup> Inédit. Source : *Acervo Documental Silvestre Revueltas*, KOLB, Roberto ; REVUELTAS, Rosaura (eds.), México, UNAM, 1996.

<sup>638</sup> « España tiene tal vigor sangriento, tal vigor iluminado, que aun lejos de ella sentimos el calor fecundo de su vida. Siento ahora su recuerdo crecer como nunca y arraigarse para siempre en mi corazón », cf. REVUELTAS, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era, 1989, p. 120.

que la visite d'écrivains mexicains José Mancisidor, Maria Luisa Vera, Juan de la Cabada et du jeune poète Octavio Paz. Silvestre Revueltas dirigea l'Orchestre Symphonique de Madrid dans un programme de ses œuvres. J'ai trouvé le jovial Revueltas un homme aimable, très simple dans ses manières, et presque aussi robuste que Diego Rivera. Revueltas a mis mon "Song for a Dark girl" en musique qui a plus tard été publié à New York avec les textes anglais et espagnol. Revueltas, comme beaucoup de Mexicains que j'ai connus, possède un vif sens de l'humour.<sup>639</sup>

De même qu'auparavant avec l'œuvre de Guillén et de Pellicer, Revueltas utilise le poème de Hughes – *Song for Black Girl* – pour composer en juillet 1938 une déchirante chanson pour voix et piano, son *Canto de una muchacha negra*. Le poème décrit une femme noire pleurant la perte de son amant lynché, son corps se balançant pendu à un arbre. Ainsi, Hughes dénonce l'horreur de la violence raciale subie par les citoyens noirs des États du sud des États-Unis au début du XX<sup>e</sup> siècle.

### **Song for a Dark Girl / Canto de una muchacha negra<sup>640</sup>**

Way Down South in Dixie  
(Break the heart of me)  
They hung my black young lover  
To a cross roads tree.

Allá lejos en el sur  
(Se me parte el corazón)  
Colgaron a mi amante moreno  
de una rama del camino.

Way Down South in Dixie  
(Bruised body high in air)  
I asked the white Lord Jesus  
What was the use of prayer.

Allá lejos en el sur  
(cadáver balanceante)  
Pregunté al blanco seños Jesús  
¿de qué servía la oración?

Way Down South in Dixie  
(Break the heart of me)  
Love is a naked shadow  
On a gnarled and naked tree.

Allá lejos en el sur  
(se me parte el corazón)  
El amor es una sombra desnuda  
Suspensa en un árbol desnudo y retorcido.

---

<sup>639</sup> « In the early fall a delegation of Mexican writers and painters brought to Madrid a stunning exhibition of art and posters. Every evening during the Mexican exhibition there were literary programs in which Spanish poets like Rafael Alberti and León Felipe took part, as well as the visiting Mexican writers José Mancisidor, María Luisa Vera, Juan de la Cabada, and the young poet Octavio Paz. Silvestre Revueltas conducted the Madrid Symphony Orchestra in a program of his works. I found the jovial Revueltas a likable man, very simple in manner, and almost as stout as Diego Rivera. Revueltas set my "Song for a Dark Girl" to music, and it was later published in New York with both the English and Spanish text. Revueltas, like most Mexicans I've known, had a keen sense of humor », cf. HUGHES, Langston, *I Wonder as I Wander. An autobiography*, New York, Hill and Wang, 1963, pp. 388-389.

<sup>640</sup> HUGHES, Langston, « Song of a Dark Girl », extrait de *Fine Clothes to the Jew*, New York, Alfred A. Knopf, 1927. Traduction en espagnol de Javier Villaurrutia.

Le sujet du poème n'est pas proprement antifasciste mais il proteste contre la violence raciale et des exactions vécues par un peuple pour des raisons de domination historique et du seul fait de leurs différences vis-à-vis des dominants. De même que Guillén à Cuba, Hughes milite pour l'égalité des droits civiques des citoyens des États-Unis sans distinction d'origine ethnique. Dans le discours prononcé par Hughes dans le cadre du II<sup>e</sup> Congrès d'Écrivains pour la Défense de la Culture (à Paris le 16 juillet 1937), les raisons de Revueltas pour prendre son poème comme matériau de son œuvre sont manifestes :

Les puissances réactionnaires et fascistes du monde savent que les écrivains comme Anand ou comme moi-même, les leaders comme Herndon, les poètes comme Guillén et Roumain, représentent l'aspiration qui palpite dans le cœur des peuples de couleur pour tendre leurs mains amicales et fraternelles à toutes les races de la Terre. Les fascistes savent que nous avons hâte d'en finir avec la haine, la terreur et l'oppression, hâte d'en finir avec la laideur de la pauvreté et de l'impérialisme qui dévore le cœur même la vie. Nous représentons la fin du racisme et de la discrimination. Les fascistes savent que quand le racisme mourra le capitalisme sera fini, la guerre n'existera plus ni le commerce des fabricants d'armes.<sup>641</sup>

Tant pour Hughes que pour Revueltas, l'égalité entre les hommes est la condition de l'avènement d'une nouvelle société plus juste et plus humaine. Le monde est en crise et eux, en tant qu'artistes, ont un rôle important dans le choix du destin de la nouvelle humanité. Revueltas se démarque ainsi du projet mexicain de construction nationale basé sur l'acculturation et l'intégration forcée d'une grande partie de la population dans un modèle hégémonique de société. L'insertion dans ses œuvres de la musique paysanne, la musique du peuple, est pour Revueltas une façon de rendre visibles les opprimés et les oubliés de l'Histoire prérévolutionnaire. Cette conception est partagée aussi par Nicolás Guillén, qui voit dans le fascisme le paroxysme de la discrimination raciale. Ainsi, le poète cubain déclare au cours de la troisième session du II<sup>e</sup> Congrès des écrivains pour la défense de la Culture, à l'auditorium de la *Residencia de Estudiantes* à Madrid, que

---

<sup>641</sup> « Las potencias reaccionarias y fascistas del mundo saben que los escritores, como Anand o como yo, los líderes como Herndon, los poetas como Guillén y Roumain, representan la aspiración que late en el corazón de los pueblos de color, de tender sus manos amigas y fraternales a todas las razas de la tierra. Los fascistas saben que tenemos prisa por terminar con el odio, el terror y la opresión, prisa por terminar con la fealdad de la pobreza y del imperialismo que devora el corazón mismo de la vida. Representamos el fin del racismo y de la discriminación. Los fascistas saben que cuando muera el racismo habrá terminado el capitalismo y dejará de existir la guerra y ya no tendrán más negocios los fabricantes de armas », *Commune*, Paris, No. 49, septembre 1937, p. 54-57. Reproduit dans AZNAR SOLER, Manuel ; SCHNEIDER, Luis Mario (eds.), *II Congreso internacional de escritores para la defensa de la cultura (1937)*, Vol. III, Barcelona, Generalitat Valenciana, 1987, p. 254-255.

le fascisme, parmi ses diverses orientations antidémocratiques, en possède une qui a contribué à le définir énergiquement : l'orientation raciale, qui comporte un point de vue restrictif et divise l'Humanité en groupes arbitraires, le premier de ceux-ci étant représenté par une prétendue race supérieure, sûrement blanche et possiblement blonde.<sup>642</sup>

Revueltas ne peut que rejoindre Guillén dans cette équation entre la lutte antifasciste, le combat pour l'égalité – politique, économique, sociale, juridique – et la reconnaissance des opprimés au sein d'une république.



**Image 20. De gauche à droite : Nicolás Guillén, Ernest Hemingway, Mikhail Koltsov et Langston Hughes. Madrid, 1937<sup>643</sup>**

Le 6 mars 1938, Revueltas termine la version finale pour grand orchestre de *Sensemayá*<sup>644</sup>, témoignage de son engagement symbolique pour l'émancipation des

---

<sup>642</sup> « Tiene el fascismo, entre su diversas direcciones antidemocráticas, una que acaso sea la que contribuyo a definirlo con más enérgico perfil: la dirección racial, que parte de un punto de vista restrictivo y que divide a la Humanidad en planos arbitrarios, el primero de los cuales estaría ocupado por una pretendida raza superior, seguramente blanca y posiblemente rubia », cf. AZNAR SOLER, Manuel ; SCHNEIDER, Luis Mario (eds.), *II Congreso internacional de escritores para la defensa de la cultura (1937)*, Vol. III, Barcelona, Generalitat Valenciana, 1987, p. 102.

<sup>643</sup> Source : COUFFON, Claude (éd./tr.), *Nicolás Guillén*, Paris, Éditions Pierre Seghers, 1964, p. 66.

<sup>644</sup> REVUELTAS, Silvestre, *Sensemayá*, New York, G. Schirmer, 1949.

opprimés dans une perspective internationaliste et antifasciste. Cette œuvre montre la volonté de Revueltas d'explorer la correspondance formelle et sémantique entre musique et littérature. *Sensemayá. Chant pour tuer un serpent* est un poème de Nicolás Guillén, publié en 1934 dans *West Indies, Ltd.*, où il revendique un sujet et un langage afro-cubain. En effet, le poème raconte un rituel magique issu de la tradition afro-cubaine yoruba pour tuer un scorpion ou un serpent. Nous pouvons remarquer que « la position poétique de Guillén face aux problèmes raciaux implique des caractéristiques spéciales qui octroient une forte singularité à sa poésie »<sup>645</sup>. Cette singularité implique une forte critique sociale, dans le contexte de la dictature du Général Gerardo Machado<sup>646</sup> (1925-1933), contre la discrimination et la répression endurée à cette époque par les Noirs descendants des anciens esclaves à Cuba.

La construction formelle et dramatique de *Sensemayá* est basée de façon programmatique sur le poème de Guillén, ses thèmes correspondant aux différentes strophes de type narratif ou de type incantatoire<sup>647</sup>. En effet, « la structure formelle et le flux dramatique de *Sensemayá* tout comme le caractère du matériau musical, sont destinés à projeter avec précision la structure strophique, la signification symbolique et dramatique, de même que l'ambiance du texte »<sup>648</sup>. Comme dans sa dernière œuvre militante – *Un canto de guerra para los frentes leales* – Revueltas crée pour *Sensemayá* une chanson sans texte. Cependant, dans *Sensemayá* le texte se trouve fusionné aussi bien dans l'invention harmonique et mélodique que dans la structure formelle, narrative et thématique de l'œuvre<sup>649</sup>.

La structure formelle de *Sensemayá* est dessinée par un ostinato présent au début et à la fin de l'œuvre (cf. exemple ci-dessous). En effet, *Sensemayá* a une

---

<sup>645</sup> « la posición poética de Guillén frente a los problemas raciales reviste características especiales que otorgan fuerte singularidad a su poesía », cf. GUILLÉN, Nicolás, (ÍÑIGO MADRIGAL, Luis, ed.), *Summa poética*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 34.

<sup>646</sup> Le Général Gerardo Machado assume la présidence de la République de Cuba à partir de mai 1925 et installe un gouvernement autoritaire jusqu'en août 1933.

<sup>647</sup> Cette analyse est développée par Ricardo Zohn Muldoon, cf. ZOHN MULDOON, Ricardo, « La canción de la culebra: el *Sensemayá* de Revueltas », KOLB, Roberto ; WOLFFER, José (eds.), *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, México, UNAM, 2007, pp. 188-221.

<sup>648</sup> « La estructura formal y el flujo dramático de *Sensemayá*, así como el carácter del material musical, están diseñados para proyectar con precisión la estructura estrófica, el significado simbólico y dramático, así como la ambientación del texto », *Id.*, p. 219.

<sup>649</sup> *Id.*, p. 198.

forme ternaire (A – B – A') : les parties extrêmes sont basées sur un ostinato qui, absent dans la partie centrale, crée le contraste et l'unité formelle<sup>650</sup>. L'ostinato génère des pôles harmoniques afin d'encadrer le développement dramatique de l'œuvre par le contrôle de la densité harmonique qui résulte de la superposition des thèmes – comme Revueltas le fait précédemment dans *Planos*. De fait, « l'ostinato n'en est pas moins créateur d'instabilité, et il contribue au rythme global par l'effet de tension né de la répétition insistante : c'est un moyen simple de reconstituer l'effet de dissonance »<sup>651</sup>.



Exemple 27. Cellule d'ostinato de *Sensemayá* (m.5)<sup>652</sup>

7/8 (♩ = 100)

9/8

7/8 7/16

Nuances de l'œuvre : *ppp* – *ffff*

A						B	A'			
Intro.	Str.1	Str.2	Str.3	Str.4	Interlude	Str. 5	Interlude	Str. 6	Interlude	Str. 7
ostinato						accords	ostinato			

Tableau 6. Structure formelle de *Sensemayá*

L'ostinato tourne autour du *sol* bécarré, avec un accord possible *sol, si, fa, la* bémol, auquel s'additionne le *sol* bémol (*fa* dièse par enharmonie). Cependant, Revueltas expose l'ostinato par des intervalles étendus créant une instabilité harmonique. Une grande partie du matériau mélodique de *Sensemayá* est issue du premier thème exposé par le tuba (cf. exemples 28, 30 et 34), caractérisé par une succession d'intervalles inférieurs à la quarte juste et par l'expansion subite de son ambitus avec un saut de septième mineur, proche du dessin mélodique de l'ostinato.

<sup>650</sup> Pour une analyse approfondie de *Sensemayá* et complémentaire à la notre, cf. ESTRADA, Julio, « Técnicas composicionales en la música mexicana de 1910 a 1940 », ESTRADA, Julio (ed.), *La música de México. 4: Periodo nacionalista*, México, UNAM, 1986, pp. 133-161.

<sup>651</sup> ROSEN, Charles, *Schoenberg*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 52.

<sup>652</sup> REVUELTAS, Silvestre, *Sensemayá*, New York, G. Schirmer, 1949.





**Exemple 28. Premier thème de *Sensemayá* exposé sur l'ostinato (m. 9-19)**

Le poème de Guillén décrit un rituel collectif pour tuer le mal, incarné par le serpent. La première strophe, de caractère incantatoire, est répétée avec insistance en tant que formule chamanique pour exorciser le mal : ¡Mayombe-bombe-mayombé!, ¡Mayombe-bombe-mayombé!, ¡Mayombe-bombe-mayombé! Le caractère récurrent induit un stade de transe, nécessaire pour le rituel. Revueltas traduit en musique cette onomatopée de façon syllabique par un ostinato en 7/8 qui revient tout au long de son œuvre (cf. exemple ci-dessous).



**Exemple 29. Première strophe de *Sensemayá* (correspondance entre musique et texte)<sup>653</sup>**

Nous pouvons remarquer la correspondance entre le texte et les notes de l'ostinato, ainsi que la réversibilité de celui-ci : la syllabe “be” du refrain coïncide avec le *sol* dièse ; les syllabes “ma” et “yom” correspondent au *si* et au *do* qui seront rétrogradés la deuxième fois qu’elles sont exposées ; la dernière syllabe du refrain

<sup>653</sup> Sauf mention contraire, les exemples de la correspondance entre musique et texte de *Sensemayá* sont extraits de ZOHNN MULDOON, Ricardo, « La canción de la culebra: el *Sensemayá* de Revueltas », *op. cit.*, pp. 193-198.

s'appui sur le premier temps de la mesure suivante, créant l'impulsion pour la continuité de l'ostinato.

### **Sensemaya** (Canto para matar una culebra)

¡Mayombe – bombe – mayombé!  
¡Mayombe – bombe – mayombé!  
¡Mayombe – bombe – mayombé!

La culebra tiene los ojos de vidrio;  
la culebra viene y se enreda en un palo;  
con sus ojos de vidrio, en un palo,  
con sus ojos de vidrio.  
La culebra camina sin patas;  
la culebra se esconde en la yerba;  
caminando se esconde en la yerba,  
caminando sin patas.

¡Mayombe – bombe – mayombé!  
¡Mayombe – bombe – mayombé!  
¡Mayombe – bombe – mayombé!

Tú le das con el hacha, y se muere:  
¡dale ya!  
¡No le des con el pie, que te muerde,  
no le des con el pie, que se va!

Sensemaya, la culebra,  
sensemaya.  
Sensemaya, con sus ojos,  
sensemaya.  
Sensemaya, con su lengua,  
sensemaya.  
Sensemaya, son su boca,  
sensemaya...

La culebra muerta no puede comer;  
la culebra muerta no puede silbar;  
no puede caminar,  
no puede correr.  
La culebra muerta no puede mirar;  
la culebra muerta no puede beber;  
no puede respirar,  
¡no puede morder!

¡Mayombe – bombe – mayombé!  
Sensemaya, la culebra...  
¡Mayombe – bombe – mayombé!  
Sensemaya, no se mueve...  
¡Mayombe – bombe – mayombé!  
Sensemaya, la culebra...  
¡Mayombe – bombe – mayombé!  
Sensemaya, se murió!

Mayombe – bombe – mayombé !  
Mayombe – bombe – mayombé !  
Mayombe – bombe – mayombé !

Le serpent a des yeux de verre ;  
le serpent vient et s'enroule sur une branche ;  
avec ses yeux de verre, sur une branche,  
avec ses yeux de verre.  
Le serpent se traîne sans pattes ;  
Le serpent se cache dans l'herbe ;  
En se traînant le serpent se cache dans l'herbe,  
En se traînant sans pattes.

Mayombe – bombe – mayombé !  
Mayombe – bombe – mayombé !  
Mayombe – bombe – mayombé !

Tu le frappes d'un coup de hache, et il est mort :  
frappe-le !  
Ne le frappe pas de ton pied, car il te mord,  
ne le frappe pas de ton pied, car il s'en va !

Sensemaya, vois, le serpent,  
Sensemaya.  
Sensemaya, avec ses yeux,  
sensemaya.  
Sensemaya, avec sa langue,  
sensemaya.  
Sensemaya, avec sa gueule,  
sensemaya...

Le serpent mort ne peut manger ;  
le serpent mort ne peut siffler ;  
ni avancer,  
ni s'enlacer !  
Le serpent mort ne peut plus voir ;  
le serpent mort ne peut plus boire ;  
ni respirer,  
ni te piquer !

Mayombe – bombe – mayombé !  
Sensemaya, vois, le serpent...  
Mayombe – bombe – mayombé !  
Sensemaya, ne bouge plus...  
Mayombe – bombe – mayombé !  
Sensemaya, vois, le serpent...  
Mayombe – bombe – mayombé !  
Sensemaya, tu l'as tué !

En ce qui concerne le texte, celui-ci est présent dans les différentes parties de l'œuvre en fonction de la narration dramatique du poème et du caractère des strophes : les strophes 1 et 3 sont de caractère incantatoire, contrastant avec les strophes 2, 4 et 6 qui sont de caractère narratif, décrivant l'action du rituel. Ainsi, la première partie correspond aux quatre premières strophes, la partie centrale à la cinquième strophe et la dernière partie aux deux dernières strophes. La strophe 5 constitue le moment de la confrontation entre l'homme et le serpent. La strophe 7 a une fonction d'épilogue, mélangeant les deux types précédents (narratif et incantatoire). La correspondance entre texte et musique est assurée par la concordance syllabique des phrases et par la correspondance dramatique de la structure globale (cf. tableau 6 et exemples ci-dessous).

The musical score is written in 3/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It features a vocal line (trb.) and an instrumental line (trb. III / tba.). The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line. The instrumental line consists of eighth notes and rests, with dynamic markings of *sf* (sforzando) and accents (>).

trb.  
la cu-le-bra tie-ne los o-jos de vi-drio; la cu-le-bra-vie-ne\_y se\_en-re-da\_en un pa-lo;

trb. III / tba.  
*sf sf sf sf sf sf sf sf*

con sus o-jos de vi-drio\_en un pa-lo, con sus o-jos de vi-drio.  
(>) (>) (>) (>) (>) (>)

La cu - le-bra ca-mi-na sin pa-tas; la cu - le-bra se\_es-con-de\_en la hier-ba; ca-mi-  
(>) (>) (>) (>) (>) (>)

nan - do se\_es - con - de\_en la hier - ba, ca - mi - nan - do sin pa-tas.  
(>) (>) (>) (>) (>) (>)

**Exemple 30. Deuxième strophe de Sensemayá (correspondance entre musique et texte)**



Exemple 31. Troisième strophe de *Sensemayá* (correspondance entre musique et texte)

trbs. I y II

trb. I

*mf* *sfz*

Tú le das con el ha-cha\_y se mue-re: ¡da-le ya! (¿ya?)

(>) (>) (>) (>) (>) (>) (>)

¡No le des con el pie, que te muer-de, no le des con el pie, que se va!

(>) (>) (>) (>) (>) (>) (>)

Exemple 32. Quatrième strophe de *Sensemayá* (correspondance entre musique et texte)

Dans la quatrième strophe, au moment où l'homme tue le serpent à l'aide d'une hache, Revueltas introduit des triolets afin d'accentuer la violence de la narration. Cette strophe constitue le climax dramatique de la première partie, juste avant la confrontation finale entre l'homme et le serpent caractérisée par la rupture de l'ostinato et la présence d'accords massifs. Ainsi, la cinquième strophe reprend le rythme en triolets prenant la forme d'un chant responsorial. Une fois la confrontation achevée, la sixième strophe reprend la narration de la mort du serpent avec un matériau issu du premier thème.

(22) (3er. compás)

Sen-se - ma - yá. ( $>$ )

trps. 3  $ff$

trbs. 3  $sfz$

Sen - se - ma - yá, la cu - le - bra, ( $>$ )

Sen - se - ma - yá, con sus o - jos, ( $>$ )

yá. ( $>$ )

Sen-se - ma - yá. ( $>$ )

Sen-se - ma - yá. ( $>$ )

Sen - se - ma - yá, con su len - gua, ( $>$ )

Sen - se - ma - yá, con su bo - ca, ( $>$ )

(24) yá. ( $>$ )

(o2) 3  $ff$

(o3) 3  $ff$

Sen - se - ma - yá, la cu - le - bra, ( $>$ )

Sen-se - ma - yá. ( $>$ )

Sen-se - ma - yá. ( $>$ )

Sen - se - ma - yá, con sus o - jos, ( $>$ )

yá. ( $>$ )

Sen-se - ma - yá. ( $>$ )

Sen-se - ma - yá. ( $>$ )

Sen - se - ma - yá, con su len - gua, ( $>$ )

Sen-se - ma - yá con su bo - ca, ( $>$ )

(11)

trbs.

*f marcatisimo*

La cu-le-bra muer-ta no pue-de co - mer; la cu-le-bra muer ta no pue-de sil -

no pue-de ca-mi-nar; no pue-de cor - rer!

la-cu-le-bra muer-ta no pue-de mi-rar; la cu-le-bra muer-ta - no pue-de be -

ber; no pue-de res-pi-rar; no pue-de mor - der!

**Exemple 34. Sixième strophe de *Sensemaya* (correspondance entre musique et texte)**

Nous pouvons affirmer, avec Ricardo Zohn Muldoon, que « le poème de Guillén traite de la confrontation de deux forces qui peuvent simplement se caractériser comme le bien (représenté par l'homme) et le mal (représenté par la couleuvre). Le résultat de leur lutte antagoniste est le triomphe du bien »<sup>654</sup>. De ce fait, l'hypothèse selon laquelle Revueltas aurait créé dans son œuvre un rituel pour tuer le mal, incarné par le fascisme – défini par le compositeur comme « la destruction de tout ce qui est noble et grand sur cette terre »<sup>655</sup> –, pourrait s'avérer valable dans le contexte de la Guerre civile espagnole. Cependant, comme dans le cas des autres œuvres de Revueltas, l'interprétation nationaliste de *Sensemaya* a éclipsé son contenu contestataire. Ainsi, le violoniste et compositeur Manuel Reyes

<sup>654</sup> « El poema de Guillén trata de la confrontación de dos fuerzas que pueden simplemente caracterizarse como el bien (representado por el hombre) y el mal (representado por la culebra). El resultado de dicho antagonismo es el triunfo del bien », cf. ZOHN MULDOON, Ricardo, « La canción de la culebra: el *Sensemaya* de Revueltas », KOLB, Roberto ; WOLFFER, José (eds.), *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, México, UNAM, 2007, p. 210.

<sup>655</sup> « la destrucción de todo lo noble y grande de la tierra », cf. REVUELTAS, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era, 1989, p. 101.

Meave<sup>656</sup> écrit en 1952 à propos de l'œuvre de Revueltas, et particulièrement de *Sensemayá* :

L'œuvre musicale de Revueltas nous révèle une facilité mélodique assombrie d'une tendance typiquement nationale ; ses accompagnements rythmiques : obstinés, martelants, incisifs, lui donnent une force singulière ; la superposition de différents plans harmoniques qui produit presque toujours des chocs violents et dissonants mais dans lesquels ne parvient pas à s'abandonner le sens tonal, est caractéristique ; la richesse des couleurs orchestrales est très originale puis adopte fréquemment d'épineuses combinaisons presque blessantes, non pas à caractère expérimental mais avec toute la profonde connaissance qu'il avait de l'orchestre. Et le problème de surmonter les simples formes du *lied* et du poème symphonique trouve sa solution dans ses dernières œuvres, comme dans *Sensemayá*, dans laquelle le traitement des thèmes et des motifs qui culminent en une grande combinaison contrapuntique, donne une grande unité au travail et résout le problème de la forme d'une façon originale.<sup>657</sup>

## **Les Itinéraires : la Guerre d'Espagne, García Lorca et la mort de Revueltas**

---

Parallèlement à *Sensemayá*, Revueltas compose durant le mois de février une troisième œuvre militante : *Un canto de guerra para los frentes leales* (pour ensemble de cuivres, piano et percussion). Datée du 9 février 1938<sup>658</sup>, cette œuvre fait directement référence à son séjour en Espagne. En effet, la mélodie de *Un canto de guerra para los frentes leales* provient du célèbre chant révolutionnaire de la Guerre civile espagnole *Si me quieres escribir* [Si tu veux m'écrire]. L'origine de ce chant est controversé : il provient vraisemblablement des guerres espagnoles en Afrique du nord durant les années 1920 ou des anciennes *coplas* traditionnelles de

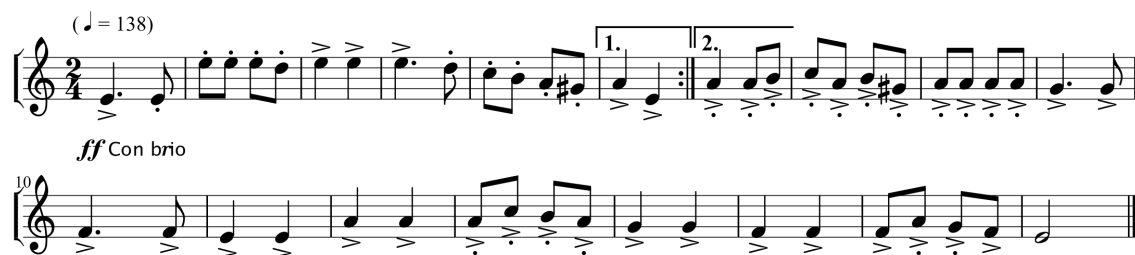
---

<sup>656</sup> Le violoniste et compositeur Manuel Reyes Meave (1924-1982) est directeur de l'École Nationale de Musique de l'UNAM de 1964 à 1968.

<sup>657</sup> « La obra musical de Revueltas nos revela una facilidad melódica asombrosa dentro de una tendencia típicamente nacional; sus acompañamientos rítmicos: obstinados, martilleantes, incisivos, le dan una fuerza singular; la superposición de diferentes planos armónicos que casi siempre produce choques violentos y disonantes pero en los que no llega a abandonarse el sentido tonal, es característica; la riqueza del colorido orquestal es muy original, pues prefirió con frecuencia las combinaciones ríspidas, casi hirientes, no con carácter experimental sino con todo el profundo conocimiento que tenía de la orquesta. Y el problema de superar las simples formas del lied y del poema sinfónico, tuvo solución en sus últimas obras, como en *Sensemayá*, en donde el tratamiento de temas y motivos que culminan en una gran combinación contrapuntística, da una gran unidad al trabajo y resuelve el problema de la forma en una manera original », cf. REYES MEAVE, Manuel, « Psicobiografía de Silvestre Revueltas », *Nuestra música*, México, Año VII, n° 27-28, 1952, p. 179.

<sup>658</sup> KOLB, Roberto (comp.), *Silvestre Revueltas: catálogo de sus obras*, México, UNAM-ENM, 1998, p. 89.

la région espagnole de Castilla-León<sup>659</sup>. Quoi qu'il en soit, comme le fait remarquer Julio Estrada<sup>660</sup>, l'influence arabo-andalouse de la mélodie est manifeste.



Exemple 35. Mélodie de *Un canto de guerra para los frentes leales*

Du fait de l'extrême popularité de cette chanson aussi bien dans les zones républicaine que nationaliste, il existe plusieurs adaptations des paroles en fonction des différentes situations, fronts et batailles de la guerre<sup>661</sup>. Dans la version républicaine la plus répandue après la Guerre civile, la première strophe du chant fait référence aux troupes marocaines auxquelles Franco fait appel pour combattre les troupes républicaines – ces troupes étrangères étaient particulièrement détestées par le camp républicain. Les autres strophes font référence au remarquable travail des ingénieurs républicains durant la *Batalla del Ebro*<sup>662</sup>. Le protagoniste donne les coordonnées exactes à son interlocuteur pour qu'il lui écrive (*Tercera Brigada Mixta*, première ligne de feu) et raconte les succès du Corps des ingénieurs républicains durant la bataille.

### Si me quieres escribir

Los moros que trajo Franco  
en Madrid quieren entrar  
mientras queden milicianos  
los moros no pasarán.

Les moros [marocains] qu'a ramenés Franco  
veulent entrer à Madrid  
tant qu'il restera des miliciens  
los moros *no pasarán*.

<sup>659</sup> Cf. DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio, *La música en la Guerra civil española*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, p. 329.

<sup>660</sup> Cf.; ESTRADA, Julio, « La obra política de Silvestre Revueltas », *op. cit.*, p. 266.

<sup>661</sup> *Id.*, p. 328.

<sup>662</sup> La *Batalla del Ebro* est l'une des plus importantes de la Guerre civile espagnole. Elle s'étend de juillet à novembre 1938 et se solde par la défaite des troupes républicaines. De ce fait, il est chronologiquement impossible que Revueltas ait connu cette version des paroles au moment de la composition de son œuvre. Cependant, comme le processus de patrimonialisation de toute mémoire historique est sélectif, la grande diversité des versions des paroles de cette chanson a disparu laissant seulement quelques exemples, la plupart faisant référence à la *Batalla del Ebro*.



Si me quieres escribir  
ya sabes mi paradero  
Tercera Brigada Mixta  
primera línea de fuego.

Aunque me tiren el puente  
y también la pasarela  
me verás pasar el Ebro  
en un barquito de vela.

Diez mil veces que los tiren  
diez mil veces los haremos  
tenemos cabeza dura  
los del Cuerpo de Ingenieros.

En el Ebro se han hundido  
las banderas italianas  
y en los puentes solo quedan  
las que son republicanas.

Si tu veux m'écrire  
tu sais déjà où  
troisième Brigade Mixte  
première ligne de feu.

Bien qu'ils tirent sur le pont  
et aussi sur la passerelle  
tu me verras passer l'Ebro  
sur un petit voilier.

Dix mille fois ils tirent  
dix mille fois nous les auront  
nous avons la tête dure  
nous du Corps de Ingénieurs.

Dans l'Ebro ont été engloutis  
les drapeaux italiens  
et sur les ponts restent seulement  
ceux qui sont républicains.

Revueltas fait de *Un canto de guerra para los frentes leales* une chanson sans paroles. D'après Julio Estrada, cette œuvre

fusionne le *geste* avec le message idéologique, ouvrant avec lui la notion nouvelle, douloureuse, de musique de combat. Le *canto de guerra para los frentes leales* ferme un cycle de luttes ininterrompues : un sentiment tragique du destin le lie avec l'*Hommage à Federico García Lorca* et fonde une alliance profonde entre Lorca et Revueltas, dans la vie et dans la mort.<sup>663</sup>

L'œuvre présente une forme tripartite : l'introduction, le chant de guerre et un canon final développé en strette avant de devenir un ostinato homorythmique et finir avec des accords en syncope (cf. exemples ci-dessous)<sup>664</sup>. Revueltas utilise le matériau thématique de l'introduction de *Un canto de guerra para los frentes leales* dans son œuvre pour grand orchestre *Itinerarios*, qu'il termine quelques semaines plus tard.

---

<sup>663</sup> « fusiona el *gesto* con el mensaje ideológico, abriendo con ello una noción nueva, dolorosa, de la música de combate. El *Canto* cierra un ciclo de lucha ininterrumpida: un sentimiento trágico del destino lo hermana con el *Homenaje a Federico García Lorca* y remite a una alianza profunda entre Lorca y Revueltas, en la vida y en la muerte », cf. ESTRADA, Julio, « La obra política de Silvestre Revueltas », *op. cit.*, p. 270.

<sup>664</sup> Cf. *Id.*, pp. 268-270.

Moderato ♩ = 108

trps.

*ff*

trbs.

*ff*

*fff* cresc. *sfz* *f*

*fff* cresc. *sfz* *f*

pf.

*fff* cresc. *sfz* *f*

cresc.

Exemple 36. Début de *Un canto de guerra para los frentes leales* (m. 1-15)<sup>665</sup>

<sup>665</sup> REVUELTAS, Silvestre, *Un Canto de Guerra de los Frentes Leales*, New York, Southern Music Publishing Co. Inc, 1991. Source : ESTRADA, Julio, « La obra política de Silvestre RevueLTas », *op. cit.*, p. 269.

trps.

trbs.

pf. / tuba.

trps.

trbs.

pf. / tuba.

**Exemple 37. *Un canto de guerra para los frentes leales*, canon et strette finale (m. 77-89)<sup>666</sup>**

Étant donné la popularité de la chanson *Si me quieres escribir* dans les deux camps de la guerre, nous pouvons nous interroger sur la difficulté à définir l'orientation ou la signification politique de la musique en raison de sa polysémie et de son adaptation à des contextes différents. Effectivement,

la notion de musique politique sert à la fois à classer un type d'œuvre et à circonscrire un type de situation énonciative. Là réside sa force heuristique mais aussi l'instabilité de ses limites à l'heure de désigner un corpus, dans la mesure où n'importe quelle musique possède en principe la capacité d'avoir une fonction politique, si tant est que le contexte ainsi le détermine.<sup>667</sup>

<sup>666</sup> Source : ESTRADA, Julio, « La obra política de Silvestre Revueltas », KOLB, Roberto ; WOLFFER, José (eds.), *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, op. cit., pp. 271-272.

<sup>667</sup> BUCH, Esteban, « Musique et politique, quel rapport ? », ROBIC, Jean-François (dir.), *Représentation et politique*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 43.

Ainsi, la charge symbolique des œuvres évolue selon les différents contextes de leur énonciation et les différents discours sur elle-même. La nature politique de la musique se construit dans un système référentiel à l'intérieur d'une culture donnée dans un moment historique précis. En effet, elle dépend non seulement de ses structures internes ou du langage utilisé, qui peuvent déjà être subversifs, mais aussi du contexte de production et du discours produit par le compositeur lui-même, par les critiques et par les détenteurs du pouvoir politique ou économique. Comme le montre l'utilisation symbolique de *Un canto de guerra para los frentes leales*, le caractère polysémique de la musique facilite sa réinterprétation par des groupes différents, voire antagonistes, ainsi que son utilisation à des fins qui peuvent n'avoir pas été envisagées par le compositeur<sup>668</sup>.

À la fin du mois de mars, Silvestre Revueltas part avec sa femme et sa fille Eugenia à Morelia afin de rendre visite aux orphelins espagnols qui avaient trouvé refuge au Mexique. C'est lors de ce trajet en train et pendant le séjour dans cette ville qu'il compose *Itinerarios*<sup>669</sup> (datée du 27 mars) pour grand orchestre – où la présence de la lutte de l'Espagne républicaine est manifeste, comme le montre l'utilisation dans son introduction du matériau thématique de *Un canto de guerra para los frentes leales* – ainsi que ses *Cinco canciones para niños y dos canciones profanas*<sup>670</sup> pour voix et piano.

Dédiées à sa fille Eugenia, cinq de ses chansons sont basées sur des textes de García Lorca (datées du 7 au 10 avril), une sur un texte d'Antonio de Trueba et la dernière sur un texte anonyme. Ces œuvres sont liées directement, par Lorca et par les enfants espagnols, à l'Espagne républicaine tant admirée par Revueltas. L'émotion est présente dans l'œuvre de Revueltas d'autant plus que la République tombe à peine quelques jours auparavant. De ce fait, nous pouvons affirmer que les chansons pour enfants sur des textes de García Lorca sont un hommage de Revueltas à la République vaincue par le fascisme. Pour lui, ce sont les enfants qui

---

<sup>668</sup> Un exemple particulièrement éclairant de ce phénomène est l'utilisation identitaire et politique de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven par de différents régimes, y compris le régime Nazi et celui de l'Union Européenne. Cf. BUCH, Esteban, *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999.

<sup>669</sup> REVUELTAS, Silvestre, *Itinerarios*, New York, Southern Music Publishing, 1971.

<sup>670</sup> *Cinco canciones para niños*, New York, G. Schirmer, 1945 (version pour voix et piano) ; New York, Southern Music Publishing (version pour voix et ensemble instrumental).

portent l'Espagne au cœur du Mexique. D'ailleurs, il dédie implicitement la dernière chanson du cycle (*Es verdad*) à sa femme, à qui il envoie un fragment du texte de García Lorca dans une lettre de Paris datée du 26 octobre, juste après son séjour en Espagne : « Ah ! quel effort de t'aimer comme je t'aime ! À cause de ton amour j'ai mal au cœur, au chapeau et même l'air est douloureux »<sup>671</sup>.



Image 21. Silvestre Revueltas avec sa femme Ángela Acevedo et sa fille Eugenia en 1938<sup>672</sup>

---

<sup>671</sup> « ¡Ay qué trabajo me cuesta quererte como te quiero! Por tu amor me duele el aire, el corazón y el sombrero », cf. REVUELTAS, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era, 1989, p. 132.

<sup>672</sup> Source : *Acervo Documental Silvestre Revueltas*, op. cit.

## Textes de *Cinco canciones para niños y dos canciones profanas*

### **Caballito**

(Antonio de Trueba, 1821-1889)

Caballito que uncido al carro corres.  
Dime tú para que brille. Dime tú.  
Caballito que uncido al carro corres.

Caballito que uncido al carro corres.  
Dime tú para que brille tu pelo tanto.  
¿Cómo te las compones? ¿Cómo?

Sudando, sudando, sudando.

### **Petit cheval**

(Antonio de Trueba, 1821-1889)

Petit cheval qui court attelé à la charrette  
Dis-moi pourquoi il brille. Dis moi.  
Petit cheval qui court attelé à la charrette

Petit cheval qui court attelé à la charrette  
Dis-moi pourquoi ton pelage brille tant.  
Comment fais-tu ? Comment ?

En transpirant, transpirant, transpirant.

### **Las cinco horas**

(Anónimo)

A la una, a la una,  
sale la luna, sale la luna.  
A las dos, a las dos,  
sale el sol, sale el sol.  
A las tres, a las tres,  
sale el buey, sale el buey.  
A las cuatro, a las cuatro,  
sale e gato, sale el gato.  
A las cinco, a las cinco,  
Pego un brinco.

### **Les cinq heures**

(Anonyme)

A une heure, à une heure,  
sort la lune, sort la lune.  
A deux heures, à deux heures,  
sort le soleil, sort le soleil.  
A trois heures, à trois heures,  
sort le bœuf, sort le bœuf.  
A quatre heures, à quatre heures,  
sort le chat, sort le chat,  
A cinq heures, à cinq heures,  
J'ai sauté en l'air.

### **Canción tonta**

(Federico García Lorca, 1898-1936)

Mamá.  
Yo quiero ser de plata.  
Hijo,  
tendrás mucho frío.  
Mamá.  
Yo quiero ser de agua.  
Hijo,  
Tendrás mucho frío.  
Mamá.  
Bórdame en tu almohada.  
¡Eso sí!  
¡Ahora mismo!

### **Chanson idiote**

(Federico García Lorca, 1898-1936)

Maman.  
Je voudrais être en argent.  
Mon fils,  
Tu aurais très froid.  
Maman.  
Je voudrais être fait d'eau.  
Mon fils,  
Tu aurais très froid.  
Maman.  
Borde-moi dans ton oreiller.  
Cela oui !  
Et tout de suite !

## El lagarto y la lagarta

El lagarto está llorando.  
La lagarta está llorando.

El lagarto y la lagarta  
con delantarritos blancos.

Han perdido sin querer  
su anillo de desposados.  
¡Ay, su anillo de plomo,  
ay, su anillo plomado!

Un cielo grande y sin gente  
monta en su globo a los pájaros.

El sol, capitán redondo,  
lleva un chaleco de raso.

¡Mirados qué viejos son!  
¡Qué viejos son los lagartos!

¡Ay cómo lloran y lloran,  
¡ay!, ¡ay!, cómo están llorando!

## Canción de cuna

(Adaptación libre de Silvestre Revueltas à partir  
de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca).

Duérmete clavel, que el caballo no quiere  
beber.  
Duérmete rosal, que el caballo se pone a  
llorar.  
Duérmete clavel.  
Duérmete rosal.

## Serenata

Por las orillas del río  
se está la noche mojando  
y en los pechos de Lolita  
se mueren de amor los ramos.

Se mueren de amor los ramos.

La noche canta desnuda  
sobre los puentes de marzo.  
Lolita lava su cuerpo  
con agua salobre y nardos.

Se mueren de amor los ramos.

## Le lézard et la lézarde

Le lézard pleure.  
La lézarde pleure.

Le lézard et la lézarde  
avec de petits tabliers blancs.

Ils ont perdu sans le vouloir  
leur anneau de fiançailles.  
Ah ! leur anneau de plomb !  
Ah ! leur anneau plombé !

Un ciel grand et sans personne  
fait un tour en ballon avec les oiseaux.

Le soleil, capitaine arrondi,  
porte une veste de satin.

Regarde comme ils ont l'air vieux !  
Comme les lézards sont vieux !

Ah ! comme ils pleurent et pleurent,  
Ah ! comme ils pleurent encore !

## Berceuse

(Adaptation libre de Silvestre Revueltas à partir  
de *Noces de sang* de Federico Garcia Lorca).

Endors-toi mon œillet, car le cheval ne veut  
pas boire.  
Endors-toi mon rosier, car le cheval se met  
à pleurer.  
Endors-toi mon œillet.  
Endors-toi mon rosier.

## Sérénade

Sur les rives du fleuve  
la nuit est humide  
et sur les seins de Lolita  
les bouquets meurent d'amour.

Les bouquets meurent d'amour.

La nuit chante nue  
sur les ponts de mars.  
Lolita lave son corps  
avec des lis et de l'eau salée.

Les bouquets meurent d'amour.



La noche de anís y plata  
relumbra por los tejados.  
Plata de arroyos y espejos.  
Anís de tus muslos blancos.  
Se mueren de amor los ramos.

La nuit d'anis et d'argent  
brille sur les toits.  
Argent de ruisseaux et de miroirs.  
Anis de tes cuisses blanches.  
Les bouquets meurent d'amour.

### **Es verdad**

¡Ay qué trabajo me cuesta  
quererte como te quiero!

Por tu amor me duele el aire,  
el corazón  
y el sombrero.  
¿Quién me compraría a mí  
este cintillo que tengo  
y esta tristeza de hilo  
blanco, para hacer pañuelos?

¡Ay qué trabajo me cuesta  
quererte como te quiero!

### **C'est vrai**

Ah ! quel effort  
de t'aimer comme je t'aime !

À cause de ton amour j'ai mal au cœur,  
au chapeau  
et même l'air est douloureux  
Qui m'achèterait à moi  
ce bandeau que je possède  
et cette tristesse de fil  
blanc, pour en faire des mouchoirs ?

Ah ! quel effort  
de t'aimer comme je t'aime !

Durant son séjour à Morelia, Revueltas est reçu chaleureusement par le Syndicat des musiciens philharmoniques de la CTM. Au cours de l'hommage offert par le syndicat à Revueltas, l'orateur parle du compositeur comme

un camarade révolutionnaire, artistiquement et socialement parlant, qui a relevé bien haut le niveau artistique du Mexique. Le maître Revueltas est l'incarnation, la réalité de sa propre phrase éditée dans "Cultura Musical", datée du 11 mars 1937 : "L'artiste de son temps, de son heure, soutient les aspirations et la lutte des travailleurs, résolument sans concessions pour les exploités".<sup>673</sup>

Ce témoignage montre comment Revueltas, à son retour d'Espagne, est perçu dans le milieu musical syndicaliste comme un compositeur révolutionnaire et engagé, avant toute autre considération sur les caractéristiques mexicaines ou nationalistes de son œuvre. Cette perception est très éloignée de celle des critiques

---

<sup>673</sup> « un camarada revolucionario, artísticamente y socialmente hablando, quien ha levantado muy alto el nivel artístico de México. El Maestro Revueltas es el exponente, es la realidad de su propia frase editada en "Cultura Musical", de fecha 11 de marzo de 1937, y que dice: El artista de su tiempo, de su hora, está con el anhelo y la lucha de los trabajadores, franca, decididamente, sin concesiones utilitarias para los explotadores », cf. manuscrit inédit du discours de présentation de Silvestre Revueltas dans l'hommage organisé pour par le Syndicat des musiciens philharmoniques (CTM) de Morelia (*Acervo Documental Silvestre Revueltas*, KOLB, Roberto ; REVUELTAS, Rosaura (eds.), México, UNAM, 1996).

ou du milieu musical officiel. De fait, Revueltas continue à avoir des liens avec l'activité syndicaliste, manifestement par le biais de son frère José, comme le montre sa visite à la mine *Dos Carlos* en février 1939, située dans la ville de Pachuca (Hidalgo).



**Image 22. Visite de Silvestre Revueltas à la mine *Dos Carlos* (Hidalgo), 24 février 1939<sup>674</sup>**

En janvier 1939, Silvestre Revueltas est interné dans une maison de repos à Mexico. C'est le dernier d'une douzaine de séjours qu'y fait le compositeur pour sevrage alcoolique<sup>675</sup>. À cette occasion, il rédige le dernier de ses écrits, un émouvant journal intime où il laisse une douloureuse vision de la vie. Après ce séjour, il ne publie plus aucun texte de nature esthétique ou politique. Il ne laisse pas de trace écrite de sa grande déception au moment de la défaite du camp républicain espagnol le 1<sup>er</sup> avril 1939. De même, nous ne connaissons pas sa position concernant le Pacte germano-soviétique du 23 août 1939, drame de conscience pour la plupart de militants antifascistes du monde. Néanmoins, son

<sup>674</sup> Source : *Acervo Documental Silvestre Revueltas, op. cit.*

<sup>675</sup> Cf. REVUELTAS, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo, op. cit.*, p. 178.

frère José raconte l'attachement de Silvestre pour l'Espagne et sa souffrance après la défaite de la République :

Les derniers temps, Silvestre tombait beaucoup, taciturne, victime d'une atroce mélancolie. Cela avait commencé après la défaite en Espagne. C'était naturel, Silvestre avait vécu avec le grand, l'immense peuple espagnol les moments les plus beaux, les plus profonds de sa vie. [...] L'Espagne était la vérité, la vérité de la lutte, de l'espérance humaine. Et ces hommes combattants – les combattants de l'Espagne entière, de l'Espagne illuminée et magnifique – étaient les hommes de ce monde, la nostalgie dont l'existence tourmentait Silvestre depuis l'enfance. Mais finalement, elle l'avait fait contempler le futur, finalement il avait pu se convaincre qu'il n'était pas seul et que dans chaque recoin de la terre, un destin avance pour accomplir l'homme, pour le libérer et lui rendre sa dignité la plus haute et la plus sacrée. Sans doute, Silvestre ne pourra pas se remettre de l'infinie douleur dont ceci est la cause. Il a perdu des enfants, il a perdu des frères, il a perdu sa mère, mais il n'aurait jamais cru perdre l'Espagne. Il est seulement possible de le comprendre avec la façon dont il est habitué à concevoir les choses, cette façon est celle de la sensibilité, celle qui ne peut pas moins, au mépris de tout, que prédominer chez un artiste, et qui refuse d'accepter que les faits doivent être ainsi. Il peut comprendre le problème politiquement, il peut se l'expliquer de tous les points de vue et avec toutes les raisons logiques mais son âme n'est pas conforme, son cœur n'accède pas à la résignation et pire, à trouver les forces nouvelles avec lesquelles se nourrir et alimenter à nouveau l'espérance.<sup>676</sup>

Soucieux de contenir la dégradation de sa situation financière, Silvestre Revueltas occupe la fin de l'année 1938 et une partie de 1939 à la composition des musiques de divers films, dont *Música para charlar* et *La noche de los mayas*. Il endure une situation professionnelle difficile car, malgré la pétition de soutien d'un grand nombre d'artistes<sup>677</sup>, il ne parvient plus à diriger l'OSM depuis ses conflits

---

<sup>676</sup> « En los últimos tiempos Silvestre callaba mucho, taciturno, víctima de atroz melancolía. Esto había comenzado después de la derrota en España. Era natural, Silvestre había vivido junto al inmenso, junto al gran pueblo español los momentos más bellos, más profundos de su vida. [...] España era la verdad, la verdad de la lucha, de la esperanza humana. Y aquellos hombres combatientes –los combatientes de España entera, de la España iluminada y magnífica–, eran los hombres de ese mundo, la nostalgia de cuya existencia atormentaba a Silvestre desde niño. Pero por fin le había dado contemplar el futuro, por fin había podido convencerse de que no estaba solo y que desde cada uno de los rincones de la tierra hay un destino que avanza para consumir al hombre, para libertarlo y restituirlo en su más alta y sagrada dignidad. Sin embargo, Silvestre no podrá recuperarse del infinito dolor que esto le causa. Ha perdido hijos, ha perdido hermanos, ha perdido a su madre, pero jamás pensó perder a España. Sólo le es posible comprenderlo con el entendimiento con que está acostumbrado a entender las cosas, que es el entendimiento de la sensibilidad, ese que no puede menos, a despecho de todo, que predominar en un artista, y se niega a aceptar que así deban ser los hechos. Puede entender el problema políticamente, se lo puede explicar desde todos los puntos de vista y con todas las razones lógicas, pero su alma no está conforme, su corazón no accede a resignarse, y lo peor, a encontrar las fuerzas nuevas con las cuales nutrirse y alimentar de nuevo la esperanza », cf. REVUELTAS, José, « Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas », *Las evocaciones requeridas*, Tomo II, México, Era, 1987, p. 311.

<sup>677</sup> Voir la lettre de soutien à Silvestre Revueltas adressée à la secrétaire de l'OSM. Elle est signée notamment par Otto Mayer-Serra, Seki Sano, Waldeen, Juan Soriano, María Izquierdo, Graciela

avec Carlos Chávez en 1935. D'ailleurs, Chávez fait tout son possible pour isoler Revueltas au sein du champ musical. Ceci est confirmé par sa mise à l'écart dans la programmation du concert de musique mexicaine au Musée d'Art Moderne de New York (MOMA) en mai 1940. Effectivement, dans le cadre de l'exposition *Twenty Centuries of Mexican Art*, Chávez organise un concert constitué largement par ses œuvres (*La Paloma Azul*, *Obertura Republicana*, *Xochipilli-Macuilxochitl* et *Los cuatro soles*) aux côtés de celles d'autres compositeurs mexicains (notamment de Blas Galindo, Vicente T. Mendoza et Luis Sandi), en ignorant toutefois complètement la production de Revueltas<sup>678</sup>. Le silence imposé par Chávez à l'œuvre de son ancien collaborateur n'est rompu que le 27 juin 1941, quand il dirige à nouveau *Janitzio* devant l'OSM.

Pour sa part, Revueltas renouvelle sa collaboration avec d'anciens membres de la LEAR en 1940 dans deux nouveaux projets ambitieux : *La Coronela*, un ballet sur le thème de la Révolution mexicaine avec des gravures de José Guadalupe Posada<sup>679</sup> et des textes d'Efraín Huerta ; *Éste era un rey*, une satire politique antifasciste, qui met en scène Franco et Mussolini, sur un texte de Luis Córdova (ami intime de Revueltas, membre de la LEAR et auquel est dédié le *Baile de l'Hommage à Federico García Lorca*). Sa participation à ces projets montre l'importance de l'engagement social et antifasciste de Revueltas jusqu'à la fin de sa vie. Cependant, celui-ci laisse ces deux œuvres inachevées<sup>680</sup>, décédant le 5 octobre

---

Amador, Jacobo Kostakowsky et Salvador Ordoñez, cf. *Acervo Documental Silvestre Revueltas*, KOLB, Roberto ; REVUELTAS, Rosaura (eds.), México, UNAM, 1996.

<sup>678</sup> Les autres compositeurs mexicains programmés sont : Blas Galindo, Candelario Huizar, Jerónimo Baqueiro Foster, Vicente T. Mendoza et Luis Sandi. Sur les arguments de Chávez pour justifier cette omission et les conflits provoqués par celle-ci avec des critiques et compositeurs États-uniens, cf. ESTRADA, Julio, « Carlos Chávez: -¿Quiénes son los otros? », *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Escuela Nacional de Música, CCADET, UNAM, México, junio 2009 - junio 2010, n° 3-4, pp. 7-32.

<sup>679</sup> Dans les notes du programme de *La Coronela*, daté du 25 novembre 1940, José Guadalupe Posada (1852-1913) est défini comme « précurseur, aussi bien du mouvement de 1910 [la Révolution mexicaine] que de la peinture mexicaine actuelle. [...] [Il] a exprimé fidèlement les caractéristiques et la vie du Mexique porfiriste [en référence au dictateur Porfirio Díaz (1830-1915)] et du début de la Révolution. Dans la presse d'opposition, Posada a combattu le régime de Díaz » [« un precursor, tanto del movimiento de 1910 [la Revolución mexicana], como de la pintura mexicana actual. [...] quien reflejó característica y fielmente, la vida del México porfirista [referente al dictador Porfirio Díaz (1830-1915)] y de principios de la Revolución. En la prensa oposicionista, Posada combatió gráficamente al régimen de Díaz »].

<sup>680</sup> Revueltas termine trois des quatre sections de la musique du ballet *La Coronela* sous la forme d'esquisses pour piano. La quatrième section est achevée par Blas Galindo et la totalité de l'œuvre est orchestrée par Candelario Huizar. La première de *La Coronela* a lieu à Mexico, le 23 novembre 1940, sous la direction d'Eduardo Hernández Moncada. En ce qui concerne *Ese era un Rey*,

1940 à Mexico des suites d'une bronchopneumonie aggravée par son alcoolisme, la misère économique dans laquelle il se trouve ne lui permettant pas de consulter à temps un médecin.

À la mort de Revueltas, Pablo Neruda lui écrit un poème qu'il déclame à l'enterrement du compositeur (*cf.* ci-dessous). De même, Neruda laisse un émouvant témoignage de sa rencontre avec Silvestre Revueltas quelques semaines avant sa mort, témoignage profonde qui nous rapproche aussi bien de l'homme que de l'artiste :

Je rentrais, un soir, de mes occupations, quand je découvris un inconnu assis chez moi, dans mon salon, à Mexico. Je ne voyais pas très bien son visage car il s'était coiffé d'un de mes chapeaux de paille, petit et bariolé, que j'avais acheté à la Feria. Sous les bords du couvre-chef, une épaisse crinière grisonnante protégeait le cou robuste. Au-dessous, on apercevait des épaules de colosse et un costume négligé. Près de l'homme il y avait plusieurs bouteilles de mon précieux vin chilien, strictement vides.

Le visiteur n'était autre que le plus grand, le plus original, le plus puissant compositeur du Mexique : Silvestre Revueltas.

Je m'assis en face de lui et, brusquement, il leva sa tête de Minotaure. Il ouvrit à peine les yeux :

- Apporte-moi une autre bouteille, me dit-il. Cela fait plusieurs heures que je t'attends. Ce matin, l'idée m'est venue que je pouvais mourir un de ces jours sans te connaître. Alors, me voilà. Il n'est pas bon que des frères ne se soient jamais vus.

Ce titan génial de la musique mexicaine était fantastique, pléthorique et puéril.

Il resta chez moi trois jours et trois nuits. J'allais où j'avais affaire et, au retour, je le retrouvais assis à m'attendre, dans le même fauteuil.

Nous évoquâmes nos vies respectives et celles des autres. Nous bavardions jusque très tard dans la nuit, après quoi il se jetait sur un lit, sans se déshabiller ni même enlever ses chaussures. Le voyant endormi, je laissais une autre bouteille de vin, débouchée, près de sa tête de géant.

Il disparut un jour comme il était arrivé, sans tambour ni trompette. Il était allé diriger les répétitions de son *Têtarde promeneur*, un ballet classique de nos temps modernes.

Quelque temps plus tard, le soir de la première, je me trouvais dans une loge et, selon le programme, le moment approchait pour Silvestre de se présenter et de diriger son œuvre. Je sentis que dans l'ombre on me touchait l'épaule. Je me retournai. C'était son frère José.

- Je viens de la maison, me murmura-t-il. Silvestre est mort. Tu es le premier à l'apprendre.

Nous sortîmes. José me raconta que l'état de son frère s'était aggravé durant les derniers jours et que peu avant de mourir il avait demandé qu'on pendît au mur, devant son lit, le petit chapeau de paille qu'il avait alors emporté. Le lendemain, nous le conduisîmes au cimetière, où je lus mon « Petit Oratorio », dédié à sa mémoire. Jamais un mort ne m'avait écouté avec plus d'attention. Car mon poème l'arrachait aux circonstances et au territoire pour lui donner la véritable dimension continentale qui lui correspondait.<sup>681</sup>

---

Revueltas compose seulement des fragments de musique qui sont collectés et articulés en forme de suite par Timothy McKeown.

<sup>681</sup> NERUDA, Pablo, *Né pour naître*, Paris, Gallimard, 1980 [1977], pp. 144-145.

## **A Silvestre Revueltas, de México, en su muerte (Oratorio menor)<sup>682</sup>**

Cuando un hombre como Silvestre Revueltas  
vuelve definitivamente a la tierra,  
hay un rumor, una ola  
de voz y llanto que prepara y propaga su partida.  
Leas pequeñas raíces dicen a los cereales: “ Murió Silvestre”,  
y el trigo ondula su nombre en las laderas  
y luego el pan lo sabe.  
Todos los árboles de América ya lo saben  
y también las flores heladas de nuestra región ártica.

Las gotas de agua lo transmiten,  
los ríos indomables de la Araucanía ya saben la noticia.  
De ventisquero a lago, de lago a planta,  
de planta a fuego, de fuego a humo:  
todo lo que arde, canta, florece, baila y revive,  
todo lo permanente, alto y profundo de nuestra América lo acogen:  
pianos y pájaros, sueños y sonidos, la red palpitante  
que une en el aire todos nuestros climas,  
tiembla y traslada el coro funeral.  
Silvestre ha muerto, Silvestre ha entrado en su música tonal,  
en su silencio sonoro.

Hijo de la tierra, niño de la tierra, desde hoy entras en el tiempo.  
Desde hoy tu nombre lleno de música volará  
cuando se toque tu patria, como desde una campana,  
con un sonido nunca oído, con el sonido de lo que fuiste, hermano.

Tu corazón de catedral nos cubre en este instante, como el firmamento  
y tu canto grande y grandioso, tu ternura volcánica,  
llena toda la altura como una estatua ardiendo.  
Por qué has derramado la vida? Por qué  
has vertido  
en cada copa tu sangre? Por qué  
has buscado  
como un ángel ciego, golpeándose contra las puertas oscuras?  
Ah, pero de tu nombre sale música  
y de tu música, como de un mercado,  
salen coronas de laurel fragante  
y manzanas de olor a simetría.

En este día solemne de despedida eres tú el despedido,  
pero tú ya no oyes,  
tu noble frente falta y es como si faltara  
un gran árbol en medio de la casa del hombre.

Pero la luz que vemos es otra luz desde hoy,  
la calle que doblamos es nueva calle,  
la mano que tocamos desde hoy tiene tu fuerza,

---

<sup>682</sup> Extrait de NERUDA, Pablo, *Canto General*, Vol. II, Barcelona, Oceano, 2001 [1950], pp. 165-167.

todas las cosas toman vigor en tu descanso  
y tu pureza subirá desde las piedras  
a mostrarnos la claridad de la esperanza.

Reposa, hermano, el día tuyo ha terminado,  
con tu alma dulce y poderosa lo llenaste  
de luz más alta que la luz del día  
y de un sonido azul como la voz del cielo.  
Tu hermano y tus amigos me han pedido  
que se repita tu nombre en el aire de América,  
que o conozca el toro de la pampa, y a nieve,  
que lo arrebate el mar, que lo discuta el viento.

Ahora son las estrellas de América tu patria  
y desde hoy tu casa sin puertas es la Tierra.

### **Á Silvestre Revueltas, Mexicain, dans sa mort (Petit Oratorio)<sup>683</sup>**

Quand un homme comme Silvestre Revueltas  
retourne définitivement à la terre,  
une rumeur monte, une vague  
de voix et de sanglots qui prépare et divulgue son départ.  
Les petites racines disent aux céréales : « Silvestre est mort »,  
et le blé ondule son nom sur les versants  
et aussitôt le pain le sait.  
Tous les arbres de l'Amérique le savent déjà.  
Aussi les fleurs glacées de la zone arctique.

Les gouttes d'eau le communiquent,  
les fleuves indomptables de l'Araucanie connaissent déjà la nouvelle.  
Du glacier au lac, du lac à la plante  
et de la plante au feu, du feu à la fumée :  
tout ce qui brûle, chante, fleurit, danse et ressuscite,  
tout ce qui dans notre Amérique est permanence, hauteur et profondeur, l'accueille :  
pianos et oiseaux, songes et sons, le filet palpitant  
qui unit dans le vent tous nos climats  
tremble et transfère le chœur funèbre.  
Silvestre est mort, Silvestre est entré dans sa musique totale,  
son silence sonore.

Fils de la terre, enfant de la terre, dès maintenant tu entres dans le temps.  
Dès maintenant ton nom plein de musique va voler  
dès qu'on touchera ta patrie, comme du bronze d'une cloche,  
avec un son nouveau, le son que tu étais, mon frère.  
Ton cœur de cathédrale en cet instant nous couvre comme le firmament  
et ton chemin immense et grandiose, ta tendresse volcanique,  
comme une statue embrasée emplissent toute la hauteur.  
Pourquoi as-tu semé la vie ? Pourquoi  
as-tu versé dans chaque coupe  
ton sang ? Pourquoi

---

<sup>683</sup> Traduction française : NERUDA, Pablo, *Chant Général*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 403-405.

as-tu cherché  
tel l'ange aveugle se cognant aux portes de la nuit ?

Ah ! mais de ton nom jaillit la musique  
et de ta musique jaillissent, comme d'un marché,  
d'odorantes couronnes de laurier,  
des pommes d'odeur de symétrie.

En ce jour d'adieu solennel c'est toi qui prends congé,  
pourtant tu n'entends plus,  
ton noble front nous manque et c'est comme s'il manquait  
un grand arbre au milieu de la maison de l'homme.

Mais notre lumière déjà est une autre lumière,  
la rue que nous prenons est une rue nouvelle,  
la main que nous touchons a maintenant ta force,  
tout devient force et énergie dans ton repos  
et ton intégrité va s'élever du fond des pierres,  
elle va nous montrer la clarté de l'espoir.

Repose en paix, ton jour est achevé, mon frère,  
ton âme, douceur et puissance, l'a rempli  
d'une splendeur plus grande que les heures diurnes  
et d'une rumeur bleue comme la voix du ciel.  
Ton frère et tes amis m'ont demandé  
de répéter ton nom dans le vent d'Amérique,  
qu'il soit connu du taureau des pampas et de la neige,  
que la mer le soulève et que l'air en discute.

Désormais les étoiles d'Amérique sont ta patrie.  
La Terre désormais est ta maison sans portes.





Image 23. *Homenaje a Silvestre Revueltas*. Gravure de Leopoldo Méndez, 1952<sup>684</sup>

---

<sup>684</sup> Source : REVUELTAS, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era, 1989, p. 4.



## **CONCLUSION**



L''utilisation de la musique dans la politique symbolique de l'État (ou de toute autre institution sociale laïque ou religieuse) pose la question fondamentale de l'indépendance créative et matérielle du compositeur par rapport au pouvoir. La décision du compositeur de collaborer délibérément avec cette politique symbolique – par exemple, en produisant des œuvres sur mesure afin de légitimer le pouvoir – ou de rester l'écart de celle-ci – en engageant volontairement sa création dans une entreprise de contestation – a des conséquences profondes aussi bien dans sa création musicale que dans sa vie personnelle et professionnelle. Effectivement, comme les dernières années de la vie de Silvestre Revueltas nous le montrent, « les musiciens professionnels ne sont jamais de simples militants »<sup>685</sup>. D'une part, « la relation que les pratiques artistiques entretiennent avec la contestation de l'ordre social se révèlent généralement d'autant plus complexes qu'elles dépendent de controverses très anciennes relatives à la vocation sociale de l'artiste »<sup>686</sup>. D'autre part, « les activistes militants s'avèrent plus ou moins durables en fonction des rapports très variables qui les associent, ou les opposent, à des investissements dans les sphères professionnelle, affective et familiale »<sup>687</sup>.

Étant donné la particularité du contexte politique et les besoins symboliques de légitimation du régime postrévolutionnaire mexicain, nous avons insisté tout au long de notre recherche sur l'interdépendance de la création artistique et de la sphère politique. L'intervention de l'État postrévolutionnaire dans l'impulsion de la création musicale nationaliste est de natures diverses : de la commande institutionnelle à certains compositeurs pour des événements précis (Chávez) aux concours de composition sur un thème révolutionnaire, en passant par l'utilisation des œuvres déjà écrites dans des actes à forte connotation symbolique (Revueltas). Tout au long de la période postrévolutionnaire, la censure directe de l'État est presque inexistante. Cependant, la sélection se fait par le biais de la reconnaissance du milieu institutionnel, de la critique, de l'accès aux lieux et aux moyens d'expression. Effectivement, le choix des œuvres et des compositeurs visibles dans le champ artistique durant les années 1930 est largement déterminé

---

<sup>685</sup> TRAÏNI, Christophe, *La musique en colère*, Paris, Presses de SciencesPo, 2008, p. 104.

<sup>686</sup> *Idem*.

<sup>687</sup> *Id.*, p. 93.

par les programmes des saisons de l'*Orquesta Sinfónica de México*. En tant que directeur artistique de l'OSM dès 1928, Carlos Chávez exerce le contrôle des œuvres programmées et, par extension, de l'orientation esthétique requise pour cela. Ainsi, il soutient un certain nombre de jeunes compositeurs mexicains, dont Silvestre Revueltas jusqu'en 1935, ou en écarte explicitement d'autres qui ne remplissent pas les conditions personnelles ou stylistiques pour être promus (dont Revueltas à partir de 1936). Ce phénomène devient possible en raison de l'accumulation excessive de pouvoirs décisionnels sur une même personne. Cette situation est caractéristique des régimes autoritaires qui disposent d'un faible appareil répressif ou de censure, contrairement aux régimes totalitaires qui développent en priorité un large système de répression idéologique et esthétique. De même, comme nous l'avons étudié, le rôle de certains critiques musicaux n'est pas négligeable dans le façonnement de l'opinion du public et dans la consolidation des catégories nationalistes sur la musique. Ainsi,

le rapport entre musique et politique se déploie de manière transversale depuis les œuvres dont la production et la circulation sont du ressort de l'État en exercice de ses fonctions régaliennes jusqu'à celles liées aux groupes qui remettent cet État en cause de manière radicale, en passant par celles dont les cadres d'existence sociale postulent une appréciation dépourvue de toute dimension politique car uniquement fondée sur des considérations esthétiques.<sup>688</sup>

Durant la décennie des années 1930, l'œuvre de Silvestre Revueltas constitue une stratégie discursive au sein de la dynamique d'échange des luttes de pouvoir inhérentes aux champs artistique et politique mexicains. En effet, la création musicale de Revueltas est en constante interaction avec les discours des critiques musicaux et du régime autour de la notion de nationalisme musical. La particularité des luttes de pouvoir à l'intérieur du champ musical n'implique pas implicitement une volonté de modifier l'ordre social et politique. Dans le cas du Mexique postrévolutionnaire, la plupart des compositeurs ont proposé, et souvent voulu imposer, des visions particulières d'une musique mexicaine ou nationale. Mais seuls certains d'entre eux ont remis en question ou participé à la transformation du pouvoir politique du régime postrévolutionnaire et proposé une

---

<sup>688</sup> BUCH, Esteban, « Musique et politique, quel rapport ? », ROBIC, Jean-François (dir.), *Représentation et politique*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 45.

nouvelle forme d'organisation sociale. Silvestre Revueltas appartient à ce groupe<sup>689</sup>.

## **Les conséquences de l'engagement politique dans la vie et la création de Silvestre Revueltas**

---

Revueltas choisit d'engager dès 1935 sa création musicale et son activité politique dans la lutte antifasciste au sein de la LEAR, un groupe hétérogène d'artistes et d'intellectuels mexicains qui soutiennent la formation du Front Populaire Mexicain (FPM) par le gouvernement de Lázaro Cárdenas en associant création symbolique et action politique aux côtés des syndicats et des partis. Comme nous l'avons étudié, à partir de 1936 la quasi-totalité de son œuvre prolifique, en dehors de sa production cinématographique, est étroitement liée à son engagement antifasciste autour du Front Populaire Mexicain (FPM) et de la Guerre civile espagnole. Dorénavant, l'Espagne est, pour lui, le pays où se joue l'avenir de la nouvelle humanité, partageant son destin révolutionnaire avec celui du Mexique. La figure de Federico García Lorca et celle de l'Espagne en guerre jouent un rôle central dans l'œuvre antifasciste de Revueltas : elles sont le symbole de l'esprit écrasé par la barbarie, de la poésie brisée par la guerre.

Dans le contexte sociopolitique du Mexique postrévolutionnaire et de la Guerre civile espagnole, l'engagement antifasciste et marxiste de Silvestre Revueltas au sein de la LEAR modifie sa conception du rôle du compositeur, de la musique elle-même et de leurs fonctions dans la transformation sociale. Dans le discours du compositeur, l'identité de classe se substitue à la notion de race dans la problématique nationaliste postrévolutionnaire. Pour lui, le compositeur doit se joindre à la classe prolétarienne afin de lutter pour arrêter l'exploitation capitaliste des travailleurs et faire advenir un nouvel ordre social. Il produit alors des œuvres basées sur des supports textuels expressément militants destinées à être chantées lors des manifestations publiques (*Frente a Frente, Porras*), de la musique de combat (*México en España*) ou des œuvres basées sur un support poétique et polysémique engagées symboliquement dans la lutte antifasciste (*Sensemayá*,

---

<sup>689</sup> De même que ses deux compagnons de lutte dans la LEAR : José Pomar (1880-1961) et Jacobo Kostakowsky (1893-1953).

*Caminando* et *No sé por qué piensas tú, Tres sonetos* ou *ses Cinco canciones para niños* sur des textes de García Lorca). Si Revueltas refuse d'utiliser les grands genres musicaux hérités de l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle (concert, symphonie, sonate, etc.) c'est pour développer des formes organiques qui seraient ancrées dans une réalité symbolique et, dans certains cas, autobiographique. Refusant l'autonomie esthétique de l'art, il affirme l'identité sociale de la musique et participe à la construction d'un nouvel ordre social. Pour Revueltas, l'artiste doit mettre sa force créatrice au service de la libération prolétarienne, en proposant un projet de construction nationale soutenu par des avancées sociales concrètes. Ainsi, notre recherche montre que « l'étude des dimensions protestataires de la musique constitue un poste d'observation privilégié de la complexité du social, et plus encore des actions collectives visant à peser sur les ordres sociaux et politiques »<sup>690</sup>.

Son engagement politique est un fait indiscutable. Cet engagement, qui l'éloigne et postérieurement l'oppose au champ musical officiel mexicain dominé par Chávez, lui a ouvert de nouveaux horizons à l'étranger en le confinant ultérieurement au Mexique à un isolement artistique et financier de plus en plus intenable. Cependant, il croit profondément au sens de son engagement pour transformer la société. Concernant sa musique, cet engagement politique peut être compris uniquement dans le contexte historique et sociopolitique de la consolidation du régime autoritaire mexicain et de la Guerre civile espagnole. Sa volonté de rechercher une technique compositionnelle et des formes musicales cohérentes avec son engagement, afin de rompre avec une tradition esthétique étrangère à la réalité du Mexique postrévolutionnaire, exprime une réflexion profonde sur son existence en tant que compositeur. D'après le musicologue Carl Dahlhaus, dans son article *Thèses sur la musique engagée* (1972), l'importance du développement de la technique compositionnelle et des conditions historiques sont fondamentales dans l'efficacité de l'intention politique de la musique :

Si une influence extérieure, une intention politique ou sociale doit être efficace dans la musique, il faut que la possibilité en soit tracée au stade de la technique compositionnelle. Une musique politiquement engagée, avancée au point de vue de la technique compositionnelle, ayant un sens comme musique, et dont l'engagement se réalise au lieu de rester une intention latente, ne peut naître à n'importe quelle époque. Les efforts qui ne font aucun cas de la défaveur de la

---

<sup>690</sup> TRAÏNI, Christophe, *La musique en colère*, Paris, Presses de SciencesPo, 2008, p. 119.



situation donnée sont nécessairement voués à l'échec. Par exemple, une musique sérieuse politiquement engagée serait une contradiction en soi. Ou bien le texte qui exprime la tendance politique reste extérieur à la structure musicale : le programme est plaqué sur la musique ; ou bien il est intégré au processus compositionnel mais doit être morcelé en tant que texte, si bien que le sens politique devient méconnaissable et n'entre pas dans le phénomène audible.<sup>691</sup>

La musique de Silvestre Revueltas est engagée dans sa forme et dans son contenu symbolique. Celui-ci lutte contre le fascisme par la création symbolique mais il ne subordonne pas la dimension esthétique de son œuvre à des fins de transmission d'un message de propagande, sauf dans les cas spécifiques de musique militante (*Frente a Frente, Porras, México en España*). La cohérence formelle et symbolique de son œuvre est tributaire de son contexte historique et sociopolitique. Revueltas s'éloigne après 1935 des formes complexes héritées de la tradition savante occidentale (forme sonate, comme dans le cas de *Janitzio*) pour explorer des formes plus simples au niveau macrostructural (forme ternaire) mais capables en revanche de véhiculer plus aisément des références extramusicales ou textuelles. En effet, il appuie la dimension politique de son œuvre sur des références extramusicales à différents niveaux structurels : le texte poétique ou explicitement politique, le titre, la date de composition, la structure formelle, le genre musical, les citations musicales paysannes (rythmiques ou mélodiques), etc. Leur « dimension politique intervient autant dans la production de l'œuvre et dans "l'œuvre elle-même", par le biais de certains traits stylistiques, rhétoriques et pragmatiques, que tout au long de sa réception »<sup>692</sup>. L'analyse des œuvres dans le contexte historique et esthétique du Mexique postrévolutionnaire est révélatrice de la complexité de ces liens symboliques. De ce fait, l'étude de l'œuvre de Silvestre Revueltas doit prendre en compte cette complexité, cette historicité des œuvres, afin de relativiser sa réception spécifiquement nationaliste et de la reconsidérer d'un point de vue politique et militant.

---

<sup>691</sup> DAHLHAUS, Carl, « Thèses sur la musique engagée », *Essais sur la Nouvelle Musique*, Genève, Editions Contrechamps, 2004, p. 188.

<sup>692</sup> BUCH, Esteban, « Musique et politique, quel rapport ? », ROBIC, Jean-François (dir.), *Représentation et politique*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 48.

## De l'antifascisme au nationalisme : la question de la mémoire historique

---

Néanmoins, les considérations exclusivement nationalistes sur l'œuvre de Revueltas restent présentes tout au long de sa vie et même après sa mort. Ces constructions découlent directement du discours identitaire hégémonique du Mexique postrévolutionnaire. Ainsi, dans la première étude d'envergure sur la musique mexicaine, comprenant l'œuvre de Revueltas, publiée au lendemain de la mort du compositeur, le musicologue espagnol Otto Mayer-Serra affirme que « pour Revueltas, ce qui est mexicain se manifeste aussi authentiquement dans les vestiges des cultures primitives que dans les résultats surprenants du mélange de races et de civilisations différentes, si caractéristique du Mexique moderne »<sup>693</sup>. De même, les jugements des critiques musicaux continuent à exalter les caractéristiques nationalistes de certaines de ses œuvres, en passant sous silence sa pensée révolutionnaire et sa remise en cause d'un certain ordre social. Ainsi, le critique du journal *Excelsior* affirme en 1943 à propos de *Caminos* :

Du large répertoire que nous a laissé Silvestre Revueltas, *Caminos* appartient à ses œuvres les mieux faites et fortes d'expression avec un style si particulier de construction et d'ambiance, imprégnées d'une émotivité très mexicaine et exprimées avec un vrai talent. *Caminos* fait sans aucun doute partie des pièces de l'auteur les plus accessibles aux publics mexicains qui sentent le folklore et aiment ces couleurs assez fortes et les juxtapositions de ses mélodies et de ses rythmes impressionnants.<sup>694</sup>

La mémoire et l'identité étant intimement liées, nous constatons que le discours marxiste présent dans l'œuvre de Revueltas, et mis en avant par le gouvernement de Cárdenas jusqu'en 1940, ne peut pas rivaliser avec l'hégémonie du discours nationaliste. Le régime autoritaire mexicain consolidé, loin de proposer un discours qui revendique l'accomplissement du programme de la Révolution pour les plus défavorisés, prône après 1940 l'unité nationale en sacrifiant la négociation entre les revendications des différents acteurs sociaux.

---

<sup>693</sup> « Para Revueltas, lo mexicano se manifiesta tan auténticamente en los vestigios de las culturas primitivas como en los resultados sorprendentes de la mezcla de razas y civilizaciones distintas, tan característica del México moderno », cf. MAYER-SERRA, Otto, *Panorama de la música mexicana*, México, El Colegio de México, 1941, p. 165.

<sup>694</sup> « Del anchuroso repertorio que dejó Silvestre Revueltas, *Caminos* pertenece a sus obras mejor hechas y fuertes de expresión con el estilo tan peculiar de construcción y de ambiente, impregnadas de emotividades muy mexicanas y expresadas con talento propio. *Caminos*, es, sin duda, de las piezas del autor mexicano más accesibles a los públicos mexicanos que sienten el folklore y gustan de esos colores bastantes fuertes y yuxtapuestos de sus melodías y ritmos impresionantes », cf. « Pentagrama musical », *Excelsior*, México, 22 de julio de 1943

Durant la décennie de 1930, la construction de l'identité mexicaine et la consolidation du régime politique du Mexique moderne mobilisent des dispositifs symboliques à la hauteur des enjeux politiques d'autolégitimation. La musique de Revueltas participe pleinement à ce processus de légitimation, jouant un rôle fondamental dans la sacralisation de la politique symbolique du régime autoritaire aux différents moments de sa consolidation. Comme nous l'avons signalé, il devient alors indispensable de considérer son œuvre dans une optique politique et militante, en accord avec la pensée politique et créative du compositeur. « Il ne faut pas oublier que, quand il écrivait sa musique, Revueltas obéissait à ses critères sociaux, à ses convictions politiques »<sup>695</sup>, remarque avec justesse son ami et compagnon de lutte Juan Marinello. Cependant, nous devons considérer son engagement politique dans sa spécificité en tant qu'artiste et saisir de quelle façon il déplace ses compétences artistiques vers la sphère politique. Comme l'affirme son frère José Revueltas,

Silvestre n'est pas un homme politique, il ne s'est pas construit ce militantisme qui endurecit et tempère l'esprit et le fait résister aux plus cruelles attaques. Silvestre s'est limité dans la vie – et ce n'est pas pour cela que son devoir en serait moins beau et grandiose – à garder les yeux toujours ouverts de consternation pour voir tous les malheurs et toutes les aventures, toutes les ignominies et toutes les grandeurs, mais les éclairs noirs de la défaite espagnole lui sont quelque chose d'insupportable, et maintenant apparaît la menace qu'une lumière sinistre n'aveugle ses yeux qui ont déjà souffert à un tel extrême de la douleur des hommes.<sup>696</sup>

Silvestre Revueltas consacre les dernières années de sa vie à la lutte sociale et antifasciste par la création symbolique et meurt peu après la chute de la République espagnole et l'échec du Front Populaire Mexicain. Il engage sa vie et sa musique dans la transformation du monde, avec « cette nostalgie sans repos qu'endurent les anges déchus »<sup>697</sup>.

---

<sup>695</sup> « No debe olvidarse que, al escribir su música, obedecía Revueltas a sus criterios sociales, a sus convicciones políticas », cf. MARINELLO, Juan, *Imagen de Silvestre Revueltas*, La Habana, Sociedad cubano-mexicana de relaciones culturales, 1966, p. 45.

<sup>696</sup> « Silvestre no es un político, no se ha construido en esa militancia que endurece y temple el espíritu y lo hace resistir los más crueles embates. Silvestre se ha limitado en la vida – y no por eso es menos bella y grandiosa su tarea – a mantener los ojos siempre abiertos de consternación, para que miren todas las desdichas y todas las venturas, todas las ignominias y todas las grandezas, pero el relámpago negro de la derrota española es algo más de lo que puede soportar, y ahora aparece la amenaza de que su luz siniestra ciegue sus ojos, que ya han padecido a tal extremo el dolor de los hombres », cf. REVUELTAS, José, « Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas », *Las evocaciones requeridas*, Tomo II, México, Era, 1987, pp. 311-312.

<sup>697</sup> « esa nostalgia sin descanso que padecen los ángeles caídos », *Id.* p. 299.



## BIBLIOGRAPHIE

---

### Sources

---

*Acervo Documental Silvestre Revueltas*, KOLB, Roberto ; REVUELTAS, Rosaura (eds.), México, UNAM, 1996.

Archives de la LEAR du Fond Leopoldo Méndez. CENIDAIP/INBA, México.

*Commune*, revue de l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaire (AEAR), France.

*Cultura Musical*, revue mensuelle publiée à Mexico entre novembre 1936 et octobre 1937 par le Conservatoire National sous la direction de Manuel M. Ponce.

Écrits de Carlos Chávez compilés et publiés dans :

CHÁVEZ, Carlos, *Escritos periodísticos (1916-1939)*, México, El Colegio de México, 1997 ; CHÁVEZ, Carlos, *Escritos periodísticos (1940-1949)*, México, El Colegio de México, 2000.

Écrits de Silvestre Revueltas compilés et publiés dans :

REVUELTAS, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era, 1989.

*El Mono Azul*, revue hebdomadaire de l'*Alianza de Intelectuales Antifascistas* publiée à Madrid entre 1936 et 1937.

*Frente a Frente*, organe de diffusion de la LEAR publié entre 1934 et 1938. Edition facsimilaire publiée par le Centro de Estudios Obreros y Socialistas, México, 1996.

*Música*, enero-junio 1938, revue mensuelle publiée à Barcelone par le *Consejo Central de la Música*.

*Música. Revista mexicana*, revue mensuelle dirigée par Carlos Chávez et publiée à Mexico avec le concours du Conservatoire National du Mexique entre 1930 et 1931.

*Nuestra música*, revue trimestrielle publiée à Mexico entre 1946 et 1953.

*Nueva Cultura*, revue dirigée par Josep Renau et publiée à Valence entre 1935 et 1937 [repr. Vaduz - Liechtenstein, Ed. Topos, 1977].

### Journaux et principaux articles de presse

---

*ABC*, Madrid.

*Boletín de la OSM*, Vol. 2, n° 2, México, junio de 1941.

*El Globo*, México.

*El Machete*, México [organe de diffusion du SOTPE puis du PCM].

*El Nacional*, México.

*El Universal Gráfico*, México.

*El Universal*, México.

*La Voz*, Madrid.

EISLER, Hanns, « The composer in society », *Daily Worker* (journal new-yorkais organe de diffusion du CPUSA), 5 décembre 1935.

KAHAN, Salomón, « Carta abierta a Silvestre Revueltas », *El Universal Gráfico*, México, 3 de noviembre de 1933.

KAHAN, Salomón, « La mas completa “incompleta” bella obra de Revueltas », *El Universal Gráfico*, México, 6 de junio de 1933.

KAHAN, Salomón, « Modernismo absurdo », *El Universal Gráfico*, México, 27 de octubre de 1933.

KAHAN, Salomón, « Un aplauso y una aclaración », *El Universal Gráfico*, México, 12 de diciembre de 1933.

POMAR, José, « Pomar opina... La Situación de los Compositores Mexicanos », *Cultura Musical*, Vol. 1, n° 4-5, febrero-marzo de 1937, pp. 7-9.

REVUELTAS, Silvestre, « Contracanto », *El Universal*, México, 8 de noviembre de 1933.

REVUELTAS, Silvestre, « Jacobo Kostakowsky », *El Nacional*, México, 19 de enero de 1938.

REVUELTAS, Silvestre, « José Pomar y el canto revolucionario », *El Nacional*, México, 18 de enero de 1938.

REVUELTAS, Silvestre, « Sobre la crítica », *Cultura Musical*, Vol. 1, n° 6, abril de 1937, pp. 3-7.

## Partitions

---

CHÁVEZ, Carlos, *Sinfonía India*, New York, G. Schirmer, 1950.

REVUELTAS, Silvestre, *Caminos*, New York, Southern Music Publishing Co. Inc, 1971.

REVUELTAS, Silvestre, *Canto de una muchacha negra*, inédit, 1938 [manuscrit reproduit dans *Acervo Documental Silvestre Revueltas*, KOLB, Roberto ; REVUELTAS, Rosaura (eds.), México, UNAM, 1996].

REVUELTAS, Silvestre, *Dos canciones*, Montevideo, ECIC, 1946.

REVUELTAS, Silvestre, *Frente a Frente*, inédit, 1937 [manuscrit reproduit dans *Acervo Documental Silvestre Revueltas*, KOLB, Roberto ; REVUELTAS, Rosaura (eds.), México, UNAM, 1996].

REVUELTAS, Silvestre, *Homenaje a Federico García Lorca*, New York, Southern Music Publishing Co. Inc, 1958.

REVUELTAS, Silvestre, *Itinerarios*, New York, Southern Music Publishing Co. Inc, 1971.

REVUELTAS, Silvestre, *Janitzio*, New York, Southern Music Publishing Co. Inc, 1966.

REVUELTAS, Silvestre, « México en España », MAYER, Otto (comp.), *Cancionero Revolucionario Internacional*, Barcelona, Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (Secció de Música), 1937, pp. 5-7.

REVUELTAS, Silvestre, *Música de Feria*, New York, Southern Music Publishing Co. Inc, 1967.

REVUELTAS, Silvestre, *Planos*, New York, Southern Music Publishing Co. Inc, 1963.

REVUELTAS, Silvestre, *Porrás*, inédit, 1937 [manuscrit reproduit dans *Acervo Documental Silvestre RevueLTas*, KOLB, Roberto ; REVUELTAS, Rosaura (eds.), México, UNAM, 1996].

REVUELTAS, Silvestre, *Sensemaya*, New York, G. Schirmer, 1949.

REVUELTAS, Silvestre, *Tres Sonetos*, New York, Southern Music Publishing Co. Inc, 1974.

REVUELTAS, Silvestre, *Un Canto de Guerra de los Frentes Leales*, New York, Southern Music Publishing Co. Inc, 1991.

WEBERN, Anton, *Fünf Sätze für Streichquartett*, Wien, Universal Edition, 1922.

WEBERN, Anton, *Sechs Bagatellen für Streichquartett*, Wien, Universal Edition, 1924.

## Ouvrages et articles de revues

---

ALFARO SIQUEIROS, David, *L'art et la révolution*, (Raquel Tibol, comp.), Paris, Editions Sociales, 1973.

ANSART, Pierre, *La gestion des passions politiques*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

AZAÑA, Manuel, *Diarios completos. Monarquía, República, Guerra civil*, Barcelona, Crítica, 2000.

AZNAR SOLER, Manuel ; SCHNEIDER, Luis Mario (eds.), *II Congreso internacional de escritores para la defensa de la cultura (1937)*, 3 Vol., Barcelona, Generalitat Valenciana, 1987.

BAIGELL, Matthew ; WILLIAMS, Julia (eds.), *Artists Against War and Fascism: Papers of the First American Artists' Congress*, New Jersey, Rutgers University Press, 1986.

BALANDIER, Georges, *Le Détour. Pouvoir et modernité*, Paris, Fayard, 1985.

BEEVOR, Antony, *La Guerre d'Espagne*, Paris, Calmann-Lévy, 2006.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2007 [1936].

BENJAMIN, Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991 [1936].

BITRAN, Yael ; MIRANDA, Ricardo (ed.) *Diálogo de resplandores. Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, INBA/CONACULTA, 2002.

BOURDIEU, Pierre, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

BOWLES, Paul, *Mémoires d'un nomade*, Paris, Quai Voltaire, 1989 [1972].

BOWLES, Paul ; HERMANN, Irene (ed.), *Paul Bowles on music*, Berkeley, University of California Press, 2003.

BRADING, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era, 1973.

BRAUD, Philippe, *L'émotion en politique*, Paris, Presses de SciencesPo, 1996.

BRAUD, Philippe, *Sociologie politique*, Paris, LGDJ, 2008.

BUCH, Esteban, *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999.

BUCH, Esteban, « Musique et politique, quel rapport ? », ROBIC, Jean-François (dir.), *Représentation et politique*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 41-53.

CARR, Barry, « Marxism and Anarchism in the Formation of the Mexican Communist Party, 1910-10 », *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 63, n° 2, mai 1983, pp. 277-305.

CASTILLO FADIC, Gabriel, *Musiques du XX<sup>e</sup> siècle au sud du río Bravo : images d'identité et d'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2006.

CONTRERAS SOTO, Eduardo, *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son*, México, CONACULTA, 2000.

COOK, Nicholas, *Musique, une très brève introduction*, Paris, Allia, 2006 [1998].

CÓRDOVA, Arnaldo, *La ideología de la Revolución Mexicana: la formación del nuevo régimen*, México, Era, 1973.

COUFFON, Claude (éd./tr.), *Nicolás Guillén*, Paris, Éditions Pierre Seghers, 1964.

CRESPI, Roberto Simon, « José Revueltas (1914-1976): A Political Biography », *Latin American Perspectives*, Vol. 6, n° 3: Studies on the State and Development and on Popular Mobilization, 1979, pp. 93-113.

DAHLHAUS, Carl, « Thèses sur la musique engagée », *Essais sur la Nouvelle Musique*, Genève, Editions Contrechamps, 2004.

DE CHASSEY, Éric, « Paul Strand, frontalité et engagement », *Études photographiques*, n° 13, 2003.

DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio, *La música en la Guerra civil española*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.

DE MONTALEMBERT, Eugène ; ABROMONT, Claude, *Guide de genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010.



DEAN, Jack Lee, « Un calidoscopio musical: técnicas de composición en *Cuauhnáhuac* », KOLB, Roberto ; WOLFFER, José (eds.), *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, México, UNAM, 2007, pp. 90-114.

DIECKHOFF, Alain ; JAFFRELOT, Christophe (sous la dir.), *Repenser le nationalisme. Théories et pratiques*, Paris, Presses de SciencesPo, 2006, p. 20.

DROZ, Jacques, *Histoire de l'antifascisme en Europe 1923-1939*, Paris, La Découverte, 1985.

EISLER, Hanns, *Musique et société*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998.

ESTRADA, Julio, « Carlos Chávez: -¿Quiénes son los otros? », *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Escuela Nacional de Música, CCADET, UNAM, México, junio 2009 - junio 2010, n° 3-4, pp. 7-32.

ESTRADA, Julio, « La obra política de Silvestre Revueltas », KOLB, Roberto ; WOLFFER, José (eds.), *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, México, UNAM, 2007, pp. 246-272.

ESTRADA, Julio, « Silvestre Revueltas. Periodo de las cuerdas (1929-1932) », *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 90, México, IIE-UNAM, 2007, pp. 149-174.

ESTRADA, Julio, « Técnicas composicionales en la música mexicana de 1910 a 1940 », ESTRADA, Julio (ed.), *La música de México. 4: Periodo nacionalista*, México, UNAM, 1986, pp. 119-161.

FELL, Claude, *José Vasconcelos. Los años del águila*, México, UNAM, 1989.

FIGARELLA, Mariana, *Edward Weston y Tina Modotti en México*, México, IIE-UNAM, 2002.

FLORESCANO, Enrique, *Historia de las historias de la nación mexicana*, México, Taurus, 2002.

GARCÍA MORILLO, Roberto, *Carlos Chávez. Vida y obra*, México, FCE, 1960.

GARRO, Elena, *Memorias de España*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1992.

GIBSON, Ian, *Federico Garcia Lorca*, Paris, Seghers, 1990.

GODICHEAU, François, *La Guerre d'Espagne. De la démocratie à la dictature*, Paris, Gallimard, 2006.

GODICHEAU, François, *La Guerre d'Espagne. République et révolution en Catalogne (1936-1939)*, Paris Odile Jacob, 2004.

GODICHEAU, François, « La légende noire du Service d'Information Militaire de la République dans la guerre civile espagnole, et l'idée de contrôle politique », *Le mouvement social*, 2002/4, n° 201, Paris, La Découverte, pp. 29-52.

GODICHEAU, François, « Los hechos de mayo de 1937 y los presos antifascistas: identificación de un fenómeno represivo », *Historia Social*, n° 44, Barcelona, 2002.

GOEHR, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Work: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

GUILLÉN, Nicolás, *En tournant la page. Mémoires*, Paris, Actes Sud, 1988 [1982].

GUILLÉN, Nicolás, (ÍÑIGO MADRIGAL, Luis, ed.), *Summa poética*, Madrid, Cátedra, 1976.

HADATTY, Yanna, « Estridencia y estridentismo en el México de Revueltas », KOLB, Roberto ; WOLFFER, José (eds.), *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, México, UNAM, 2007, pp. 175-187.

HANSLICK, Eduard, *Du beau dans la musique*, Paris, Christian Bourgois, 1986 [1854].

HART, Henry (ed.), *American Writers' Congress*, New York, International Publishers, 1935.

HERR, Robert, « “El Machete sirve para cortar caña”: obras literarias y revolucionarias en *El Machete* (1924-1929) », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 66, 2007, Lima-Hanover, pp. 133-152.

HESS, Carol, « Silvestre Revueltas in Republican Spain: Music as Political Utterance », *Latin American Music Review*, Vol. 18, n° 2, 1997, University of Texas Press, pp. 278-296.

HIJAR SERRANO, Alberto (comp.), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, México, CONACULTA-CENIDIAP, 2007.

*Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2000.

HOBSBAWM, Éric, *Nations et nationalismes depuis 1780*, Paris, Gallimard, 1992 [1990].

HOBSBAWM, Eric ; RANGER, Terence, *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

HOMBERGER, Éric, « Proletarian Literature and the John Reed Clubs 1929-1935 », *Journal of American Studies*, Vol. 13, n° 2, 1979, pp. 221-244.

HUGHES, Langston, *I Wonder as I Wander. An autobiography*, New York, Hill and Wang, 1963.

JDANOV, Andrei, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, Paris, Éditions de la Nouvelle Critique, 1950.

KLEIN, Wolfgang, *Commune, revue pour la défense de la culture (1933-1939)*, Paris, Editions du CNRS, 1988.

KLEIN, Wolfgang, « La préparation du Congrès : quand l'appareil communiste ne fonctionne pas », TERONI, Sandra, KLEIN, Wolfgang (eds.), *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains, Paris 1935*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2005.

KOLB, Roberto, *El vanguardismo de Silvestre Revueltas. Una propuesta semiótica*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2006.

KOLB, Roberto (comp.), *Silvestre Revueltas: catálogo de sus obras*, México, UNAM-ENM, 1998.

KOLB, Roberto ; WOLFFER, José (ed.), *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, México, UNAM, 2007.

KUSS, Malena, « La pensée occidentale du point de vue transculturel (décoloniser l'approche de la musique d'Amérique Latine) », NATTIEZ, Jean-Jacques (éd.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle, Vol. 5 : L'unité de la musique*, Paris, Actes Sud – Cité de la Musique, 2007, pp. 68-102.

*La Constitución de la confederación de Trabajadores de México*, México, INEHRM, 1986.

LIDA, Clara E. ; ILLADES, Carlos, « El anarquismo y sus primeras influencias en México después de la Comuna de París: 1871-1881 », *Historia Mexicana*, Vol. 51, n° 1, 2001, pp. 103-149.

LINZ, Juan, *Régimes totalitaires et autoritaires*, Paris, Armand Colin, 2006 [2000].

LEAR, John, « La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico *El Machete* », *Signos Históricos*, n° 15, 2006, México, pp. 108-147.

MAC GREGOR CAMPUZANO Javier, « Bandera Roja : órgano comunista de información político-electoral, 1934 », *Signos Históricos*, n° 9, 2003, México, pp. 101-122.

MADRID, Alejandro, *Los sonidos de la nación moderna*, Cuba, Casa de las Américas, 2008.

MADRID, Alejandro, « The Sounds of the Nation: Visions of Modernity and Tradition in Mexico's First Congress of Music », *Hispanic American Historical Review*, 86:4, Duke University Press, 2006, pp. 681-706.

MARINELLO, Juan, *Imagen de Silvestre Revueltas*, La Habana, Sociedad cubano-mexicana de relaciones culturales, 1966.

MATUTE, Álvaro, *El Ateneo de México*, México, FCE, 1999.

MAYER-SERRA, Otto, *Panorama de la música mexicana*, México, El Colegio de México, 1941.

MEDINA, Luis, *Historia de la Revolución Mexicana, 1940-1952: Del cardenismo al avilacamachismo*, México, El Colegio de México, 1978.

MEDINA PEÑA, Luis, *Hacia el nuevo Estado. México, 1920-2000*, México, FCE, 2010.

MENDOZA, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM-IIE, 1984.

*Mexique – Europe. Allers-Retours 1910-1960*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2004.

- MEYER, Jean, *La Révolution mexicaine*, Paris, Tallandier, 2010 [1973].
- MILZA, Pierre, *Les fascismes*, Paris, Seuil, 2001 [1985].
- MORRIER, Denis, *Carlos Gesualdo*, Paris, Fayard, 2003.
- NERUDA, Pablo, *Canto General*, Vol. II, Barcelona, Oceano, 2001 [1950].
- NERUDA, Pablo, *Chant Général*, Paris, Gallimard, 1977.
- NERUDA, Pablo, *Né pour naître*, Paris, Gallimard, 1980 [1977].
- NOIRIEL, Gérard, *À quoi sert « l'identité nationale »*, Marseille, Agone, 2007.
- OJEDA REVAH, Mario, *México y la Guerra civil española*, Madrid, Turner, 2004.
- ORWELL, George, *Hommage à la Catalogne*, Paris, Éditions Ivrea, 1982 [1938].
- ORY, Pascal, « L'histoire de politiques symboliques modernes », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 47-3, 2000, France, pp. 525-536.
- PARKER, Robert, « Revueltas in San Antonio and Mobile », *Latin American Music Review*, Vol. 23, n° 1, 2002, pp. 114-130.
- PARKER, Robert, « Revueltas, the Chicago Years », *Latin American Music Review*, Vol. 25, n° 2, 2004, pp. 180-194.
- PAZ, Octavio, *Itinéraire*, Paris, Gallimard, 1996 [1993].
- PICÚN, Olga, *Archivo musical Jacobo Kostakowsky*, México, UNAM-IIE, 2003.
- PICÚN, Olga, « José Pomar. Su trayectoria y su música » *Revista Latinoamericana de Música*, 2005 (<http://www.latinoamerica-musica.net>).
- PICÚN, Olga ; CARREDANO, Consuelo, « El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios », ARCINIEGA, Hugo, NOELLE, Luise, RAMÍREZ, Fausto (coord.), *El arte en tiempos de cambio 1810 1910 2010*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 482-523.
- POIRIER, Alain, *Webern et l'art de l'aphorisme*, Paris, Éditions de la Cité de la Musique, 2009.
- PROCHASSON, Christophe, « Musique et politique, nouvelles approches », *Le mouvement social*, 2004/3 - n° 208, Paris, La Découverte, pp. 3-5.
- RACINE, Nicole, « L'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (A.E.A.R.). La revue "Commune" et la lutte idéologique contre le fascisme (1932-1936) », *Le Mouvement social*, n° 54 : Front Populaire, Éditions l'Atelier, 1966, pp. 29-47.
- REVUELTAS, José, « Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas », *Las evocaciones requeridas*, Tomo II, México, Era, 1987, pp. 287-314.
- REVUELTAS, José, *Escritos políticos*, Vol. I, México, Era, 1984.
- REVUELTAS, Rosaura (comp.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, México, Era, 1989.

REVUELTAS, Silvestre, « Notas Transatlánticas », *Nueva Cultura* (Valencia), Año III, n° 6-7-8, agosto-septiembre-octubre 1937, [repr. Vaduz - Liechtenstein, Ed. Topos, 1977], p. 423.

REYES PALMA, Francisco, « La LEAR y su revista de frente cultural », *Frente a Frente* (éd. fac-similée), México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994.

ROOT, Deane, « The Pan American Association of Composers (1928-1934) », *Anuario interamericano de Investigación Musical*, Vol. 8, 1972, pp. 49-70.

ROSEN, Charles, *Schoenberg*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

SAAVEDRA, Leonora, « Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica », BITRÁN, Yael ; MIRANDA, Ricardo (ed.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, INBA/CONACULTA, 2002, pp. 125-136.

SCOTT, W. Joan, *Théorie critique de l'histoire. Identités, expériences, politiques*, Paris, Fayard, 2009.

SOLÀ, Pere, « María Teresa León : "Je suis l'Espagne" », *Revue Aden. Paul Nizan et les années 30*, n° 9 : Intellectuels, écrivains et journalistes aux côtés de la République espagnole (1936-1939), Vol. 2, Bruxelles, Editions Aden, 2010, pp. 133-146.

SHERIDAN, Guillermo, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, FCE, 1999.

STEVENSON, Roberto, « El sistema melódico de los aborígenes primitivos [de México: los coras y los huicholes] y la Sinfonía India de Carlos Chávez », JÁUREGUI, Jesús ; NEURATH, Johannes (eds.), *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss*, México, INI/Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1968, pp. 187-199.

TENZER, Nicolas, *La politique*, Paris, PUF, 1991.

TERONI, Sandra, KLEIN, Wolfgang (eds.), *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains, Paris 1935*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2005.

TILLY, Charles ; TARROW, Sidney, *Politique(s) du conflit. De la grève à la révolution*, Paris, Presses de SciencesPo, 2008 [2006].

TRAÏNI, Christophe, *La musique en colère*, Paris, Presses de SciencesPo, 2008.

VASCONCELOS, José, *La Raza cósmica*, México, Porrúa, 2001 [1925].

VELASCO PUFLEAU, Luis, « Nacionalismo, autoritarismo y construcción cultural: Carlos Chávez y la creación musical en México (1921-1952) », Illiano, Roberto ; Sala, Massimiliano (eds.), *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*, Turnhout, Brepols (Speculum Musicae, 14), 2009, pp. 707-730.

VELASCO PUFLEAU, Luis, « Vie et mort dans l'Homage à Federico García Lorca de Silvestre Revueltas », *5<sup>es</sup> rencontres de l'OMF « Musicologies d'aujourd'hui »*, Paris, Université Paris-Sorbonne, pp. 109-118.

ZAVALA, Felipe, *Filosofía de la Revolución Mexicana en la obra de José Vasconcelos*, México, Porrúa, 2000.

ZOHN MULDOON, Ricardo, « La canción de la culebra: el *Sensemayá* de Revueltas », KOLB, Roberto ; WOLFFER, José (eds.), *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, México, UNAM, 2007, pp. 188-221.

## ANNEXES

---

### Annexe I. Chronologie d'évènements politiques et culturels<sup>698</sup>

---

#### Date

- Évènements politiques
- Évènements culturels ou en rapport avec Silvestre Revueltas

#### 1876-1880 / 1884-1911

- Dictature du Général Porfirio Díaz.

#### 1899

- Naissance de Silvestre Revueltas Sánchez à Santiago Papasquiaro (Durango), Mexique. Naissance de Carlos Chávez à Mexico.
- Séjour d'étude du compositeur Julián Carrillo au Conservatoire de Leipzig et au Conservatoire de Gand entre 1899 et 1904.

#### 1900

- Julian Carrillo rencontre Camille Saint-Saëns et Romain Rolland à Paris.
- José Guadalupe Posada adopte la technique plus rapide de la gravure sur zinc.

#### 1901

- Rébellion de l'ethnie Yaqui écrasée par le gouvernement. Répression contre les Mayas au Yucatán.
- José Clemente Orozco étudie à l'*Antiguo Colegio de San Idelfonso (Escuela Nacional Preparatoria)*.

#### 1902

- La Première Symphonie de Julián Carrillo est créée par l'Orchestre de la Gewandthaus de Leipzig.

#### 1903

- Première fonderie mexicaine à Monterrey.

#### 1904

- Sixième réélection de Porfirio Díaz.
- Début de la construction du *Palacio de Bellas Artes* à Mexico.

---

<sup>698</sup> Sources principales : *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2000 ; *Mexique – Europe. Allers-Retours 1910-1960*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2004 [Chronologie préparé par Serge FAUCHERAU et Camille VIÉVILLE].

Publication au Texas de l'hebdomadaire *Regeneración* par les frères Flores Magón (distribution clandestine au Mexique).

⊙ Séjour d'étude du compositeur Manuel M. Ponce au conservatoire de Boulogne (1904-1906).

Séjour d'étude du compositeur José Rolón à Paris (1904-1907).

Le peintre Roberto Montenegro se rend en Espagne.

## 1906

⊙ Grève des mineurs de Cananea (Sonora) contre la compagnie étatsunienne *Cananea Consolidated Cooper Company*. Elle est réprimée brutalement par le gouvernement mexicain avec l'aide de troupes étatsuniennes.

Publication du « Programme du Parti Libéral », opposé au régime.

⊙ Fin des études de Diego Rivera à l'Académie de San Carlos (1898-1906).

## 1907

⊙ Crise économique.

Grève violemment réprimée des ouvriers du textile à Río Blanco (Veracruz).

⊙ Rivera part pour l'Espagne et étudie à Madrid chez Eduardo Chicharro.

## 1908

⊙ Porfirio Díaz annonce qu'il quittera la Présidence en 1910 ; il n'en fera rien.

Les travailleurs réclament la journée de 8 heures ; le gouvernement ignore leur requête.

## 1909

⊙ Díaz réélu.

⊙ Rivera voyage en France et en Belgique et s'installe à Paris.

## 1910

⊙ Centenaire de l'Indépendance du Mexique.

Soulèvement organisé par Francisco Madero, avec l'appui des libéraux, contre le régime de Díaz ; début de la Révolution mexicaine : Pancho Villa au Nord, Emiliano Zapata au Sud.

⊙ José C. Orozco devient caricaturiste professionnel.

Rivera revient au Mexique après avoir participé aux Indépendants à Paris. Il expose à l'Académie de San Carlos.

## 1911

⊙ Armistice entre Madero et Díaz ; démission et exil à Paris de ce dernier.

Election de Madero à la Présidence.

⊙ Rivera participe au Salon d'Automne et s'installe à Montparnasse.

Révolte des étudiants de l'Académie de San Carlos contre l'enseignement rétrograde.

## 1912

⊙ Fondation de la *Casa del Obrero Mundial* à Mexico.

⊙ Les peintres Roberto Montenegro et le guatémaltèque Carlos Mérida s'installent à Paris (1912-1914).



## 1913

- Coup d'État du Général Victoriano Huerta ; le président Madero est assassiné. Venustiano Carranza, gouverneur, dirige les forces constitutionnalistes (partisanes de la constitution de 1857) ; il refuse de reconnaître Huerta et lance le « Plan de Guadalupe » pour le renverser. Villa, Obregón et Zapata y adhèrent. Huerta règne en despote.
- Mort du graveur José Guadalupe Posada.

## 1914

- Débarquement de *Marines* étatsuniens à Veracruz pour bloquer du matériel commandé en Europe par Huerta. Renversement de Huerta, contraint à l'exil, par Carranza. Union des représentants révolutionnaires (convention d'Aguascalientes) dont Villa et Zapata, contre Carranza. La Convention révolutionnaire s'installe à Mexico (Villa et Zapata), Carranza à Veracruz. Début de la Première Guerre mondiale.
- Roberto Montenegro s'installe à Mallorca (1914-1919) et y exécute ses premières peintures murales (1919). John Reed au Mexique écrit *Le Mexique insurgé*.

## 1915

- Intensification de la guerre civile. Mort de Porfirio Díaz à Paris. Loi agraire de Carranza. Défaite de Villa face au Général Obregón, proche de Carranza, à la *Batalla de Celaya*. Le gouvernement de Carranza est reconnu par les États-Unis et par huit États d'Amérique Latine.

## 1916

- Mort du Général Huerta à El Paso (États-Unis). Attaque par Villa de Columbus, ville frontalière étatsunienne, dans le dessein de créer des problèmes d'ordre international à Carranza ; représailles menées par le Général John J. Pershing. Grève général à Mexico. Dissolution de la *Casa del Obrero Mundial*.
- Premier séjour du sculpteur Germán Cueto en Espagne.

## 1917

- Élection de Carranza à la Présidence. L'Allemagne propose d'aider le Mexique à reconquérir ses territoires envahis depuis 1847 par les États-Unis, en échange d'un appui et de l'attaque des États-Unis. Nouvelle constitution politique, dite de Querétaro, par Carranza, inspirée de la Constitution de 1857. Avancées sociales (école élémentaire gratuite et obligatoire, interdiction de la reconduction du mandat présidentiel, réduction du pouvoir de l'Église, journée de huit heures et dimanche chômé, création d'un salaire minimum, liberté d'expression) mais mécontentement populaire en raison de l'application limitée de la Constitution.
- Départ de Silvestre et de Fermín Revueltas à San Antonio puis à Chicago.

Orozco se rend aux États-Unis (1917-1919) mais une partie de ses dessins jugés « immoraux » par la douane étatsunienne est saisie.

## 1918

○ Fin de la Première Guerre mondiale.  
Fondation de la CROM.

## 1919

○ Assassinat de Zapata.  
Fondation du *Partido Comunista Mexicano* (PCM) à Mexico.  
Développement d'un courant pacifiste et pro-démocratique chez les intellectuels mexicains.  
☉ Silvestre et Fermín Revueltas s'installent à Chicago afin d'étudier au Conservatoire et à l'*Art Institute* de Chicago.  
Rencontre des peintres Orozco-Siqueiros à New York et Siqueiros-Rivera à Paris.  
Carlos Mérida se fixe à Mexico.

## 1920

○ Assassinat de Carranza. Soumission de Villa. Election d'Álvaro Obregón à la Présidence (1920-1924). Fin de la Révolution.  
☉ Obregón nouvellement élu nomme José Vasconcelos ministre de l'Éducation. Création de l'Université Nationale par Vasconcelos.

## 1921

○ Création de la *Secretaría de Educación Pública* (SEP) par José Vasconcelos.  
Fondation à Mexico de la *Confederación General de Trabajadores* (CGT) puis rupture de celle-ci avec le PCM.  
☉ Voyage de Rivera au Yucatán avec Vasconcelos.  
Premier manifeste Stridentiste par le poète Manuel Maples Arce ; naissance du mouvement d'avant-garde (1921-1927).  
Le peintre Jean Charlot se fixe à Mexico et partage un atelier avec Fernando Leal.  
Carlos Chávez : ballet *El Fuego nuevo* (commandé par Vasconcelos).

## 1922

☉ Début du programme mural de l'École Nationale Préparatoire et à la SEP : Diego Rivera, Jose C. Orozco, David A. Siqueiros, Jean Charlot, Alva de la Canal, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Carlos Mérida, Roberto Montenegro et Xavier Guerrero.  
La musique de Julián Carrillo est dorénavant atonale et microtonale.  
Manifeste du futur *Sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores* (SOTPE) par Siqueiros.

## 1923

○ Reconnaissance de l'autorité légale du gouvernement Obregón par les États-Unis.  
Accords de Bucareli avec les compagnies pétrolières étatsuniennes.  
Accusant Obregón d'essayer de mener Calles à la Présidence, le Général Adolfo de la Huerta lance une rébellion à Veracruz.  
Assassinat de Pancho Villa.

⊙ Fondation du SOTPE.  
Les photographes Eduard Weston et Tina Modotti voyagent au Mexique.

## 1924

⊙ Rébellion de Adolfo de la Huerta réprimée.  
Démission de Vasconcelos de la SEP.  
Élection de Plutarco E. Calles à la Présidence (1924-1928).  
Campagne de laïcisation du pays ; tensions avec l'Église catholique.

⊙ Fondation de la revue *El Machete* par Siqueiros et les membres du SOTPE.  
Exposition stridentiste au *Café de Nadie*, avec la participation des peintres Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Méndez et Charlot ; du sculpteur Cueto et des photographes Modotti et Weston. La participation du compositeur Silvestre Revueltas est annoncée.  
Licenciement des artistes du SOTPE (sauf Rivera) des projets muraux.  
D. H. Lawrence est au Mexique où il écrit *Le Serpent à plumes* (1926).  
Chávez organise le premier cycle de concerts de *Música Nueva* à Mexico.

## 1925

⊙ Création de la Banque Centrale par Plutarco E. Calles.  
Début de distribution des terres (Réforme agraire).

⊙ Orozco expose à Paris (chez Bernheim-Jeune).  
Article de Jean Charlot sur José Guadalupe Posada : « Un precursor del Movimiento de arte mexicano ».  
Le poète Vladimir Maïakovski de passage au Mexique.  
Un grave accident laisse Frida Kahlo, la future épouse de Diego Rivera, infirme.  
Julían Carrillo donne un concert de ses œuvres en tiers, quart, huitième et seizième de ton.  
Chávez organise le deuxième cycle de concerts de *Música Nueva* à Mexico ; Revueltas y participe comme violoniste.  
Arrivée à Mexico du compositeur Jacobo Kostakowsky avec sa famille.

## 1926

⊙ Début de la guerre des Cristeros (1926-1929) opposant des paysans catholiques au gouvernement anticléréal.

⊙ Siqueiros renonce à la peinture pour la politique.  
La revue stridentiste *Horizonte* est éditée à Jalapa (Veracruz) notamment par Germán List Arzubide et Manuel Males Arce, Alva de la Canal, Germán et Lola Cueto, Tina Modotti et Edward Weston.  
Weston retourne aux États-Unis, Modotti reste à Mexico.  
Premier *Congreso Nacional de Música* à Mexico.

## 1927

⊙ Modification de la Constitution pour permettre la réélection d'Obregón.  
Les États-Unis acquièrent de nouvelles concessions minières et pétrolifères au Mexique.

⊙ Orozco part pour New York (1927-1934).  
Second séjour de Mérida à Paris (1927-1929).  
Germán et Lola Cueto se fixent à Paris (1927-1932).  
Léopold Stokowski dirige le *Concertino pour piano en tiers de ton* de Carrillo aux États-Unis et à Cuba.

## 1928

○ Réélection d'Obregón. Assassinat de ce dernier à Mexico par un catholique fanatique (17 juillet) au parc de *La Bombilla*.

Visite du président étatsunien Hoover à Mexico.

Élection de Ortiz Rubio à la Présidence. Début du *Maximato*.

VI<sup>e</sup> Congrès du Komintern à Moscou, consigne « classe contre classe ».

◎ Carlos Chávez fonde l'Orchestre Symphonique du Mexique (OSM) et assume la direction du Conservatoire National.

Manifeste du groupe 30-30 (Fermín Revueltas, Alva de la Canal, G. Fernández Ledesma).

Revue *Contemporáneos* (Torres Bodet, Villaurrutia, Pellicer, Novo, Gorostiza).

## 1929

○ Soulèvement des obregonistes.

La Parti Communiste Mexicain (PCM) et *El Machete* sont interdits.

Transformation du régime et création du Parti National Révolutionnaire (PNR) par Calles.

◎ Après l'invitation de Chávez, Silvestre Revueltas arrive à Mexico où il enseigne le violon et dirige l'Orchestre des étudiants du Conservatoire. Il prend la sous-direction de l'OSM.

## 1930

○ Attentat contre le Président Ortiz Rubio (blessé). Calles dirige en sous-main.

◎ Premier séjour du poète espagnol León Felipe au Mexique (1930-1934).

Tina Modotti est expulsé du Mexique.

Chávez édite la revue *Música*.

Silvestre Revueltas : premier quatuor à cordes

## 1931

○ Calles : chef absolu de la politique mexicaine.

◎ Silvestre Revueltas : deuxième et troisième quatuor à cordes, *Cuauhnáhuac*, *Esquinas*, *Vantanas*, *Dúo para pato y canario*.

Siqueiros en résidence forcée à Taxco revient au tableau de chevalet.

Sergueï Eisenstein tourne *Que viva México !*

Fondation du groupe *Lucha Intelectual Proletaria* (LIP).

## 1932

○ Démission de Ortiz Rubio. Il est remplacé par le Général Abelardo Rodríguez.

Le pays est touché par la crise économique et rejoint la Société des Nations (SDN).

◎ Silvestre Revueltas : *Colorines*, *Parián*, *Troka*, quatrième quatuor à cordes (*Música de Feria*), *Ranas*, *El Tecolote*.

Ballet *H.P.*, musique de Chávez, décors de Rivera.

José Revueltas est emprisonné aux *Islas Marías*.

Rivera peint la fresque *L'Homme et la Machine* au Detroit Institut of Art.

Orozco voyage en Europe.

Siqueiros peint plusieurs fresques en Californie où il est exilé.

Juan O'Gorman construit un double atelier pour Rivera et Frida Kahlo à San Àngel.

## 1933

- Le candidat à la Présidence du PNR est le Général Lázaro Cárdenas.
- ⊙ Silvestre Revueltas : *Janitzio, Ocho x radio*, *El renacuajo paseador*, *Tocatta* (sin fuga). Scandale au RCA Building de New York où Rivera peint un *Lénine* ; la fresque sera détruite. Aldous Huxley voyage au Mexique et écrit *Beyond Mexique Bay*. Paul Strand arrive au Mexique.

## 1934

- Élection du Général Lázaro Cárdenas à la Présidence ; réformes agraires et sociales. Fin du *Maximato*. Inauguration du *Palacio de Bellas Artes* à Mexico.
- ⊙ Silvestre Revueltas : *Caminos, Planos*. Fondation de la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR). Premier numéro de *Frente a Frente* (novembre). Orozco achève ses fresques au Dartmouth College (New Hampshire). Chávez : *Llamadas. Sinfonía proletaria*.

## 1935

- Le Président Cárdenas prend de plus en plus d'indépendance vis-à-vis de Calles. Conflits politiques au sein du régime. L'inflation atteint environ le 50%. VII<sup>e</sup> Congrès du Komintern à Moscou ; Hernán Laborde et José Revueltas sont délégués du PCM. Dimitrov bouleverse les consignes du Komintern incitant à la création des fronts populaires antifascistes.
- ⊙ Silvestre Revueltas : *Redes*. Mort de Fermín Revueltas à Mexico (9 septembre). Paul Strand et Fred Zinnemann terminent leur film *Redes*, musique de Revueltas. La LEAR participe au premier *American Writers' Congress* à New York. La Ligue attaque le gouvernement Cárdenas l'accusant d'être une variante du fascisme. Fin de la première époque de la Ligue. À la fin de l'année, Siqueiros fonde, à New York, un Atelier expérimental.

## 1936

- Violente discorde entre Calles et le Président Cárdenas ; Calles s'exile aux États-Unis. Création du Front Populaire Mexicain (FPM). Grandes grèves dans les milieux agricoles. Soulèvement militaire en Espagne ; début de la Guerre Civile espagnole. L'État mexicain prend position en faveur de la II<sup>ème</sup> République espagnole.
- ⊙ Assassinat de Federico García Lorca à Granada (19 août). Silvestre Revueltas : *Homenaje a Federico García Lorca, Porras*. Création à New York de la *Sinfonía India* de Chávez. Deuxième époque de la LEAR et de *Frente a Frente*. La LEAR participe au premier *American Artist's Congress* à New York. Orozco entreprend ses fresques de Guadalajara (1936-1939). Jackson Pollock à l'Atelier expérimental de Siqueiros. Antonin Artaud passe huit mois au Mexique où il a pour amis Luis Cardoza y Aragón, José Gorostiza, María Izquierdo, Elías Nandino.

## 1937

- Nationalisation des Chemins de Fer. Distribution de terres aux paysans du Yucatán.
- ◎ Premier Congrès national de la LEAR. Nicolás Guillén arrive au Mexique.  
Silvestre Revueltas : *Sensemaya, Caminando, Frente a Frente, México en Espana*.  
Scission de la section d'Arts plastique de la LEAR et fondation de l'Atelier de Gravure Populaire par Leopoldo Méndez, Raúl Anguiano, Luis Arenal, Pablo O'Higgins.  
La délégation de la LEAR part en Espagne pour participer au II<sup>ème</sup> Congrès des écrivains pour la défense de la Culture (Valence, Madrid et Paris) et soutenir la République espagnole en guerre. Revueltas rencontre en Espagne à Langston Hughes.  
Léon Trotsky et sa femme réfugiés au Mexique sont hébergés par Rivera et Kahlo.  
À la fin de l'année Silvestre Revueltas rentre au Mexique avec Paz, Garro et Pellicer.

## 1938

- Consolidation du régime autoritaire avec la création du *Partido de la Revolución Mexicana* (PRM) et incorporation des centrales syndicales.  
Le PCM est mis à l'écart dans la nouvelle composition du champ politique.  
Rébellion menée par le Général Cedillo, écrasée par Cárdenas.  
Nationalisation des compagnies pétrolières et création de la Compagnie des pétroles mexicains (Pemex).
- ◎ Dernier numéro de *Frente a Frente* (janvier) et dissolution de la LEAR.  
Silvestre Revueltas : *Sensemaya* (version pour grand orchestre), *Itinerarios, Tres sonetos* (de *Hora de junio*), *Cinco canciones para niños y dos canciones profanas, Música para charlar, Un canto de guerra para los frentes leales*.  
Octavio Paz fonde la revue *Taller*.  
André Breton séjourne trois mois et demi au Mexique et voyage avec Rivera, Kahlo, Trotsky, avec lequel il rédige *Pour un art révolutionnaire indépendant*.  
Tina Modotti revient au Mexique.  
Siqueiros est invité par Aragon à donner des conférences sur l'art mexicain à Paris.

## 1939

- Début de la Deuxième Guerre mondiale.  
Pacte germano-soviétique de non agression (août).
- ◎ Silvestre Revueltas : musiques de film, *Cinco canciones para niños y dos canciones profanas* (version pour orchestre).  
Siqueiros peint le *Portrait de la bourgeoisie* à Mexico.  
L'architecte suisse Hannes Meyer, ancien directeur du Bauhaus, est appelé par le gouvernement de Cárdenas à enseigner (1939-1949) au nouvel Institut de Planification Urbaine.

## 1940

- Assassinat de Trotsky à Mexico.  
Élection du Général Manuel Ávila Camacho à la Présidence (1940-1946).
- ◎ Silvestre Revueltas : *La Coronela, Éste era un rey, Dos pequeñas piezas serias*.  
Mort de Silvestre Revueltas à Mexico (5 octobre).  
Création du ballet *La Coronela* inspiré de l'univers de José Guadalupe Posada, musique de Silvestre Revueltas, décors et costumes Fernández Ledesma, scénario de Seki Sano, Waldeen et Fernández Ledesma, textes d'Efraín Huerta, masques de Germán Cueto et chorégraphie de Waldeen.  
Exposition Internationale du surréalisme à la *Galería de Arte Mexicano* (Mexico).

## Annexe II. Liste d'œuvres de Silvestre Revueltas à partir de 1930 en dehors de son œuvre cinématographique<sup>699</sup>

---

### 1930

Musique de Chambre

- Quatuor n° 1

### 1931

Orchestre Symphonique

- *Cuauhnáhuac*
- *Esquinas* [Coins de rue]
- *Ventanas* [Fenêtres]

Orchestre de chambre

- *Cuauhnáhuac*

Musique de Chambre

- *Quatuor n° 2 (Magueyes)*
- *Quatuor n° 3*
- *Madrigal* (duo)

Voix et orchestre de chambre

- *Dúo para pato y canario* [Duo pour canard et canari]

Voix et piano

- *Dúo para pato y canario* [Duo pour canard et canari]

### 1932

Orchestre Symphonique

- *Parián* (soprano, cœur et orchestre)
- *Troka*

Orchestre de chambre

- *Colorines*

Musique de chambre

- *Quatuor n° 4 (Música de Feria)* [Musique de foire]
- *Tres piezas para violín y piano* [Trois pièces pour violon et piano]

Voix et orchestre de chambre

- *El tecolote* [La chouette]
- *Ranas* [Grenouilles]

---

<sup>699</sup> Sources principales : KOLB, Roberto (comp.), *Silvestre Revueltas: catálogo de sus obras*, México, UNAM-ENM, 1998, ainsi que KOLB, Roberto ; WOLFFER, José (eds.), *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, México, UNAM, 2007.

### **1933**

Orchestre Symphonique

- *Janitzio*

Orchestre de chambre

- *El renacuajo paseador* [Le têtard promeneur]
- *Tocatta (sin fuga)*

Musique de chambre

- *Ocho por radio* (8 x radio)

### **1934**

Orchestre Symphonique

- *Caminos* [Chemins]
- *Planos* (*Danza Geométrica*)

Orchestre de chambre

- *Planos*

Piano solo

- *Allegro (Ostinato)*

### **1935**

Orchestre Symphonique

- *Redes* [version de concert]

### **1936**

Orchestre de chambre

- *Homenaje a Federico García Lorca*

Voix et piano

- *Amiga que te vas*

Musique militante

- *Porrás* (ensemble de cuivres, bois et percussion)

### **1937**

Orchestre de chambre

- *Sensemaya*

Voix et piano

- *Caminando* (version baryton et piano)
- *Caminando* (version soprano et piano)



Voix et orchestre de chambre

- *Caminando*
- *No sé por qué piensas tú* [Je ne sais pas pour quoi tu penses]

Musique militante

- *México en España* (voix et ensemble de cuivres)
- *Frente a Frente* (voix et ensemble de cuivres)

## **1938**

Orchestre Symphonique

- *Sensemaya*
- *Itinerarios*
- *Música para charlar*

Orchestre de chambre

- *Tres sonetos* (de « Hora de junio »)

Voix et piano

- *Canto de una muchacha negra* [Chant d'une jeune fille noir]
- *Cinco canciones de niños y dos canciones profanas*

Musique militante

- *Canto ferrocarrilero* (cœur)
- *Un canto de guerra para los frentes leales* (ensemble de cuivres)

## **1939**

Voix et orchestre de chambre

- *Cinco canciones de niños y dos canciones profanas*

## **1940**

Orchestre Symphonique

- *La Coronela* (ballet)

Orchestre de chambre

- *Éste era un rey* (musique pour théâtre militant)

Musique de chambre

- *Dos pequeñas piezas serias*



## Annexe III. Index général de Frente a Frente

---

Note : Nous avons respecté l'orthographe des noms et des titres tels qu'ils sont écrits dans la revue. Dans la mesure du possible nous indiquons la provenance des articles des revues étrangères. Ceux qui proviennent de *Commune* ont été corroborés dans KLEIN, Wolfgang, *Commune, revue pour la défense de la culture (1933-1939)*, Paris, Editions du CNRS, 1988.

### Primera época

#### N° 1, noviembre de 1934

Nuestro comentario	2
En el mundo pasa esto	3
Síntesis de los principios declarativos de la LEAR	3
Editorial	4
Socialismo caudillaje.	
<i>Roberto de la Hoz</i>	5
Prólogo al discurso pronunciado por Gorki en el Congreso de Escritores Soviéticos	7
Panorama de la Revolución rusa.	
<i>Miguel Ángel Velasco</i>	8
¿Existe un arte burgués y un arte revolucionario?	
<i>Germán List Arzubide</i>	9
El 1905 español.	
<i>J. R. Simmen</i>	10
Tribuna Profesional. ¿En qué bando está su puesto?	
<i>Dr. Hipólito Oropesa</i>	11
Almanaque Proletario.	
<i>Marco Arturo Montero</i>	12
Acepciones para un nuevo diccionario	13
El reloj (cuento).	
<i>Juan de la Cabada</i>	14
El plastodonte blanco o el Palacio de Bellas Artes.	
<i>Arturo Zepeda</i>	15
Gas.	
<i>Stefan Faber</i>	16

#### N° 2, enero de 1935

En el mundo pasa esto	2
La cinematografía y la revolución.	
<i>Agustín Aragón Leyva</i>	3
Literatura proletaria. Ensayos de obreros Mexicanos.	
<i>Armén Ohanian</i>	4
Entre esbirros y desheredados.	
<i>José Castol González</i>	4
La verdad sobre los mendigos.	
<i>Abel Mendoza</i>	5
Un boleto y dos piezas teatrales.	
<i>M. A. Montero</i>	6
Los artistas se organizan sindicalmente	6
La literatura contemporánea y los problemas del arte proletario.	

<i>Karl Radek</i>	7
Repuestas del proletariado soviético al asesinato de Kirof	8
¿Educación socialista?	
<i>José Trejo S.</i>	9
La crisis económica y el ejercito de la Medicina.	
<i>Dr. Juan Cejudo</i>	10
La lucha de clases a través de la historia de México.	
<i>LEAR</i>	11
La 100 mil cruces.	
<i>Germán List Arzubide</i>	12
La demagogia y los intelectuales.	
<i>Mario Antonel</i>	13
El fachismo y los intelectuales.	
<i>F. Mazora</i>	14
Almanaque Proletario	14
La ocupación (novela corta).	
<i>Juan de la Cabada</i>	15
 N° 3, mayo de 1935	
En el mundo pasa esto	2
México ante el peligro de guerra.	
<i>MAPP</i>	3
El “futuro” de Lombardo.	
<i>Manuel Vivanco</i>	4
Ola de huelgas.	
<i>Miguel A. Velasco</i>	5
Cinco meses de gobierno cardenista.	
<i>Hernán Laborde</i>	6
Notas para un estudio de arquitectura en México	7
Diego Rivera, pintor de cámara del gobierno mexicano.	
<i>David A. Siqueiros</i>	8
Rafael Alberti en México	
<i>Germán List Arzubide</i>	9
Canción a Thaelmann (poema).	
<i>Rafael Alberti</i>	9
La LEAR en el Congreso de Escritores Americanos	9
Impresiones de la Unión Soviética.	
<i>Enrique González Aparicio</i>	10
Literatura proletaria. “La panadería”, <i>José Gelada</i> .	
“Blancos contra rojos”, <i>Abel Mendoza</i> .	
“Libertad” (poema), <i>Rafael Lima</i>	12
Necesidad de un esquema de pedagogía revolucionaria.	
<i>Vuz</i>	15
Dos cines, dos escuelas.	
<i>Armén Ohanian</i>	17
La literatura revolucionaria en la lucha contra el fachismo.	
<i>Jorge Dimitroff</i>	18
Marcha de hambre.	
<i>Arturo Zepeda</i>	20

## Segunda época

### Nº 1, marzo de 1936

"Divide y vencerás" (pintura mural).	
<i>José Clemente Orozco</i>	3
Discurso de Vicente Lombardo Toledano	
en la inauguración de la Universidad Obrera de México	4
En el mundo pasa esto	5
José Mancisidor en su libro Nueva York revolucionario.	
<i>Lorenzo Turrent Rozas</i>	6
Los escritores, artistas y hombres de ciencia	
de toda America hacia el Congreso Continental en defensa de la Cultura	6
El marxismo entre las masas armadas.	
<i>Rab-Kor</i>	7
Unificación (poema).	
<i>Miguel Bustos Cerecedo</i>	7
Nosotros, los poetas y artistas futuristas de Italia.	
<i>F. T. Marinetti</i>	8
Mussolini 1911	
Chapayev y Viva Villa.	9
<i>León Moussinac</i>	10
La música proletaria y la proletarización de la música.	
<i>Luis Sandi</i>	11
"México es feliz" (reportaje gráfico).	
<i>Álvarez Bravo y Gutmann</i>	12-13
El teatro y la revolución en URSS.	
<i>Armén Ohanian</i>	14
Teatro obrero en México	15
La Asamblea de Artistas en México y el Congreso de Artistas Americanos	
<i>Julio de la Fuente</i>	
La enseñanza política de la experiencia	15
Cubana. <i>Alberto Ruz</i>	
Panorámica de la nueva educación en México.	16
<i>Vicente Casarrubias</i>	
La ciencia y el régimen social.	17
<i>Enrique Beltrán</i>	
Los médicos frente a la guerra.	18
<i>Oscar Prado</i>	
Don Quijote a la luz del marxismo.	19
<i>Makedonio Garza</i>	20
Las aspiraciones artísticas de las masas en URSS	
El lavatorio de la Virgen (cuento)	22
<i>Juan de la Cabada</i>	

### Nº 2, abril de 1936

Notas literarias.	
<i>Verna Carleton de Millán</i>	2
La reacción desfila (pintura mural)	
<i>José Clemente Orozco</i>	3
Marcha de hambre (foto)	
<i>Díaz</i>	3
Extramuros (cuento)	

<i>María Luisa Vera</i>	4
Corta biografía de la Internacional.	
<i>José Pomar</i>	5
La Comuna de París	
<i>Alberto Ruz</i>	6
La escultura moderna mexicana	
<i>Arqueles Vela</i>	7
Chaplin, en Tiempos Modernos. [de <i>New Masses</i> ]	
<i>Robert Forsythe</i>	8
Radio-poesía, diálogo [de <i>Comunne</i> ]	
<i>Honnert e Ilya Selvinski</i>	9
Antiimperialismo en la escuela socialista	
<i>Vicente Casarrubias</i>	10
¡Salud! (poema)	
<i>Geoffroy Rivas</i>	11
Terribles acusaciones al régimen burgués (reportaje gráfico)	
<i>Rodolfo M. Galván, Manuel E. Piña y Ernesto Briseño</i>	12
Qué debemos al cubismo. [de <i>Nueva Cultura</i> ]	14
La tragedia de Shaw	
<i>Xavier Icaza</i>	15
Traven: novelista incógnito. Un capítulo de <i>La Rosa blanca</i>	16
La Revolución mexicana en la arquitectura	
<i>Carlos Leduc</i>	17
Una cátedra de enseñanza reaccionaria	
<i>Manuel R. Palacios</i>	18
Salutación al Congreso de Artistas Americanos.	
<i>José Clemente Orozco</i>	19
La biología y el marxismo	
<i>Enrique Beltrán</i>	19
Escenografía contemporánea	
<i>Emanuel Eisenberg</i>	20
El muerto vuelve al camino (cuento)	
<i>Gastón Lafarga</i>	22
¡Protesta! Por la suspensión de los trabajos de pintura mural del mercado Abelardo Rodríguez	23
Desocupados (litografía)	
<i>José Clemente Orozco</i>	24

## Nº 3, mayo de 1936

¿Qué es el fascismo?	
<i>John Strachey</i>	2
El fascismo por dentro.	
<i>Enrique González Aparicio</i>	4
2 años después de Leipzig (discursos) [de <i>Unite</i> ]	
<i>André Gide, André Malraux y Moro-Giafferi</i>	5
Lujuria criminal entre los camisas pardas	
<i>Magnus Hirschfeld</i>	6
El odio inspirador del régimen nazi	
<i>Heinrich Mann</i>	7
La amenaza fascista en la literatura	
<i>Verna Carleton de Millán</i>	8
Música. El nombramiento y la renuncia de Furtwangler	
<i>Salomón Kahan</i>	9
Las tres K.	

<i>Esther Merrill</i>	10
Ecos de la selva parda: el desprecio del hombre	
<i>J. B. Wiese</i>	11
El cinema al servicio del fascismo	
<i>Agustín Aragón Leyva</i>	12
Alemania Nazi país de cultura	12
El fascismo en America Latina	
<i>Alberto Ruz</i>	13
El pulpo pardo sobre México	14
¡Bájate cochino!	
<i>Willi Bredel</i>	18
El ideal actual de la juventud nazi	19
El torturador pide garantías.	
<i>Jorge Piñó Sandoval</i>	20
Pitimini Morones, Ortega, León y socios tienen una cuenta	21
El fascismo sangra al proletariado mexicano	
<i>R. Gómez Lorenzo</i>	22
¡Yo soy Camisa Dorada! (cuento)	
<i>Juan de la Cabada</i>	24
ABC de una legislación penal contra los hechos antisociales	
<i>Gastón Lafarga</i>	25
Taranta-Babu. [de <i>Commune</i> ]	
<i>Nazim Hikmet</i>	26
Que el Fachismo es verdugo de los pueblos y que	
el Clero apoya al Fachismo, lo prueba el Clero mismo...	28
La pintura en Italia fascista	29
La guerra social en Chicago. 1º de mayo.	
<i>José Martí</i>	30
 Nº 4, julio de 1936	
Una interpretación marxista de Lázaro Cárdenas.	
<i>Luis Chávez Orozco</i>	2
El pueblo apoya a Cárdenas (fotografía)	3
Por la URSS. [de <i>Commune</i> ]	
<i>Romain Rolland</i>	4
Lo que significa la nueva Constitución de la URSS.	
<i>Vicente Lombardo Toledano</i>	6
El esfuerzo cultural en la Unión Soviética.[de <i>Commune</i> ]	
<i>Charles Vildrac</i>	8
Capitalismo vs. Cultura.	
<i>Juan de la Cabada</i>	10
Cine capitalista y cine soviético	11
El ejército de la paz. El ejército de la guerra.	
<i>R.M. O.</i>	12
Máximo Gorki.	
<i>Armén Ohanian y Makedonio Garza</i>	14
Lenin y el Arte. [de <i>Commune</i> ]	
<i>Romain Rolland</i>	16
Los vaticinios burgueses y el porvenir de la Unión Soviética.	
<i>Luis Sánchez Pontón</i>	18
Actividades de la LEAR	19
La exposición de artes plásticas de la LEAR.	
<i>Arqueles Vela</i>	20
Exposición de propaganda tipográfica.	

<i>Gabriel Fernández Ledesma</i>	22
Una visita al primer Consejo Técnico Proletario de México	23

## Nº 5, agosto de 1936

Con quienes y en contra de quienes está la LEAR	2
El Frente Popular, la unidad obrera y la lucha contra el fascismo en España.	
<i>A. Carretero y Jiménez</i>	4
Campeños, intelectuales luchan en España (reportaje gráfico)	5
Alabemos a Dios que ha hecho rica a Extremadura.	
<i>César M. Arconada</i>	6
Un succulento premio a la mejor novela antibolchevique	7
El marxismo y la literatura. [de <i>Commune</i> ]	
<i>Jean Freville</i>	8
José Mancisidor ha vuelto de la URSS	9
México en la Olimpiada de Berlín.	
<i>Luis Córdova</i>	10
Cómo está y qué necesita la gran masa de maestros mexicanos.	
<i>Juan de la Cabada</i>	12
El radio en México, enemigo jurado de la cultura.	
<i>Luis Sandi</i>	14
Los conjuntos sinfónicos y la actual situación de los músicos de atril.	
<i>Eduardo Hernández Moncada</i>	15
¡Salvemos a Luis Carlos Prestes!	
<i>Juan Marinello</i>	16
Más dichos y hechos de la reacción.	
<i>Alberto López Fuentes</i>	17
Insistimos en nuestro programa de reivindicaciones en el arte.	
<i>Julio de la Fuente</i>	19
Frente a Frente. Casi cuento.	
<i>Alberto Ruz</i>	20
El artesano mexicano y la revolución industrial.	
<i>Luis Chávez Orozco</i>	21
Dos políticas en materia de publicaciones.	
<i>Nicolás Pizarro Suárez</i>	21
El Departamento Central, inquisidor de la nueva arquitectura.	
<i>Juan O'Gorman</i>	22
Notas y actividades de la LEAR	23

## Nº 6, noviembre de 1936

Qué es el imperialismo.	
<i>Nicolás Pizarro Suárez</i>	2
La guerra de conquista y la explotación de los pueblos débiles (reportaje gráfico)	3
Cómo resolvió la Unión Soviética el problema de las nacionalidades oprimidas.	
<i>Vicente Lombardo Toledano</i>	4
¡Good bye Panamá!	
<i>León Felipe</i>	6
Ecos de la selva parda: la sangrienta farsa del nacional socialismo	7
La cuartelada de los generales españoles.	
<i>César Vallejo y Vargas Rojas</i>	8
Plá y Beltrán, poeta de una España Nueva.	



<i>José Mancisidor</i>	9
Habla un joven comunista (poema).	
<i>Plá y Beltrán</i>	9
Repercusiones de la rebelión española en México.	
<i>Luis Córdova</i>	10
¿Por qué se queman las iglesias en España?	12
Arquitectura contemporánea.	
<i>Juan O’Gorman</i>	14
El teatro revolucionario en Norteamérica.	
<i>Verna Carleton de Millán</i>	16
Cine.	
<i>Henrik Evander</i>	17
La juventud de Máximo. [de <i>Commune</i> ]	
<i>André-René Zart</i>	17
Juan Marinello. Lo que pensamos de él.	
<i>Ermilio Abreu Gómez</i>	18
La epopeya y la novela.	
<i>Arqueles Vela</i>	19
Los iniciadores del terrorismo en Cuba.	
<i>Rafael Escalona</i>	20
Calaveras prostitutas de fachistas	21
Los milagros de San Isidro (cuento).	
<i>Blanca Lydia Trejo</i>	22

## Nº 7, enero de 1937

Lo que debe ser el Congreso de Escritores y Artistas de México.

<i>Juan Marinello</i>	2
Convocatoria al Congreso de Escritores y Artistas	2
En el mundo pasa esto	3
La región Laguna.	
<i>Marco Xala</i>	4
García Lorca.	
<i>Emilio Abre Gómez</i>	5
Romance de la Guardia Civil española.	
<i>Federico García Lorca</i>	5
Exposiciones	6
La guerra y la paz.	
<i>José Mancisidor</i>	8
Balance de la LEAR	10
Hacia una nueva guerra.	
<i>John Strachey</i>	11
¿Cuál es la literatura revolucionaria?	
<i>Rafael M. Muñoz</i>	11
La brigada de la LEAR en Guadalajara	12
El problema del conocimiento en la dialéctica.	
<i>Adalberto García de Mendoza</i>	14
Manuel de Falla.	
<i>Luis Sandi</i>	14
“Mi caballo, mi perro y mi fusil” (fragmento)	
<i>José Rubén Romero</i>	15
Oda el mendigo.	
<i>J. Palomares Quiroz</i>	15
Cultura y pseudocultura.	
<i>José E. Iturriaga</i>	16

Concurso de carteles	17
Redes. [du <i>New theatre</i> ]	
<i>Robert Stebbins</i>	18
El teatro y la LEAR	19
Carta a México.	
<i>Carlos Wedger</i>	20
José Manuel.	
<i>Marco Arturo Montero</i>	21
La literatura española.	
<i>Armén Ohanian</i>	22
Materia.	
<i>R. F. León y Vélez</i>	22
Bibliografía	23

## Nº 8, marzo de 1937

Transformar el dolor en libertad.	
<i>Juan Marinello</i>	2
Campesinos, soldados, obreros, bajo el fachismo (pintura mural).	
<i>José Clemente Orozco</i>	3
Por un mundo de conciencia humana.	
<i>Waldo Frank</i>	4
El canto de la emancipación social.	
<i>Gilberto Bosques</i>	6
La cooperación de los intelectuales.	
<i>Hernán Laborde</i>	7
Las fuentes de inspiración.	
<i>Joe Jones</i>	8
Poemas.	
<i>Nicolás Guillén</i>	9
Carta lírica a Nicolás Guillén.	
<i>Miguel Bustos Cerecedo</i>	10
Exposición de artes plásticas	
Algunas intervenciones en el Congreso de la LEAR	12
España, horizontes luminosos.	
<i>Marcelino Domingo</i>	14
España, gesta de la nueva humanidad.	
<i>Félix Gordón Ordaz</i>	15
Lázaro Cárdenas, maestro rural de México.	
<i>Enrique Gutmann</i>	16
La destrucción del viejo régimen (pintura mural).	
<i>José Clemente Orozco</i>	17
El escritor junto a la vida (discurso)	
<i>José Mancisidor</i>	18
Música.	
<i>Luis Sandi</i>	19
Construcción de un mundo socialista.	
<i>Joseph Freeman</i>	20
La exposición del libro venezolano en México	
Resumen del Congreso Nacional de Escritores y	21
Artistas convocado por la LEAR	22
La actuación del productor del arte.	
<i>Elsa Rojo</i>	25
Vueltas y revueltas de Silvestre.	
<i>Eufemio Cardell</i>	26

Un año de administración proletaria en Talleres Gráficos	27
La salvación de la cultura. Carta de Valencia	29
Aviones (cuento).	
<i>Lorenzo Turrent Rozas</i>	30
El Congreso del Partido Comunista	31
El Congreso Nacional de Unificación Magisterial	31

## Nº 9, mayo de 1937

Salud al heroico Madrid	2
Hispanoamérica mártir	4
Treinta días	5
Las manifestaciones de arte catalán en México.	
<i>Enrique F. Gual</i>	6
El materialismo histórico.	
<i>Jean Baby</i>	8
Arquitectura	9
Carleton Beals y el "Club de Amigos" de Trotski.	
<i>José Mancisidor</i>	10
La última sesión del "Club de Amigos" (caricatura).	
<i>Arroyito</i>	11
Cuatro poemas de lírica popular.	
(Oda a García Lorca de <i>Pablo Neruda</i> )	12
El soldado Antonio Pujol, pintor mexicano.	
<i>Fernando Gamboa</i>	14
El escritor Rubén Romero en la LEAR.	
<i>José Mancisidor, Genaro Fernández Mac Gregor, Rafael Muñoz</i>	16
Un reproche de Engels.	
<i>Aníbal Ponce</i>	18
Notas bibliográficas.	
<i>Ermilio Abreu Gómez, Antonio Acevedo Escobedo y Miguel Bustos Cerecedo</i>	19
Los católicos la rebelión militar en España.	
<i>Leocadio Lobo</i>	20
Otra vez la dictadura en Venezuela.	
<i>Rómulo Betancourt</i>	21
Sur (cuento).	
<i>María Luisa Vera</i>	22
Notas y actividades de la LEAR	23

## Nº 10, julio de 1937

Treinta días	2
Biología y marxismo. [de <i>Commune</i> ]	
<i>Marcel Prenant</i>	4
La influencia de la escuela rural.	
<i>Raimundo Mancisidor</i>	5
Venezuela: petróleo para yanquis e ingleses.	
<i>Inocente Palacios</i>	6
Lo que México representa para España	7
Variaciones sobre el anonimato	
<i>Raimundo Mancisidor</i>	8
Komsomol.	
<i>Berta Gamboa</i>	8

3 poemas.	
<i>Luis Cernuda, Elena Mateos y Luis Córdova</i>	10
Llegada de los niños españoles a México	11
Exposición de carteles del Gobierno de España	12
Los mitos se resquebrajan.	
<i>José Renau</i>	14
El valor humano está por encima de todas las concepciones estatales.	
<i>Ángel Osorio y Gallardo</i>	14
Hispanoamérica mártir	15
La organización de la Unión de Revolucionarios Latino Americanos (URLA)	15
Para qué sirve el dinero en la Unión Soviética.	
<i>Makedonio Garza</i>	16
Vicente o el viaje extravagante.	
<i>Domingo Gutiérrez Cueto</i>	17
El problema político peruano.	
<i>Luciano Castillo</i>	18
La actualidad literaria en México.	
<i>Gastón Lafarga</i>	19
Ejemplo de los poetas chilenos.	
<i>E. H. R.</i>	20
Aurora Reyes.	
<i>Jorge J. Crespo de la Serna</i>	20
Notas bibliográficas.	
<i>M. B. C.</i>	20
La dialéctica y as matemáticas.	
<i>Adalberto García de Mendoza</i>	21
Delegados al Congreso de Valencia	22
 Nº 11, septiembre de 1937	
Treinta días	2
El problema de Yucatán.	
<i>Enrique González Aparicio</i>	3
Derrotero de conferencias. Labor de unidad.	
<i>Makedonio Garza</i>	4
La LEAR en España	5
Segundo Congreso Internacional de Escritores (discurso).	
<i>Carlos Pellicer</i>	6
Saludos al pueblo mexicano.	
<i>José Bergamín y Miguel Koltzov</i>	7
La LEAR en México	8
García Lorca.	
<i>Jacinto Benavente</i>	9
Saludo al Congreso de Escritores Antifascistas.	
Valencia, España.	
<i>Romain Rolland</i>	9
Conferencia sobre música	
<i>Julio Bacmeister</i>	10
El Segundo Congreso Internacional de Escritores	11
Ponencia colectiva ante el II Congreso de Escritores Antifascistas celebrado en Valencia, España.	
<i>A. Sánchez Barbudo, Ángel Gaos, Antonio Aparicio, A. Serrano Plaja, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, Herrera Petere,</i>	

<i>Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto, Ramón Gaya</i>	14
Hispanoamérica mártir	17
Música	18
Bibliografía	21

## Nº 12, noviembre de 1937

Treinta días	2
Los escritores chinos y su lucha por la liberación nacional.	
<i>Heng Chih Tao</i>	3
Para hacerse amar (poema).	
<i>Nancy Cunard</i>	5
Los modernos novelistas brasileños.	
<i>Jorge Amado</i>	7
Artes plásticas.	
<i>Mariano Paredes</i>	9
Palabras de Inauguración.	
<i>Luis Córdova</i>	10
Actividades de la LEAR	10
Saludo de Ramón P. D. Negri	11
La LEAR en la galería de arte	12
El Día de la Raza.	
<i>Luis Sandi</i>	14
La tragedia de Santo Domingo.	
<i>Luciano Castillo</i>	15
España mártir.	
<i>Salvador Ortiz Vidales</i>	16
El porvenir de una ilusión (nota).	
<i>José E. Iturriaga</i>	16
Julio de la Fuente	
<i>Lorenzo Turrent Rozas</i>	17
Bibliografías	18
La penetración del fascismo alemán en Brasil.	19
Derrotero de conferencias.	
Ahora va China...	
<i>Makedonio Garza</i>	20
La novela, la historia y la revolución.	
<i>Ermilio Abreu Gómez</i>	21
Bibliografía.	
<i>Gregorio López y Fuentes</i>	21
Conciertos	24

## Nº 13, enero de 1938

Treinta días	2
La revolución de liberación latino-americana.	
<i>Luciano Castillo</i>	3
Adiós a Paul Vaillant-Couturier.	
<i>José Mancisidor</i>	4
Contribución al estudio del romanticismo en México.	
<i>Miguel Bustos Cerecedo</i>	5
Vida, pasión y muerte antihombre.	
<i>Geoffroy Rivas</i>	7
Un suelo magnífico.	

<i>Jorge J. Crespo de la Serna</i>	9
Primer Congreso de arquitectos soviéticos.	
<i>Simón Breines</i>	10
Estrada, crítico.	
<i>Ermilio Abreu Gómez</i>	11
Notas bibliográficas.	
<i>M. B. C.</i>	11
Actividades de la sección de artes plásticas.	
<i>Mariano Paredes</i>	12
Cervantes. [ <i>Commune</i> ]	
<i>Jean Freville</i>	14
Derrotero de conferencias	15
La tragedia literaria de Eugene O'Neill.	
<i>Verna Carleton</i>	16
Libros	17
Coquiteros.	
<i>Agustín Santa Cruz</i>	19
Bibliografía	21
La Brigada Cultural del Norte	22

## Annexe IV. Index d'auteurs de Frente a Frente

---

### A

Abreu Gómez, Ermilio	6, 7, 9, 12, 13 (2ª época)
Acevedo Escobedo, Antonio	9 (2ª época)
Alberti, Rafael	3 (1ª época)
Alfaro Siqueiros, David	3 (1ª época)
Álvarez Bravo, Manuel	1 (2ª época)
Amado, Jorge	11 (2ª época)
Antonel, Mario	2 (1ª época)
Aparicio, Antonio	11 (2ª época)
Aragón Leyva, Agustín	2 (1ª época); 3 (2ª época)
Arconada, César M.	5 (2ª época)
Arroyito	9 (2ª época)

### B

Baby, Jean	9 (2ª época)
Bacmeister, Julio	11 (2ª época)
Beltrán, Enrique	1, 2 (2ª época)
Benavente, Jacinto	11 (2ª época)
Bergamín, José	11 (2ª época)
Betancourt, Rómulo	9 (2ª época)
Bosques, Gilberto	8 (2ª época)
Bredel, Willi	3 (2ª época)
Breines, Simón	13 (2ª época)
Briseño, Ernesto	2 (2ª época)
Bustos Cerecedo, Miguel	1, 9, 13 (2ª época)

### C

Carleton de Millán, Verna	2, 3, 6, 13 (2ª época)
Carretero y Jiménez, A.	5 (2ª época)
Casarrubias, Vicente	1, 2 (2ª época)
Castillo, Luciano	10, 12, 13 (2ª época)
Castol González, José	2 (1ª época)
Cardell, Eufemio	8 (2ª época)
Cejudo, Juan	2 (1ª época)
Cernuda, Luis	10 (2ª época)
Chávez Orozco, Luis	4, 5 (2ª época)
Córdova, Luis	5, 6, 10, 12 (2ª época)
Crespo de la Serna, Jorge J.	10, 13 (2ª época)
Cunard, Nancy	12 (2ª época)

### D

De la Cabada, Juan	1, 2 (1ª época); 1, 3, 4, 5 (2ª época)
De la Fuente, Julio	1, 5 (2ª época)
De la Hoz, Roberto	1 (1ª época)

De Negri, Ramón P.	12 (2ª época)
Díaz	2 (2ª época)
Dimitroff, Jorge	3 (1ª época)
Domingo, Marcelino	8 (1ª época)

## E

E. H. R. [Efraín Huerta Romo]	10 (2ª época)
Eisenberg, Emanuel	2 (2ª época)
Escalona, Rafael	6 (2ª época)
Evander, Henrik	6 (2ª época)

## F

Faber, Stefan	1 (1ª época)
Felipe, León	6 (2ª época)
Fernández Ledesma, Gabriel	4 (2ª época)
Fernández Mac Gregor, Genaro	9 (2ª época)
Foresythe, Robert	2 (2ª época)
Frank, Waldo	8 (2ª época)
Freeman, Joseph	8 (2ª época)
Freville, Jean	5, 13 (2ª época)

## G

Galván, Rodolfo M.	2 (2ª época)
Gamboa, Berta	10 (2ª época)
Gamboa, Fernando	9 (2ª época)
Gaos, Ángel	11 (2ª época)
García de Mendoza, Adalberto	10 (2ª época)
García Lorca, Federico	7 (2ª época)
Garza, Makedonio	1, 4, 10, 11, 12 (2ª época)
Gaya, Ramón	11 (2ª época)
Gelada, José	3 (1ª época)
Gide, André	3 (2ª época)
Gil-Albert, Juan	11 (2ª época)
Gómez, Lorenzo R.	3 (2ª época)
González Aparicio, Enrique	3 (1ª época); 3, 11 (2ª época)
Gordón Ordaz, Félix	8 (2ª época)
Gual, Enrique F.	9 (2ª época)
Guillén, Nicolás	8 (2ª época)
Gutiérrez Cueto, Domingo	10 (2ª época)
Gutmann, Enrique	1, 8 (2ª época)

## H

Heng-Chih, Tao	12 (2ª época)
Hernández, Miguel	11 (2ª época)
Hernández Moncada, Eduardo	5 (2ª época)
Herrera, Petere J.	11 (2ª época)
Hikmet, Nazim	3 (2ª época)
Hirschfeld, Magnus	3 (2ª época)
Honnert	2 (2ª época)



**I**

Icaza, Xavier 2 (2ª época)  
 Iturriaga, José E. 7, 12 (2ª época)

**J**

Jones Joe 8 (2ª época)

**K**

Kahan, Salomón 3 (2ª época)  
 Koltzov, Miguel 11 (2ª época)

**L**

Laborde, Hernán 3 (1ª época); 8 (2ª época)  
 Lafarga, Gastón 2, 3, 10 (2ª época)  
 LEAR 2 (1ª época)  
 Leduc, Carlos 2 (2ª época)  
 León y Vélez, R. F. 7 (2ª época)  
 Lima, Rafael 3 (1ª época)  
 List Arzubide, Germán 1, 2, 3 (1ª época)  
 Lobo, Leocadio 9 (2ª época)  
 Lombardo Toledano, Vicente 1, 4, 6 (2ª época)  
 López Fuentes, Alberto 5 (2ª época)  
 López y Fuentes, Gregorio (12, 2ª época)

**M**

M.B.C. [Miguel Bustos Cerecedo] 10, 13 (2ª época)  
 Malraux, André 3 (2ª época)  
 Mann, Heinrich 3 (2ª época)  
 Mancisidor, José 6, 7, 9, 13 (2ª época)  
 Mancisidor, Raimundo 10 (2ª época)  
 MAPP 3 (1ª época)  
 Marinello, Juan 5, 7, 8 (2ª época)  
 Marinetti, F. T. 1 (2ª época)  
 Martí, José 3 (2ª época)  
 Mateos, Elena 10 (2ª época)  
 Mazora, F. 2 (1ª época)  
 Mendoza, Abel 2 (1ª época); 3 (2ª época)  
 Merrill, Esther 3 (2ª época)  
 Montero, Marco Arturo 1 (1ª época); 7 (2ª época)  
 Moro-Giafferi 3 (2ª época)  
 Moussinac, León 1 (2ª época)  
 Muñoz, Rafael M. 7 (2ª época)

**N**

Neruda, Pablo 9 (2ª época)

**O**

O'Gorman, Juan 5, 6 (2ª época)

O'Higgins, Pablo	2 (2ª época)
Ohanian, Armén	2, 3 (1ª época); 1, 4, 7 (2ª época)
Oropesa, Hipólito	1 (1ª época)
Orozco, José Clemente	2 (2ª época)
Ortiz Vidales, Salvador	12 (2ª época)
Osorio y Gallardo, Ángel	10 (2ª época)

## P

Palacios, Inocente	9 (2ª época)
Palomares Quiroz, J.	7 (2ª época)
Paredes, Mariano	12, 13 (2ª época)
Pellicer, Carlos	11 (2ª época)
Piña, Manuel E.	2 (2ª época)
Piñó Sandoval, Jorge	3 (2ª época)
Pizarro Suárez, Nicolás	3, 5, 6 (2ª época)
Plá y Beltrán, Pascual	6 (2ª época)
Pomar, José	2 (2ª época)
Ponce, Aníbal	9 (2ª época)
Prado, Oscar	1 (2ª época)
Prados, Emilio	11 (2ª época)
Prenant, Marcel	10 (2ª época)
Prieto, Miguel	11 (2ª época)
Pujol, Antonio	2 (2ª época)

## R

Rab-Kor	1 (2ª época)
Radek, Karl	2 (1ª época)
Renau, José	1ª (2ª época)
Riva Palacios, Manuel	2 (2ª época)
Rivas, Geoffroy	2, 13 (2ª época)
R.M.O.	4 (2ª época)
Rojo, Elsa	8 (2ª época)
Rolland, Romain	4, 11 (2ª época)
Romero, José Rubén	7 (2ª época)
Ruz, Alberto	1, 2, 3, 5 (2ª época)

## S

Sánchez Barbudo, A.	11 (2ª época)
Sánchez Pontón, Luis	4 (2ª época)
Sandi, Luis	1, 5, 7, 8, 12 (2ª época)
Santa Cruz Agustín	13 (2ª época)
Selvinski, Ilya	2 (2ª época)
Serrano Plaja, A.	11 (2ª época)
Simmen, J. R.	1 (1ª época)
Souto, Arturo	11 (2ª época)
Stebbins, Robert	7 (2ª época)
Strachey, John	3, 7 (2ª época)

**T**

Traven, B.	2 (2 <sup>a</sup> época)
Trejo, Blanca Lydia	6 (2 <sup>a</sup> época)
Trejo S. José	2 (1 <sup>a</sup> época)
Turrent Rozas Lorenzo	1, 8, 12 (2 <sup>a</sup> época)

**V**

Vallejo, César	6 (2 <sup>a</sup> época)
Varela, Lorenzo	11 (2 <sup>a</sup> época)
Vargas Rojas	6 (2 <sup>a</sup> época)
Vela, Arqueles	2, 4, 6 (2 <sup>a</sup> época)
Velasco, Miguel Ángel	1, 3, (1 <sup>a</sup> época)
Vera, María Luisa	2, 9 (2 <sup>a</sup> época)
Vicente, Eduardo	11 (2 <sup>a</sup> época)
Vildrac, Charles	4 (2 <sup>a</sup> época)
Vivanco, Manuel	3 (1 <sup>a</sup> época)
Vuz	3 (1 <sup>a</sup> época)

**W**

Wedger, Carlos	7 (2 <sup>a</sup> época)
Wiese, J. B.	3 (2 <sup>a</sup> época)

**X**

Xala, Marco	7 (2 <sup>a</sup> época)
-------------	--------------------------

**Z**

Zart, André-René	6 (2 <sup>a</sup> época)
Zepeda, Arturo	1, 3 (1 <sup>a</sup> época)



## Annexe V. La Sinfonía India de Carlos Chávez : la fiction dans la fiction

---

Pour Chávez, « l'élection et la construction d'un style indigéniste font partie d'une décision politique par rapport à la nécessité d'insérer la musique mexicaine dans la structure hégémonique de la culture occidentale »<sup>700</sup>. La réception mexico-indigéniste de sa musique est consolidée aux États-Unis dès 1928 par des déclarations d'Aaron Copland ou de l'influent critique musical Paul Rosenfeld. Ils voyaient la musique de Chávez comme étant capable de « saisir l'esprit naïf et ensoleillé de l'âme latine des Mexicains », d'emmener au « cœur du cosmos mexico-américain, à la nudité rocailleuse du Nouveau Monde »<sup>701</sup>. Pour sa part, Chávez accepte ces jugements et donne comme explication une « possible influence de la musique indigène reçue inconsciemment durant ses périodes de vacances à Tlaxcala [ville à proximité de Mexico à forte population d'origine indigène] »<sup>702</sup>. Quelques années plus tard, Chávez affirme connaître en profondeur « la musique des indigènes contemporains, lesquels, dans de nombreuses régions du Mexique, conservent les modes de jeu et les formes [musicales] des traditions anciennes »<sup>703</sup>. De même, il exprime sa croyance que « des siècles après la conquête et le contact initial entre les Espagnols et les indigènes, de nombreux groupes indigènes conservent intacte leur ancienne culture musicale »<sup>704</sup>. La réalité est que Chávez connaissait extrêmement peu les cultures musicales des indigènes de l'époque, lesquelles avaient été étudiées seulement par les

---

<sup>700</sup> « la elección y la construcción de un estilo indigenista forma parte de una decisión política relacionada con la necesidad de situar a la música mexicana dentro de la estructura hegemónica de la cultura occidental », SAAVEDRA, Leonora, « Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica », BITRÁN, Yael ; MIRANDA, Ricardo (ed.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, INBA/CONACULTA, 2002), p. 126.

<sup>701</sup> « capturar el espíritu ingenuo y lleno de sol del alma latina [...] llegamos al corazón del cosmos mexicano-americano, al rocoso y desnudo Nuevo Mundo », cité dans SAAVEDRA, Leonora, « Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica », *op. cit.*, pp. 130-131.

<sup>702</sup> « posible influencia de la música indígena recibida inconscientemente durante sus vacaciones en Tlaxcala », *Id.*, p. 132.

<sup>703</sup> « la música de los indios contemporáneos, quienes aún, en numerosas regiones del país, conservan la manera de ejecutar y las formas de las tradiciones más antiguas », STEVENSON, Roberto, « El sistema melódico de los aborígenes primitivos [de México: los coras y los huicholes] y la Sinfonía India de Carlos Chávez », JÁUREGUI, Jesús ; NEURATH, Johannes (eds.), *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicaneros de Konrad Theodor Preuss*, México, INI/Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1968, p. 199.

<sup>704</sup> « siglos después de la conquista y tras el contacto inicial entre español e indio, numerosos grupos indios aún conservan intacta su antigua cultura musical », *Idem.*

ethnologues et explorateurs Carl Lumholtz (1851-1922) entre 1890 et 1910, Konrad T. Preuss (1869-1938) entre 1906-1907 et à partir de 1941 par Henrietta Yurchenco (1916-2007). Les chroniques des voyages, les transcriptions musicales et les résultats des recherches ethnologiques de Lumholtz sont publiés à New York entre 1898 et 1902<sup>705</sup> et celles de Preuss à Leipzig en 1912<sup>706</sup>.

M. M. ♩. = 160 *El curso del sol*

1. 5. 9. wa-yau-poa ya-pu ti-yau-ka - me, wa-yau-poa ya-pu ti-yau-ka - me,  
2. 6. 10. wa-yau-poa ya-pu ti-yau-ka - me, wa-yau-poa ya-pu ti-yau-ka (me).  
3. 4. yau - ka - ma ya, ya - ti - ri, ya - pu - ri ti - ya - poa - ri.  
7. yau - ka - ma ya, ya - a - ri ya - pai - ti ya - ta - ni - u.  
8. yau - ka - ma ya, ya - a - ri ya - pai - ti ya - ta - ni - u.  
11. yau - ka - ma ya, ti - ka - ri ya - pai - ti ya - ta - ni - u.  
12. yau - ka - ma ya, ti - ka - ri ya - pu - ri yau - ka.  
13. 14. wa-yau-poa ya-pu a - na - ni - nei - ka, wa-yau-poa ya-pu a - na - ni - nei - ka.  
15. we - ne ti - ri ru - tsa - na - ka - tse te-moin-go, we - ne me - ye, pu a - na - ni - nei - ka.  
16. wa-yau-poa ya-pu a - na - ni - nei - ka, we - ne ti - ri ru - tsa - na - ka - ri.  
17. [18.] wa-yau-poa ya-pu an - ti - na - ka - ri, wa-yau-poa ya-pu an - ti - na - ka - ri.  
21. 22. wa-yau-poa ya-pu an - ti - ta - mu - re, wa-yau-poa ya-pu an - ti - ta - mu - re.  
19. 20. ya wa - ta - poa - ri, pe me - ya pu - an - ti - na - ka - ri.  
23. 24. ya wa - ta - poa - ri, pe me - ya pu - an - ti - ta - mu - re. usw.

### Exemple 38. Transcription *El curso del sol*, Hornbostel (1912)

Le choix esthétique indigéniste de Chávez trouve son accomplissement dans sa deuxième symphonie, la *Sinfonía India*, commandée par la CBS et donnée pour la première fois à New York le 23 janvier 1936. Le thème principal, développé dans la forme sonate de cette symphonie en un mouvement, est un chant indigène cora collecté par Konrad T. Preuss en 1906. En effet, Preuss enregistre sur des cylindres

<sup>705</sup> LUMHOLTZ, Carl, « The Huichol indians of Mexico », *Bulletin of the American Museum of Natural History* 10 (1898), p. 1-14 ; LUMHOLTZ, Carl, « Symbolism of the Huichol Indians », *Memoirs of the American Museum of Natural History* 3 (1900), pp. 1-228 ; LUMHOLTZ, Carl, *Unknown Mexico*, 2 vols., New York, Charles Scribner's Sons, 1902.

<sup>706</sup> PREUSS, Konrad, *Die Nayarit-Expedition*, Leipzig, B. G. Teubner, 1912.

à cire 52 chants coras et 44 chants huichols dans des séances organisées spécialement pour lui par ses informateurs hors du contexte rituel. Puis, il les envoie à Berlin pour que les chants soient analysés et transcrits par Erich M. von Hornbostel (1877-1935), directeur du département d'ethnomusicologie du Musée d'Anthropologie de Berlin. Preuss publie ses propres recherches à Leipzig en 1912 avec les commentaires, l'analyse et la transcription de deux chants coras de Hornbostel. Chávez a accès à cette publication et utilise textuellement l'un des chants, nommé *El curso de sol* (cf. exemple 38 et tableau 7), pour le premier thème de sa symphonie (cf. exemple 39).

Análisis formal I. Fonograma # 35. <i>El curso del sol</i>					
		Texto		Melos	
I.	1.	a b	a b	A <sub>1</sub>	
	2.	a b	a b	A <sub>1</sub>	
	3.	b'	c c d	B <sub>1</sub>	
	4.	b'	c c d	B <sub>1</sub>	
II.	5.	a b	a b	A <sub>1</sub>	
	6.	a b	a b	A <sub>1</sub>	
	7.	b'	c c' e	B <sub>1</sub>	
	8.	b'	c c' e	B <sub>1</sub>	
III.	9.	a b	a b	A <sub>1</sub>	
	10.	a b	a b	A <sub>1</sub>	
	11.	b'	f c' e	B <sub>1</sub>	
	12.	b'	f c g	B <sub>1</sub>	
IV.	13.	a h	a h	A <sub>1</sub>	
	14.	a h	a h	A <sub>1</sub>	
	15.	i k	i l h	C	
	16.	a h	i k'	D	
V.	17.	a m	a m	A <sub>1</sub>	
	[18.]	{a m	{a m}	{A <sub>1</sub> }	
	19.	n	o l m'	B <sub>1</sub>	
	20.	n	o l m'	B <sub>1</sub>	
VI.	21.	a p	a p	A <sub>1</sub>	
	22.	a p	a p	A <sub>1</sub>	
	23.	n	o l p'	B <sub>1</sub>	
	24.	n	o l p'	B <sub>1</sub>	

Tableau 7 Analyse formelle (Phonogramme #35) *El curso del sol*, Hornbostel (1912)

La *Sinfonía India* reçoit un accueil triomphal de la part des critiques et du public, tant aux États-Unis qu'au Mexique. Le point central de cette réception, hors du commun pour une œuvre mexicaine, est l'évocation dans les notes du programme, dans les critiques spécialisées et dans les déclarations du compositeur, de l'utilisation des mélodies préhispaniques, une musique indigène "pure"<sup>707</sup>. Outre cette affirmation fictive, les notes du programme désignent la mélodie du premier thème comme un chant de l'huichol (et non cora), et cette

<sup>707</sup> À propos du discours de Chávez sur les notions de pureté et de métissage en rapport avec la *Sinfonía India*, cf. ESTRADA, Julio, « Carlos Chávez: -¿Quiénes son los otros? », *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Escuela Nacional de Música, CCADET, UNAM, México, junio 2009 - junio 2010, n° 3-4, pp. 7-32.

erreur est répétée jusqu'à nos jours dans les notes des enregistrements et des concerts<sup>708</sup>. Les erreurs et le caractère fictif des déclarations sont encore plus percutants lorsqu'on se penche sur les transcriptions et les commentaires de Erich M. von Hornbostel. En effet, il met en garde le lecteur, dans les commentaires préliminaires à l'analyse formelle des chants coras, sur « la forte influence européenne présente dans les mélodies », et il remarque « d'autres éléments culturels qui montrent une dépendance évidente des modèles européens, par exemple les instruments »<sup>709</sup>. De fait, comme le remarque Robert Stevenson, c'est précisément cette forte influence européenne qui facilite l'insertion et le développement de cette mélodie dans un modèle symphonique entièrement tonal<sup>710</sup>, et qui a rendu envisageable la transcription en notation occidentale traditionnelle par Hornbostel. Si la mélodie avait été huichole, le caractère non tempéré et la rythmique asymétrique du chant aurait rendu plus difficile sa transcription, et plus encore son utilisation dans un contexte symphonique, sans le déformer et le rendre méconnaissable.

Dans la *Sinfonía India*, Chávez trahit son rapport conflictuel à la tradition et aux formes européennes. Si Chávez accepte l'héritage historique et les codes esthétiques européens et y adhère dans la mesure où il intitule son œuvre *Sinfonía*, il revendique paradoxalement, par l'adjectif "*India*" une identité non-occidentale propre. De plus, sa *Sinfonía India*, qui peut être considérée comme un mouvement de forme sonate, ne suit guère le plan tonal ni le développement classique de cette forme. Chaque thème est exposé, puis développé immédiatement par des répétitions polyrythmiques et des changements de couleur orchestrale (obtenus par la superposition des timbres). Ces caractéristiques pourraient être considérées comme une appropriation et une transformation de la part de Chávez de l'héritage et des codes esthétiques européens. Or, il ne propose rien d'absolument novateur dans le traitement du timbre, des textures et des couleurs orchestrales (autre

---

<sup>708</sup> Par exemple, CHÁVEZ, Carlos, Complete Symphonies, London Symphony Orchestra, Eduardo Mata (conductor), recorded in 1981, VoxBox (cdx 5061), ed. 1992.

<sup>709</sup> HORNBOSTEL, Erich von, « Anhang: zwei Gesänge der Cora-Indianer [...] (Aus dem Phonogramm-Archiv des Psychologischen Instituts der Universität Berlin). I. Melodien und Formalanalysen », PREUSS, Konrad, *Die Nayarit-Expedition*, Leipzig, B.G. Teubner, 1912, pp. 366-376 ; reproduit comme : « Melodías y análisis formales de dos cantos de los indios coras », JÁUREGUI, Jesús ; NEURATH, Johannes (eds.), *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss*, pp. 29-40.

<sup>710</sup> STEVENSON, Roberto, « El sistema melódico de los aborígenes primitivos [de México: los coras y los huicholes] y la Sinfonía India de Carlos Chávez », *op. cit.*, p. 198.



l'introduction de percussions d'origine indigène) : en effet, d'autres œuvres, ayant une thématique similaire, montrent une démarche créatrice et une esthétique plus cohérentes avec le matériau et les moyens utilisés, comme *Ecuatorial* de Varèse, donnée pour la première fois le 15 avril 1934 au Town Hall de New York sous la direction de Slonimsky.

Exemple 39. Carlos Chávez, *Sinfonía India* (m. 42-46)<sup>711</sup>

De même, Chávez utilise le schéma formel et structurel de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven pour construire sa *Sinfonía India*<sup>712</sup>. En effet, Chávez publie en 1964 *El pensamiento musical*<sup>713</sup>, où il réalise plusieurs analyses musicales dont celle de la *Cinquième*, qu'il découpe en quatre grandes sections<sup>714</sup> :

<sup>711</sup> CHÁVEZ, Carlos, *Sinfonía India*, New York, G. Schirmer, 1950.

<sup>712</sup> Cf. ESTRADA, Julio, « Técnicas composicionales en la música mexicana de 1910 a 1940 », ESTRADA, Julio (éd.), *La música de México. 4: Periodo nacionalista*, México, UNAM, 1986, p. 130.

<sup>713</sup> CHAVEZ, Carlos, *El pensamiento musical*, México, FCE, 1964.

<sup>714</sup> *Id.*, p. 54.

- I. Exposition (124 mesures)
- II. Développement (123 mesures)
- III. Récapitulation (126 mesures)
- IV. Deuxième développement (129 mesures)

Chávez organise sa *Sinfonía India* suivant le même schéma structurel de quatre sections et avec presque exactement le même nombre de mesures<sup>715</sup> :

- I. Exposition du premier thème (119 mesures)
- II. Exposition du deuxième thème (125 mesures)
- III. Réexposition (121 mesures)
- IV. Coda (126 mesures)

De cette manière, il s'approprie le modèle structurel qu'il considère être de référence, s'approchant plus encore des canons formels classiques européens, et insère un matériau auquel il s'identifie, mythifié et valorisé par la réalité historique et esthétique de l'époque.

« Sans aucune doute, la *Sinfonía India* est l'une des meilleures œuvres de Chávez, et l'une des plus remarquables, produite récemment dans cet hémisphère »<sup>716</sup>, écrit Charles Seeger en 1950. De même, en 1960, Richard Frank Goldman l'évalue de la manière suivante :

La *Sinfonía India* représente peut-être le meilleur genre de primitivisme sophistiqué dans la musique moderne et elle peut encore servir de leçon à tous les autres compositeurs qui s'y sont essayés. Étant donné qu'on dispose, tout d'abord, d'un matériau natif de considérable intérêt, Chávez travaille le thème avec une forte et vigoureuse imagination.<sup>717</sup>

Peu importe que la *Sinfonía India* présente de fortes contradictions entre le discours qu'elle véhicule et la réalité historique, esthétique et politique ; elle accomplit la fonction d'insérer la musique mexicaine moderne dans la macrostructure hégémonique du monde musical occidental. Elle devient aussi un modèle à suivre pour beaucoup de compositeurs mexicains élèves ou disciples de Chávez, consolidant de cette manière le rapport fictif entre les compositeurs et la place que la tradition musicale occidentale leur octroyait, et leur réalité culturelle,

---

<sup>715</sup> Cité par ESTRADA, Julio, « Técnicas composicionales en la música mexicana de 1910 a 1940 », *op. cit.*, p. 130.

<sup>716</sup> Cité par STEVENSON, Roberto, « El sistema melódico de los aborígenes primitivos [de México: los coras y los huicholes] y la Sinfonía India de Carlos Chávez », *op. cit.*, p. 198

<sup>717</sup> *Idem.*

esthétique et historique. De même, cette position esthétique, ce rapport entre le passé mythifié du Mexique préhispanique et l'héritage européen exacerbé dans un présent métis, est repris par le discours officiel qui institutionnalise les idéaux d'émancipation de la révolution dans un régime autoritaire de type corporatiste.



## INDEX DES NOMS

---

---

### A

ABREU GÓMEZ, Ermilio · 149, 207, 280, 283, 285, 287  
ALBERTI, Rafael · 151, 195, 196, 211, 212, 276, 287  
ALFARO SIQUEIROS, David · 77, 79, 84, 255, 287  
ALVA DE LA CANAL, Ramón · 70, 71, 78, 82, 266, 267, 268  
ÁLVAREZ DEL VAYO, Julio · 191, 193  
ANAND, · 213  
ANGUIANO, Raúl · 176, 270  
ARAGON, Louis · 151, 270  
ARENAL, Luis · 86, 90, 104, 109, 176, 190, 270  
ARRAU, Claudio · 64  
AZAÑA, Manuel · 131, 179, 255

---

### B

BACARISSE, Salvador · 182, 191, 193  
BACH, J. S. · 94, 102, 145, 191  
BAL Y GAY, Jesús · 50  
BARBUSSE, Henri · 87  
BATES, Ralph · 203  
BEETHOVEN, Ludwig van · 35, 35, 44, 67, 91, 94, 191, 229, 256, 297  
BENJAMIN, Walter · 28, 255  
BOWLES, Paul · 148, 149, 155, 156, 256

---

### C

CALLES, Plutarco Elías · 18, 32, 34, 42, 76, 79, 82, 91, 101, 105, 118, 124, 134, 139, 266, 267, 268, 269  
CÁRDENAS, Lázaro · 19, 22, 34, 35, 90, 100, 101, 102, 104, 105, 108, 112, 114, 115, 118, 120, 124, 131, 132, 134, 139, 140, 150, 152, 156, 166, 180, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 247, 250, 269, 270, 279, 282, 307  
CARRILLO, Julián · 35, 51, 101, 263, 266, 267  
CASALS-CHAPÍ, Enrique · 182, 186, 193  
CHARLOT, Jean · 70, 78, 266, 267  
CHÁVEZ MORADO, José · 161, 176  
CHÁVEZ, Carlos · 17, 18, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 70, 72, 83, 90, 91, 94, 95, 101, 103, 113, 114, 118, 125, 128, 129, 132, 135, 151, 153, 159, 161, 176, 182, 207, 236, 245, 248, 253, 254, 256, 257, 261, 263, 266, 267, 268, 269, 279, 280, 287, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 308  
CHOSTAKOVITCH, Dimitri · 114  
COMORERA, Joan · 179  
CONTRERAS, Salvador · 20, 53, 56, 101, 113, 156, 159, 256  
CÓRDOVA, Luis · 76, 236, 256, 280, 283, 285, 287  
COWELL, Henry · 18, 47, 58, 63  
CUETO, Germán · 70, 78, 265, 267, 270, 283, 288

---

## *D*

DAHLHAUS, Carl · 248, 249, 256  
DE LA CABADA, Juan · 121, 287  
DE LA HUERTA, Adolfo · 79, 266, 267  
DIMITROV, Georges · 111, 116, 118, 124, 269

---

## *E*

EISLER, Hanns · 54, 111, 126, 127, 129, 186, 254, 257  
ESTRADA, Julio · 20, 43, 46, 47, 65, 91, 113, 114, 153, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 216, 224, 225, 226, 228, 236, 257, 295, 297, 298

---

## *F*

FELIPE, León · 288  
FRANCK, César · 130, 150, 191  
FRANCO, Francisco · 135, 169, 170, 174, 224, 236  
FREEMAN, Joseph · 150, 282, 288

---

## *G*

GALINDO, Blas · 50, 159, 236  
GAMBOA, Fernando · 90, 176, 181, 283, 288  
GAMBOA, Susana · 176, 181  
GARCIA LORCA, Federico · 100, 131, 141, 142, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 159, 160, 181, 182, 191, 192, 193, 194, 195, 199, 223, 225, 229, 231, 236, 247, 248, 254, 261, 269, 272, 281, 283, 288, 307  
GARCÍA URRUTIA, Ramón · 149  
GARRO, Elena · 77, 176, 181, 201, 257, 270  
GIDE, André · 151, 278, 288  
GOLDMAN, Richard Frank · 298  
GORKI, Maximo · 92, 131, 132, 275, 279  
GRIEG, Édvard · 131, 191  
GUERRERO, Xavier · 40, 70, 78, 79, 266  
GUILLÉN, Nicolás · 84, 116, 148, 150, 161, 163, 164, 166, 175, 193, 195, 199, 212, 213, 214, 215, 217, 222, 256, 258, 270, 282, 288

---

## *H*

HEARTFIELD, John · 156  
HERNÁNDEZ MONCADA, Eduardo · 35, 35, 50, 72, 113, 159, 236, 280, 288  
HERNDON · 213  
HIRSH, Stefan · 151  
HITLER, Adolf · 116, 135, 167, 169, 170, 171, 174  
HONEGGER, Arthur · 17, 35, 35  
HORBOSTEL, Erich von · 294, 295, 296  
HUERTA, Efraín · 236, 270, 288  
HUERTA, Victoriano · 79, 236, 265, 266, 267, 270, 288  
HUGHES, Langston · 84, 199, 211, 212, 213, 214, 258, 270

---

## *J*

JANOV, Andrei · 92, 258

---

## *K*

KAHAN, Salomón · 31, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 254, 278, 289  
KOSTAKOWSKY, Jacobo · 54, 72, 84, 101, 127, 128, 159, 208, 236, 247, 254, 260, 267

---

## *L*

LABORDE, Hernán · 87, 105, 111, 123, 150, 269, 276, 282, 289  
LADOUKHINE · 191  
LARGO CABALLERO, Francisco · 177, 178, 190  
LAVISTA, Raúl · 159, 208  
LEAL, Fernando · 71, 78, 82, 114, 266  
LIST ARZURBIDE, Germán · 52, 55, 70, 73, 94, 267, 275, 276, 289  
LISZT, Franz · 134  
LOMBARDO TOLEDANO, Vicente · 119, 125, 131, 133, 277, 279, 280, 289  
LÓPEZ VELARDE, Ramón · 156  
LUMHOLTZ, Carl · 294

---

## *M*

MALRAUX, André · 151, 278, 289  
MANCISIDOR, José · 90, 108, 156, 175, 176, 177, 179, 181, 190, 193, 195, 197, 201, 212, 277, 280, 281, 282, 283, 285, 289  
MARañÓN, Gregorio · 151  
MARISCAL, Juan León · 101  
MAYER-SERRA, Otto · 50, 186, 200, 235, 250, 259  
MEJÍA, Estanislao · 101, 130, 202  
MÉNDEZ, Leopoldo · 70, 84, 86, 90, 104, 113, 122, 123, 124, 133, 156, 168, 171, 175, 176, 190, 241, 253, 267, 270  
MÉRIDA, Carlos · 78, 264, 266, 267  
MILHAUD, Darius · 17, 35, 35  
MIRAMONTES, Arnulfo · 48, 134  
MONTENEGRO, Roberto · 40, 78, 264, 265, 266  
MORA, José María · 103  
MOUSSORGSKI, Modeste · 134, 191  
MOZART, Wolfgang Amadeus · 67, 134, 191  
MUSSOLINI, Benito · 105, 135, 167, 169, 170, 171, 174, 236, 277

---

## *N*

NEGRÍN, Juan · 178, 181  
NERUDA, Pablo · 175, 237, 238, 239, 260, 283, 289

---

## *O*

OBREGÓN, Álvaro · 18, 32, 38, 39, 79, 81, 82, 103, 265, 266, 267, 268  
OROZCO, José Clemente · 78, 81, 91, 116, 117, 118, 132, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 277, 279, 280, 282, 287, 290  
ORWELL, George · 139, 260

---

## *P*

PALAU · 193, 197  
PAZ, Octavio · 134, 175, 177, 181, 190, 193, 194, 195, 197, 201, 212, 260, 270

PELLICER, Carlos · 40, 175, 177, 180, 201, 209, 212, 268, 270, 284, 290  
PÉREZ CASAS, Bartolomé · 192, 193  
PLÁ Y BELTRÁN, Pascual · 151, 181, 186, 280, 290  
POMAR, José · 7, 35, 35, 54, 72, 84, 122, 123, 151, 153, 159, 208, 247, 254, 260, 277, 290  
PONCE, Manuel M. · 35, 48, 50, 51, 51, 70, 71, 130, 208, 253, 264, 283, 290  
PORTES GIL, Emilio · 33, 34  
POSADA, José Guadalupe · 78, 80, 91, 143, 190, 236, 263, 265, 267, 270  
POULENC, Francis · 17  
PREUSS, Konrad T. · 261, 293, 294, 296

---

## R

RADEK, Karl · 92, 275, 290  
REBIKOW · 191  
RENAU, José · 182, 183, 253, 283, 290  
RESPIGHI, Ottorino · 64  
REVUELTAS, Alejandra · 144  
REVUELTAS, Eugenia · 7, 144  
REVUELTAS, Fermín · 71, 144  
REVUELTAS, José · 71, 77, 83, 86, 105, 111, 112, 113, 124, 133, 149, 185, 206, 235, 251, 256, 260, 268, 269  
REVUELTAS, Silvestre · 1, 3, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 31, 32, 35, 36, 35, 37, 46, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 70, 71, 73, 74, 77, 78, 80, 82, 83, 84, 86, 87, 90, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 111, 112, 113, 114, 115, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 140, 142, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 154, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 181, 184, 185, 186, 187, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 293, 307, 308, 310  
REYES MEAVE, Manuel · 223  
RIVAS CHERIF, Cipriano de · 131, 182  
RIVERA, Diego · 40, 70, 78, 79, 80, 81, 82, 86, 91, 212, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 276  
ROCA BRUNA, José · 101  
ROLLAND, Romain · 87, 151, 263, 279, 284, 290  
ROLÓN, José · 37, 50, 208, 264  
ROSENFELD, Paul · 293  
ROUMAIN, Jacques · 213  
RUVALCABA, Higinio · 159

---

## S

SANDI, Luis · 35, 44, 50, 55, 72, 128, 129, 150, 159, 208, 236, 277, 280, 281, 282, 285, 290  
SANJUAN, Pedro · 191, 192  
SANO, Seki · 235, 270  
SATIE, Erik · 17  
SCHUMAN, Robert · 64  
SEEGER, Charles · 298  
SLONIMSKY, Nicolas · 58, 297  
SOLOKOW · 191  
STALINE, Joseph · 115, 166  
STEVENSON, Robert · 261, 293, 296, 298  
STRAVINSKY, Igor · 35, 35, 62, 64, 130



---

## *T*

TCHAIKOVSKI, Piotr Ilitch · 191

TROTSKI, León · 167, 283

TROTSKY, León · 19, 78, 115, 166, 167, 168, 178, 180, 203, 270

TRUEBA, Antonio de · 229, 231

---

## *V*

VAILLANT-COUTURIER, Paul · 151, 285

VARÈSE, Edgar · 17, 18, 35, 35, 58, 63, 297

VASCONCELOS, José · 24, 39, 40, 41, 42, 43, 51, 55, 56, 57, 71, 77, 78, 81, 82, 91, 175, 257, 261, 262, 266, 267

VERA, María Luisa · 176, 194, 197, 212, 277, 283, 291

VILLA, Pancho · 18, 38, 103, 264, 265, 266, 277

---

## *W*

WALDEEN · 235, 270

WEBER, Carl Maria von · 130

WEBERN, Anton · 97, 98, 255, 260

---

## *Y*

YURCHENCO, Henrietta · 294



# TABLE DES MATIÈRES

<i>SOMMAIRE</i>	9
<i>NOTATIONS ET ABRÉVIATIONS</i>	11
<b>INTRODUCTION</b>	<b>15</b>
Création musicale et histoire sociale .....	20
Le symbolique dans les rapports entre musique et politique.....	23
<b>PARTIE 1 - LA CRÉATION MUSICALE DANS LE MEXIQUE POSTRÉVOLUTIONNAIRE</b>	<b>29</b>
<i>CHAPITRE 1 – Nationalisme, modernité et construction culturelle dans le régime postrévolutionnaire mexicain</i>	31
Révolution, crise politique et fondation du PNR.....	32
Education esthétique et construction nationale.....	36
Politique symbolique et légitimation nationaliste .....	48
Nationalisme versus modernisme : la réception mexicaniste de l’œuvre de Revueltas.....	55
<i>CHAPITRE 2 – Création artistique et transformation sociale : la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)</i>	73
Les origines de la LEAR : l’héritage marxiste et anarchosindicaliste .....	74
La formation de la LEAR : le Front unique contre le social-fascisme .....	84
Lázaro Cárdenas et la transition vers le nouveau régime .....	100
<i>CHAPITRE 3 – Silvestre Revueltas et la LEAR : antifascisme international et construction nationale</i>	111
La deuxième époque de la LEAR : Silvestre Revueltas et le Front culturel antifasciste .....	115
Action politique et légitimation symbolique.....	130
<b>PARTIE 2 - LA CRÉATION MUSICALE COMME ACTE ANTIFASCISTE</b>	<b>137</b>
<i>CHAPITRE 4 – Le début de la Guerre civile espagnole</i>	139
Silvestre Revueltas, la LEAR et la Guerre civile espagnole .....	143
Musique et antifascisme .....	159
Les premières œuvres militantes de Revueltas .....	166
<i>CHAPITRE 5 – Silvestre Revueltas en Espagne</i>	175
Le Congrès des écrivains et les actions de la LEAR en Espagne .....	177
<i>México en España</i> .....	184
<i>CHAPITRE 6 – Le retour au Mexique et la fin des utopies</i>	201
La consolidation du régime autoritaire et la dissolution de la LEAR .....	203
L’œuvre de Revueltas après la Guerre civile espagnole .....	207
Les Itinéraires : la Guerre d’Espagne, García Lorca et la mort de Revueltas.....	223
<b>CONCLUSION</b>	<b>243</b>
Les conséquences de l’engagement politique dans la vie et la création de Revueltas.....	247
De l’antifascisme au nationalisme : la question de la mémoire historique .....	250
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	253
Sources.....	253

Journaux et principaux articles de presse .....	253
Partitions .....	254
Ouvrages et articles de revues .....	255
<i>ANNEXES</i> .....	263
Annexe I. Chronologie d'évènements politiques et culturels .....	263
Annexe II. Liste d'œuvres de Silvestre Revueltas à partir de 1930 en dehors de son œuvre cinématographique .....	271
Annexe III. Index général de Frente a Frente .....	275
Annexe IV. Index d'auteurs de Frente a Frente.....	287
Annexe V. La Sinfonía India de Carlos Chávez : la fiction dans la fiction .....	293
<i>INDEX DES NOMS</i> .....	301
<i>TABLE DES MATIÈRES</i> .....	307



## Résumé

Le violoniste et compositeur mexicain Silvestre Revueltas (1899-1940) est un des principaux acteurs du développement musical du Mexique postrévolutionnaire durant les années 1930. Proche des avant-gardes artistiques mexicaines, la réception de sa musique est marquée par une double appartenance moderniste et nationaliste, au point que certaines de ses œuvres incarnent le modèle de la musique nationale et se trouvent au cœur de la politique symbolique du régime autoritaire postrévolutionnaire. Revueltas s'engage fin 1935 dans l'antifascisme communiste au sein de la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR), luttant contre l'avancée du fascisme dans le monde – notamment après le début de la Guerre civile espagnole – et soutenant les avancées sociales obtenues par le Front Populaire Mexicain (FPM). Les conséquences de l'engagement antifasciste de Revueltas sont considérables, particulièrement dans la thématique de ses œuvres, dans sa vie professionnelle et dans l'utilisation symbolique de sa musique à des fins de légitimation par le régime postrévolutionnaire mexicain. Cette recherche analyse, d'une part, l'impact du militantisme antifasciste de Revueltas dans son œuvre et, d'autre part, la fonction de celle-ci dans la politique symbolique du régime autoritaire mexicain autour de la Guerre civile espagnole. Les résultats montrent que l'engagement antifasciste de Revueltas modifie la thématique de la plupart de ses œuvres après 1936 ainsi que sa conception du rôle du compositeur dans les luttes sociales. De ce fait, il devient indispensable de relativiser la réception exclusivement nationaliste de sa musique en la reconsidérant d'un point de vue politique et militant.

## Mots-clés

Musique XX<sup>e</sup> siècle, antifascisme, autoritarisme, Silvestre Revueltas, Mexique, Guerre civile espagnole, musique et politique, politique symbolique

## Music, antifascism and authoritarianism: the work of Silvestre Revueltas in the context on the Spanish Civil War

### Summary

Violinist and composer Silvestre Revueltas (1899-1940) was one of the major players in post revolutionary Mexico musical development during the thirties. Close to avant-gardes Mexican artists, the reception of his music is defined by, both modernist and nationalist. Some of his works embody the national music model, and are at the heart of the symbolic politics of the post revolutionary authoritarian regime. Towards the end of 1935 Revueltas engaged himself in communist antifascism by being a member of the *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR), fighting against the rise of fascism in the world – especially during the Spanish Civil War – and supporting social progress championed by the Mexican Popular Front (FPM). The consequences of Revueltas' antifascist engagement are considerable especially on the themes explored in his works, on his professional life and on the symbolic use of his music to legitimize the Mexican post revolutionary system. This research analyses, on the one hand, the impact of Revueltas' antifascist militancy on his work, and on the other, the role of his work on the symbolic politics of the Mexican authoritarian regime during the Spanish Civil War. Results show that Revueltas' political engagement alters the theme of most of his works after 1936, as well as the composer's role in a social contest. It therefore appears to be essential to put into perspective the exclusively nationalist reception of his music reconsidering it from a political and militant point of view.

### Keywords

Music twentieth century, Antifascism, Authoritarianism, Silvestre Revueltas, Mexico, Spanish Civil War, Music and politics, Symbolic politics

Discipline : Musique et musicologie

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE V – Concepts et langages

Observatoire Musical Français (OMF – EA 206)

1 rue Victor Cousin, F-75005, Paris.