

# Mexique

Musiques traditionnelles et populaires  
Musique de salon  
Musique d'aujourd'hui

FESTIVAL  
D'AUTOMNE  
À PARIS

40<sup>e</sup> édition

# Sommaire

## Musique populaire des régions du Golfe du Mexique

musée du quai Branly

Programme page 4

### Son de madera

Entretien avec Ramón Gutiérrez page 9

Chansons page 11

Biographies page 13

### Camperos de Valles

Entretien avec Marcos Hernández page 15

Chansons page 17

Biographies page 19

## Musiques traditionnelles

musée du quai Branly

L'Onde, Théâtre et Centre d'art Vélizy-Villacoublay

Programme page 5

### Incantations du Chiapas

Entretien avec Enrique Pérez López page 21

Chants et incantations page 23

Biographies page 25

### Polyphonies de Durango

Entretien avec Francisco Cázares page 27

La *canción cardenche* page 28

Chansons page 30

Biographies page 31

## Musique de salon

Musée d'Orsay, Salle des Fêtes

Programme page 6

### Raúl Herrera

Les salons bourgeois de Mexico page 33

à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle page 35

Biographies page 35

## Musique d'aujourd'hui

Opéra national de Paris / Bastille – Amphithéâtre

Programme page 7

### Hilda Paredes

Entretien avec Hilda Paredes page 39

Biographies page 42

Poèmes page 43

### Jorge Torres Sáenz

Entretien avec Jorge Torres Sáenz page 47

Biographie page 48

### Mario Lavista

Analyse et biographie page 49

Biographies des interprètes page 50

## Le Mexique

Histoire page 53

Carte et bibliographie page 55

Remerciements à César Moheno, Christian Moire, Ambar Past et le Taller Lenateros, José Luis Paredes, Bénédicte Alliot, Louis Presset.

Conseiller artistique : Hilda Paredes

Photographies au Mexique : Juan Leduc (sauf Son de madera, photos : Bulmaro Bazaldua)

Traductions de l'espagnol et de l'anglais, Béatrice Dunner, Adrian Borreda

Avec la collaboration de Laurent Feneyrou

Manifestation organisée avec le soutien du ministère des Affaires étrangères et européennes, du ministère de la Culture et de la Communication, de l'Institut français et de la Ville de Paris

Avec le soutien de EDF Énergies Nouvelles et d'Air France



AIRFRANCE

France Musique enregistre les concerts du 14 octobre et 18 novembre  
Captation France Télévisions du concert du 14 octobre



## Musiques populaires des régions du Golfe du Mexique

### SON DE MADERA

“Son Jarocho”

**Ramón Gutiérrez**, guitares et chant  
**Andrés « Tereso » Vega**, guitare jarana et chant  
**Aleph Castañeda**, contrebasse  
**Natalia Arroyo Rodríguez**, violon  
**Rubí Oseguera Rueda**, danse zapateado

#### Chansons

Benjamín, el de los Llanos – Benjamin des Plaines \*  
El Coco – Le croquemitaine  
El Pájaro Cú – L’oiseau Cú  
El Gallo – Le coq  
Los Juiles – Les *juiles* (poissons d’eau douce)  
El Torito Abajeño – Le taureau d’en-bas  
Las Poblanas – Les filles de Puebla  
El Gavilancito – L’épervier  
Los Chiles Verdes – Les piments verts  
La Bamba  
La Indita – La petite Indienne  
El Buscapiés – Le pétard  
El Fandanguito  
El toro Sacamandú - Le taureau Sacamandú  
La Iguana – L’iguane  
Las Olas del Mar – Les vagues  
El Cascabel – Le grelot  
El Cupido – Cupidon  
El Aguanieve con zapateado – Neige fondue avec *zapateado*

\* Paroles et musique, Ramon Gutiérrez  
Toutes autres chansons : domaine public

Durée : 1h30 sans entracte

### CAMPEROS DE VALLES

“Son Huasteco”

**Camilo Ramírez**, violon  
**Marcos Hernández**, voix et guitare huapanguera  
**Gregorio Solano**, voix et guitare jarana  
**Alejandra Juárez et Fernando Hernández**, danse

#### Chansons

Cielito lindo – Mon petit paradis  
El gusto – Le plaisir  
El aguanieve – Neige fondue  
La petenera – La *petenera*  
El tepetzintleco – L’homme de Tepezintla  
El sacamandú – Le *Sacamandú* (esprit malfaisant)  
El caballo – Le cheval  
El ausente – L’absent  
La azucena – Le Lys  
El caimán – Le caïman  
La rosa huasteca – La rose huastèque  
El San Lorenzo – À la Saint Laurent  
La pasión – La passion  
El perdiguero – Le chasseur  
La leva – Les recruteurs  
El taconcito – Le petit talon

Arrangements, Marcos Hernández  
Éditions : Discos Corasón

Durée : 1h30 sans entracte

## Musiques traditionnelles

### INCANTATIONS DU CHIAPAS

**María Licanchitom et Maruch Mendez**,  
chants, incantations  
**Chep Jil**, violon et flûte

Avec la collaboration de **Enrique Pérez López**  
et de **Mariano de Jesús Pérez Hernández**

#### Chants, incantations (en langue tsotsil)

par Maruch Mendez  
Bolomchon – Le serpent-jaguar  
Jyakubel ants – La femme ivre  
Konkonal nichim – Fleur d’oranger  
Koton chilil – Blouse de laine

par María Licanchitom  
Yajvalel vinajel – Le seigneur aux cieux  
Sme’ vinajel – La mère aux cieux  
Uninal rioxil – L’enfant Dieu  
Josepal vini – Saint Joseph  
Kilonal nichim – Fleur d’orchidée  
Kurusal nichim – Fleur de croix

Durée (Incantations du Chiapas et polyphonies de Durango) : 1h10 sans entracte

Collaboration à la scénographie et aux lumières, Elsa Ejchenrand

### POLYPHONIES DE DURANGO

**Los Cardencheros**  
*Canción Cardenche*, polyphonies à trois voix  
**Antonio Valles Luna**, voix médiane  
**Fidel Elizalde Garcia**, voix supérieure  
**Guadalupe Salazar Vazquez**, voix basse

Avec la collaboration de **Francisco Cázares**

#### Chansons

A las dos de la mañana – Sur les deux heures du matin  
Al pie de un verde maguey – Au pied d’un vert cactus  
Cuando yo me separé – Quand j’ai laissé derrière moi  
Paloma blanca – Blanche colombe  
Pero hombre, amigo – Voyons, l’ami  
Por esta calle – C’est par cette rue  
Yo ya me voy a morir a los desiertos – Moi je m’en vais mourir dans les déserts  
Chaparrita por tu culpa – Petite fille par ta faute  
Dime que te ha sucedido – Dis moi ce qui t’est arrivé  
No hay como Dios – Il n’y a pas d’autre Dieu  
Eres como la naranja – Tu es comme l’orange  
Yo ya me voy – Je m’en vais

Coproduction musée du quai Branly ; Festival d’Automne à Paris

musée du quai Branly – Théâtre Claude Lévi-Strauss \* musée du quai Branly  
Son de Madera : 8 et 9 octobre 2011  
Camperos de Valles : 14, 15, 16 octobre 2011  
LA OÙ DIALOGUENT LES CULTURES

Coproduction musée du quai Branly ; Festival d’Automne à Paris

musée du quai Branly – Théâtre Claude Lévi-Strauss \* musée du quai Branly  
9 au 15 octobre 2011  
L’Onde, Théâtre et Centre d’art – Vélizy-Villacoublay  
16 octobre 2011 16h  
LA OÙ DIALOGUENT LES CULTURES



## Musique de salon

### RAÚL HERRERA

Piano et narration

**José Perches Enríquez** (1882 – 1939)  
*Secreto eterno*, danse orientale

**Felipe Villanueva** (1862 – 1893), *Vals poético*

**Alfredo Carrasco** (1875 – 1945)  
*Mazurka n°3 en mi mineur*

**Ernesto Elorduy** (1855 – 1913)  
*Nebulosa*, feuille d'album  
*María Luisa*, mazurka de salon

**Ricardo Castro** (1864 – 1907)  
*Polonaise n°1 en sol dièse mineur*, opus 11

**Manuel M. Ponce** (1882 – 1948)  
*Intermezzo n°1*  
*Guateque*, tempo di danzón  
*Balada mexicana*

**Franz Liszt** (1811 – 1886), *Liebestraum n°1*

**Ricardo Castro** (1864 – 1907), *Valse bluette*

**Franz Liszt** (1811 – 1886), *Valse oubliée n°1*

**Ricardo Castro** (1864 – 1907), *Valse – Caprice*, opus 1

Durée : 1h10 sans entracte

Coréalisation Musée d'Orsay ; Festival d'Automne à Paris

Musée d'Orsay – Salle des fêtes  
22 et 23 octobre 2011  
12h30 et 16h30



## Musique d'aujourd'hui

### MARIO LAVISTA, JORGE TORRES SÁENZ, HILDA PAREDES

#### Mario Lavista

*Reflejos de la noche* pour quatuor à cordes  
Commande du Cuarteto Latinoamericano  
Création au Teatro de la Paz, Mexico, en juillet 1984,  
par le Cuarteto Latinoamericano, dédicataire de l'œuvre  
Durée : 10'  
Édition : Ediciones Mexicanas de Música

#### Jorge Torres Sáenz

*Por entre el aire oscuro*  
pour clarinette et quatuor à cordes  
Commande du Festival de Zacatecas  
Création le 19 mai 2003 à Mexico (Foro Internacional de Musica  
Nueva) par Luis Humberto Ramos (clarinette)  
et le Quatuor White.  
Dédié à Luis Humberto Ramos  
Durée : 13'

#### Hilda Paredes

*Canciones lunáticas*, trois chants pour  
contre-ténor et quatuor à cordes,  
sur des poèmes de Pedro Serrano  
Commande : Festival du printemps de Heidelberg en 2009  
Création de la version complète le 3 février 2011 à Londres,  
Wigmore Hall par le Quatuor Arditti et Jake Arditti  
Premier mouvement dédié à Leo Hepner ; deuxième  
mouvement à Jake Arditti et aux membres du Quatuor Arditti ;  
troisième mouvement à Sonia Simmenauer  
Durée : 24'  
Édition : University of York Music Press Ltd

Entracte

#### Jorge Torres Sáenz

*Cicatrices de luz* pour ensemble avec accordéon  
Effectif : flûte, clarinette, violon, alto, violoncelle et accordéon  
Commande du Festival Cervantino (Mexique).  
Création le 25 octobre 2009, par Pascal Contet (accordéon)  
et l'Ensemble 2E2M.  
Durée : 13'

#### Hilda Paredes

*Altazor* pour baryton, ensemble et électronique\*  
sur un poème de Vicente Huidobro  
Création. Commande du Festival d'Automne à Paris réalisée  
dans les studios de l'Ircam  
Dédié à Joséphine Markovits  
Durée : 28'  
Édition : University of York Music Press Ltd

#### Guillermo Anzorena, baryton\*

**Jake Arditti**, contre-ténor  
**Mathieu Steffanus**, clarinette  
**Ensemble L'Instant Donné**  
Direction, **James Weeks\***  
**Quatuor Arditti**

Réalisation informatique musicale **Ircam / Lorenzo Bianchi\***

Technique Ircam : Maxime Le Saux, ingénieur du son,  
Arnaud de La Celle, régisseur son,  
Jean-Marc Letang, régisseur général, Matthieu Prin, régisseur

Durée : 1h30 plus entracte

Coproduction Opéra national de Paris ; Festival d'Automne à Paris  
En partenariat avec l'Ircam – Centre Pompidou  
Avec le concours de la Sacem  
Avec le soutien de l'Adami  
France Musique enregistre ce concert



Opéra national de Paris – Bastille / Amphithéâtre  
vendredi 18 novembre 2011  
20h



« Son » désigne le son, un air populaire et la danse à laquelle il invite, mais aussi, plus globalement, une culture et des traditions locales. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le répertoire baroque espagnol était déjà nommé « son barroco ». Les créoles et les métis du Mexique lui empruntèrent thèmes, formes, harmonies, rythmes et certains timbres de cordes pincées. Mais ils transformèrent leurs modèles vernaculaires en les enrichissant d'apports amérindiens, caraïbes ou africains, au gré des migrations de populations, des routes, des activités économiques et des régions administratives. Chacun de ces « sonos », dont un adjectif précise l'origine géographique, linguistique ou culturelle, se singularisa. Et le « son », avec ses riches variantes stylistiques, devint l'étendard musical d'un pays qui acquit son indépendance au XIX<sup>e</sup> siècle. Les archives d'État documentent le genre dès 1880. Quelques années plus tard, la révolution contre la dictature le propulsa sur le devant de la scène et bientôt sur les ondes des premières radios.

Musiques populaires des régions du Golfe du Mexique

## SON DE MADERA

### « L'improvisation nous permet d'être en phase avec notre époque »

Entretien avec Ramón Gutiérrez



**Avec son groupe, votre frère a ouvert la voie ?**

Pas seulement pour moi. Quand Gilberto a créé Mono blanco, le *son* avait perdu son côté traditionnel. Pour le public d'Amérique latine, c'était la musique des films du cinéma mexicain, enfermée dans un genre avec des arrangements musicaux qui n'avaient plus rien à voir avec la réalité. Comme celle du film *Les Trois Huastecos*, très beau film mais caricatural du point de vue musical. Mono blanco a repris un *son* pur, cru, sans arrangements, un retour aux sources. On peut comparer ça au blues d'aujourd'hui qui tout d'un coup reviendrait au blues des années 1920.

**Le son est lui aussi d'origine africaine ?**

C'est un mélange d'influences, de celles qui se sont croisées dans le port de Veracruz, venant des Caraïbes, d'Afrique, d'Europe, de Colombie et notre culture indigène. Avec ce retour du *son*, des chercheurs en explorent les origines, ils parlent aussi d'ascendance arabe par le biais des Espagnols. À l'écoute, on retrouve toutes ces origines. Dans « El toro Sacamandú », un *son* classique, le rythme est très particulier, une syncopée que peu de musiciens attrapent : c'est un rythme africain. Nous le jouerons à Paris.

**Quelles sont les particularités du son ?**

Un rythme ternaire et trois éléments, les instruments, le *zapateado* et les paroles versifiées.

**Comment avez-vous rencontré cette musique ?**

J'ai toujours joué de la musique, de la guitare. Ma famille était musicienne. Mon père jouait du *requinto* (petite guitare à quatre cordes) et composait des boléros. Je n'ai pas beaucoup vécu avec lui, car il a eu plusieurs femmes et beaucoup d'enfants, mais je connais de mémoire des boléros qu'il a composés. Je le revois, content, un verre d'alcool à portée de main et jouant du *requinto*. Pour lui et mes oncles, c'était une distraction. Jamais il n'aurait pensé que mon frère et moi pourrions un jour vivre de la musique. Ma mère insistait pour que je fasse des études de droit. Jusqu'au jour où j'ai rejoint le groupe de mon frère, Mono blanco.

Ici pour le *son jarocho*, on joue toujours de quatre instruments : le *requinto*, la *jarana* (la guitare basse plus ventrue qu'une guitare classique), la harpe populaire et des percussions comme le *pandero* ou la mâchoire de cheval telle quelle !

Le *zapateado* vient du mot chaussure (*zapatos* en espagnol), il désigne le rythme de la danse. Une femme danse sur un coffrage de bois, martelant le sol avec les talons de ses chaussures et balançant les bras avec un *rebozo*, le châle traditionnel. Si un homme veut l'accompagner, il faut qu'il connaisse le rythme et sache la « toréer ».

Le chant enfin, des vers souvent improvisés.

### L'improvisation est-elle très importante ?

Le *son*, c'est un cercle harmonique qui se répète et à l'intérieur duquel on improvise : on change les paroles suivant les circonstances, on peut aussi changer les mélodies. J'improvise, en fait, je choisis dans un répertoire de vers ceux que je vais chanter ce jour-là. L'improvisation nous permet d'être en phase avec notre époque, on peut inventer, ajouter des formes nouvelles à l'intérieur de ce cercle classique. On n'a pas besoin de mêler le *son* à d'autres musiques pour être d'aujourd'hui. Ce qui ne veut pas dire que le répertoire n'a pas d'importance. Au contraire, on le travaille beaucoup, c'est seulement ainsi qu'on peut le renouveler.

### Quel sont les thèmes sur lesquels vous improvisez ?

Je suis plutôt dans une veine poétique : l'amour, la nostalgie des traditions perdues, l'espérance, la vie quotidienne. Je suis devenu beaucoup moins politique. Avant, je serais sûrement arrivé à Paris avec des vers sur Florence Cassez, aujourd'hui c'est différent. Voici les derniers vers que j'ai écrits en pensant à une fille qui me plaît particulièrement :

« *la fe que me nace/solo puede existir viviendo por ti/todo lo que tengo/es tu imagen prendida/cuando el mundo acabe/habré vivido feliz.* »

(La foi que je sens naître en moi/Ne vit que de vivre pour toi/Moi, je n'ai rien/Que ton image ancrée en moi/Et quand finira le monde/J'aurai vécu heureux.) Plus rien de politique. Le *son* est galant, il s'adresse d'abord aux femmes pour les faire danser. Les musiciens les courtisent avec le rythme et les vers. C'est une tradition. C'est aussi de famille, mon père était un séducteur !

### Assiste-t-on à une renaissance du son ? Le public vous a-t-il suivi ?

Les *fandangos* se multiplient. Ce sont des fêtes où l'on chante et danse le *son jarocho*. Nous y participons régulièrement et les musiciens qui le souhaitent nous rejoignent. On y retrouve aussi des improvisateurs de vers ; eux improvisent vraiment, ils n'ont rien d'écrit à l'avance et ils ont davantage tendance à être dans le registre politique. On trouve des *fandangos* ici dans la région de Veracruz, mais aussi dans le DF (*Distrito federal*), la ville de Mexico), San Antonio au Texas, Los Angeles, Seattle. Il y a quelques semaines a eu lieu un *fandango* « frontalier », la moitié du public à Tijuana, l'autre moitié de l'autre côté de la frontière à San Diego.

### Comment abordez-vous la question de la transmission ?

J'ai beaucoup appris en écoutant. Comme toutes les musiques traditionnelles, le *son jarocho* reste de tradition orale et n'est pas enseigné, si ce n'est dans cette école itinérante que chaque musicien garde en lui. Mais j'ai eu la chance de naître dans une famille de musiciens. Pour transmettre cette chance à d'autres,

nous animons beaucoup d'ateliers : musique, chant, écriture, fabrication des instruments, car je suis aussi luthier. Je fabrique tous les instruments sur lesquels nous jouons. Beaucoup de musiciens d'Amérique Latine fabriquent eux-mêmes leurs instruments. Je m'y suis mis, par goût, comme d'autres, et parce que personne ou presque n'avait repris la tradition des vieux *janeros*. Puis c'est devenu un métier. Je joue et fabrique mes propres *requintos*, la guitare du *son* qui donne la mélodie, les contrechants et le rythme syncopé pour l'improvisation. Le corps en chêne, le chevalet et les clefs en *chagane* (arbre endémique d'Amérique centrale) : un *son* de *madera* !

Entretien, Christian Moire

\* *jarocho* : de Veracruz

\* *madera* : le bois (espagnol)

“ Frapper de ses talons sur le coffrage de bois ”

# Chansons

## El Gavilancito, Le petit épervier

Paroles et musique : tradition populaire

Yo soy el Gavilancito / volando viene, volando vá  
me paso la mar en fuera / volando viene, volando vá  
volando viene, volando vá / Gavilancito vuela y verás.

Yo también me la pasara / volando viene, volando vá  
en los brazos de María / volando viene, volando vá  
volando viene y volando vá / Gavilancito vuela y verás.

Dicen que en la mar se juntan / agua de todos los ríos  
cómo no se han de juntar / tus amores con los míos  
volando viene, volando vá / Gavilancito vuela y verás.

Yo también me la pasaría / Volando viene, volando va  
en los brazos de María / volando viene, volando vá  
volnado viene, volando vá / Gavilancito vuela y verás.

Por esa calle me voy / y por la otra doy la vuelta  
no seas ingrata conmigo / déjame la puerta abierta  
volando viene, volando vá / Gavilancito, vuela y verás

Yo también me la pasara / volando viene volando va  
en los brazos de María / volando viene, volando vá  
volando viene, volando vá / Gavilancito, vuela y verás.

C'est moi l'épervier / Je vole de ci, je vole de là  
Haut dans le ciel, je passe la mer / Je vole de ci, je vole de là  
Je vole de ci, je vole de là / Vole, petit épervier, et tu verras

Moi aussi, je passerais bien la mer / Je vole de ci, je vole de là  
Si c'était dans les bras de Marie / Je vole de ci, je vole de là  
Je vole de ci, je vole de là / Vole, petit épervier, et tu verras

On dit que les eaux des rivières / Se rejoignent dans la mer  
Et bien sûr que mes amours / Y rejoindront aussi les tiennes  
Je vole de ci, je vole de là / Vole, petit épervier, et tu verras

Moi aussi, je passerais bien la mer / Je vole de ci, je vole de là  
Si c'était dans les bras de Marie / Je vole de ci, je vole de là  
Je vole de ci, je vole de là / Vole, petit épervier, et tu verras

Je m'en vais par cette rue / Et m'en reviens par celle-là  
N'aie donc pas le cœur ingrat / Et laisse-moi ta porte ouverte  
Je vole de ci, je vole de là / Vole, petit épervier, et tu verras

Moi aussi, je passerais bien la mer / Je vole de ci, je vole de là  
Si c'était dans les bras de Marie / Je vole de ci, je vole de là  
Je vole de ci, je vole de là / Vole, petit épervier, et tu verras.

## La Indita, La petite indienne

Paroles/Couplets : Ramón Gutiérrez Refrain : tradition populaire

De colores, niña hermosa / la tierra te dibujó  
con la esencia milagrosa / y un suspiro que surgió  
de la esencia de una rosa.

A la leva, leva, leva / a la leva, leva irá  
y si no voy a la leva / de cobarde pasará

Pour te créer, belle fillette / La terre a pris ses couleurs  
Toutes les couleurs de sa palette / Et ses essences, et un soupir  
Cueilli au cœur d'une rose.

M'engager, m'engager. / Je dois m'engager pour être soldat  
Car si je ne m'engage pas / Pour un lâche je passerai.

## El fandanguito

Paroles et musique : tradition populaire

Si el fandanguito no fuera / causa de mi inspiración  
una carta te escribiera / con sangre del corazón.

Ay que te quiero, / te quiero Madama  
porque te peinas / al uso de España  
ay que te quiero, / te quiero decir  
que anoche a las once / me iba yo a morir

Fandanguito, fuiste ayer / la tarpala y el arado  
he visto el campo caer / sobre del campesinado.

Ay que me voy, / me voy prendesita  
lucero hermoso de mañanita / ay que me voy,  
me voy prenda amada / lucero hermoso de madrugada.

Si le fandango n'occupait pas / Toutes les sources de mon inspiration  
Je t'enverrais une missive / Écrite avec le sang de mon cœur.

Ah que je t'aime / Je t'aime, ma belle dame  
Je t'aime parce que tu te coiffes / À la mode de l'Espagne  
Ah, je t'aime et je t'aime / Et je tiens à te dire  
Qu'hier soir sur les onze heures / J'ai failli mourir.

Fandanguito, tu es parti hier / Avec ta houe et la charrue  
Et moi j'ai vu comment la terre / Ensevelit les paysans.

Ah, adieu, je m'en vais / Je m'en vais, je m'en vais, ma mie  
Lumière si belle de mes petits matins  
Ah, adieu, je m'en vais / Je m'en vais  
Je m'en vais mon bijou que j'adore / Étoile de toutes mes aurores.

Arrangements : Son de madera

Sur [www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com), textes et traductions  
d'une sélection de chansons



# Biographies

## Son de madera

Formé en 1990, Son de madera est spécialisé dans l'un des genres musicaux traditionnels du sud du Mexique : le *son jarocho*. Dans l'immense diversité culturelle mexicaine d'aujourd'hui et en particulier dans l'État de Veracruz, il offre une proposition musicale et scénique qui, sans s'éloigner de ses origines, développe et porte, par la créativité et la personnalité de chacun de ses membres, cette tradition vivante à un très haut niveau. Au cœur du genre *fandango*, la virtuosité, la qualité du chant et du jeu instrumental, la poésie *jarocha*, et l'exécution du *zapateado* constituent les caractéristiques du groupe.

Son de madera réunit des instruments à cordes (guitares de *son*, *jaranas*, mandolines, violon et contrebasse) et des percussions (tambour et *tarimas*, coffres de bois frappés par les talons lors du *zapateado*).

Le groupe a reçu de nombreuses récompenses. Le dernier CD paru, *Son de mi Tierra*, a été produit par Smithsonian Folkways Recordings en 2010.

[www.sondemadera.com](http://www.sondemadera.com)

## Ramón Gutiérrez, guitare de « son », guitare « alambre », mandoline et chant



Directeur musical de la formation, Ramón Gutiérrez est également compositeur et luthier ; il a fabriqué lui-même tous les instruments *jarochos* qu'utilise le groupe. Il est considéré comme le meilleur interprète de la guitare de *son*. En mêlant les formes traditionnelles au langage musical d'aujourd'hui, Ramón Gutiérrez a créé un genre unique.

## Andrés "Tereso" Vega, *jarana tercera*, tambour *jarocha*, harmonica et chant



Andrés «Tereso» Vega appartient à la quatrième génération d'une des familles les plus connues de la tradition *fandanguera* « Los Vega ». Il est aujourd'hui l'un des meilleurs chanteurs et joueur de *jarana* du *son jarocho*.

## Aleph Castañeda, contrebasse et chant



Originaire du port de Veracruz, Aleph Castañeda a joué sur de multiples scènes de différents pays d'Amérique, d'Europe et d'Asie comme musicien de jazz, de musique classique et latine, de folklore de divers pays, de musique électronique et aussi de

spectacles pluridisciplinaires. Depuis 2008, il est le leader et le contrebassiste de JAZZUV de l'Université vérazcruzienne. Il a déjà joué avec des musiciens et des groupes parmi lesquels Roby Lakatos, Rodrigo Villanueva, Miguel Cruz, Raúl Gutiérrez, Ilan Bar-Lavi, Gerry López, Beto Cobos, Alex Kautz, Rey David Alejandro.

## Natalia Arroyo, violon et chant



Originaire de l'État de Basse-Californie, Natalia Arroyo a étudié le violon au Conservatoire de Morelia. Après cela, elle s'est spécialisée dans l'étude du tango et du folklore dans la ville de Buenos Aires, tout en étant premier violon de l'Orquesta Típica que

dirige Rodolfo Mederos. Actuellement, elle est violon principal de l'Orquesta Mexicana de Tango de Cesar Olguín ; elle est fondatrice et membre du groupe de musique mexicaine traditionnelle Cuinique.

## Rubí Oseguera, danse *zapateado*



Rubí Oseguera danse le *zapateado* selon la tradition. Elle est aussi chargée de la promotion et de l'organisation du groupe. Anthropologue, elle mène des recherches sur les célébrations, sur le *fandango*, les danseuses et leur vie sociale, ainsi que

les rythmes, formes et styles de danses traditionnelles.

## CAMPEROS DE VALLES

### « Violon, guitares et voix falsetto »

Entretien avec Marcos Hernández



#### Dans quelles circonstances jouez-vous ?

Pour des anniversaires, des fêtes, des mariages, des réunions politiques, partout où on nous demande et où on nous paie pour jouer. Samedi, pour un mariage près de Querétaro, on va jouer *mano a mano* avec un autre groupe : on alterne, une heure chacun, et puis on recommence, etc. On est là pour créer l'ambiance mais surtout pour improviser. C'est ce qui me plaît le plus : les gens ont besoin de nous pour qu'on leur chante des vers, qu'on mentionne leurs noms, qu'on leur rende hommage. C'est là qu'ils commencent à applaudir. C'est Gregorio qui improvise. Si on nous demande autant pour les fêtes, c'est que sa manière plaît, il sait tourner les vers pour honorer les uns ou les autres. C'est le seul dans le *son huasteco* qui improvise avec cette qualité.

#### C'est un poète ?

On ne peut pas dire qu'il est poète, la poésie c'est différent. Lui, il fait des vers en fonction du public, de ce qu'on attend de lui. Souvent, on nous donne la liste des personnes à honorer ou à remercier. Gregorio trouve le bon mot et le vers pour chacun, sans jamais se moquer. Tout le monde apprécie, les politiques comme les autres.

#### La musique est aussi improvisée ?

Très partiellement. La seule improvisation est dans le choix des *huapangos* que l'on joue. Certains *sones* laissent une part de liberté, surtout au violoniste. Après le début du concert, on choisit dans le répertoire en fonction des réactions du public. On connaît tout de mémoire, on ne répète pratiquement jamais.

#### Vous venez d'une famille de musiciens ?

Nous avons la musique dans le sang ! Mon père jouait de la guitare *huapangera*, la grosse guitare qui donne le rythme. Il jouait avec mes oncles un autre style de musique que nous. Je me souviens d'eux jouant pour des fêtes religieuses ici ou là. C'est avec un de mes oncles que j'ai appris le *son huasteco*. Quand j'avais dix ans, il a constitué un trio qui était très demandé ; j'allais avec lui, j'écoutais, cela me plaisait. De temps en temps, il me demandait de jouer. Et puis quand je suis venu à Ciudad Valles, j'ai vraiment commencé à jouer ; j'avais 15 ans et cela fait maintenant quarante-quatre ans que je me consacre à la musique. J'ai cessé de couper les cannes à sucre dans les champs pour devenir musicien !

# Chansons

## Vous avez vos chansons préférées ?

Celles qui plaisent au public ou à moi ? Difficile de répondre, j'aime toutes les chansons. « El gustito » peut-être. Ce *huapango* me plaît parce qu'il fait briller le violon et la voix *falsetto* (voix de tête), caractéristiques du *son huasteco*. Le violoniste de Camperos de Valles, au début, c'était Heliodoro Copado. Il a fondé le groupe avec nous, on a joué ensemble trente-quatre ans, il avait un style bien à lui. Il est mort récemment et il a fallu trouver des violonistes qui perpétuent sa manière de jouer. On en a trouvé deux, Camille et Efraim. Ils ont beaucoup écouté les enregistrements d'Heliodoro et ont repris son style. C'était important pour nous.

## Quel est le troisième instrument du trio ?

Le trio, c'est la *jarana*, la petite guitare qui accompagne l'improvisation, la *huapangera* qui donne le rythme et soutient le trio, et le violon. L'improvisation se fait à une, deux ou trois voix, la voix de tête ornant le trio. Même si j'ai beaucoup chanté, j'ai encore ma voix *falsetto*, heureusement. Cette manière de chanter fatigue la voix car c'est un peu forcé, mais c'est un luxe, un don de dieu.

## Et le public danse ?

Cela dépend des régions ! On est plus attentif à la musique et aux paroles du côté de San Luis Potosi. Mais dans l'État d'Hidalgo ou de Querétaro, on danse plus facilement. J'apprécie la participation du public ; il anime le concert en dansant ou avec le *zapateado* (manière de frapper le sol en rythme avec les talons des chaussures). C'est le cas dans toutes les fêtes. Le *son huasteco* se joue dans toute la région *huasteca*, qui couvre un grand territoire, sur les États de San Luis Potosi, Hidalgo, Querétaro, Tamaulipas et une partie de Veracruz. Nous, nous sommes de San Luis, mais on joue dans toute la région et on constate les différences entre les publics.

## Ce type de musique est menacé ?

Ici à San Luis, il n'y a pas beaucoup de groupes. Il y en a plus dans l'État d'Hidalgo. Quand on a créé Camperos de Valles, il ne restait que des vieux musiciens. Mon fils joue dans un groupe. C'est le même style, mais avec d'autres influences. Avec les disques et la radio, le public exige d'autres genres ; il veut des *rancheras* (musique urbaine mexicaine) des *corridos* (anecdotes chantées), des sérénades. Nous aussi parfois, on est obligé de jouer des sérénades.

## Quelle est la différence avec le son jarocho ?

Une autre manière de chanter. Et le rythme n'est pas le même. Mais on joue souvent des chansons classiques du *son jarocho*, « La bamba » ou « El cascabal », et pour le public, c'est du *son huasteco* !

## Ce sont les mêmes origines ?

Je crois, oui. C'est venu avec les Espagnols. Il y a des chercheurs qui pourront répondre. Moi, je ne sais pas. Même si nous avons beaucoup joué dans les festivals internationaux (à Washington, en Belgique, en Allemagne...), nous laissons aux chercheurs le soin de répondre. Nous sommes *los camperos* de Valles (les paysans de Valles), il faut venir nous écouter !

Entretien, Christian Moire

“ J'ai cessé de couper les cannes à sucres pour devenir musicien ”

## El Gusto

Ay, Huastecas tan hermosas / que nunca podré olvidar  
me paso horas deliciosas / contemplando su palmar  
con sus mujeres hermosas / son más bellas que un cantar

Adoración te rendí / como mi diosa querida  
alma el corazón te di / formalidad en la vida  
formalidad en la vida / también sabrás que te di

Dame siquiera el derecho / de tu cariño implorar  
yo quedaré satisfecho / que me deje reclinar  
que me deje reclinar / en tu palpitante pecho

## Le plaisir

Ah mes superbes Huastèques / Jamais je ne les oublierai  
Ni les heures de délices / Quand leurs paumes je contemplais  
Ce sont des femmes si belles / Si belles qu'on ne peut les chanter

Toi, je t'ai rendu un culte / Comme à une déesse très aimée  
Mon âme, je t'ai donné mon cœur / J'ai fait de toi une femme respectable  
J'ai fait de toi une femme respectable / Oui, j'ai fait cela pour toi.

Donne-moi seulement le droit / De tes affections implorer  
Il suffira que tu acceptes / Que je me laisse aller  
Sur tes seins qui palpitent / Que je me laisse aller.

## El San Lorenzo

Si Dios la gloria me diera / porque dejara de amarte  
al mismo Dios le dijera / que he jurado no olvidarte  
que he jurado no olvidarte / y aunque la gloria perdiera

Cuando venía de la presa / arriando mis animales  
me dijo María Teresa / 'eche pa'cá sus morrales  
pa'charle una gorda gruesa / con garbanzas y nopales

Quisiera ser como el cielo / de azul y aborregado  
para formarte un letrero / y en medio de tu peinado  
pa'que sepas que te quiero / como si me hubieras creado

## À la Saint Laurent

Si le Bon Dieu m'offrait sa gloire / À condition que je cesse de t'aimer  
Je répondrais à Dieu lui-même / Que j'ai juré de ne pas t'oublier  
Que j'ai juré de ne pas t'oublier / Même au prix de la plus belle gloire

Je m'en revenais du barrage / Poussant mes bêtes devant moi  
Quand la Marie-Thérèse me dit / Laisse donc là tes musettes  
Et viens manger la soupe de pois / Bien épaisse et nourrissante  
De pois-chiches et de nopal

Je voudrais être comme le ciel / Azur pâle et moutons blancs  
Pour que s'y écrive ton nom. / Je voudrais être dans ton chignon  
Pour que tu saches combien je t'aime / Autant que si tu m'avais créé.

## La Petenera

Una niña encantadora / en el altamar cantaba  
sus versos encadenaba / ay lay la la  
sus versos encadenaba / y decía con voz sonora  
y decía con voz sonora / yo soy la diosa del agua

Estando yo recostado / en lo fresco de la arena  
oí la voz de un pescado / ay la la ay la la la  
oí la voz de un pescado / que le dijo a la sirena  
qué trabajos he pasado / por querer a una morena

La sirena está encantada / eso no lo digo yo  
no más por una bañada / ay lay la la  
no más por una bañada / que un jueves santo se dio  
que siendo una niña honrada / un pescado se volvió

## La Petenera

Une charmante fillette / Chantait là-bas dans les flots  
Elle enchaînait ses couplets / Ay lay la la  
Elle enchaînait ses couplets / Et disait de sa voix sonore  
Et disait de sa voix sonore / Je suis la déesse des eaux

Comme je m'étais étendu / Au creux du sable bien frais  
La voix d'un poisson j'ai entendu / ay la la ay la la la  
La voix d'un poisson j'ai entendu / Qui à la sirène disait  
Combien il m'a coûté de peines / D'avoir aimé une brunette

La sirène est ensorcelée / Ce n'est pas moi qui le dis  
Un jour qu'elle se baignait / Ay lay la la  
Un jour qu'elle se baignait / Ça s'est passé un jeudi saint  
Cette honnête fillette / En poisson s'est transformée.

Sur [www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com), textes et traductions  
d'une sélection de chansons

Toujours plus de concerts live 91.7 !

création soliste  
intermezzo  
symphonie  
opéra coulisses  
concerto rhapsodie  
récital scène  
sonate chœur  
mélodie fantaisie  
trio  
festival

les plus belles productions internationales  
diffusées dans leur intégralité  
à réécouter sur le web



francemusique.fr

## Biographies

**Marcos Hernández, chant, guitare huapanguera**



Directeur musical et fondateur des Camperos de Valles, Marcos Hernández est né dans un ranch près de Pinal de Amoles à Querétaro. Il s'intéresse très jeune au son huasteco; adolescent, il rejoint son oncle à Ciudad Valles et y joue en trio. Dans l'at-

tente d'une autorisation pour jouer dans les restaurants populaires, le groupe se produit dans les ranchs aux alentours de Valles. Vers 17 ans, il rencontre Eduardo Llerenas, fondateur de la maison de disques Discos Corasón, qui discerne le talent de Marcos et entreprend d'en faire une figure essentielle dans la culture populaire mexicaine. Avec les Camperos de Valles, Marcos se produit en concert et dans des festivals en Europe et aux États-Unis, il a publié plus de vingt CDs, dont cinq produits par Eduardo Llerenas / Discos Corasón. À plus de 50 ans, la puissance et la beauté de la voix *falsetto* de Marcos demeurent.

**Gregorio Solano, chant, guitare jarana, auteur**



Né dans la communauté d'El Zocoquite, San Luis Potosí, «Goyo» Solano arrive à Ciudad Valles à l'âge de 4 ans. Très jeune, il apprend à jouer le son auprès de son père qui joue du violon. Il commence à écrire des poèmes qui touchent et divertissent le public

lors des fêtes. Aujourd'hui, Goyo est considéré comme l'un des plus importants auteurs et chanteurs de la région huasteca. Connu avant tout comme chanteur et poète, Goyo a été le violoniste du célèbre chanteur El Negro Marcelino, qu'il accompagna jusqu'en 1976. Lorsqu'en 1978 Marcos Hernández l'invite à rejoindre le trio Los Camperos Huastecos (le groupe précédant Camperos de Valles), Goyo choisit de jouer la jarana car personne ne pouvait rivaliser avec l'archet d'Heliodoro Copado (1939 - 2007), qui était à l'époque le violoniste du trio.

**Camilo Ramírez, violon**



Camilo est né en 1981 à González, Tamaulipas. Il apprend très jeune à jouer le son huasteco, et maîtrise la jarana à 9 ans. Dès l'âge de 15 ans, il rejoint le trio de Los Gallitos Tamaulipecos. Peut-être par destin, c'est dans ce groupe qu'il commence à

jouer du violon et qu'il apprend le style d'Heliodoro Copado. De tous les grands violonistes, la technique d'Heliodoro est celle qui attire le plus son attention; il arrive à la maîtrise à un tel niveau qu'à 20 ans, il est invité à jouer avec les Camperos de Valles. Camilo remplace Heliodoro Copado dans le trio, développant son propre jeu, qui aujourd'hui est une inspiration pour la nouvelle génération de violonistes. En 2001, durant un émouvant hommage à Copado, celui-ci donna son archet à Camilo, lui transmettant ainsi le relais.

**Alejandra Juárez, danse et chant**

Alejandra Juárez est née il y a 31 ans au Rancho Nuevo del Norte, dans la commune de Llera, Tamaulipas. Elle y vit jusqu'à ses 17 ans, âge où elle se marie avec Camilo Ramírez. Issue d'une famille de musiciens, elle apprend dès l'âge de 8 ans à jouer de la jarana, sans toutefois le dire à son père qui était musicien à l'église. Lorsqu'il le découvrit, il décida de le lui enseigner. À 15 ans, elle rejoint la Casa de Cultura (Maison de la culture) de sa commune, et s'inscrit aux ateliers de danse et de jarana, où Camilo Ramírez enseignait. Aujourd'hui, non seulement elle joue de la jarana, mais elle est également danseuse et poète.

**Fernando Hernández, danse**

Né à Ciudad Valles, San Luis Potosí, il y a vingt-deux ans, Fernando hérita de la tradition du huapango directement de son père, Marcos Hernández, fondateur des Camperos de Valles. Aujourd'hui il fait partie du trio Perseverancia, où il chante et joue la jarana. En plus d'être l'un des plus jeunes huapangueros reconnus de la région, Fernando est un danseur né, qui apprit à zapatear (taper du pied) tout petit, quand il assistait aux fêtes et aux concerts aux côtés de son père. Pour lui, le zapateado complète le son huasteco, marque le temps et inspire le violoniste pour ses floreos (ornementations).

«[...] chanteuses, voyantes, sorcières, porteuses, prieuses, manieuses de copal, de machette, rebouteuses, teinturières, pleureuses, fileuses, bergères, éleveuses, meunières, moissonneuses, bisaïeules, journalières, récoltantes de concombres, de maïs, potières, folles, sages-femmes, semeuses, bûcheronnes, laveuses d'os, spirites, belles-mères, commerçantes, ensevelisseuses, artificières, musiciennes, boulangères, créatrices de bracelets, guérisseuses, aventurières, informaticiennes, commères, matrones, sculpteuses, muses »...

D'après Ambar Past  
In « La vie magique », 2008 / Éditions Passages d'encre



## Musiques traditionnelles

# INCANTATIONS DU CHIAPAS

## « Dieu a créé les hommes avec des épis de maïs »

Entretien avec Enrique Pérez López



### Le Chiapas est un creuset de cultures. Quelles en sont les principales langues et traditions ?

C'est l'état mexicain où la proportion de locuteurs en langue indigène par rapport à l'espagnol est la plus importante. Douze langues indigènes sont officiellement reconnues, dix-huit, avec l'espagnol, sont effectivement parlées. Huit cent mille personnes utilisent quotidiennement les deux principales, le tsotsil et le tseltal. Mis à part le zoque, toutes les autres dérivent du maya. Nos traditions sont celles de nos ancêtres les mayas.

### Que reste-t-il, dans la vie quotidienne, des cultures antérieures à la colonisation espagnole, et notamment de la culture maya ?

Le maïs ! *Ixim*, le même mot dans toutes les langues. Pas de vie sans maïs ! Quand un enfant naît, on prépare pour la mère un *pozol*, une boisson à base de pâte de maïs battue dans de l'eau. Première boisson après l'accouchement, le *pozol* enrichira le lait maternel. Le maïs sert à tout, on le mange (*tamal*), on le boit (*atole*), on l'utilise aussi comme engrais, pour fabriquer des toits, des jouets. Pour toutes ses vertus, nous lui rendons hommage, et dans les rituels, nous nous référons à lui comme aux rayons du soleil. Selon le *Popol vuh*, l'épopée maya, Dieu a créé les hommes avec des épis de maïs.

Le carnaval ensuite. Cinq jours de fêtes dans toutes les communautés. Beaucoup de chants, de danses, de jeux hérités de la période précolombienne. Beaucoup de choses en même temps, d'où une impression de chaos alors que tout est ordonné. En tsotsil, on dit « perdre la fête ». La religion catholique l'appelle le carnaval, mais pour nous, c'est la fête des jeux. Toutes nos fêtes sont dédiées à une image de saint catholique, mais nous pratiquons en fait

### Quel est le rôle du Celali, Centre d'État des langues, arts et littératures indigènes ?

Dirigé par des indigènes, le Celali développe avec les communautés des activités culturelles respectant leur vision du monde et leurs traditions ; il assure aussi la promotion de leurs cultures dans tout le Mexique. Dix-huit maisons communautaires organisent des activités pour les enfants : ateliers de peinture, de littérature, d'écriture dans leurs langues maternelles, de tradition orale, de danse, de musique. Nous élaborons aussi du matériel pour l'enseignement des langues. La création du Celali est un acquis considérable du mouvement zapatiste. C'est reconnaître que les communautés peuvent porter des projets artistiques et qu'elles ne sont pas seulement dépositaires de traditions.



Dessin publié dans *Incantations. Songs, Spells and Images by Mayan Women*  
Chants, dessins et récits rassemblés par Ambar Past.  
Publié en anglais par Cinco Puntos Press, El Paso.  
Première édition : Taller Lenateros, San Cristobal, Chiapas, 2005.  
Copyright Ambar Past  
www.tallerlenateros.com

des rites ancestraux. Le carnaval de Chamula est dédié à Jésus de Nazareth. Mais savez-vous pourquoi ? Jésus est venu à Chamula, il a bien aimé la danse des diables et a demandé que cette date soit désormais sa fête. Mais elle existait bien avant sa venue.

#### Ces traditions se sont-elles récemment modifiées ?

Elles sont vivantes. Les communautés inventent facilement des mots nouveaux : cerveaux de fer (les ordinateurs), instruments pour parler (le téléphone portable). Nos maisons ne ressemblent pas aux maisons traditionnelles, mais on continue à en honorer les matériaux : les poteaux métalliques ont remplacé les troncs d'arbres, mais le rite reste le même. Quitte à jouer de la musique sur la plate-forme d'un camion pick-up au lieu de marcher.

#### Ces langues et ces traditions sont-elles menacées ?

Elles ont toujours été menacées, y compris avant la conquête par les peuples voisins. J'ignore comment les communautés ont résisté à tant d'agressions. Aujourd'hui, le gouvernement crée des programmes d'incitation économique pour que nous cultivions du café ou des avocats parce que c'est plus rentable ; mais il oublie la dimension spirituelle du maïs. Des programmes d'éducation préscolaire sont mis en place dans des communautés isolées pour lutter contre l'illettrisme, mais l'enseignement est en espagnol à un âge déterminant pour l'apprentissage de la langue maternelle ! Ceci

s'ajoute à la perception négative que les enfants ont de leur langue, fruit de centaines d'années de discrimination sociale et économique : pour vendre sur le marché de San Cristobal, il faut parler espagnol. Avec le Celali et d'autres initiatives, les langues ne vont pas disparaître, mais c'est une lutte quotidienne.

#### Quelles pratiques musicales trouve-t-on aujourd'hui dans les communautés ?

La musique est inséparable des rites et des fêtes. Plus que dans les autres états traditionnels du Mexique, nous avons gardé cette dimension rituelle. A Oaxaca, la musique des fêtes est jouée par des *bandas* (fanfares) qui n'ont rien à voir avec la tradition.

#### Quel rôle tient la nature dans l'expression culturelle et artistique ?

Dans ma langue, le *tsotsil*, les arbres ont un cœur, des moustaches (les racines), des bras (les branches), des yeux (les fruits). Dans mes poèmes, la nature est omniprésente. C'est d'ailleurs le reproche que nous font les métis, les Mexicains non indigènes : ils nous qualifient d'écrivains bucoliques ! C'est vrai, on chante l'eau, les arbres, les plantes, l'harmonie avec la nature, mais n'est-ce pas un message universel ?

Entretien, Christian Moire

“ On chante l'eau, les arbres,  
les plantes, l'harmonie  
avec la nature ”

# Chansons et incantations

## Konkonal Nichim, Belle fleur

Yajvalel vinajelo,  
yajvalel loria bi,  
ja' me la vuni konkon un,  
a la vuni toyele kajvalo,  
a la vuni xi'ele jch'ultoto,

Maître du ciel / Maître de la gloire  
Par ta belle fleur / Ta grandeur mon dieu  
Ton respect / Mon père / Sacré.

Belle fleur / Belle feuille / Ta petite / Grandeur  
Belle fleur / Du seigneur / Emmanuel / Belle fleur  
Du seigneur / Mon Sauveur.

Belle fleur / Du maître du ciel  
Belle fleur / Du maître de la gloire  
Quelle retentit joyeusement / Notre musique  
Quelles retentissent joyeusement / Nos sonnaillles  
Vibrante est ta grandeur / Et vibrant ton respect  
Belle fleur / Belle feuille / Jouissons de ta grandeur  
Jouissons de ton respect / Joyeux est ton respect  
Joyeuse ta grandeur.

Belle fleur / Du seigneur / Emmanuel / Belle fleur  
Du seigneur / Mon Sauveur / Belle fleur / Du maître du ciel  
Belle fleur / Du maître de la gloire.

## Uninal riox, Enfant Dieu

Uninal rioxil,  
Uninal jesuso,  
Jk'upin ta alekilalo,  
Jk'upin ta avutsilal un,  
Uninal rioxil bi,  
Uninal Jesus bi,  
Uninal jpaxik bi,

Enfant dieu / Jésus dieu  
Jouissons de ta bonté / Jouissons de ta joie

Enfant dieu / Petit enfant Jésus  
Enfant pascal / Qui es père  
Et si petit pourtant mon dieu / Dieu notre père  
Toi qui as pu créer un peuple / Et construire sur tes terres  
Tu as laissé ton peuple, tu as laissé tes terres  
Mon Dieu, tu as quitté tes terres / Tu nous a payés, mon dieu  
Tu nous a achetés, mon dieu  
Tu nous as donné la vie, notre père sacré.

Enfant dieu / Petit enfant Jésus / Enfant pascal / Enfant et père  
Enfant des récompenses / Toi mon dieu tu fais les mondes  
Tu cherches les cieux / Tu achètes les peuples  
Tu achètes les terres / Tu achètes, toi, l'homme sacré  
Tu achètes, filou sacré / Jouissons de ta bonté.

Enfant dieu / Petit enfant Jésus / Enfant pascal  
Enfant protecteur / Enfant qui es mon père / Enfant, et père sacré  
Jouissons de ta bonté / Que ta joie nous comble  
Tu en as ainsi disposé, mon père / Tu en as ainsi décidé  
Et nous t'embrassons, mon père / Nous nous chargeons de toi  
De te tenir vivant / De te nourrir, mon père  
De te respecter, mon père / De nous réjouir en toi, mon dieu

Enfant dieu / Petit enfant Jésus  
Enfant pascal / Maison de mon père sacré  
Dieu de toute tendresse / Joyeuse est ta grandeur  
Te respecter nous met en joie / Je suis ton serviteur, mon dieu  
Je suis ton petit page, mon maître / Nous viendrons sous tes pieds,  
Nous viendrons sous tes mains  
Au cœur de ta maison mon maître / Au milieu même de ta demeure.

Enfant dieu / Petit enfant Jésus  
Enfant pascal / Enfant, et père sacré  
Enfant et mon maître aussi / Notre musique résonne joyeuse  
Et nos sonnaillles tintent gaîment / Joyeuse est ta grandeur  
Te respecter nous met en joie / Enfant dieu  
Petit enfant Jésus / Enfant pascal

## Jyakubel ants, Chant de la femme ivre

Jch'ul me' / Jalal me', chiyakub  
La jkich' ats'ujulal / La jkich' anak'obal.

Sainte Mère / Sainte Marraine, je suis saoule  
J'ai reçu les gouttes qui tombent de ton toit. / J'ai bu ton ombre.

Je suis en train de me saouler. Ainsi, ma Sainte Mère,  
ainsi, ma Sainte Marraine / soigne-moi bien.  
Que je n'aille pas trébucher sur quelque chose.

Je suis cuite, j'ai bu. / ma Sainte Mère, ma Sainte Marraine,  
Santa Maruch, la Fille Maruch.  
J'aime ta joie. / J'aime ce qui est joli.  
J'aime ton étonnement / J'aime beaucoup ta danse,  
Vierge Maruch, / Fille Maruch.

Je suis une buveuse. / J'ai bu un coup.  
Ma tête s'est échauffée, parce que je sais boire.  
Parce que je peux boire n'importe quoi.

Sur [www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com)  
textes et traductions d'une sélection de chansons



# Biographies

## María Licanchitom

María Patixtan Licanchitom est née le 15 octobre 1940, dans la commune tsotsil de San Juan Chamula, au Chiapas. Guérisseuse, en charge des âmes, elle réalise en tant que chamane des rituels pour la vie et les esprits protecteurs. Élevée à la fonction de maître des rituels depuis quelques années, elle est *Mayordomía Me' Sakramento* – Servante du Sacrement, un cérémonial exclusivement réservé aux veuves qui ne se remarieront jamais. María Licanchitom partage sa vie quotidienne entre la célébration des rituels communautaires et l'artisanat, qui lui permet d'obtenir des revenus pour subvenir à ses besoins et accomplir les offrandes à la *Madre Tierra*, « Mère Terre », et au *Padre Sol*, « Père Soleil ».

## Maruch Mendez

Maruch Mendez, née en 1961, est originaire de Catixtic, commune de San Juan Chamula, au Chiapas. Elle est co-auteur du livre *Conjuros y ebriedades : Cantos de mujeres mayas*, « Incantations et ivresses : chants des femmes mayas ». Maruch Mendez se livre à des incantations lors de rituels de guérison. Elle ne s'est jamais mariée, mais elle a adopté plusieurs enfants à qui elle transmet son savoir. Pour subvenir aux besoins quotidiens de sa famille, elle a la charge d'un troupeau de moutons et tisse ou brode des vêtements en laine. Elle possède un profond esprit de solidarité et contribue à améliorer la vie des membres de sa communauté.

## Chep Jil



Né le 7 mars 1955 dans la communauté de Tzajalnab, commune du Zinacantán, Chiapas ; il a rêvé des nuits entières d'apprendre la musique afin d'honorer ses ancêtres mayas, *Los Padres Madres*. Il joue de plusieurs instruments, parmi lesquels la flûte en roseau (*carrizo*), le tambour, la guitare, la harpe et le violon. Il consacre la plus grande partie de sa vie à la musique traditionnelle qu'il joue lors de rituels et de fêtes traditionnelles. Ses connaissances musicales en font le conseiller des groupes d'ethnorock en langue tsotsil comme Saktzevul et Yi'bel jme'tik banamil.

## Enrique Pérez López



Enrique Pérez López est originaire du village de Chenalhó, au Chiapas. Au service de sa communauté, il porte le titre de *Paxon* – chargé de l'organisation du rituel – pour la célébration du Carnaval de son village. Écrivain et poète en langue tsotsil, il a publié divers ouvrages sur les fêtes et les traditions des communautés tsotsil et tseltal. Il est aujourd'hui directeur du Centre d'État des langues, arts et littératures indigènes (Celali) du Secrétariat des villages et cultures indigènes du Gouvernement de l'État du Chiapas. Il est chargé de promouvoir les langues et cultures indigènes du Chiapas.

## Mariano de Jesús Pérez Hernández

Mariano de Jesús est né le 1<sup>er</sup> janvier 1969 à Zinacantán, État du Chiapas. Dans son village natal tsotsil, il est, depuis une vingtaine d'années, responsable communautaire, promoteur et gestionnaire culturel. Il coordonne dix-huit Centres culturels municipaux auprès des populations en majorité indigènes du Chiapas.



Musiques traditionnelles

## POLYPHONIES DE DURANGO

### « La canción cardenche est sur le point de disparaître »

Entretien avec Francisco Cazáres



ans qui chantent encore par plaisir mais aussi pour des concerts pédagogiques que nous organisons avec l'Institut de la culture.

#### Comment ont-ils appris à chanter ?

Deux d'entre eux ont appris en accompagnant leur père le soir ; les aînés les envoyaient au village acheter des cigarettes ou de l'alcool, et les enfants s'endormaient ensuite au pied de l'arbre pendant que leurs pères chantaient. Ils remplaçaient parfois une voix manquante et c'est comme ça que peu à peu, ils ont appris le chant. Les deux autres ont participé aux ateliers que nous organisons.

#### Le travail de l'Institut porte donc ses fruits ?

Dans ce cas, oui, mais c'est insuffisant. Cela fait quinze ans que j'organise des ateliers, et je ne suis pas arrivé à intéresser les jeunes. Il faut dire que c'est un long apprentissage. Ce n'est pas comme la guitare, on n'arrive à rien en cinq semaines : il faut apprendre les textes, placer sa voix et ensuite l'adapter aux deux autres voix. C'est long et les ateliers que nous pouvons organiser dépassent rarement trois mois, c'est trop court.

#### Les fils des membres du groupe ne chantent pas ?

Non, les uns prétendent qu'ils n'ont pas la voix, les autres n'ont simplement pas envie, ça ne les tente pas.

Il y a autre chose. Notre groupe ne veut pas toucher au répertoire : il refuse de créer de nouvelles chansons. L'un des membres du groupe compose des *rancheras*, des *corridos*, des *boleros*, de tout sauf des chansons *cardenche*. Nous avons réussi à stimuler des recherches sur ces chants, pour les enregistrer, les étudier. Nous avons réussi à les faire connaître au Mexique, aux États-Unis et ailleurs, à la radio, la télévision. Mais nous n'avons pas réussi à susciter de vocations. Parfois je me demande ce que les institutions peuvent faire quand les communautés elles-mêmes abandonnent une tradition. Comment les convaincre de continuer ?

Entretien, Christian Moire

#### La canción cardenche est-elle liée à l'histoire du coton dans la région ?

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les *haciendas* de la région cultivaient du coton. Les paysans travaillaient pour ces grands propriétaires dans des conditions éprouvantes, sous la surveillance constante des intendants. Le soir en rentrant au village, ils s'arrêtaient pour partager un moment de détente, discuter, boire et, si l'humeur y était, chanter. C'était un moment essentiel de la journée ; le chant était intégré à la vie quotidienne et même si les hommes étaient entre eux, les femmes écoutaient depuis le village ces chants d'amour et de séparation.

*Les hommes qui savent aimer*

*Ils donnent tout leur amour*

*À l'objet de leur flamme*

*Et la portent dans leur cœur.*

#### Et de nos jours, à quelles occasions chantent-ils ?

Avec la réforme agraire des années 1930 et la redistribution des terres, les *haciendas* ont disparu. Les conditions sont différentes et ce moment particulier de fin de journée n'est plus indispensable à la vie des communautés. La *canción cardenche* est sur le point de disparaître. Il n'y a plus qu'un seul groupe de qualité. Quatre agriculteurs de plus de 60

# La canción cardenche



## La Comarca Lagunera

La Comarca Lagunera est une région située entre le nord-est de l'État de Durango et le sud-ouest de l'État de Coahuila. Son climat est aride, presque désertique, même si deux fleuves, le Nazas et l'Aguanaval, irriguent ses plateaux, protégés par de petites chaînes de montagnes, et font de cette région une terre de blé, de coton ou de vignes, où l'élevage et la laiterie comptent parmi les plus riches du Mexique. L'exploitation minière et marbrière contribue au développement de certaines branches de l'industrie. Bien plus, cette région tient une position géographique d'une grande importance : entre le Durango et le Coahuila, mais aussi, au nord, le Chihuahua et, au sud, le Zacatecas, la Comarca Lagunera se trouve à la croisée de quatre états avec lesquels elle entretient des échanges démographiques et commerciaux permanents. C'est en effet un passage obligé pour la circulation des personnes et le transport de marchandises depuis la ville de México jusque vers les frontières du Nord. Il en résulte une structuration sociale complexe, née des différents flux migratoires jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

Les *laguneros*, les paysans, forment sans doute le groupe social le plus important. Journaliers agricoles ou main-d'œuvre peuplant les exploitations cotonnières, ces paysans arrivèrent démunis, en famille ou en groupes, prêtèrent

leur force de travail et s'établirent dans la région au début du XIX<sup>e</sup> siècle, en provenance des lointains États de Michoacán ou de Jalisco, dont ils étaient souvent originaires, mais aussi de contrées plus voisines : le Coahuila, le Durango ou le nord de Zacatecas. Ils en introduisirent les techniques de travail et d'organisation, les mœurs et les traditions, les fêtes, les croyances et les rites, les manières de comprendre le monde et de lui faire face, les accents, les costumes, les outils et les traditions culturelles. Dans ce contexte, les répertoires musicaux de la Comarca Lagunera constituent un héritage artistique majeur, transmis par ces travailleurs, dont le chant *cardenche* est l'une des expressions remarquables.

## Le chant cardenche

Le chant *cardenche* est un genre polyphonique, vocal et choral, qui emprunte à ce qu'on nomme la polymélie. La présence d'éléments stylisés, issus de la musique baroque et du romantisme tardif européens, en font un genre, sinon une forme ou un style, qui se détache singulièrement dans le panorama de la musique populaire mexicaine. Ses paroles contribuent en outre à une authentique re-création de la chanson mexicaine de l'âge d'or, de la première moitié du

XIX<sup>e</sup> siècle : ces chants étaient alors transmis par des interprètes ambulants, dans les villages et les *rancherías*, où ils participaient aux foires et aux marchés.

Le chant est à trois voix, qui se croisent et s'harmonisent. La première (*primera*), la voix médiane, chante la mélodie, dont elle impose la ligne et les contours. La deuxième, voix de *arrastre*, est une voix grave, vibrante et riche de ténor, dont le rôle principal est de donner plus de puissance au chant et de soutenir la voix médiane. La troisième voix (*contralta*), la plus aiguë, d'une forte émotivité, introduit un lyrisme impressionnant. Les trois voix, chantées habituellement par quatre interprètes – l'une des voix est doublée –, se combinent en une expression dramatique et génèrent une profonde attente par de longs silences et une sonorité éloquente.

Le chant *cardenche* se caractérise aussi par un certain « manque de justesse ». Il n'est en effet pas interprété par des musiciens ayant suivi une formation académique, mais par des hommes habitués à travailler aux champs, jusqu'à l'épuisement, sous le soleil, des hommes attachés à leurs mœurs paysannes, des ouvriers agricoles, dévots, mais qui ne cachent pas leur désir de vivre et d'aimer. Tout cela se reflète dans leurs chants.

## Genèse et trajectoire du chant cardenche

Les origines du chant *cardenche* remontent au début de la prospérité cotonnière, qui associa une technologie alors d'avant-garde à une abondante main d'œuvre. Des recherches récentes ont établi que ses premiers éléments présentent des traits culturels introduits depuis le Zacatecas et certaines régions de Chihuahua, de Durango et de Coahuila. Il est possible que les travailleurs soient arrivés sans rien d'autre que leurs instruments de labour et leurs mains, ce qui expliquerait que la *canción cardenche* s'interprète *a cappella*, sans accompagnement. L'écoute de chants sacrés des missionnaires franciscains et jésuites a aussi pu exercer quelque influence. D'autres hypothèses, plus originales et fantaisistes, évoquent les larges plateaux mexicains, les silences des espaces désertiques et les hurlements des coyotes.

Le chant *cardenche* doit son nom à une cactacée aux épines aiguës, abondante dans la région : les paysans expliquent que leur chant ressemble à ces épines, qui pénètrent facilement et profondément la chair, mais dont l'extraction est douloureuse. C'est pourquoi il s'agit souvent de chansons d'amour et de séparation.

Au cours de son évolution, la *canción cardenche* a porté d'autres noms : *canción laborena*, *de borrachitos*, *de basurero* (chants de labeur, d'ivresse, de balayeurs)... L'origine de cette dernière appellation est établie : on chantait au moment du coucher du soleil, en buvant de la liqueur et en fumant des cigares, dans un coin retiré des champs, où paille, herbes et autres déchets s'accumulaient.

Le chant *cardenche* est le genre musical le plus authentique de la Comarca Lagunera et il a même influencé les *corridos*, romances inspirées d'épisodes héroïques ou galants, les traditionnels *cantos de pastorelas*, chants de

bergers, les louanges aux saints et à la Vierge, ainsi que les *alabados*, hymnes pour les cérémonies funéraires. C'est ainsi qu'il est devenu un élément de l'identité culturelle de la région, mais aussi un moyen de communication exprimant les relations entre les individus et au sein même de la communauté.

Si les premiers interprètes mémorisaient les chansons ou les écrivaient dans des cahiers de fortune malheureusement disparus aujourd'hui, les principaux succès du chant *cardenche* datent des années 1930, avec l'introduction et la généralisation de la radio et des techniques d'enregistrement. Aujourd'hui, sa tradition est maintenue par quatre hommes qui habitent le terrain communal de Sapioriz (municipalité de Lerdo, Durango) : Fidel Elizalde García, Antonio Valles Luna, Genaro Chavarría Ponce et Guadalupe Salazar Vázquez. Tous âgés de plus de 70 ans, fils ou descendants d'anciens *cardencheros*, héritiers de cette tradition, ils doivent à leur communauté de la diffuser à travers le monde.

d'après Francisco Cázares

“ Leur chant ressemble à ces épines qui pénètrent profondément la chair ”

# Chansons

## Al pie de un verde maguey

Al pie de un verde maguey / yo me quedé,  
mi amor se quedó dormido, / qué ingrato fue.

Al canto de los borrachos yo desperté,  
Qué crudo vengo, / quiero curarme, / no hallo con qué.

Pero ¡ay Dios mío! / quítame esta cruda, me va a matar.  
La Virgen de Guadalupe / me ha de ayudar.

Qué crudo vengo, / la cantinera / no quiere fiar.

Pero ¡ay Dios mío! / quítame esta cruda, / me va a matar.  
La Virgen de Guadalupe / me ha de ayudar.

## A las dos de la mañana

A las dos de la mañana / salgo en busca de mi amor,  
al momento que la encuentro / ella me dice que no.

Se agachaba y se sonreía / pa' que le rogara yo ;  
qué esperanza que le ruegue / ese tiempo se acabó.

Ella lloraba ¡ay! Sin abrigo, / ella lloraba ¡ay! Sin consuelo,  
se agachaba y se sonreía / pá que le rogara yo.

Qué esperanzas que le ruegue, / ese tiempo se acabó.

Ella lloraba ¡ay! Sin abrigo, / ella lloraba ¡ay! Sin consuelo,  
se agachaba y se sonreía / pa' que le rogara yo.

Qué esperanzas que le ruegue, / ese tiempo se acabó.

## Yo ya me voy

Yo ya me voy, amigos míos, / aquí los dejo, aquí los dejo  
Con unas flores en la mano.

Yo ya acordé de mis hermanos,  
de aquellos otros, de aquellos otros.  
Échenme su bendición / que ya me voy a embarcar.

Mis padres dicen :  
Mira hijo, no te vayas.  
¿Qué no me ves / las lágrimas de mis ojos ?

Yo me acordé de mis hermanos,  
de aquellos otros, de aquellos otros.  
Échenme su bendición / Que ya me voy a embarcar.

Mis padres dicen :  
Mira hijo, no te vayas.  
¿Qué no me ves / las lágrimas de mis ojos ?

## Au pied d'un vert cactus

Au pied d'un vert cactus / Je me suis arrêté  
Mon amour s'y est endormi / Comme un ingrat qu'il était.

Au chant des ivrognes / Je me suis réveillé  
Seigneur, quelle gueule de bois! / Comment m'en libérer ?

Ah mon Dieu soulage-moi / Cette gueule de bois, elle va me tuer /  
La Vierge de Guadalupe / Il faut qu'elle vienne m'aider.

Ah, quelle gueule de bois / Je tiens, en vérité  
Et puis il y a la bistrotière / Qui ne veut plus me faire crédit

Ah mon Dieu soulage-moi / Cette gueule de bois, elle va me tuer /  
La Vierge de Guadalupe / Il faut qu'elle vienne m'aider

## Sur les deux heures du matin

Sur les deux heures du matin / Je sors chercher ma bien-aimée  
Et au moment où je la trouve / Voilà qu'elle me dit non.

Elle se penche et me sourit / Pour que je la supplie à mon tour  
Ne compte plus que je te supplie / Ce temps-là est bien fini.

Elle pleurait, ah, sans retenue / Elle pleurait, ah, inconsolable  
Se penchait et souriait / Pour que moi je la supplie.

Ne compte plus que je te supplie / Ce temps-là est bien fini.

Elle pleurait, ah, sans retenue / Elle pleurait, ah, inconsolable  
Se penchait et souriait / Pour que moi je la supplie.

Ne compte plus que je te supplie, / Ce temps-là est bien fini.

## Je m'en vais

Je m'en vais, mes chers amis, / C'est ici que je vous quitte,  
que je vous quitte / Quelques fleurs à la main.

J'ai pris congé de mes frères  
Et de quelques autres, de quelques autres  
Alors, bénissez-moi / Car je vais m'embarquer.

Mes parents me disent / Fils, ne t'en vas pas !  
Ne vois-tu donc pas / Nos yeux pleins de larmes ?

J'ai pris congé de mes frères  
Et de quelques autres, de quelques autres  
Alors, bénissez-moi / Car je vais m'embarquer.

Mes parents me disent / Fils, ne t'en vas pas !  
Ne vois-tu donc pas / Nos yeux pleins de larmes ?

Sur [www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com), textes et traduction  
d'une sélection de chansons

# Biographies

## Grupo Cardenhero de Sapioríz

C'est en 1978, lors de la publication du disque «Tradiciones musicales de La Laguna» avec le parrainage de l' Instituto Nacional de Antropología e Historia, que le groupe se fait remarquer. En 1988, la création de l'Unidad Regional de Culturas Populares, dont le centre est à La Laguna, réunit pour les développer plusieurs projets liés aux musiques populaires.

De nombreux concerts, des colloques et des rencontres sont organisés dans diverses villes et divers états du Mexique (Durango, Coahuila, Chihuahua, Tamaulipas, Nayarit, San Luis Potosí, Zacatecas, Saltillo...) ainsi que dans la capitale. Le Grupo Cardenhero de Sapioríz a participé aux «Encuentro internacional de promotores culturales» à Ciudad Victoria (Tamaulipas) en 1988, au Festival Ollin Kan de la capitale mexicaine, au festival «Cumbres de Tajín» à Veracruz en 2005 et au Festival International Las Culturas del Mundo à Monterrey, (Nuevo León) en 2006. Le groupe a également été invité à San Antonio, (Texas/USA).

Le groupe a participé à la tournée dans les communes du Nuevo León du spectacle *La traición y la muerte* dans lequel certains chants *cardenche* étaient insérés.

Le groupe a participé en octobre 2007 au tournage d'un film sur les régions désertiques irriguées par le Rio Nazas, produit par MVS pour le Museo Arocena.

## Fidel Elizalde García



Fidel Elizalde García est né le 28 octobre 1944 dans les terres de Sapioríz, commune de Lerdo Durango. Membre du groupe depuis 21 ans, il maîtrise la chanson *cardenche* depuis son enfance, grâce à son père Don Eduardo Elizalde qui fut lui aussi chanteur. Aujourd'hui il partage son temps entre la maçonnerie et le travail des champs. Il est marié, a sept enfants et seize petits-enfants.

## Antonio Valles Luna



Antonio Valles Luna est né dans les terres de Sapioríz, commune de Lerdo Durango, le 18 août 1934. Son grand-père lui a enseigné le chant *cardenche*. Il est membre du groupe depuis 21 ans. Il possède des terres qui sont exploitées en collectivité ;

le travail agricole est sa principale occupation. Marié, il a quatre enfants et huit petits-enfants.

## Guadalupe Salazar Vázquez



Guadalupe Salazar Vázquez est né dans les terres d'Emilio Carranza, commune de Nazas Durango, le 16 décembre 1946. Adulte, il a appris le chant *cardenche* auprès de Don Juan Sánchez Ponce, lors d'ateliers organisés par la Direction générale

des cultures populaires. Il est membre du groupe depuis 21 ans. Il se consacre au travail agricole ainsi qu'à la fabrication artisanale d'objets. Il est aussi, actuellement, juge des terres de Sapioríz. Marié, il a six enfants et huit petits-enfants.

## Genaro Chavarria Ponce\*



Genaro Chavarria Ponce est né le 1<sup>er</sup> décembre 1936 dans les terres de Sapioríz, commune de Lerdo Durango. Il a appris le chant dans les ateliers organisés par la Direction générale des cultures populaires et fait partie du groupe depuis 21 ans.

Depuis quelques années il possède une petite propriété (rancho) à Sapioríz et travaille dans les champs. Marié, il a cinq enfants et six petits-enfants.

## Juan Francisco Cázares Ugarte



Juan Francisco Cázares Ugarte est né le 1<sup>er</sup> juin 1963 à Torreón Coahuila. Il est diplômé en sociologie de l'Université autonome de Coahuila. Depuis 1988, il travaille auprès de la Direction générale des cultures populaires et indigènes, dans le cadre

du Conseil national pour la culture et les arts. Il coordonne depuis 21 ans les différentes actions de promotion, diffusion et sauvegarde du chant *cardenche*.

\* Pour des raisons de santé, Genaro Chavarria Ponce a dû renoncer à participer au voyage et à ce programme



Musique de salon

## RAÚL HERRERA

### Les salons bourgeois de Mexico à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle



*La pénombre nous invite à l'intimité ; des verres tintent discrètement ; le bruit sourd des voitures à cheval qui passent Calle Plateros résonne derrière les vitres biseautées. Au fond du salon, un quintette joue une valse, un scottish ou peut-être une mazurka. Quelques couples dansent. Les arômes doux des liqueurs et du café flottent dans l'air. Lumière irisée par les prismes du lustre ; des pas sur les tapis. Aux murs tapissés de satin sont accrochés des tableaux de genre, des scènes bucoliques ; on récite des vers du Duque Job (pseudonyme de l'écrivain Gutierrez Nájera, México, 1859 – 1895 ndr). Une jeune fille joue sur un piano Rönisch demi-queue. On reconnaît des accords de Ricardo Castro, Ernesto Elorduy, Luis G. Jordá. La lune éclaire les arbres d'une rue du quartier Juárez.*

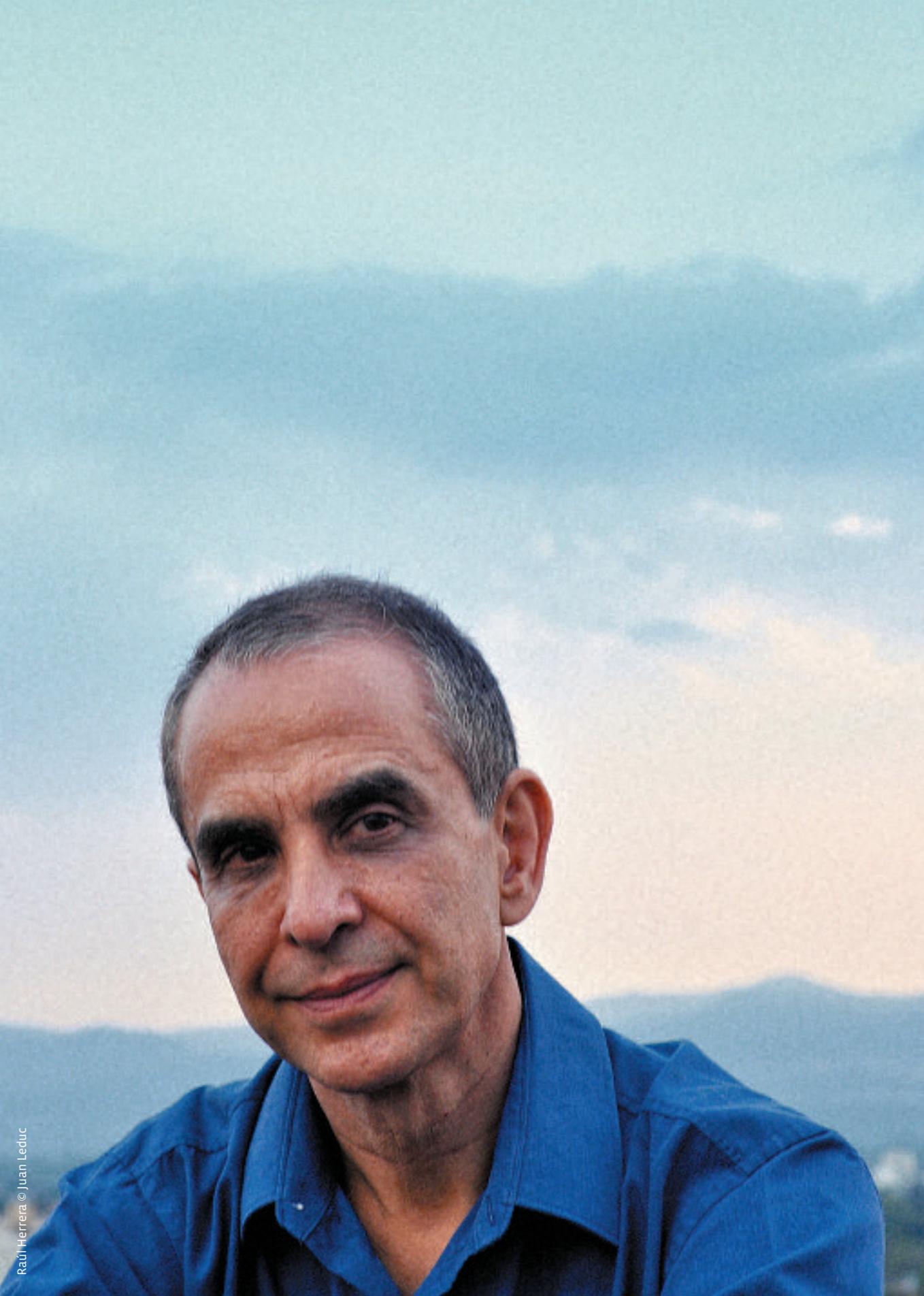
*L'atmosphère incantatoire du Mexique de 1900 jaillit d'une musique au puissant pouvoir d'évocation. On appelle ce style « musique de salon » ; il accompagnait les cercles mondains ou littéraires, les bals des palais, les conversations des amoureux. Cette musique mexicaine sous influence européenne a été écrite par de bons vivants aux goûts français. Elle représentait la vie fin de siècle, une vie calme où se préparaient des orages.*

À l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, le Mexique vit depuis plus de trente ans sous la dictature de Porfirio Díaz, mascarade bureaucratique de démocratie, qui mêle progrès industriel, concentration des richesses, exploitation des travailleurs – femmes et enfants inclus –, persécution des agriculteurs, des peuples et des minorités indigènes et appauvrissement de la population. Dans la haute société et les classes moyennes mexicaines, la mode est parisienne. La France, alors au sommet de son rayonnement culturel, est l'un des principaux partenaires de l'économie mexicaine – même si l'intervention militaire française (1861 – 1867) et le règne éphémère de Maximilien ont posé les bases d'une relation problématique entre les deux pays. Les salons bourgeois de Mexico ressemblent donc à leurs homologues parisiens ; les Verdurin s'y sentiraient bien. L'incontournable piano, ré-inventé par Frédéric Chopin et surtout par Franz Liszt, y trône, au centre des attentions et des discussions. Et les musiciens mexicains composent pour leurs hôtes des valse dans le plus pur style français, ainsi que des mazurkas, improvisés et autres préludes mélancoliques qui dégagent un délicat parfum de Saint-Saëns, Massenet, Chabrier et même Cécile Chaminade.

Dans le reste du pays, la musique est toute autre : la rumeur gronde et la guerre civile, avec à sa tête des hommes comme Francisco I. Madero, Pascual Orozco et Emiliano Zapata, se fait menaçante.

Doublement son talent de pianiste d'une érudition sans faille et d'un don de conteur, Raúl Herrera exhume pour nous cet âge d'or d'un monde prêt à basculer. Entre deux pièces de Ricardo Castro (1864 – 1907), Manuel M. Ponce (1882-1948) ou Alfredo Carrasco (1875 – 1945), dont les accents bucoliques et surannés rappellent la grande époque du cinéma muet, Raúl Herrera nous raconte la saga de sa famille, étroitement liée à l'histoire de ce Mexique lointain.

Fernando Diez de Urdanivia, in livret du CD  
*Musica Mexicana de Salon*, Luzam



## Biographies

### Raúl Herrera

Le pianiste mexicain Raúl Herrera s'est produit dans de nombreuses salles au Mexique et à l'étranger, avec orchestre, en solo, en duo ou comme accompagnateur.

Il a étudié la musique à l'Université Nationale Autonome de Mexico (UNAM) et à l'Institut de Musique de Cleveland. Parmi ses professeurs de piano : Pascual Toral, Américo Caramuta et Grant Johannesen. Il s'est perfectionné ensuite avec Joerg Demus, Jorge Bolet, Arminda Canteros, Manuel Delaflor, entre autres.

Depuis 1980, il enseigne le piano à l'École Supérieure de Musique de l'Institut National des Beaux-Arts, où il a été aussi le coordinateur de l'Académie de piano. Entre 1985 et 2000, il a dirigé les activités musicales de l'UNAM.

En 1979, il a obtenu le premier prix du Concours national Arthur Rubinstein. Il fait partie du jury du Concours international de guitare Manuel M. Ponce, du Concours national de piano de Xalapa et du premier Concours de piano d'Amérique Centrale au Costa Rica. Le Syndicat mexicain de la critique de théâtre et de musique lui a décerné son diplôme d'honneur en 1995.

Depuis les années 1990, il mène des recherches sur la musique de salon du XIX<sup>e</sup> siècle. Il a publié chez Luzam deux CDs *Música Mexicana de Salón* et *Más Música Mexicana de Salón* (1993).

### José Perches Enríquez

(Chihuahua 1882 – 1939)

José Perches Enríquez appartient à une famille de musiciens de l'État de Chihuahua. Son grand-père était organiste, son père, compositeur connu pour la valse *El Poder de tu Mirada*, alors dansée par toute la société locale. José Perches Enríquez étudia à Mexico avec Julio Ituarte. Il était un excellent pianiste et devint célèbre. À son répertoire une *Vals Capricho*, *Preciosa*, *Danza Toño*, *Romelia*, etc. Son *Secreto Eterno* suffit à entretenir solidement sa célébrité.

### Felipe Villanueva

(Tecamac 1862 – Mexico 1893)

Imaginatif et inspiré, Felipe Villanueva fit ses études à Mexico. Lorsque son inscription ne fut pas renouvelée par le Conservatoire sous le motif d'un « manque de talent », il rejoignit le groupe mené par Castro et Campa. Après sa mort à l'âge de 31 ans, seule la moitié de son œuvre a pu être conservée.

### Alfredo Carrasco

(Culiacán 1875 – Mexico 1945)

Né dans la période où son père, journaliste, était persécuté, Alfredo Carrasco grandit à Guadalajara où il étudia la musique et où il devint l'organiste titulaire de la cathédrale. Pendant la Révolution, il s'installa à Mexico où il vécut jusqu'à la fin de sa vie. Sa production inclut des œuvres d'inspiration religieuse, un opéra en deux actes *El Bufón* ; la *Marcha de las Reservas* dédiée à l'armée et aux lauréats de concours, et des œuvres pour piano et chant parmi lesquelles *Adiós* qui assure à Alfredo Carrasco sa renommée. Il a su se maintenir à la marge des changements des courants musicaux. Son catalogue inclut des œuvres symphoniques, de la musique de chambre, des pièces pour piano, des chansons, de la musique religieuse et des musiques de scène.

### Ernesto Elorduy

(Zacatecas 1855 – Mexico 1913)

Ernesto Elorduy vient d'une famille plutôt aisée de propriétaires miniers basques. Il voyagea beaucoup en Europe, en Asie et en Afrique. Sa musique reflète les expériences de ces voyages. Il étudia en Allemagne avec Joachim Raff et Clara Schumann. Il fut diplomate et épousa la fille du romancier Manuel Payno. Parmi ses œuvres, l'opéra *Zulema*, sur un livret de Rubén M. Campos ; l'opérette *Hojas de Album* ; des pièces pour piano, parmi lesquelles *Serenata Arabe*, *Toujours*, *Minueto Polonés*.

Les œuvres d'Ernesto Elorduy représentent l'idéal de la musique de salon : des titres aux dédicaces, le langage, le contenu émotionnel et son niveau de difficulté, tout est fait à la mesure des salons du Président Porfirio Díaz. Ces œuvres sont discrètes, élégantes et imaginatives.

### Ricardo Castro

(Durango 1864 – Mexico 1907)

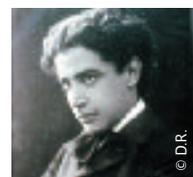
Ricardo Castro fut un remarquable pianiste qui fit plusieurs tournées au Mexique, aux États-Unis et en Europe. Il composa les opéras *Atzimba*, présenté pour la première fois en 1900, et *La Leyenda del Rudel*, créé au Théâtre Arbeau en novembre 1906. Ses concertos pour piano et pour violoncelle ont été retrouvés récemment. Son intention était de créer une musique aux accents nationaux, bien que ses racines musicales soient plutôt françaises. Ricardo Castro fut nommé directeur du Conservatorio Nacional de Música, peu de temps avant sa mort.

La renommée de Ricardo Castro est due aussi bien à son talent prolifique en tant que compositeur qu'à sa carrière de concertiste. Bien que son catalogue de plus de cent

œuvres inclue une symphonie, deux opéras et de la musique de chambre, c'est sa musique pour piano qui le rendit célèbre. Aux côtés de Carlos J. Meneses, Gustavo E. Campa et d'autres musiciens, il créa l'Institut musical Campa-Hernández Acevedo, qui s'opposa au conventionnalisme en vigueur au Conservatoire et lutta pour le renouveau de l'enseignement musical. À sa mort, le Président Porfirio Díaz décréta trois jours de deuil national.

### Manuel María Ponce

(Fresnillo, Zacatecas 1882 – Mexico 1948)



Il s'agit du compositeur le plus important de son époque. Andrés Segovia fit connaître à travers le monde ses œuvres pour guitare.

Il étudia en Italie, en Allemagne et en France. Il fut l'un des premiers à mettre en œuvre la sauvegarde de

la musique vernaculaire du Mexique, tandis que des compositeurs comme Carlos Chávez et Silvestre Revueltas ont approfondi les racines préhispaniques. Manuel Ponce, lui, opta pour les racines créoles et le métissage.

Appartenant à la génération postérieure à celle de Castro et Villanueva, Ponce s'inspira de la période romantique du XIX<sup>e</sup> siècle. Son évolution est représentative de son époque. Face aux changements qui ont frappé le Mexique post-révolutionnaire et après l'étude des nouveaux courants musicaux européens, il modifia radicalement son style. Ainsi, ses créations montrent-elles l'évolution de la pensée musicale mexicaine entre l'ère Porfirio Díaz et la période qui suivit la Révolution.



Ricardo Castro avec sa mère, Paris, 1905 © Gerschell



Musique d'aujourd'hui

## HILDA PAREDES

### « Plus j'en suis loin, plus mon pays me parle »

Entretien avec Hilda Paredes



**Vous avez très tôt quitté votre pays pour vous installer en Europe, mais vous entretenez néanmoins une relation étroite avec le Mexique...**

J'ai quitté mon pays à 21 ans – j'y suis revenue onze ans plus tard, puis je suis retournée en Europe, pour des raisons personnelles. J'avoue que, plus j'en suis loin, plus mon pays me parle. Toute personne exilée en fait l'expérience : à distance, on a pour son pays une tendresse particulière. On comprend mieux qui l'on est face à un nouvel environnement. Ce statut d'« exilée » amène à se poser des questions qu'on n'envisagerait pas dans son pays. Durant les dix-sept dernières années, j'ai gardé le contact avec mon pays : je me tiens au courant de ce qui s'y passe, j'y retourne souvent pour enseigner et j'écris des œuvres pour différents musiciens et orchestres mexicains.

**Hilda Paredes, vous êtes née au Mexique, à Tehuacan dans l'État de Puebla où la vie culturelle n'était à l'époque pas très développée. Comment avez-vous rencontré la musique, et comment avez-vous décidé de vous y consacrer ?**

Enfant, je voulais jouer du piano. Ma famille avait des revenus assez modestes et je n'ai pu prendre mes premières leçons qu'à 9 ou 10 ans. J'ai ensuite grandi à Mexico, ville cosmopolite, et c'est là que j'ai pu, à 14 ans, aller écouter un concert de musique classique.

J'ai, un peu plus tard, suivi une série de concerts assortis de rencontres et de conférences que donnaient à Mexico des compositeurs étrangers : je me souviens d'y avoir entendu John Cage, puis Iannis Xenakis et Luigi Nono, et m'être passionnée pour cette nouvelle musique.

J'ai enchaîné avec les cours donnés par des compositeurs mexicains, parmi lesquels Julio Estrada et Mario Lavista. Ce dernier m'ouvrit plus encore à la création musicale de l'époque – puisque nous jouions nous-mêmes ces œuvres lorsque cela était possible...

**L'héritage culturel mexicain est-il présent dans votre musique ?**

Le Mexique est certes l'une de mes grandes sources d'inspiration, mais il ne me définit pas – la musique de l'Inde du Nord, par exemple, m'intéresse vivement, et particulièrement ses complexes structures rythmiques qui lui donnent un souffle formidable. Dans ma musique, la présence de l'héritage culturel mexicain trouve toujours une rigoureuse justification dans la démarche esthétique ou dramaturgique. Si l'héritage mexicain est pour moi essentiel, la réalité de mon pays est bien plus complexe. Le Mexique se retrouve ainsi sous forme de référence cryptée dans *Tres Canciones Lunáticas*, notamment dans le troisième chant.

J'ai aussi fait de nombreuses références – sous toutes les formes : musicales, langagières, etc. – à l'héritage mexicain indigène, à la langue maya, par exemple, telle qu'elle se parlait auparavant ou telle qu'elle se parle encore aujourd'hui. Pour cela, j'ai travaillé avec des poètes qui écrivent aujourd'hui encore dans ces langues.

L'an dernier, j'ai repris, dans *El Ritual de los Bacabe* pour le Hilliard Ensemble et le Quatuor Arditti, quelques détails de musique indigène, des formules de conjuration datant de l'arrivée des premiers Européens – même s'il ne nous reste pas grand-chose – et notamment d'une litanie maya très ancienne, un sortilège qui dit : « Les Dieux verront que nous sommes toujours vivants. »

#### **Vous sentez-vous proche de cette culture indigène ?**

Je suis passionnée par mon pays et l'univers indigène mexicain – c'est un univers d'une grande poésie. Cette passion pour cette civilisation et ses langues vient sans doute du fait que mon grand-père parlait une langue maya. Il était métis et l'avait apprise étant enfant. Jeune pédiatre dans la province mexicaine déshéritée du Yucatán, il l'a pratiquée avec ses patients – jusqu'à ce qu'il quitte la région. Quand j'ai quitté mon pays, mon intérêt pour cette langue s'est accru et je lui ai demandé de me l'enseigner.

#### **Vous avez accumulé une considérable documentation à ce sujet, et vous avez contribué à élaborer une partie de la programmation du Festival d'Automne consacrée au Mexique. Comment êtes-vous entrée en contact avec les différents genres musicaux que vous évoquez et auxquels vous empruntez ?**

Dès que j'en ai l'occasion, je retourne au Mexique voir ma famille et, chaque fois, je m'évade quelques jours pour rencontrer les gens, les artistes, dans leurs communautés. Je fais des recherches sur ces traditions musicales, lorsque l'œuvre à laquelle je travaille l'exige. C'est ainsi que j'ai rencontré ces femmes du Chiapas, dont nous entendrons les

incantations au Musée du Quai Branly, alors que je travaillais à mon opéra *El Palacio Imaginado* (2003), qui traite justement de la civilisation indigène et dont l'histoire est empruntée à Isabel Allende.

Ce « palais imaginaire » symbolise une réalité fictive parallèle, qui a été exclue, bannie, par l'autre, la « nôtre ». Le personnage principal est un dictateur, synthèse de tous ces merveilleux spécimens que nous a offerts l'Amérique Latine. Il symbolise l'impunité. L'opéra et mes emprunts à la culture indigène se veulent une métaphore des sédimentations culturelles qui ont été érodées, à commencer

par la variété des langages. La scène est datée historiquement – et justifie pleinement la référence.

Le chant de ces femmes est très simple. Elles appartiennent aux ethnies tsotsil et tseltal (qui ont réussi à survivre

au sein du Mexique moderne) et parlent des langues apparentées au maya. Les Mayas constituent un large groupe ethnique qui couvre un territoire énorme (sud du Mexique et Guatemala) et se décompose en de multiples petites ethnies possédant chacune leur langue – des langues qui ont autant de parentés entre elles que les langues latines, par exemple.

#### **Y a-t-il une dimension religieuse à la musique traditionnelle maya ?**

Bien sûr : ces musiques sont même intrinsèquement liées à la tradition religieuse, à la spiritualité, au rituel. Elles sont le plus souvent jouées à l'occasion des fêtes et cérémonies religieuses – anciennement mayas mais aujourd'hui chrétiennes aussi, syncrétisme oblige. Dans cette région du Mexique, certaines églises n'ont pas de prêtre attiré.

“ Les métaphores de Vicente Huidobro sont explosives, d'une richesse merveilleuse et sans limite ”

Les fidèles récitent leurs propres prières, en rapport avec leur situation : prières de femmes ivres ou prières pour ensorceler les hommes infidèles, incantations de guérisseuses... La transmission est orale, au sein des familles, de mère en fille.

#### **Aux côtés de l'univers indigène mexicain, en bonne place parmi vos sources d'inspiration, on trouve la poésie...**

Depuis ma jeunesse à Mexico, je vis entourée de poètes et d'écrivains. J'apprends beaucoup d'eux, comme, par exemple, de Tomas Segovia. Pedro Serrano, l'auteur des *Canciones Lunáticas*, est un ami, rencontré pendant nos études.

#### **Comment avez-vous eu connaissance de Altazor du poète chilien surréaliste et visionnaire Vicente Huidobro sur lequel se fonde l'œuvre commandée par le Festival d'Automne ?**

La première fois, j'avais 16 ou 17 ans : Octavio Paz lisait la Préface et le Chant premier. *Altazor* m'accompagne depuis lors. Les métaphores dont est tissé le texte d'Huidobro sont explosives, d'une richesse merveilleuse et sans limite, et la sémantique qui s'y épanouit est puissamment évocatrice. Pour le rapprocher de poètes français, je parlerais d'Apollinaire ou Blaise Cendrars, dont le souffle poétique me fait parfois penser à *Altazor*.

#### **Pourquoi avoir attendu jusqu'à aujourd'hui pour le mettre en musique ? Comment approcher pareil texte, qui vous accompagne depuis si longtemps ?**

J'attendais que les circonstances me permettent de le faire avec les moyens adéquats. Je suis du reste assez heureuse d'avoir patienté : entretemps, mes capacités de compositeur se sont accrues, les idées se sont décantées, et les outils technologiques ouvrent de nouveaux horizons à l'exploration de la voix, de la langue et de la phonétique. Je suis encore au début du travail, l'œuvre changera sans doute un peu d'ici à son achèvement, mais mon intention

est pour l'instant de me pencher d'abord sur la langue de Huidobro (et sur la musicalité de sa phonétique). J'ai toujours été convaincue que la musique d'un compositeur est, d'une certaine manière, façonnée par la langue qu'il parle – il faudrait faire des recherches scientifiques pour l'établir avec certitude, mais ça reste mon sentiment... C'est particulièrement vrai des musiques populaires, mais la manière dont Stravinsky écrit pour les instruments à vent, et notamment les instruments à anche, porte en elle le russe. Notamment dans *Le Rossignol*.

Par « langue », j'entends à la fois phonétique et sémantique : je ne suis pas de ces compositeurs qui prennent un texte et le détruisent sans prêter attention au sens. Pour *Altazor*, cependant, la situation est un peu exceptionnelle et je prends l'occasion de ce texte singulier pour exploiter certains aspects de la voix que je n'avais encore jamais abordés. Au lieu d'un texte véritable, le « livret » ne sera que phonétique.

*Altazor* décrit une chute en parachute. Au cours de la chute, la conscience et le langage se défont peu à peu pour se dissoudre dans une bulle de sons. Si l'on part donc du langage, parlé, distinct et compréhensible, celui-ci s'émiette, au cours du voyage musical, en bribes phonétiques.

L'informatique musicale prend une part active à cette désagrégation : nous focalisons notre attention sur la voix et sur toutes ses caractéristiques phonétiques. Je retrouve à cette occasion le baryton Guillermo Anzorena, avec lequel j'ai déjà une longue collaboration, et il se prête au jeu avec plaisir. J'aime lui soumettre toute sorte de défis vocaux et nous avons au cours des années mis au point des techniques très particulières. La technologie nous permettra d'aller un petit peu plus loin.

Entretien (mars 2011), Jérémie Szpirglas

# Biographies

## Hilda Paredes



Née à Tehuacán (Puebla) au Mexique en 1957, Hilda Paredes étudie le piano et la flûte à Mexico. Plus tard, elle suivra les cours de composition de Mario Lavista. Elle s'installe en 1979 à Londres où elle vit et travaille aujourd'hui. C'est là qu'elle obtient

ses diplômes à la Guildhall School of Music, à la City University et à l'Université de Manchester. De nombreuses bourses et récompenses lui ont été attribuées ; par exemple par l'Arts Council de Grande-Bretagne, par la Fondation Rockefeller, par le Fonds pour la culture Mexique/USA et par la Fondation Guggenheim.

En 2011, Hilda Paredes est titulaire d'une bourse *Sistema nacional de Creadores* offerte par le Fonds national pour la culture et les arts du Mexique.

Hilda Paredes maintient une activité professionnelle régulière au Mexique ; elle donne des cours de composition dans diverses universités, collabore avec des instrumentistes et des orchestres mexicains, et a produit des programmes de radio portant sur la musique d'aujourd'hui.

Son opéra *El Palacio Imaginado*, d'après un récit d'Isabel Allende, commandé par Musik der Jahrhunderte, l'English National Opera et le Festival of Arts and Ideas de New Haven, a été créé en 2003. L'œuvre témoigne de l'attachement de Hilda Paredes aux sources musicales traditionnelles et aux rituels des peuples indigènes du Mexique.

Parmi ses récentes œuvres, *Fragments de Altazor* pour chœur *a cappella*, composé pour les Neue Vocalsolisten de Stuttgart et *Kamex ch'ab* pour l'Ensemble Hilliard et le Quatuor Arditti, créé en avril 2010.

[www.hildaparedes.com](http://www.hildaparedes.com)  
[www.uymp.co.uk](http://www.uymp.co.uk)

## Vicente Huidobro



Vicente Huidobro naît à Santiago au Chili en 1893. Il est l'une des figures-clés de la poésie hispano-américaine, aux côtés de Pablo Neruda. Après avoir passé ses premières années en Europe, Huidobro entre en 1907 au Collège San Ignacio à Santiago

appartenant aux jésuites. Il suit des études de littérature à l'Université du Chili et publie *Des échos de l'âme* à Santiago en 1911. Il fonde et dirige la revue *Jeune Muse*. Poème prolifique, *Altazor* (*Altaïgle ou Le Voyage en parachute*) publié en 1931, écrit sur une douzaine d'années, fait apparaître un langage à la fois lyrique et surréaliste. Dès ses débuts, Huidobro est en lutte contre les courants littéraires de l'époque. Il rejoint le mouvement surréaliste au Chili, séjourne à Buenos Aires, à Paris et à Madrid où il rencontre les grandes figures des mondes poétiques et artistiques. À Paris, le poète se lie d'amitié avec Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, André Breton, Juan Gris et Paul Éluard.

En 1945, il est correspondant de guerre en Europe. Une *Anthologie de Vicente Huidobro*, en collaboration avec son ami le poète chilien Eduardo Anguita, est publiée en 1945. En 1946, il s'installe à Carthagène où il meurt le 2 janvier 1948.

## Pedro Serrano



Le poète Pedro Serrano est né à Montréal en 1957. Il enseigne à l'UNAM, Université nationale autonome du Mexique, et est actuellement professeur invité à l'Université de Georgetown à Washington. Deux de ses ouvrages ont été publiés en français,

*Ignorance* (traduit par François-Michel Durazzo, Édition Le Noroît/Canada, 2007), et *Tourbe* (traduit par Laurence Tissot et Pierre-Yves Soucy, Édition Le Cormier/Belgique, 2008). Avec Luc Le Masne, il a écrit l'opéra *Les Marimbas de l'exil*, créé par Charlotte Nessi et l'Ensemble Justiniana à Besançon en 2000 et présenté à Paris et à Mexico. Il est membre du Conseil de la revue *L'Étrangère* et l'éditeur du *Periódico de Poesía*.

[www.periodicodepoesia.unam.mx](http://www.periodicodepoesia.unam.mx)

# Poèmes

## Pedro Serrano – Tres Canciones lunáticas Trois Chansons lunatiques

Traduit de l'espagnol par François-Michel Durazzo,  
In *Ignorance*. Éditions du Noroît, Montréal, 2007

Hace frío en la vasta y desabrigada carnicería del cielo, /  
un sufrimiento ausente y desprotegido,  
el peso enorme de nubes y de ráfagas,  
hecho jirones el paisaje asolado, / hecho jirones,  
a campotraviesa.

Por los desabrigados campos,  
el baile todo de sargazos y voces excluidas, /  
ahogos y murmullos del ahogo.  
En el pantano negro y estancado que no refleja nada, desierto y  
aterido como pálido piso que nadie viera,

que nadie recorriera paso a paso,  
en un desliz sobre ese mármol negro,  
sin una voz, sin una condolencia, / pasa la luna, / inquieta.  
Como una incandescencia la luna mira,  
como un encantamiento la luna manda,  
como una inusitada cenicienta huye la luna.  
Ronda el viento, ronda el hado  
La noche fija sus atónitos ojos azulados en tanto cielo extenso  
Allá, tan lejos, la luna vaga en brama, a la deriva.  
A su merced las aguas y la vida.

Il fait froid dans la vaste et désolée boucherie du ciel. /  
une souffrance absente et délaissée,  
le poids énorme de nuages et de rafales,  
le paysage en pièces et ravagé. / en pièces à travers champs.  
Dans les champs désolés,  
toute la danse de sargasses et de voix exclues. / étouffements,  
murmures de l'étouffement  
Dans le marais noir et stagnant qui ne reflète rien,  
désert et transi comme un sol pâle que ne verrait personne,  
que nul ne parcourrait pas à pas.  
glissant sur ce marbre noir,  
sans une voix, sans une condoléance. / passe la lune. /  
inquiète.  
La lune regarde comme une incandescence,  
la lune commande comme un enchantement,  
la lune fuit comme une insolite cendrillon.  
Le vent maraude, le deslin rôde  
La nuit fixe ses yeux bleus stupéfiés dans cet immense ciel.  
Là-bas si loin, la lune vague en rut, à la dérive  
À sa merci les eaux et la vie.

A los lunáticos  
hay que encerrarlos siempre en estos días,  
los candados que pesen y ni un solo visillo para la luz lunar  
alucinante,  
a los lunáticos,  
que el corazón les come el alma en estas noches,  
aunque haya nubes,  
aunque haya cielo bajo y enterrado, encapotado en sí,  
a los lunáticos  
hay que vaciarles ojos y lengua para que no se ahoguen y se hundan,  
para que no  
se vayan  
como una láctea vía que fuera luz y huella,  
como si la saliva les huyera,  
como si ellos en ella fueran y en esa vista despavorida,  
a los lunáticos, ay,  
habría que acompañarlos de la mano  
para que no se pierdan y se ofusquen,  
ay, a los lunáticos.

Les Lunatiques.  
il faut toujours les enfermer des jours comme celui-là,  
avec de lourds cadenas et sans un seul voilage par l'hallucinante  
lumière lunaire,  
les lunatiques.  
dont le cœur mange l'âme des nuits comme celle-là,  
même s'il y a des nuages,  
même si le ciel est bas et enterré, couvert et renfermé,  
les lunatiques.  
il faut leur ôter les yeux et la langue pour qu'ils ne se noient pas,  
qu'ils ne s'enfoncent pas,  
pour qu'ils ne  
s'en aillent pas  
comme une voie lactée qui serait lumière et trace,  
comme si la salive les fuyait  
comme s'ils étaient en elle et en cette vue pleine d'effroi,  
les lunatiques, ah,  
il faudrait les prendre par la main  
pour qu'ils ne se perdent pas et ne soient pas éblouis,  
ah, les lunatiques.

La luna va tan ella  
consigo misma  
que no se acuerda.  
La luna va redonda,  
sería una suerte  
que no se hunda.  
La luna se ha soltado  
Baila la luna  
Sola en el prado.

La lune est en soi  
tellement elle-même  
qu'elle ne se souvient pas  
La lune avance ronde,  
ce serait une chance  
qu'elle ne se noie pas.  
La lune s'est libérée,  
la lune danse  
seule dans le pré.

## Vicente Huidobro – Altazor, Altaigle

Extraits choisis par Hilda Paredes

### Canto I, V

Soy yo Altazor  
Encerrado en la jaula de su destino  
Abrí los ojos en el siglo  
En que moría el cristianismo  
Retorcido en su cruz agonizante

*Dios diluido en la nada y el todo\**  
*Dios todo y nada*  
*Dios en las palabras y en los gestos*  
*Dios mental*  
*Dios aliento*  
*Dios joven Dios viejo*  
*Dios pútrido lejano y cerca*  
*Dios amasado a mi congoja*

Ya va a dar el último suspiro  
¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío?  
Pondremos un alba o un crepúsculo  
¿Y hay que poner algo acaso?  
Morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún problema  
Que sólo ha enseñado plegarias muertas

*Molino de viento*  
*Molino de intento*  
*Molino del encanecimiento*  
*Molino del descorazonamiento...*

*Molino en giramiento*  
*Molino en gruñimiento*  
*Molino con temperamento*  
*Molino con atolondramiento*  
*Molino con desfallecimiento*  
*Molino como ornamento*  
*Molino sudoriento...*

Soy yo Altazor el doble de mí mismo

Humano  
Desmesurado  
Bárbaro limpio de rutinas y caminos marcados

*Sigamos cultivando en el cerebro las tierras del error*  
*Sigamos cultivando las tierras veraces en el pecho*  
*Sigamos*  
*Siempre igual como ayer mañana y luego y después*

Soy un pecho que grita y un cerebro que sangra  
Soy un temblor de tierra  
Los sismógrafos señalan mi paso por el mundo

Volvamos al silencio

### Canto IV

No hay tiempo que perder  
A la hora del cuerpo en el naufragio ambiguo  
Yo mido paso a paso el infinito

No hay tiempo que perder  
Levántate alegría  
Y pasa de poro en poro la aguja de tus sedas

Darse prisa darse prisa

No hay tiempo que perder  
El vizir con lenguaje de pájaro  
Nos habla largo largo como un sendero  
Adiós hay que decir adiós  
Adiós hay que decir a Dios

Darse prisa darse prisa  
Están prontas las semillas  
Esperando una orden para florecer

La muerte ciega  
Y su esplendor  
Y el sonido y el sonido

En cruz  
en luz  
La tierra y su cielo  
El cielo y su tierra  
Selva noche  
Y río día por el universo

### Canto IV, V, VII

El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro  
Porque encontró la clave del eternifrete

Empiece ya  
La farandolina en la lejantaña de la montaña  
Empiece ya  
La faranmandó mandó liná

Al aia aia ui / Tralalí / Lali lalá

Rimbibolam lam lam  
Laribamba / Leiramombaririlánla  
lirilam / Ululayu / layu yu  
yu yu yo  
Ai aia a i i i o ia

\*Vers en italiques : préenregistrés  
avec traitement informatique

## Vicente Huidobro – Altazor, Altaigle

Traduit de l'espagnol par Fernand Verhesen  
Éditions Unes, Draguignan, 1996  
Extraits choisis par Hilda Paredes

### Chants I et V

Je suis Altaigle  
Enfermé dans la cage de son destin  
J'ai ouvert les yeux dans le siècle  
Où mourait le christianisme  
Tordu sur sa croix d'agonisant

Dieu dilué dans le néant et le tout  
Dieu tout ou rien  
Dieu dans les mots et les gestes  
Dieu mental  
Dieu souffle  
Dieu jeune Dieu vieux  
Dieu putride proche et lointain  
Dieu pétri dans mon angoisse

Il va rendre le dernier soupir  
Et demain qu'allons-nous mettre à sa place ?  
Une aube ou un crépuscule  
Mais faut-il y mettre quelque chose ?  
Le christianisme mourra pour n'avoir résolu aucun problème  
Et n'avoir enseigné que des prières mortes

Moulin vent  
Moulin de mire  
Moulin du blanchissement  
Moulin du découragement

Moulin en virement  
Moulin en évanouissement  
Moulin en grognement  
Moulin avec tempérament  
Moulin avec étourdissement  
Moulin comme ornement  
Moulin suant

Je suis Altaigle le double de moi-même

Humain  
Démesuré  
Barbare vierge de routines et de chemins battus

Continuons à cultiver dans notre cerveau les terres de l'erreur  
Continuons à cultiver dans notre cœur les terres de vérité  
Continuons  
Toujours comme hier demain et ensuite après

Je suis un cœur qui crie et un cerveau qui saigne  
Je suis un tremblement de terre  
Les sismographes signalent mon passage dans le monde

Retournons au silence

### Chant IV

Il n'y a pas de temps à perdre  
À l'heure du corps dans le naufrage ambigu  
Je mesure pas à pas l'infini

Il n'y a pas de temps à perdre  
Lève-toi ma joie  
Et passe de pore en pore l'aiguille de tes soies

Il faut se hâter se hâter

Il n'y a pas de temps à perdre  
Le vizir au langage d'oiseau  
Nous parle long long comme un sentier  
Adieu hélas il faut dire adieu  
Adieu hélas il faut dire à Dieu

Il faut se hâter se hâter  
Les semences sont prêtes  
Elles n'attendent qu'un ordre pour fleurir

La mort aveugle  
Et sa splendeur  
Et le bruit et le bruit

En croix  
En lumière  
La terre et son ciel  
Le ciel et sa terre  
Forêt nuit  
Et le fleuve jour dans l'univers

### Chants IV, V, VII

L'oiseau tralalí chante dans les rameaux de mon cerveau  
Parce qu'il a trouvé la clef de l'éternivers

Elle commence déjà  
la farandoline au montain de la lointagne  
Elle commence déjà  
La faramande mando line

Al aia aia ui / Tralalí / Lali lalá

Rimbibolam lam lam  
Larimamba / Leiramombaririlánla  
Lirilam / Ululayu / Layu yu  
yu yu yo  
Ai aia a i i i o ia

# JORGE TORRES SÁENZ

## « La mémoire en tant qu'empreinte »

Entretien avec Jorge Torres Sáenz



**Vous êtes aussi un grand connaisseur de la philosophie française contemporaine et préparez une thèse de doctorat en philosophie sur la pensée de Gilles Deleuze...**

Après mes études, je me suis en effet rapproché de la théorie de l'art et des différentes théories esthétiques. Aujourd'hui, je me demande souvent si je suis un musicien philosophe ou un philosophe musicien. La philosophie m'a éloigné des milieux musiciens et, tout en m'amenant vers d'autres territoires, a nourri ma pensée musicale : la philosophie se réalise ainsi, d'une certaine manière, dans la composition. Au début, j'étais attiré par Adorno et l'école de Francfort. Puis je m'en suis écarté pour m'intéresser à Gilles Deleuze – notamment à sa conception de l'esthétique et aux concepts qu'il emprunte à Spinoza. La pensée de Jacques Derrida m'a, elle aussi, influencé, même si elle est bien loin de la philosophie deleuzienne.

**Jorge Torres Sáenz, vous avez passé quelques années en France. Qu'est-ce qui vous a fait choisir la France pour poursuivre vos études musicales ?**

Une longue tradition d'influences mutuelles lie la France et le Mexique. Le Mexique était un enjeu essentiel de la politique française au XIX<sup>e</sup> siècle et l'influence française est restée très importante au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Lors de mes études de composition à Mexico, j'ai eu pour professeur Mario Lavista, qui avait travaillé avec Nadia Boulanger et Messiaen. J'entretenais en outre un rapport particulier avec la langue française – notamment avec la poésie de Paul Celan, d'Éluard, de René Char. À l'époque, je rêvais de venir en France, pour y apprendre ce qu'on appelait au Mexique la « technique française » (qui, en réalité, n'existe pas en tant que telle). Ensuite, j'ai eu la chance d'avoir une bourse du gouvernement français et je me suis installé à Paris.

**Comment cette réflexion s'exprime-t-elle dans votre musique ?**

Il s'agit là d'un ensemble de concepts qu'il faut activer dans notre quotidien d'artiste. Prendre des distances par rapport au milieu aide à mettre le doigt sur certains de ces *a priori* du travail du musicien qui relèvent de la logique des marchés. Comme les effets de mode.

**Lesquels observez-vous aujourd'hui ?**

Plus qu'un courant en particulier, je constate surtout une tendance à s'entêter dans la pensée de la modernité. Il faut au contraire se rendre compte qu'aller toujours de l'avant n'est pas nécessairement la solution. Le concept de « solution » est du reste un concept moderne et rationaliste. Je m'intéresse plutôt aux mécanismes qui sous-tendent ces questions. Comme la problématique de la mémoire dont



## MARIO LAVISTA



### Reflejos de la noche – Quatuor à cordes n° 2

La partition de *Reflejos de la noche* (*Reflets de la nuit*, 1984), porte en exergue un poème de Xavier Villaurrutia (1903 – 1950), intitulé *Écho* (1926) :

*La noche juega con los ruidos  
copiándose en sus espejos / de sonidos.  
La nuit joue avec les bruits  
Elle les copie en ses miroirs / De sons.*

Il y a, dans la structure et la texture de *Reflejos de la noche*, des indices d'affinités occultes avec le texte de Villaurrutia, notamment l'utilisation d'harmoniques tout au long du morceau, ce qui lui confère un timbre unique, que l'on peut prendre pour métaphore de ces « reflets » qu'évoque le poème. Selon Lavista lui-même, « travailler sur les harmoniques, c'est travailler sur des sons réfléchis : chacun est généré par un son fondamental, que l'on n'entend jamais, puisque qu'on n'en perçoit que les harmoniques, le reflet sonore ».

*Reflejos de la noche* est structuré selon une forme ternaire ABA. Le premier mouvement (divisé en deux parties) se caractérise par l'emploi d'accords de quarte qui demeurent dans la texture harmonique et donnent une impression d'immobilité. Les *glissandi* qui s'y insèrent articulent la texture, tout en y ajoutant de la couleur, mais sans jamais modifier l'impression de stase. Par le moyen du jeu d'archet en ricochet, ces *glissandi* peuvent traduire mimétiquement les sons de Villaurrutia rebondissant dans la musique – ou

nous parle Derrida : le recours systématique à l'archivage finit par voiler certains aspects du réel. Il faut alors se mettre en quête de ce qu'est la mémoire en tant qu'empreinte. Je ne parle bien sûr pas de tonalité ou de tout autre concept qui appartiendrait à une tradition musicale, mais plutôt d'« affects ». De ce point de vue, ma réflexion philosophique s'exprime dans ma musique lorsque je m'empare d'archives musicales qui portent la trace de la répression exercée par le pouvoir en termes d'expérience de la vie et de la corporalité.

### Comment s'expriment ces préoccupations dans les deux œuvres que nous pourrions entendre à Paris ?

Ce sont deux pièces différentes qui appartiennent à deux moments de ma vie. *Cicatrices de Luz* est une pièce récente. Son titre signifie « Plaies de lumière ». Le rapport entre lumière et musique est en soi compliqué, mais j'ai le sentiment d'une corrélation affective entre le visuel, l'auditif et la perception en général. Sans être synesthète, j'ai l'impression que certaines sensations non auditives deviennent musique, après recomposition intérieure des affects. Durant la composition, une citation du dramaturge Wajdi Mouawad a guidé mon travail : « On va et on vient tous comme des aveugles. »

Dans le premier mouvement, je reprends une idée que Deleuze a trouvée chez Francis Bacon : les figures y sont construites sur un espace géométrique, qui sert de support à la puissance de leurs transformations – le devenir animal. Je l'ai donc appelé *Trajectoire*. Comme chez Marguerite Duras, c'est la trajectoire qui devient événement : le son est le véhicule qui nous conduit, par-delà le néant, jusqu'au néant.

Le deuxième mouvement, *Orbite*, tourne, comme son titre l'indique, autour des orbites planétaires. Le terme lui-même décrit une autre façon de dessiner les lignes de force, qui donne lieu à un jeu particulier entre le temps et les objets sonores qui peuplent l'espace.

Enfin, au-delà du clin d'œil au demeurant anodin à la musique baroque, le *Ritornello* final convoque ce que Deleuze a écrit à ce sujet. Le *Ritornello* est un retour récurrent à une même figure, mais chacun de ces retours se fait dans un lieu différent, d'une façon différente : c'est le devenir en transformation. Au lieu d'un *Thème et variations*, c'est un geste musical qui naît, se transforme puis revient à son point de départ – et donne ainsi un sens à une musique qui se plie et se replie constamment. Il y a là un mélange entre des concepts philosophiques, littéraires et musicaux.

*Por entre el aire oscuro* date d'il y a près de dix ans. Le titre fait référence à une citation de *L'Enfer* de Dante. La citation

exacte (dans la traduction de Lamennais) est la suivante : « Attentif, il s'arrêta comme un homme qui écoute, l'œil ne pouvant atteindre au loin à cause de l'air obscur et du brouillard épais. » Je travaillais alors sur des situations d'obscurité et l'image suggérée par cet « entre l'air obscur » (dont la traduction espagnole a donné son titre à la pièce) m'a paru infernale. Ce qui m'intéressait à l'époque, ce n'était pas les correspondances, mais la corrélation ou la coexistence entre l'image poétique et les sensations acoustiques.

### Enfin, en même temps que vos deux pièces seront données des œuvres d'Hilda Paredes et de Mario Lavista, qui furent l'un et l'autre, à un moment, vos professeurs. Quel regard portez-vous sur leur musique ?

Mario Lavista fut mon professeur d'analyse et c'est lui, qui a travaillé avec Carlos Chavez, qui m'a initié à la tradition musicale mexicaine. Je me sens proche de Mario Lavista, non pas du point de vue musical, mais du point de vue culturel : c'est un homme ouvert, versé dans la poésie, la littérature, le théâtre et la pensée. J'ai avec lui des rapports presque filiaux et je continue aujourd'hui à lui demander conseil. *Reflejos de la noche*, est une pièce paradigmatique dans l'histoire de la musique. Elle n'est composée que de sons harmoniques (de cordes).

Je connais peu la musique d'Hilda Paredes, car elle est partie vivre à Londres, et sa musique n'est pas très jouée au Mexique. Nous avons des styles musicaux très différents. Elle a essayé, par son travail en Europe, de se détacher de la *mexicanidad* – cette idée du Mexique qui se rapporte toujours à Frida Kahlo et à Diego Rivera : à la couleur et à la sensualité. Elle démontre que la mexicanité est somme toute difficile à définir.

Entretien, Jérémie Szpirglas

Né à Mexico en 1968, **Jorge Torres Sáenz** a étudié au Conservatoire de Paris où il a obtenu deux Premiers Prix (composition et orchestration). Il a été l'élève de Jacques Charpentier et d'Alain Louvier. Il est aussi diplômé de l'Université nationale du Mexique. Compositeur et théoricien de l'art, connaisseur de certaines esthétiques orientales (Japon, Chine, Inde pour la tradition carnatique), sa thèse portait sur la musique de Toru Takemitsu. Il travaille actuellement sur l'ontologie musicale chez Gilles Deleuze.

Ses œuvres sont jouées par les formations mexicaines, américaines, asiatiques et françaises. Il enseigne la composition et l'orchestration dans le cadre du Sistema Nacional de Fomento au Mexique. Il enseigne aussi la philosophie à l'Université Iberoamericana.

encore, du fait de l'absence de hauteur de sons définie, ils peuvent faire penser à des « bruits musicaux ».

La partie centrale (B) offre des passages plus rigoureusement rythmés et mélodiques. On y trouve un dialogue direct entre les deux violons, fondé sur les intervalles de quartes et de quintes, tandis que les deux autres instruments maintiennent une pédale harmonique. Vers le milieu de cette partie, le tempo s'accélère et les arpèges, qui introduisent passagèrement des harmonies instables, intensifient le son. Bien que cette partie puisse être perçue comme la plus puissante de l'œuvre, c'est aussi celle où les cordes chantent clairement une mélodie (notée *cantabile*).

La troisième partie reprend la première en miroir et s'achève par une coda.

D'après Ana Alonso-Minutti

**Mario Lavista** est né en avril 1943 à Mexico. Il étudie le piano au Conservatoire national avec Carlos Chávez, Hector Quintanar et Rodolfo Halffter. Boursier du gouvernement français, il étudie ensuite à Paris à la Schola Cantorum, puis avec Jean-Étienne Marie de 1967 à 1969. Il suivra ensuite des cours de Pousseur, Stockhausen, Boulanger et Caskel. De retour à Mexico en 1970, il fonde *Quanta*, un collectif d'improvisation. En 1972, il est à Tokyo et travaille au studio pour la musique électronique de la Radio.

Dans ses premières œuvres, Mario Lavista se penche sur les éléments de hasard et d'indétermination. Il collabore à des projets pluridisciplinaires et compose pour les films de Niccolò Echevarría. Au cours des années 1980, il s'intéresse au développement des techniques instrumentales et aux timbres ; il compose en collaborant avec les solistes Marielena Arizpe (flûtiste, *Triptico*), Bertram Turetzky (bassiste, *Dusk*), Leonora Saavedra (hautboïste, *Marsias*) ou le Cuarteto latinoamericano (*Reflejos de la noche*). Certaines de ses œuvres, comme *Missa ad Consolationis Dominam Nostram*, se réfèrent aux œuvres religieuses du Moyen-Âge et de la Renaissance.

En 1982, il fonde le magazine *Pauta* dont il demeure rédacteur en chef. En 1987, il est boursier de la Fondation Guggenheim pour son unique opéra *Aura*, sur un récit de Carlos Fuentes. En 1988, il devient membre du *Colegio nacional*. En 1991, il reçoit la Médaille Mozart et le Prix national des Sciences et des Arts. Depuis 1970, Mario Lavista enseigne l'analyse et la composition au Conservatoire national de Mexico.

# Biographies des interprètes

## Quatuor Arditti

Irvine Arditti, violon ; Ashot Sarkissjan, violon  
Ralf Ehlers, alto ; Lucas Fels, violoncelle



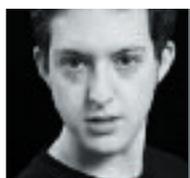
Le Quatuor Arditti est fondé en 1974 par Irvine Arditti. Depuis, plusieurs centaines de quatuors à cordes lui sont dédiés. L'ensemble joue un rôle capital dans l'histoire de la musique des dernières décennies. Aussi nombreux que différents sont les compositeurs qui ont confié au Quatuor Arditti la création de leurs œuvres.

On trouve parmi eux Andriessen, Aperghis, Bertrand, Birtwistle, Carter, Denisov, Dillon, Dufourt, Dusapin, Fedele, Fernyhough, Francesconi, Guerrero, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtag, Lachenmann, Ligeti, Maderna, Nancarrow, Rihm, Scelsi, Sciarrino, Stockhausen et Xenakis. Les musiciens travaillent étroitement avec les compositeurs afin d'obtenir une interprétation au plus haut niveau. Cet engagement hors pair au service de la musique se manifeste également sur un plan pédagogique. Les membres du quatuor ont été tuteurs résidents aux Cours d'été de Darmstadt, et ils proposent, dans le monde entier, des masterclasses pour jeunes interprètes et compositeurs.

La discographie du Quatuor Arditti compte plus de cent-soixante disques dont quarante-deux publiés par Naïve/Montaigne. On y trouve entre autres l'intégrale des quatuors à cordes de Luciano Berio et l'enregistrement du *Helikopter Quartet* de Karlheinz Stockhausen. En Allemagne, le Grand Prix du Disque a été attribué à plusieurs reprises au Quatuor Arditti ; en 1999, le Quatuor Arditti reçoit le Prix Ernst von Siemens pour l'ensemble de ses interprétations. En Grande-Bretagne, il a reçu le Gramophone Award pour ses enregistrements des œuvres d'Elliott Carter (1999) et de Harrison Birtwistle (2002). Enfin, l'Académie Charles Cros l'a récompensé en 2004 pour sa contribution exceptionnelle à la diffusion de la musique de notre temps.

[www.ardittiquartet.co.uk](http://www.ardittiquartet.co.uk)

## Jake Arditti, contre-ténor



Né à Londres en 1986, Jake Arditti est contre-ténor. Il a étudié à la Guildhall School of Music and Drama de Londres, en particulier avec Andre Watts. Il continue d'étudier actuellement auprès de Russel Smythe au prestigieux Royal College of Music International Opera School. Il est déjà lauréat de plusieurs

récompenses de fondations britanniques.

Il a participé à des productions de l'English National Opera, du Festival de Glyndebourne et a créé avec le Quatuor Arditti *Canciones Lunáticas* d'abord au Festival de Heidelberg, puis la version complète au Wigmore Hall à Londres. Il a participé aussi à des productions d'opéras de Haendel.

## Mathieu Steffanus, clarinette

Né en 1977, Mathieu Steffanus étudie à Strasbourg avec Armand Angster puis au CNSM de Paris avec Michel Arrignon, où il obtient plusieurs prix. En 2001, après plusieurs années avec l'Orchestre Français des Jeunes, il est invité par l'Orchestre des Jeunes de l'Union Européenne que dirigeant Sir Colin Davis et Paavo Järvi. Depuis, il joue avec le Mahler Chamber Orchestra, l'Orchestre Symphonique de la BBC, l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre National de l'Opéra de Paris ; il est clarinette basse solo à l'Opéra de Rouen de 2004 à 2010. En 2011, il est clarinette solo invité par l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam. Mathieu Steffanus mène une activité importante dans le domaine de la musique d'aujourd'hui. Avec l'ensemble Reflex, il crée plusieurs spectacles de Georges Aperghis, dont *Le Petit Chaperon rouge*. Il est invité par les ensembles intercontemporain, 2E2Met et Court-Circuit. Mathieu Steffanus est membre de L'Instant Donné depuis 2002. Titulaire du Certificat d'aptitude à l'enseignement de la clarinette, Mathieu Steffanus obtient le troisième prix du Concours international de Dos Hermanas (Séville) en 2001.

## Ensemble L'Instant Donné

L'Instant Donné est un ensemble instrumental (neuf musiciens et un coordinateur) qui se consacre à l'interprétation de la musique de chambre d'aujourd'hui. Dès ses débuts en 2002, il choisit un fonctionnement collégial et un travail d'équipe. Les projets de musique de chambre non dirigés sont privilégiés. Le répertoire s'étend des œuvres de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au répertoire d'aujourd'hui. La programmation est principalement consacrée aux compositeurs avec lesquels l'ensemble collabore étroitement.

Depuis 2005, en partenariat avec le théâtre L'Échangeur (Bagnole), l'ensemble propose un cycle de concerts monographiques (Gérard Pesson, Frédéric Pattar, Stefano Gervasoni, Johannes Schöllhorn, Mark Andre, Helmut Lachenmann, Heinz Holliger...). Chaque année, un concert est consacré aux œuvres de deux jeunes compositeurs. L'Instant Donné s'investit dans de nombreuses interventions pédagogiques et participe à des ateliers, aussi bien au

Conservatoire de Reims qu'à l'École de musique de Bondy, à l'Université de La Plata en Argentine où à la Musikhochschule de Hanovre.

En juin 2010, à Paris, l'ensemble crée, avec les six chanteurs de l'Ensemble Exaudi, *Cantate égale pays* de Gérard Pesson (Festival Agora).

L'Instant Donné se produit en France ainsi qu'à l'étranger. En 2011, l'ensemble est en résidence au Centre national de création musicale Césaré (Reims), joue à Graz, aux festivals de Witten, de Manchester entre autres.

L'ensemble reçoit le soutien de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île de France – Ministère de la Culture au titre de l'aide aux ensembles conventionnés, de la Sacem, et de la Spedidam.

[www.instantdonne.net](http://www.instantdonne.net)

Cédric Julion, flûte ; Philippe Régana, hautbois  
Mathieu Steffanus, clarinette ; Maxime Echarhour, percussion ;  
Caroline Cren, piano ; Élodie Soulard, accordéon  
Saori Furukawa, violon ; Elsa Balas, alto  
Nicolas Carpentier, violoncelle

## James Weeks, chef d'orchestre

Compositeur et chef d'orchestre, né en 1978, James Weeks étudie la musique à Cambridge ; il est diplômé en composition de l'Université de Southampton où il étudie avec Michael Finnissy. Son activité de chef d'orchestre se développe dans les domaines de la musique ancienne et d'aujourd'hui. Il a fondé l'ensemble vocal Exaudi en 2002, avec la soprano Juliet Fraser. Il donne aussi des récitals d'orgue et de piano ; il produit des programmes pour la radio BBC 3. En 2007, James Weeks succède à James Wood à la direction du New London Chamber Choir ; il est aussi directeur musical du chœur de chambre d'Orlando. Chef d'orchestre, il collabore avec différents ensembles : Birmingham Contemporary Music Group, BBC Singers, New Music Players, Endymion Ensemble. En 2010, il est artiste associé du Spitalfields Festival à Londres. Il dirige l'Ensemble L'Instant donné dans les œuvres de Pierluigi Billone en 2010 au Festival d'Automne, puis, en octobre un concert de l'Ensemble Exaudi et du London Sinfonietta (œuvres de Iannis Xenakis et de Michael Finnissy). En 2011, à Witten, EXAUDI et L'Instant Donné interprètent *Dir – In Dir* de Stefano Gervasoni. Il dirige la création de son œuvre pour chœur et ensemble, puis un projet avec la cinéaste Netia Jones *Everlasting Light* d'après *Lux æterna* de Ligeti, au festival d'Aldeburgh.

[www.james.weeks.com](http://www.james.weeks.com) | [www.cmp.co.uk](http://www.cmp.co.uk)

## Guillermo Anzorena, baryton

Guillermo Anzorena est né en Argentine et vit depuis 1994 en Allemagne, à Karlsruhe. Il étudie le chant auprès de Fenicia M. de Cangemi à l'Institut de musique de l'Université d'État de Cuyo et obtient son diplôme avec mention. À Buenos Aires, il est lauréat du concours de chant « Jeunes voix » en 1991. La Société Richard Wagner le nomme « Jeune talent » de l'année en 1993.

Titulaire de bourses, il développe la technique du *Lied* allemand auprès de Guillermo Opitz. En Allemagne, il s'inscrit à l'Institut supérieur de musique de Karlsruhe et travaille avec Roland Hermann, Lucretia West et Donald Litaker. Dans le domaine de l'opéra, il se fait connaître par son engagement dans les œuvres du répertoire d'aujourd'hui.

Depuis 2000, Guillermo Anzorena est premier baryton de l'ensemble Neue Vokalsolisten Stuttgart. À ce titre, il participe aux nombreux programmes de Musik der Jahrhunderte en Allemagne et au cours de tournées internationales. Nombreux sont les compositeurs qui ont écrit des œuvres à son intention. Des enregistrements radios, en particulier avec le SWR, et de nombreux CDs témoignent du parcours musical de Guillermo Anzorena. Membre de la Fondation Ostinato, il s'attache à faire connaître les compositeurs argentins. Dans ce cadre, il a chanté les lieder de Carlos Guastavino.

## Lorenzo Bianchi, réalisation informatique musicale Ircam

Né à Milan en 1973, Lorenzo Bianchi est un compositeur de musiques électronique et mixte dans toutes ses formes et déclinaisons. Après des études d'architecture, de piano et de composition, et une expérience en Espagne, il s'installe à Paris où il vit et travaille aujourd'hui. Depuis 2004, il est professeur de composition multimédia à l'université de Montbéliard (France) et, depuis 2005, il enseigne la composition électroacoustique dans le conservatoire de la même ville. Il a réalisé plusieurs installations sonores et visuelles, des musiques pour images et pour la scène (spectacles de Richard Siegal), plusieurs remix et disques de musique électronique. Il compose la musique pour la compagnie de danse MK (Rome) avec laquelle il a réalisé plusieurs spectacles commandés par la Biennale de Venise, le Festival Sant'Arcangelo, l'Auditorium de Rome... et présentés ensuite au cours de tournées internationales. Outre ses activités de production, concerts et collaborations (avec Luca Ronconi, Luca Francesconi...), il donne des conférences et dirige des masterclasses.

Actuellement, il collabore avec l'Ircam à Paris.



# FRANCE TÉLÉVISIONS

EST LE PREMIER PARTENAIRE DE LA CULTURE EN FRANCE

Littérature, spectacle vivant, musique, théâtre, opéra, cinéma, patrimoine, danse, beaux-arts...

Des magazines à la fiction, des documentaires aux séries d'animation...

**France Télévisions tient son engagement en diffusant au moins un programme culturel chaque soir en première partie de soirée.**



Crédit photo : ©Corbis, All Rights Reserved - DR

# Le Mexique

Chronologie établie à partir de « Historia minima de Mexico ». Édition : El Colegio de Mexico.

## Préhistoire

**35 000 ans avant J.-C.** Les premiers hommes venus d'Asie franchissent le détroit de Bering et chassent en Amérique. Lentement, au rythme des changements climatiques, ils s'aventurent sur tout le continent.

**À partir de 21 000 ans avant J.-C.** Présence humaine attestée dans l'actuelle vallée de Mexico. Le squelette trouvé à Tepexpan est celui d'un homme y vivant 7000 ans av. J.C.

**3 500 ans avant J.-C.** L'homme de la vallée de Mexico commence à tirer ses ressources de l'agriculture : maïs, haricots, piments sont cultivés en faible quantité.

**1500 – 900 ans avant J.-C.** Sédentarisé définitivement, l'homme cultive aussi des avocats, la *chia*, le *zapote*, ainsi que le coton. La découverte de figurines atteste, non d'une religion organisée, mais de cultes et de rites.

## Les civilisations préhispaniques

### La civilisation olmèque

**1500 – 900 ans avant J.-C.** Dans une région très humide de l'est du Mexique (aujourd'hui Veracruz et Tabasco) s'épanouit la civilisation olmèque. Elle atteint, dans le domaine de la sculpture, une perfection technique et artistique qui restera longtemps inégalée en Mésoamérique. Les treize têtes géantes découvertes à ce jour, la plus grande mesurant trois mètres de haut, en attestent. Leur signification demeure inconnue tout comme les raisons de la destruction systématique de San Lorenzo, ville principale des Olmèques.

### Mayas, Zapothèques, Teotihuacan

**600 avant J.-C.** Création de la ville de Monte Alban, cœur de la civilisation zapothèque. La ville sera abandonnée vers 800 ans après J.-C.

**500 avant J.-C.** Apparition de la civilisation maya à la frontière du Guatemala. Elle atteint son apogée (période dite classique) entre 200 et 900 ap. J.C. Les ruines de Palenque et de Bonampak témoignent de la richesse et de la complexité des rites des Mayas et de leurs connaissances approfondies en mathématique et astronomie. La civilisation maya se déplacera ensuite vers le Nord de la péninsule du Yucatan (villes d'Uxmal et Chichen-Itza) et perdura jusqu'à nos jours.

**200 avant J.-C.** Création de la ville de Teotihuacan, célèbre pour les pyramides de la Lune et du Soleil. Centre urbain de plus de 200 000 habitants au cœur de la Mésoamérique, la métropole exerce son influence sur un vaste territoire s'étendant jusqu'aux régions des Mayas.

**À partir de 650 ans après J.-C.** Teotihuacan est régulièrement pillée et incendiée. Plusieurs hypothèses à ce déclin : épuisement des ressources, mécontentement d'une partie de la population, attaques répétées de nomades venus du Nord.

### Les Toltèques

**900 – 1100 après J.-C.** L'effondrement de Teotihuacan et de Monte Alban ouvre une période de fragmentation des pouvoirs au centre du Mexique ; les Toltèques installés dans le nord de la vallée de Mexico (à Tula). Ils dominent la région sans atteindre le rayonnement de leurs prédécesseurs.

### L'Empire aztèque

**1325** Un groupe venu du nord du pays s'installe sur une île au centre du lac de Texcoco. Les Mexicas, appelés à tort Aztèques, prennent peu à peu l'ascendant sur les peuples voisins et fondent un empire sous la conduite de Moctezuma I. Durant son règne, l'installation des débuts devient la cité lacustre de Tenochtitlan couronnée par le Temple Mayor dont la pyramide principale est dédiée aux dieux Tlaloc et Huitzilopochtli. Pour donner de la force au Soleil, seul garant de la vie de leurs dieux, les Mexicas doivent le nourrir de sang humain. Les victoires nombreuses sur les peuples voisins fournissent les guerriers sacrifiés.

**1502** Moctezuma II devient empereur.

## La conquête

### La conquête militaire

**1519** Hernán Cortés débarque à Veracruz et marche vers Tenochtitlan dont on lui vante la splendeur. En chemin, il s'allie avec le peuple de Tlaxcala.

**1<sup>er</sup> juillet 1520** Bataille dite de la *Noche triste* où Cortés quitte de justesse Tenochtitlan. Lourdes pertes dans ses troupes.

**1521** Cortés conquiert Tenochtitlan grâce à l'appui décisif de ses alliés de Tlaxcala. Moctezuma II meurt. Cortés et ses lieutenants entreprennent de soumettre militairement l'ensemble du territoire et s'en répartissent les richesses.

### La conquête spirituelle

**1555** Premier concile mexicain.

La couronne espagnole décide de mettre fin à cette période d'enrichissement personnel des conquistadors en jetant les bases d'une nouvelle société coloniale. Franciscains et

dominicains entreprennent d'évangéliser les populations indigènes. Si les premiers missionnaires s'appuient sur les cultures indigènes elles-mêmes, pendant la période suivante, la négation systématique des rites et croyances préhispaniques est la règle.

## L'économie coloniale

**De 1650 à 1750** La nouvelle société mexicaine se construit autour de l'exploitation de gisements miniers d'une part et la création de grandes exploitations agricoles d'autre part, les *haciendas*. Émergence d'une classe dirigeante qui favorise les activités culturelles et intellectuelles : création de la première université d'Amérique latine, poésie mystique de Sor Juana Inès de la Cruz par exemple.

## L'indépendance

**1767** Expulsion des Jésuites, traduisant les tensions entre l'Église et la couronne d'Espagne. La classe dirigeante se sent de moins en moins en accord avec les fonctionnaires espagnols. L'affaiblissement de l'Espagne attise les convoitises des Anglais, des Français et des États du nord de l'Amérique.

**16 septembre 1810** Le prêtre Miguel Hidalgo lance un appel aux armes pour l'indépendance (le fameux « Grito » repris chaque année à l'occasion de la fête nationale mexicaine). La révolte échoue.

**1814** Nouvelle révolte conduite par José María Morelos. Second échec.

**1821** Proclamation de l'indépendance par Agustín de Iturbide qui s'autoproclame empereur.

**1823** Destitution de Iturbide.

## Une république sans cohésion

Plusieurs présidents se succèdent sans véritables projets politiques, (A. Lopez de Santa Anna sera onze fois président).

**1836** Le Texas devient indépendant du Mexique. Après avoir gagné la bataille d'Alamo, les forces de Santa Anna sont anéanties le mois suivant.

**1846 – 1848** Guerre entre le Mexique et les États-Unis auquel le Texas s'est rattaché. Malgré des faits militaires (le sacrifice de sept cadets pour défendre Mexico, *los niños héroes*), le Mexique perd la guerre et son territoire est amputé de tous les États du nord, du Texas à la Californie.

**1864 – 1866** Intervention française menée par Maximilien de Habsbourg pour bâtir un royaume qui s'écroule aussitôt. Maximilien est exécuté, sa femme Carlotta devient folle.

**1866 – 1872** Benito Juárez, héros de cette victoire, pose les bases juridiques de l'État mexicain.

**1876 – 1911** Sous l'impulsion autoritaire de Porfirio Díaz, le Mexique se modernise et se centralise.

## La révolution

**1910** Francisco Madero s'oppose à la septième réélection de Porfirio Díaz et déclenche un soulèvement national qui ouvre une période de troubles entre différentes factions armées : Emiliano Zapata et Pancho Villa, figures de cette révolution, sont finalement vaincus par Álvaro Obregón et Venustiano Carranza.

**1917** Nouvelle constitution mexicaine.

## Le Parti Révolutionnaire Institutionnel

**1928** Création du Parti national révolutionnaire qui deviendra ensuite le Parti révolutionnaire institutionnel (PRI) qui restera au pouvoir soixante-dix ans.

**1938** Nationalisation du pétrole mexicain.

**1968** Répression sanglante des manifestations étudiantes à la veille de l'ouverture des Jeux olympiques à Mexico.

**1985** Tremblement de terre de Mexico : 10 000 victimes.

**1994** Soulèvement zapatiste au Chiapas.

**1995** Signature des accords de San Andrés, entre le mouvement zapatiste et les autorités mexicaines.

**À partir de 1995** Assainissement du système bancaire mexicain ébranlé par une dévaluation massive de la monnaie nationale, le *peso*.

## Le libéralisme à l'épreuve

**2000** Élection du premier président qui ne soit pas issu du PRI. Vicente Fox puis son successeur Felipe Calderón doivent faire face à la montée des rivalités entre cartels de la drogue et démontrer que la politique libérale qu'ils prônent peut mettre fin à la pauvreté d'une partie de la population sans mettre en péril la stabilité économique du pays.



## Bibliographie

### Essais :

*La Guerre des images*, Serge Gruzinski, Fayard.  
*Le Labyrinthe de la solitude*, Octavio Paz, Gallimard.  
*Le Rêve mexicain*, J.M.G. Le Clézio, Gallimard  
*Dictionnaire amoureux du Mexique*, Jean Claude Carrière, Plon  
*Cent ans de littérature mexicaine*, Philippe Ollé-Laprune, La Différence

### Biographies :

*Montezuma*, Michel Graulich, Fayard  
*Cortés*, Christian Duverger, Fayard  
*Pancho Villa*, roman d'une vie, Paco Taibo II, Rivages

### Romans/Histoire :

*Des nouvelles de l'empire*, Fernando del Paso, Fayard  
*La Révolte des pendus*, B. Traven, Editions La Découverte  
*La Mort d'Artémio Cruz*, Carlos Fuentes, Folio Gallimard

### Romans (auteurs de la jeune génération) :

*Mariachi*, Juan Villoro, Denoël  
*El ultimo lector*, David Toscana, Zulma  
*Dossier de l'attentat*, Alvaro Uribe, Verdier



40<sup>e</sup> édition

Président : Pierre Richard

Directeur général : Emmanuel Demarcy-Mota

Directrices artistiques :

Joséphine Markovits, Marie Collin

Coordination technique Mexique : François Couderd

Assistante de production Mexique : Noura Sairour

[www.festival-automne.com](http://www.festival-automne.com)

