

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE MURALISME  
ET LA RECONSTRUCTION  
DE L'IMAGINAIRE NATIONAL MEXICAIN

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR  
ROSA TURGEON

AOÛT 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier Louis Jacob, directeur de ce mémoire, qui dès le premier jour s'est intéressé à mon sujet et a su m'encadrer malgré toute sa charge de travail. Je peux certainement dire que ses commentaires m'ont été très utiles et nécessaires pour la concrétisation de cet exercice académique. Je me dois aussi de souligner sa très grande disponibilité ainsi que son respect envers mon angle de recherche. La rigueur intellectuelle avec laquelle il m'a dirigée me permet aujourd'hui de déposer un travail dont je m'estime satisfaite.

Un merci à Carolyne Grimard pour le soutien technique de la fin. Un immense merci à mon milieu de travail ; les travailleuses et le conseil d'administration du Centre des femmes d'ici et d'ailleurs m'ont soutenue tout au long de ce projet et mon encouragée à le poursuivre. Je voudrais aussi remercier Stéphanie McConnell-Enright ainsi que Reine Beauregard pour leur lecture rigoureuse et pour leurs précieux commentaires quant à la révision linguistique.

Un merci à Marie-Iris Légaré, pour les nombreuses lectures et pour son soutien. Un immense merci à mes parents, Nelly Herrera et Gerardo Turgeon. C'est en partie grâce à vous que j'ai eu les moyens de me concentrer sur la rédaction de ce mémoire. Vous m'avez toujours soutenue et encouragée.

## AVANT-PROPOS

C'est un cours de sociologie de l'art qui m'a ouvert la porte sur le muralisme mexicain. Je me suis immédiatement passionnée pour cette forme d'art, que je trouvais non seulement subversive mais aussi novatrice. Mes nombreux voyages au Mexique, en 2008 et 2009, ont confirmé mon désir de travailler sur ce sujet. J'ai eu la chance de visiter de nombreux sites muraux à Mexico, Cuernavaca et Guadalajara. En particulier, les visites du Collège *San Ildefonso*, du Secrétariat de l'éducation publique et du Palais National à Mexico furent déterminantes dans le choix de mon sujet d'étude.

Mon implication militante et mon désir de transformation sociale sont les principales raisons pour lesquelles je me suis intéressé à l'articulation entre l'art et le politique. De constater qu'à travers l'histoire, l'art peut être utilisé comme instrument de revendication sociale ; cette manière d'entrevoir le politique m'a fascinée. La raison de mon premier séjour au Mexique, à l'été 2008, était la tenue d'un congrès anarchiste national se déroulant principalement à Mexico. Durant ma participation au *Congresso anarquista y libertario de Mexico*, j'ai exploré plus à fond l'art comme moyen d'expression subversif et politique. Des groupes anarchistes autonomes populaires y étaient nombreux et m'ont transmis leurs expériences de résistance au moyen de l'art entre autre choses. J'ai le souvenir marquant de certains ateliers se déroulant à la faculté de philosophie et lettres de l'Université nationale autonome de Mexico, où se trouve une magnifique fresque de Siqueiros; *El pueblo a la universidad, la universidad a el pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal* (1956).

Le lien entre le muralisme et l'identité nationale m'est apparu à la lecture d'un ouvrage de Benedict Anderson: *L'imaginaire national*. Cet ouvrage, fort bien

documenté, présentait cependant quelques lacunes quant au nombre d'exemples reliés à l'Amérique latine. Il m'a semblé intéressant de contribuer, bien modestement, à étayer la thèse qu'Anderson soutient, par une expérience typique de l'Amérique latine : le muralisme mexicain. C'est donc là le point de départ de l'exercice auquel je me soumetts dans les pages de mon mémoire.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
AVANT-PROPOS .....	iii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES .....	vii
RÉSUMÉ .....	viii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I.....	4
SITUER L'IDENTITÉ NATIONALE DANS.....	4
L'HISTOIRE, LA SOCIOLOGIE ET L'ART.....	4
1.1 Méthode interprétative de la période historique.....	4
1.2 Imaginaire et transmission de l'identité nationale.....	10
1.3 Sociologie de l'art et politique .....	19
1.4 Outils d'analyse d'une murale.....	26
CHAPITRE II .....	32
MODERNITÉ ARTISTIQUE.....	32
2.1 Figuration et abstraction dans les avant-gardes.....	33
2.2 L'avant-garde en Allemagne.....	38
2.3 L'avant-garde en Russie.....	45
CHAPITRE III .....	56
L'ART ET LA CULTURE .....	56
DANS LE CONTEXTE SOCIO-HISTORIQUE MEXICAIN.....	56
3.1 De l'Indépendance à la Révolution (1824-1920) .....	57
3.2 Nationalisme et universalisme (1920-1950) .....	63
3.3 Les arts au Mexique (1900-1950) .....	74
CHAPITRE IV .....	82
PARCOURS ARTISTIQUE ET SOCIOPOLITIQUE DES ARTISTES .....	82
4.1 José Clemente Orozco (1883-1949).....	85
4.2 Diego Rivera (1886-1957) .....	89
4.3 David Alfaro Siqueiros (1896-1974).....	96
CHAPITRE V .....	102
IMAGINAIRE NATIONAL AU MEXIQUE.....	102
5.1 Symbolisme national .....	102
5.2 Analyse de la murale .....	115
5.3 Liens, impact et retombées.....	124
CONCLUSION .....	131
RÉFÉRENCES.....	137
APPENDICE 1 – OROZCO .....	145

APPENDICE 2 – SIQUEIROS.....	146
APPENDICE 3 – RIVERA, PANNEAU 1.....	147
APPENDICE 4 – RIVERA, PANNEAU 2.....	148
APPENDICE 5 – RIVERA, PANNEAUX 3, 4, 5.....	149
APPENDICE 6 – RIVERA, PANNEAUX 6, 7.....	150

## LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

AKhRR	Association des artistes de la Russie révolutionnaire
ANBA	Académie nationale des beaux-arts
ASAR-O	Assemblée des artistes révolutionnaires de Oaxaca
BANQ	Bibliothèque et archives nationales du Québec
CROM	Confédération régionale ouvrière Mexicaine
CTM	Confédération des travailleurs du Mexique
EAL	École à l'air libre
LEAR	Ligue des écrivains et des artistes révolutionnaires
NSDAP	Parti ouvrier allemand national-socialiste
PCM	Parti communiste mexicain
PNR	Parti national révolutionnaire
PRI	Parti révolutionnaire institutionnel
OST	Société des peintres de chevalet
SEP	Secrétariat d'éducation Publique
UNAM	Université nationale autonome de Mexico

## RÉSUMÉ

Ce mémoire théorique veut démontrer le lien existant entre le muralisme mexicain et le sentiment d'identité nationale au Mexique, sujet fréquemment effleuré dans la littérature mais jamais approfondi. L'hypothèse soutenue affirme que la nation mexicaine moderne a trouvé une assise dans les représentations que les muralistes ont faites de son histoire et de son destin.

Pour parvenir à établir la justesse de cette hypothèse, des références à divers auteurs de plusieurs disciplines connexes sont proposées : histoire, sociologie, politique et art. Des références à des textes publiés dans trois langues différentes sont utilisées (anglais, espagnol, français), comportant au besoin, une traduction libre de l'auteure du mémoire. De manière plus détaillée, un chapitre est consacré à répertorier les apports théoriques pertinents dans diverses disciplines, un autre chapitre examine la figuration et l'abstraction dans les avant-gardes artistiques, un troisième expose le contexte socio-historique du Mexique de 1824 à 1950, un quatrième retrace le parcours artistique et sociopolitique des artistes et un dernier s'attarde à répertorier les symboles construisant l'identité nationale mexicaine. Dans ce dernier chapitre, une section est réservée à l'analyse thématique d'une murale de Diego Rivera, *L'Histoire du Mexique*.

Les résultats de la présente recherche attestent le rôle prépondérant du Ministre de l'éducation, Vasconcelos, dans l'élaboration du sentiment national mexicain ; ils constatent également la pertinence de l'utilisation de l'art mural à des fins à la fois pédagogiques et nationalistes. L'analyse thématique de la murale, quant à elle, révèle une forte présence des symboles historiquement associés à divers passages de l'histoire mexicaine, en plus de proposer une vision orientée de son destin. Le travail des artistes muralistes a finalement donné lieu à une imagerie nationale dépeignant positivement un gouvernement moins socialiste qu'il ne voulait le laisser paraître. La vision proposée par les artistes est devenue le récit national officiel. Le muralisme aurait donc permis à la nation mexicaine moderne de trouver une assise, tant dans son récit historique que dans les aspirations politiques de ses dirigeants.

Mots clés : Nation, identité nationale, imaginaire, muralisme, avant-garde artistique, réalisme, réception.

## RESUMEN

La presente memoria procura demostrar el vínculo existente entre el muralismo mexicano y el sentimiento de identidad nacional en México, tema que ha sido tratado superficialmente por la literatura mas no profundizado. La hipótesis sostiene que la nación moderna mexicana encuentra su base en las representaciones que los muralistas efectuaron de su propia historia y destino.

Con la finalidad de establecer la precisión de esta hipótesis, se hace referencia a diferentes autores de disciplinas conexas como la historia, la sociología, la política y el arte. Se utilizan textos publicados en tres idiomas distintos (inglés, español y francés) incluyéndose, según el caso, una traducción libre realizada por la autora de la memoria. De manera más detallada, se consagra un capítulo a la recopilación de los aportes teóricos pertinentes provenientes de otras disciplinas, en otro se examina la figuración y la abstracción en las vanguardias artísticas, en un tercer capítulo se expone el contexto socio-histórico de México entre los años 1824 y 1950, en un cuarto capítulo se describe la trayectoria artística y sociopolítica de los artistas y en el último se hace un recuento de los símbolos que contribuyen a la construcción de la identidad nacional mexicana. Dentro de este último capítulo, se reserva una sección para el análisis temático de un mural de Diego Rivera, *La Historia de México*.

Los resultados del presente estudio dan constancia del rol preponderante que juega el Ministro de educación, Vasconcelos, en cuanto a la constitución del sentimiento nacional mexicano; asimismo demuestran la pertinencia de la utilización del arte mural con fines, tanto pedagógicos como nacionalistas. En cuanto al análisis temático del mural en sí, éste revela una fuerte presencia de símbolos asociados a diversos pasajes de la historia mexicana, además de la existencia de una propuesta orientada del destino de la nación mexicana. Finalmente, el trabajo de los muralistas da lugar a un imaginario nacional que describe positivamente a un gobierno menos socialista de lo que pretendía ser. La visión propuesta por los artistas se convierte en el relato nacional oficial. Es de esta manera como el muralismo habría permitido que la nación mexicana moderna encuentre su cimiento, tanto en su relato histórico, como en las aspiraciones políticas de sus dirigentes.

Palabras claves: Nación, identidad nacional, imaginario, muralismo, vanguardia artística, realismo, recepción.

## INTRODUCTION

Le muralisme mexicain a déjà fait couler beaucoup d'encre. En histoire de l'art, il est vu comme une manifestation magistrale de la modernité artistique en Amérique du Nord. En politique, il est associé au courant socialiste internationaliste caractéristique de l'entre-deux guerres. Pourtant, dans chaque discipline, les auteurs n'abordent que sommairement la question nationale, se contentant d'une évocation, d'un survol. Parfois, l'aspect nationaliste du muralisme est évoqué comme argument supplémentaire à une thèse spécialisée en histoire, en politique ou en sociologie. Toutefois, il n'existe pas encore d'ouvrage (du moins porté à ma connaissance) qui ait centré son attention sur les liens existant entre le muralisme et l'émergence d'une identité nationale moderne au Mexique. J'ai d'abord cru que c'était le cas uniquement dans la littérature francophone, puis j'ai constaté que c'était généralisé à la littérature anglophone et hispanophone. Partout, on pose le lien entre muralisme et nationalisme mexicain comme allant de soi sans pourtant le documenter ou l'expliquer. La récurrence de cette situation dans la littérature m'a donc encouragée à aller de l'avant avec mon sujet. Ma maîtrise de l'anglais, du français et de l'espagnol me permettra de mener une recherche plus complète et un inventaire exhaustif des sources américaines et européennes qui ont travaillé de près ou de loin à ce sujet. Ainsi, je pense pouvoir apporter une bien modeste contribution à la sociologie de l'art.

Le Mexique est un pays où les manifestations artistiques et culturelles sont étroitement liées à la vie de la population. Le paysage est parsemé de murales et de monuments qui se trouvent dans des lieux accessibles à toute la population, qui peuvent donc être vus de tous et servir de référents. Ces œuvres ont vu le jour, principalement entre 1880 et 1950, période au cours de laquelle s'est définie la nation mexicaine moderne. En forgeant ainsi l'imaginaire collectif, ces productions

artistiques ont sûrement contribué à nourrir le sentiment d'identité nationale au sein du peuple mexicain.

Dans mon mémoire, je m'intéresse à une manifestation bien précise de l'art et à son impact sur l'identité nationale: le muralisme. Je cherche à comprendre la manière dont les murales ont pu façonner l'imaginaire collectif national au Mexique. Mon hypothèse est que la nation mexicaine moderne a trouvé une assise dans les représentations que les muralistes ont faites de son histoire et de son destin. À travers les murales, par les thèmes et les sujets abordés, les artistes font exister les classes ouvrières, paysannes et autochtones composant le Mexique. Pour y parvenir, les muralistes ont non seulement représenté sur les murs des éléments importants et incontournables de la période préhispanique et du Mexique moderne, mais se sont aussi assurés d'y exposer les aspirations et les objectifs de l'après-révolution, permettant ainsi une nouvelle lecture de l'identité mexicaine. Ils ont contribué à mettre de l'avant la spécificité mexicaine, jetant ainsi les bases de la *mexicanité*.

Afin de vérifier mon hypothèse, je privilégierai une démarche théorique, la majorité des sources provenant de divers livres, documents et œuvres que je citerai. Je présenterai toutefois une analyse thématique d'une des murales dans le dernier chapitre de mon mémoire.

Mon mémoire se développera en sept parties. L'introduction sera suivie du Chapitre I : *Situer l'identité nationale dans l'histoire, la sociologie et l'art*. J'y effectuerai une revue de la littérature sur les concepts qui me seront utiles tant en histoire qu'en sociologie, en politique et en art; cette section se terminera par la présentation de la méthodologie à appliquer lors de l'analyse d'une œuvre. Le Chapitre II me permettra d'introduire la *Modernité artistique* et de comparer les avant-gardes artistiques de divers pays avec l'avant-garde mexicaine. Par le Chapitre

III : *L'art et la culture dans le contexte socio-historique*, je pourrai situer le muralisme au cœur de son époque et dégager les influences ayant contribué à son éclosion. Au Chapitre IV : *Parcours artistique et sociopolitique des artistes*, je m'attarderai aux convictions et à l'engagement politique des artistes. Finalement, le Chapitre V : *Imaginaire national au Mexique* me permettra d'inventorier les symboles nationaux du Mexique, avant d'analyser une œuvre et de lier cette analyse à la culture populaire mexicaine. C'est *L'Histoire du Mexique*, de Diego Rivera, qui sera l'objet de cette analyse. Après la conclusion en appendices<sup>1</sup> se trouveront les œuvres auxquelles je me référerai tout au long de mon mémoire.

---

<sup>1</sup> Pour des raisons techniques les photographies des œuvres ont été placées en appendices plutôt que dans le texte.

# CHAPITRE I

## SITUER L'IDENTITÉ NATIONALE DANS L'HISTOIRE, LA SOCIOLOGIE ET L'ART

### 1.1 Méthode interprétative de la période historique

Aux fins d'étude de mon sujet, je privilégierai les méthodes propres à l'histoire sociale et culturelle. Néanmoins, dans les sections portant sur le contexte sociohistorique et la vie des artistes, je compte me référer à l'histoire politique et à la sociologie. Concernant l'histoire politique, je retiendrai principalement la place prépondérante de quelques personnages et événements marquants du Mexique. Les marques indélébiles laissées par la Conquête espagnole, puis par la Révolution menée entre autres par Zapata, le règne de Porfirio Diaz suivi de la modernité associée à Cardenas peuvent en effet être analysés selon la perspective propre à l'histoire politique. Pour cette portion historique de mon mémoire, je ferai appel à divers ouvrages d'histoire officielle du Mexique afin de mettre en parallèle les témoignages des contemporains des muralistes (Jesús Silva Herzog, Octavio Paz) et des sources universitaires mexicaines (Alicia Azuela de la Cueva, Viviane Brachet-Marquez) ou autonomes (Manuel Plana, Jacqueline Covo-Maurice). Cette diversité de sources me permettra d'assurer une distance critique face au récit dominant promu par l'État mexicain.

Cependant, j'entrerai rapidement dans une analyse plus sociologique. L'histoire sociale doit son développement à des penseurs et des chercheurs tels Georges Lefebvre et Marc Bloch. Ceux-ci se sont penchés sur l'histoire des groupes sociaux et sur les relations qu'ils établissent entre eux. Ils ont souligné l'importance des facteurs économiques et politiques, ainsi que des structures de représentation mentale. Selon Pascal Ory, « la compréhension de la culture d'une époque nécessite qu'on fasse d'abord un sort à des créateurs, des médiateurs, des œuvres, des genres, des supports reçus par leurs contemporains comme primordiaux, qu'il s'agisse alors

de la société des élites ou de celles des classes populaires » (Ory, 2004 : 49). Il entend par cela que l'histoire sociale n'est pas nécessairement l'histoire des grands, des dominants, des dirigeants.

Par hypothèse, il n'y aurait jamais de paysan, d'ouvrier ou de bourgeois au singulier, seulement des acteurs collectifs, les paysans, les ouvriers, les bourgeois...posés par des institutions internes et externes et supposés — c'est là qu'on retrouverait la part revenant à l'histoire culturelle — par des discours en verbe ou en image (Ory, 2004 : 23).

L'histoire sociale s'intéresse aux classes sociales, à la culture et à l'art dans un esprit plus concret et appliqué qu'académique. Elle permet de concevoir les rapports entre les groupes sociaux, en démontrant une hiérarchisation des classes sociales, des salaires, des professions en lien avec leurs pratiques, leurs schèmes de pensée et leurs habitudes culturelles. Aux fins de ce mémoire, je retiendrai plus précisément les méthodes d'analyse propres à l'histoire culturelle et à l'histoire de l'art en tant que sous-branches de l'histoire sociale. « L'historien du culturel reste au sens plein un historien tout court, bien accroché aux pléonasmes hérités : toute histoire, par définition, est sociale et rêve d'être totale » (Rioux et Sirinelli, 1997 : 9).

L'histoire culturelle émerge dans les années 1960. Elle se réfère à « un ensemble de représentations collectives propres à une société » (Ory, 2004 : 13). Elle se centre sur l'interaction entre les groupes humains et leurs productions culturelles et artistiques, ces dernières étant porteuses d'histoire.

L'histoire culturelle est donc une modalité d'histoire sociale mais, à l'inverse du projet, plus ou moins explicite, de l'histoire sociale classique — histoire de classes —, qui visait à la reconstruction de tous les modes de fonctionnement du groupe étudié, elle circonscrit son enquête aux phénomènes symboliques. On peut la définir à son tour comme histoire des représentations (Ory, 2004 : 13).

Il est difficile de définir le culturel car il possède de multiples sens et significations. Le concept de culture englobe une définition très large qui ne saurait faire consensus dans les disciplines en sciences humaines. Pascal Ory nous rapporte qu'il existe trois familles intellectuelles du concept. La plus intéressante m'apparaît être la suivante:

[...] celle de l'acceptation large, qui fait de la culture l'ensemble des représentations collectives propres à une société: propres parce que spécifiées, collectives parce que partagées (elles ont toutes quelque part une dimension individuelle, mais parfois non documentée), sociétales parce que déterminées. On aura compris que la notion centrale demeure la représentation (Ory, 2004 : 11).

Afin qu'il acquière son plein sens, il faut rattacher le terme culture à un objet d'étude. À cet effet, Claude Lévi-Strauss avance une définition des plus pertinentes dans son ouvrage de 1958 portant sur l'anthropologie structurale :

La culture regroupe un ensemble d'écarts significatifs dont l'expérience prouve que les limites coïncident approximativement. Que cette coïncidence ne soit jamais absolue et qu'elle ne se produise jamais à tous les niveaux à la fois ne doit pas nous interdire d'utiliser la notion de culture (Lévi-Strauss, 1958 : 325).

Grâce à cet apport théorique de Lévi-Strauss, la nécessité de mettre la culture dans son contexte social devient évidente. La culture doit donc être prise en compte dans la totalité de ce qui l'englobe pour être signifiante. C'est pour cette raison que je présenterai le contexte historique dans lequel se situe le mouvement muraliste dans un chapitre subséquent.

L'histoire culturelle rend compte du dynamisme qui existe entre les individus d'une société donnée (la collectivité) et les objets qui les entourent. Par exemple, la manière dont les murales au Mexique ont pu façonner l'imaginaire collectif dans une

période donnée au Mexique. Cet imaginaire — qui n'est pas statique mais qui est constamment en mouvement — se transforme, proposant un nouveau regard sur la manière de percevoir le monde et de le comprendre. Selon Chartier, tandis que l'histoire intellectuelle veut généralement analyser distinctement l'objet (texte, œuvre) d'une part et la réflexion du lecteur, spectateur ou critique de cet objet d'autre part, l'histoire culturelle les considère plutôt tous deux comme essentiels, comme mutuellement indispensables. Cela justifie que je présente dans ce mémoire une courte biographie de chacun des muralistes.

Annuler la coupure entre produire et consommer est d'abord d'affirmer que l'œuvre ne prend de sens qu'à travers les stratégies d'interprétation qui construisent ses significations. Celle de l'auteur est une parmi d'autres, qui n'enferme pas en elle la vérité supposée unique et permanente de l'œuvre. Par là, peut être restituée une juste place au créateur, dont l'intention (claire ou inconsciente) ne contient plus toute la compréhension possible de sa création mais dont le rapport à l'œuvre n'est pas, pour autant, évacué. Définie comme une autre production, la consommation culturelle, par exemple la lecture d'un texte, peut ainsi échapper à la passivité qui traditionnellement lui est attribuée (Chartier, 1998 : 55).

L'histoire culturelle, tout comme l'histoire sociale, accorde une importance primordiale au fait de ne pas se contenter de décrire des événements historiques. Elle emprunte et reprend dans ses débuts les méthodes d'analyses de l'histoire socio-économique. Il faut se doter d'outils afin de donner plus de crédibilité à l'objet d'étude. Cette nécessité apparaît de plus en plus obligatoire à partir de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Désormais, la méthode d'analyse en histoire culturelle accorde une grande importance au mesurable et au médiatique.

Le mesurable ne réfère pas ici au quantifiable, car bien des objets culturels sont mesurables sans pour autant pouvoir être comptabilisés. On n'a qu'à penser aux phénomènes de masse comme les représentations du « Père Noël » dans une société précise à une époque donnée par exemple. En ce qui concerne l'analyse du

médiatique, elle doit être entendue dans le sens d'une médiation constante entre les sujets culturels et les objets culturels, à travers des institutions. Ainsi, l'histoire culturelle possède une multitude de sujets collectifs et divers objets culturels avec lesquels les sujets entrent en médiation, à travers les institutions et les médiums dont ils disposent.

L'histoire culturelle, comme le relatent des penseurs tels que Carl Schorske et Roger Chartier, comporte une double dimension reliée au champ d'étude. L'historien doit replacer l'objet d'étude culturel dans le temps et le situer par rapport à ce qui est antérieur à lui. Il doit aussi chercher les productions de la même période dans le domaine culturel afin de les comparer. Il est tenu, non seulement de mener une étude de l'évolution de l'objet à travers le temps, mais aussi d'examiner ce qui a été réalisé dans des lieux différents de celui de son objet d'étude. C'est ce qui m'amènera à présenter d'une part le contexte sociopolitique préexistant au muralisme au Mexique, et d'autre part des mouvements d'avant-garde artistique contemporains du muralisme mais provenant de deux autres pays.

Comme un espace à deux dimensions, ce qui permet de penser une production intellectuelle ou artistique à la fois dans sa spécificité de l'histoire de son genre ou de sa discipline, dans son apport aux autres productions culturelles qui lui sont contemporaines et dans ses relations avec différents référents situés dans d'autres champs de la totalité sociale (socio-économique ou politique) (Chartier, 1998 : 60).

Le corpus documentaire se rattachant à l'histoire culturelle impressionne car une de ses caractéristiques réside dans la multiplicité de ses sources. « En histoire culturelle, tout est source, suivant une formule désormais consacrée » (Ory, 2004 : 47). Ainsi, des objets culturels comme un film, une chanson populaire, une carte postale, un vêtement, une peinture, pourraient présenter autant, sinon plus de valeur aux yeux de l'historien culturel que des documents officiels, des archives d'État, des artefacts royaux. La valeur historique d'une source sera cependant rigoureusement

déterminée selon quatre obligations (Chartier, 1998). Premièrement, la source devra avoir été démontrée comme neutre. Ensuite, ce document ou cet artefact aura été clairement situé dans son espace temps, dans son contexte social. Puis, il devra pouvoir être considéré comme indépendant d'une autre source provenant d'une autre époque ou d'un autre lieu, et finalement, on l'analysera en fonction de sa temporalité, c'est-à-dire de la signification culturelle du moment de son invention. En effet, le sens de l'objet à l'étude change constamment au fil du temps, selon le processus d'acculturation désormais bien documenté.

De plus, cette source devra aussi être estimée en fonction des trois modes de productions suivants : l'invention de l'objet culturel, sa diffusion et sa popularisation. En effet, les intentions et le contexte de sa création peuvent avoir été complètement transformés ou dénaturés au moment de sa diffusion, comme dans le cas de la récupération d'une œuvre d'art aux fins de propagande ou de publicité par exemple. Aussi, la *sérialité* d'une œuvre au départ unique, comme dans le cas de la reproduction de copies papier d'une peinture, amènerait cet objet culturel à devenir bien plus que ce qu'il était initialement. De plus, un objet culturel au départ sans grande signification, peut obtenir du fait de sa popularisation soudaine un impact inattendu et durable. Sa fonction sociale s'en trouve modifiée. L'analyse tiendra compte de ces divers aspects.

De la même façon que les modalités des pratiques, des goûts et des opinions sont plus distinctives que ceux-ci, les manières dont un individu ou un groupe s'approprié un motif intellectuel ou une forme culturelle sont plus importantes que la distribution statistique de ce motif ou de cette forme (Chartier, 1998 : 47).

Il est intéressant de constater l'intérêt que l'histoire culturelle porte à la question de la médiation entre objet culturel et sujet. Le langage apparaît fondamental pour la sociohistoire en cela qu'il constitue le véhicule du pouvoir et de la médiation

opérée. On conçoit le langage dans son sens le plus large, soit comme toute activité culturelle permettant à l'humain d'entrer en contact avec des objets ou des sujets. Aux fins de ce mémoire, les murales sont donc un langage.

Pour parvenir à lier les œuvres murales à la construction d'une nouvelle identité mexicaine, je compte recourir aux ouvrages de certains historiens dont le travail s'inscrit plutôt en histoire sociale (Annick Lempérière, Jean Meyer, Monique Plâa), mais aussi aux traces laissées par les artistes eux-mêmes, ainsi que par leur mécène, José Vasconcelos. À cette fin, les textes autobiographiques des artistes, les participations des artistes à des publications politiques ou artistiques, les extraits de textes officiels seront considérés et abordés dans le chapitre portant sur le parcours artistique et sociopolitique des artistes. Aussi, la section 5.3 *Liens, impacts et retombées*, permettra de voir concrètement de quelle façon les murales ont pu devenir des sources historiques valables aux yeux de l'histoire culturelle.

## 1.2 Imaginaire et transmission de l'identité nationale

Comme le concept de nation est un concept polysémique, nulle définition n'est à ce jour considérée complète. Qu'on tente de la cerner par le biais du territoire, de la langue, de la religion, de l'ethnie, des coutumes ou de toute autre caractéristique commune au groupe humain la composant, la nation existe toujours sous une forme qui fait mentir la règle. La nation est diachronique en cela qu'elle transcende les époques et qu'elle parvient à unir les nationaux qui ne coexistent pas, car membres de générations trop éloignées. La nation repose beaucoup sur l'idée de *pérennité* des caractéristiques des groupes humains, à travers les générations successives. Il s'agit plus d'une impression et d'une illusion de permanence que d'un fait avéré. Enracinée dans une représentation mentale collective du passé, projetant sa vision et son assise dans l'avenir, la nation se construit une réalité.

Dans le cas des formations nationales, l'imaginaire qui s'inscrit dans le réel est celui du peuple. C'est celui d'une communauté qui se reconnaît par avance dans l'institution étatique, qui la reconnaît comme sienne face à d'autres États, et surtout inscrit ses luttes politiques dans son horizon : par exemple en formulant ses aspirations de réforme et de révolution sociale comme des projets de transformation de son État national (Balibar, 1997 : 127).

Ce qu'il faut retenir, c'est qu'une nation est une communauté humaine large qui partage ou croit partager valeurs, filiation, mœurs et territoire, qui possède une tradition et les moyens de la transmettre à travers diverses institutions, et qui nourrit un projet collectif transcendant les générations. Le tout, bien que très fluctuant, inspire une impression de permanence, de vérité et de durabilité à travers les époques.

Il va de soi que le passé change lui aussi sans cesse. Mais comme il implique par définition l'affirmation d'un passé immuable, personne ne peut jamais admettre que le passé a changé ou aurait pu changer. Le passé est normalement considéré comme gravé dans le marbre et irréversible. Le passé réel est, bien sûr, gravé dans le marbre. Quand au passé social, c'est-à-dire à la façon dont nous comprenons le passé réel, c'est au mieux dans l'argile qu'il est gravé [...] (Wallertsein, 1997 : 106).

Pour Balibar, l'histoire constitue le reflet parfaitement symétrique du projet social d'une nation. L'une et l'autre se répondent dans l'imaginaire collectif, au-delà des générations successives. Cette illusion dans laquelle les nationaux se retrouvent les amène à perpétuer le mythe national et à se projeter un avenir collectif en cohérence avec ce mythe. « L'illusion est double. Elle consiste à croire que les générations qui se succèdent pendant des siècles sur un territoire approximativement stable, sous une désignation approximativement univoque, se sont transmis une substance invariante » (Balibar, 1997 : 118).

Ainsi, pour cet auteur, l'identité nationale consiste en une construction mentale nourrie et entretenue d'une génération à l'autre, dans l'impression de son immuabilité, bien qu'en réalité, chaque génération (et même chaque individu) la

réinvente. Il s'agit donc nettement plus d'une affaire de perception que de réalité. Ce qui demeure fascinant, c'est que le résultat des perceptions suscite l'invention de la réalité de demain concernant la nation. Dans cet ordre d'idées, Bauer affirme que « la nation n'est pas la somme des individus qui la composent, chaque individu étant le produit de la nation » (Bauer, 1994 : 250). Pour lui, l'histoire est une force agissante; la transmission des biens culturels d'une génération à l'autre construit cette histoire et, par conséquent, la nation et les nationaux qui la composent. La nation, ajoute-t-il, constitue une communauté de caractère fondée sur la communauté de destin, c'est-à-dire sur l'expérience intérieurement vécue en commun, par les personnes unies par un même sort. Cette *expérience intérieurement vécue* en commun m'apparaît fondamentale. Elle permet en effet de constater que l'identité nationale s'édifie à partir de la perception subjective qu'entretient un individu d'appartenir ou non à un groupe. La subjectivité d'un individu apparaît comme un construit social, un résultat de la société dans laquelle il vit. Le concept de nation devient donc un cercle vicieux : les nationaux s'identifient à ce qu'ils imaginent être une nation, nation à laquelle ils croient appartenir et dans laquelle ils croient être nés, de laquelle ils croient être citoyens. Partant de ces suppositions, ils lisent l'histoire de cette nation avec l'impression qu'elle demeure intacte, et cherchent à retransmettre aux générations suivantes la même vision d'immuabilité.

Albert Memmi a étudié de près la question de la construction identitaire dans les contextes coloniaux. Selon lui, le catalyseur de la naissance d'une nation réside dans la prise de conscience d'une oppression par le colonisateur et par la révolte qui s'ensuit. « Pour de multiples causes, historiques, sociologiques et psychologiques, la lutte des colonisés pour leur libération a pris une physionomie nationale et nationaliste accusée [...] » (Memmi, 1957 : 53). D'autres auteurs, à l'instar de Marx et de Weber, accordent une prépondérance à la lutte des classes comme point d'émergence de la nation. Anderson fait de plus remarquer qu'au moment d'une

révolution, le nouveau pouvoir s'établit sur les bases des institutions du pouvoir précédent; territoire, capitales, etc.

Ainsi, le modèle du nationalisme officiel n'est jamais plus pertinent qu'au moment où les révolutionnaires parviennent à s'emparer de l'État, et où, pour la première fois, ils sont en mesure d'user de ses pouvoirs au service de leurs visions. Sa pertinence est d'autant plus grande que même les révolutionnaires les plus radicaux sont toujours, jusqu'à un certain point, héritiers du régime déchu (Anderson, 1983 : 163).

L'identité nationale se reproduit génération après génération grâce aux institutions qui la promeuvent. Il s'agit en fait d'un phénomène de reproduction de l'ordre social, assuré par les sphères de pouvoir en place. La nation se fonde sur la transmission des caractéristiques communes (langue, religion, mœurs, art, valeurs et institutions politiques) et d'un récit mémoriel véhiculé d'une génération à l'autre. Les individus, la famille, la communauté (art, langue, folklore), les institutions (Église, État, système d'éducation) assurent cette transmission, de façon conjointe ou isolée.

Les groupes nationalitaires, les nations-ethnies sont composées de personnes qui ont une culture, une identité et une mémoire communes, et qui descendent ou croient descendre d'ancêtres qui avaient eux aussi une culture commune [...] Il faut aussi poser la question du mode de transmission de la culture, question qui trouve sa réponse dans la parenté, point charnière entre le passé et le présent (Juteau, 1999 : 129).

Il n'est pas inintéressant d'examiner le rôle de l'école dans la transmission de l'identité nationale. De par sa standardisation à grande échelle, et de par le très jeune âge de son auditoire, l'école a un impact clair sur la lecture que font des individus donnés de divers événements, de diverses réalités. L'alphabétisation confère déjà aux individus un accès à la production écrite d'une société et à celle des générations qui l'ont précédée. Anderson et Gellner insistent d'ailleurs tous deux sur l'impact que cela peut avoir pour des individus et des groupes sociaux. Lire suscite le sentiment d'immuabilité de l'histoire à travers les générations, et par conséquent, le sentiment

d'appartenir à un ensemble-nation transcendant les époques. « L'instruction par la chose imprimée rendit en effet possible la communauté imaginée flottant dans un temps vide et homogène dont nous avons déjà parlé » (Anderson, 1983 : 122).

Memmi considère aussi que l'identité nationale se communique par le biais de la scolarisation et de l'apprentissage de la langue. Le point de vue de Memmi est particulièrement utile dans le cadre de ce mémoire, puisque le mouvement muraliste est postcolonial. Encore aujourd'hui, on compte une forte proportion d'enfants mexicains analphabètes et ne fréquentant pas l'école. Memmi parle longuement de l'amnésie culturelle des communautés colonisées, et des mécanismes qui les mènent à sortir de cet état. Dans le processus d'affirmation de soi d'un peuple colonisé qui acquiert son autonomie, Memmi souligne la nécessité, pour le colonisé, de reconquérir une histoire dérobée, écrite par le conquérant, le colonisateur, et de laquelle le colonisé et ses traditions se trouvent exclus.

[Le colonisé] revient à une histoire peu glorieuse, mangée de trous effrayants, à une culture moribonde, qu'il avait pensé abandonner, à des traditions gelées, à une langue rouillée. [...] Or, de même que la mémoire d'un individu est le fruit de son histoire et de sa physiologie, celle d'un peuple repose sur ses institutions (Memmi, 1957 : 151).

Le lien que Memmi fait entre l'histoire retrouvée et la souveraineté d'un peuple sur ses institutions apparaît fondamental et plusieurs auteurs le reprennent dont Balibar, Kasterztein et Bauer. Pour Balibar, la forme même de la nation se réfère à l'idée de colonisation. « En un sens, toute nation moderne est un produit de la colonisation : elle a toujours été à quelque degré colonisatrice ou colonisée, parfois l'un et l'autre » (Balibar, 1997 : 120). Il sous-entend par cela que chaque nation contemporaine trouve des racines dans les cultures, les traditions, les histoires d'autres nations, États, empires, pays ou tribus. Même si les groupes sociaux se revendiquent natifs, autochtones, nationaux, il n'en reste pas moins qu'ils viennent

toujours d'ailleurs, qu'ils ont toujours une histoire, bien souvent oubliée, d'avant la nation. L'histoire constituerait donc un puissant levier de mobilisation des masses et d'exacerbation de l'identité nationale. Elle favoriserait la reproduction de l'État-nation à travers les générations.

C'est elle — l'histoire — qui détermine les autres, qui les engendre. C'est l'histoire commune uniquement qui donne sa détermination fondamentale à l'origine commune en séparant les qualités à transmettre et celles qui sont éliminées. L'histoire commune recrée les mœurs et les coutumes communes, les lois communes et la religion commune, et donc — pour conserver notre usage linguistique — de la communauté de tradition culturelle (Bauer, 1994 : 250).

D'autres leviers semblent aussi puissants pour jouer un rôle majeur dans la transmission et la reproduction de l'identité nationale. Kasterztein considère la religion comme un véhicule fréquent de la transmission des traditions, idée reprise aussi par Balibar.

Pour saisir les raisons les plus profondes de son efficacité, on se tournera alors, comme l'ont fait la philosophie politique et la sociologie depuis trois siècles, vers l'analogie de la religion, en faisant du nationalisme et du patriotisme une religion, si ce n'est La religion des Temps modernes. [...] Parce que le discours théologique a fourni ses modèles à l'idéalisation de la nation, à la sacralisation de l'État, [...] (Balibar, 1997 : 129).

Sur les institutions fondant la nation (telles la famille, la religion, la langue, la scolarisation), Balibar n'en désigne pas une comme centrale dans la transmission de l'identité; il considère plutôt que leur inter-influence joue un rôle de premier plan. « Je ne dirai pas que telle ou telle de ces institutions constitue par elle-même un appareil idéologique d'État : ce qu'une telle expression désigne adéquatement est plutôt le fonctionnement combiné de plusieurs institutions dominantes » (Balibar, 1997 : 139). Pour chacun des auteurs le contrôle des appareils idéologiques semble garant de la transmission de l'identité et de l'appartenance à une idée-nation, quelle

que soit la source (famille, langue, école, religion, institutions politiques, histoire officielle ou autre) à l'origine de la reproduction et de la transmission de l'identité nationale. Ces appareils idéologiques ne sont cependant pas nécessairement tous contrôlés par les mêmes pouvoirs, le tout dépendant largement de l'époque examinée. Pour la période qui m'intéresse, un grand nombre de ces appareils idéologiques se retrouvèrent à converger dans les mains des représentants de l'État mexicain, ceux-ci animés d'une vision unificatrice. Ce phénomène ne concerne pas uniquement le Mexique; en effet, le développement des États nationaux modernes, de plus en plus laïcisés et préconisant un programme scolaire universaliste et obligatoire caractérise le début du XX<sup>e</sup> siècle. La convergence et la concentration du pouvoir sur les différents appareils idéologiques, bien que régulièrement contestée et fragilisée, favorise une nouvelle construction identitaire nationale.

Dans la politique de construction nationale menée par les nouveaux États, on voit souvent une authentique ferveur nationale populaire, en même temps qu'une politique systématique, voire machiavélique, d'instillation de l'idéologie nationaliste à travers les médias, le système éducatif, les règlements administratifs, etc. (Anderson, 1983 : 119).

Plusieurs angles d'approche pourraient être considérés pour parler de l'identité nationale; pour ma part, j'ai privilégié les théories entourant l'imaginaire car elles permettent de lier identité nationale et muralisme mexicain. L'imaginaire intervient lorsque plusieurs images et récits, appariés, demeurent cohérents et prennent un sens stable à travers temps et espace. Cette théorie, pertinente à plusieurs disciplines, m'intéresse plus spécifiquement pour l'éclairage qu'elle permet de jeter sur la création et la transmission d'un mythe fondateur et d'un idéal collectif, ces deux derniers éléments étant les deux faces d'une même pièce : l'identité nationale. Dans son ouvrage *L'imaginaire*, Jean-Jacques Wunenburger propose quelques clés interprétatives :

Sans céder à une sociologie de la conscience collective de type durkheimienne, on peut difficilement faire l'économie en psychosociologie d'une référence à l'imaginaire propre à un peuple, qui est le produit cumulatif de son histoire effective et de ses narrations mythiques rétrospectives. Il alimente une mémoire culturelle nationale et modèle inévitablement le goût, la sensibilité, les œuvres, les styles, les valeurs d'un peuple, au moins dans certaines de ses phases. Certains pays (Extrême-Orient, Roumanie, Mexique, Brésil, États-Unis, etc.) semblent ainsi avoir préservé un fort patrimoine de représentations collectives qui permet de parler d'un imaginaire national (Wunenburger, 2003 : 97).

Je trouve fort à propos que Wunenburger mentionne le cas du Mexique dans ce passage. Le Mexique de la période étudiée se construit et se nourrit en effet de cette narration mythique adressée à la mémoire collective. Le groupe situé en amont du récit narratif s'enflamme et s'enthousiasme pour une courte période, par l'idée du socialisme. Or, Wunenburger dit aussi :

Dans chaque société des groupes dotés d'une identité ou d'une finalité clairement revendiquée se dotent aisément d'un imaginaire propre : groupes sportifs, associatifs, partis politiques, franc-maçonnerie entretiennent des symboles, des mythes, une iconographie, etc. Les groupes d'activistes politiques ont sécrété un imaginaire flamboyant empruntant ses matériaux à la théologie millénariste et aux thématiques utopiennes (Wunenburger, 2003 : 91).

On peut aisément appliquer cette citation au cas des muralistes et des athénéistes (groupe d'intellectuels progressistes dont faisaient partie Diego Rivera et José Vasconcelos. J'y reviens au Chapitre II), du moins sur une courte période. Charles Taylor, dans son article *Démocratie et imaginaire social*, (Taylor, 2007 : 581) mentionne que les comportements humains sont régis pas une codification de sens que nous conférons à nos actions. Cette codification de sens varie en fonction du groupe social. Un groupe donné dans une société donnée va collectivement octroyer une signification qui légitimera les comportements mis de l'avant par cette même

société. Cette compréhension commune d'un même code social fournit l'indication d'un imaginaire collectif, souligne un sentiment d'appartenance et d'identité collectif.

Partager une certaine compréhension commune rend possible pour une population donnée de s'engager dans certaines pratiques, comme c'est le cas pour notre démocratie à grande échelle, invoquée plus haut, avec ses élections et ses systèmes de représentation. Avec l'évolution de l'imaginaire, la nature et l'étendue du répertoire s'enrichit. La nature et l'étendue du répertoire sont une question cruciale pour les transformations révolutionnaires (Taylor, 2007 : 584).

Toujours selon Taylor, les imaginaires sociaux modernes possèdent tous dans leur répertoire les trois mêmes éléments majeurs : la conception d'une économie, l'existence d'une sphère publique, et l'idée de peuple souverain. Ces trois figures majeures et leur articulation dans la réinterprétation rétrospective de l'avènement de l'ordre social d'un État donné permettent aux nationaux d'acquérir un imaginaire social collectif, largement partagé et indiscutable. En clair, les citoyens d'un État développent le même imaginaire social en fonction du récit rétrospectif qu'ils partagent de la mise en place de leur État, celle-ci précédée par des événements propres à leur situation, mais qui supposent nécessairement qu'il y ait eu conjonction d'une conception de l'économie, de la souveraineté d'un peuple et de l'existence de la sphère publique. Taylor cite en exemple la Révolution française et la Constitution américaine. Dans plusieurs pays des Amériques et de l'Europe, la construction nationale fut liée à l'activité de l'État.

La consolidation de l'état moderne comme forme hégémonique d'organisation politique a eu pour corollaire la consolidation de la nation comme forme prédominante d'identité collective. Cette simultanéité n'est pas un effet du hasard : dans l'intervention / construction de la nation, l'État trouve une réponse au problème de la légitimation du pouvoir politique dans une société désacralisée (Pérez Vejo, 2001 : 204).

La religion et les images sacrées ont longtemps servi de liant entre les individus et leurs sociétés. Les individus s'identifiaient aux images sacrées et, par l'intermédiaire de celles-ci, savaient qu'ils appartenaient à une même communauté. Au moment où un État se laïcise, l'Église n'a plus le monopole sur la production et la diffusion des images. L'État peut alors les récupérer pour qu'elles soient glorifiées et sacralisées aux fins de la nation.

Là où les peintres d'époques antérieures représentaient des scènes de l'histoire sacrée (particulièrement tirées de la Bible et de la vie des saints), les nouveaux peintres maintenant au service de l'État illustrent une autre histoire, également sacrée, celle de la nation, avec les épisodes glorieux de la nouvelle communauté définie par l'État (Pérez Vejo, 2001 : 212).

Je m'attacherai, dans le Chapitre V : *Imaginaire national au Mexique*, à débusquer les traces de cet imaginaire social national. Je travaillerai à partir des textes de Thomas Pérez Vejo, Isabel Fernandez Tejedo, Montserrat Gali Boadella, Annick Lempérière et Octavio Paz.

### 1.3 Sociologie de l'art et politique

L'œuvre d'un artiste témoigne de sa vision du monde. Le regard qu'il porte sur la société est nécessairement subjectif. À travers son œuvre, il crée une réalité nouvelle qui s'oppose à l'ordre établi, ou du moins, ne la reflète que partiellement et imparfaitement. C'est là que se situe la spécificité de l'artiste dans son engagement quotidien. Je tenterai dans la présente section de démontrer l'existence de nombreux allers-retours entre art et politique. J'aborderai les thèmes de la réception, de l'esthétique marxiste et de la démocratisation de l'art.

Dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception*, Hans Robert Jauss consacre un chapitre à l'histoire de l'art. Il mentionne que l'histoire de l'art, jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, se limitait à des études biographiques des artistes, inventoriant

leur vie sans toutefois établir de liens entre les multiples formes d'art et leur réalité sociopolitique. Par la suite, la méthodologie et les outils d'analyse en histoire de l'art se sont raffinés, mais l'histoire de l'art est demeurée hermétique aux autres disciplines. L'auteur tranche radicalement avec ce principe; il navigue à travers différentes époques en unissant l'histoire de l'art et la philosophie. Il intègre différents auteurs qui se sont questionnés, par exemple sur l'histoire littéraire. Pour lui, afin qu'il y ait tradition, il a fallu qu'il y ait réception. Cette transmission implique un processus d'interprétation de la part de celui qui communique la tradition. Une œuvre ancienne peut provoquer l'apparition de nouvelles interrogations à l'époque où le sujet se situe. Puisque l'expérience esthétique n'est pas fixée dans le temps, elle demeure ouverte au dialogue, au va-et-vient entre le passé et le présent. Le sens d'une œuvre d'art se constitue à travers le développement de sa réception. L'histoire de l'art doit intégrer les histoires des différents arts, tout en tenant compte de l'esthétique de la production, de la communication et de la réception puisqu'elles permettent de faire le lien entre l'art du passé et celui du présent.

Bien qu'ils n'aient pas laissé d'étude approfondie sur l'esthétique, Marx et Engels ont avancé des réflexions intéressantes sur les liens qui unissent l'art et le politique. Les deux théoriciens n'ont jamais réduit l'esthétique à la normativité qui s'est développée par la suite autour du «réalisme» et du «réalisme socialiste». Pour eux, l'œuvre d'art recelait sa complexité propre. Hegel, comme précurseur de l'esthétique, a produit des réflexions qui animent toujours les débats sur le marxisme et l'art.

Les nouveaux dangers seront alors de voir se constituer une nouvelle normativité ainsi le «réalisme», ou «réalisme socialiste», de concevoir de manière dogmatique le rapport entre l'art et les infrastructures, de méconnaître sa spécificité pourtant soulignée par Marx et Engels, d'identifier un «art révolutionnaire» à un «art de parti», de méconnaître la liberté et la complexité de la création artistique, d'enfermer la réflexion esthétique dans les polémiques stériles autour des pseudo-concepts, «art bourgeois», «art

réaliste», de méconnaître enfin la complexité des niveaux d'analyse de l'œuvre d'art du point de vue idéologique (Labica-Benussan, 1982 : 396).

Plusieurs penseurs marxistes (Lukacs, Brecht, Adorno, Marcuse) ont mis de l'avant une théorisation de la compréhension de l'art et du politique. La conception de l'art dans une société divisée en classes sociales a fait l'objet de plusieurs de leurs ouvrages. Comme l'histoire détermine chaque œuvre d'art, comme chaque œuvre d'art possède sa propre dynamique et une complexité unique, une réception nouvelle peut se produire à chaque fois.

Ce qui les unit, c'est leur souci de comprendre l'art au sein d'une société divisée en classes, d'en analyser le surgissement, le déploiement, la réception et de concilier l'exigence d'élucidation idéologique, la rigueur qu'elle exige, et la reconnaissance de la dimension esthétique, critique, utopique, ludique de chaque œuvre (Labica-Benussan, 1982 : 396-397).

Herbert Marcuse trouve réducteur d'attribuer à l'art une fonction politique orientée. Dans son ouvrage *La dimension esthétique : Pour une critique de l'esthétique marxiste*, il cherche à remettre en question l'orthodoxie dominante de l'esthétique marxiste. Par orthodoxie, il entend :

L'interprétation de la qualité et de la vérité d'une œuvre d'art par rapport à la totalité des rapports de production en vigueur. Plus précisément, cette interprétation considère que l'œuvre d'art représente de façon plus ou moins exacte les intérêts et la conception du monde de classes particulières (Marcuse, 1977 : 9).

Marcuse permet de faire une critique des mouvements qui se sont inspirés de l'esthétique marxiste en matière d'art. Marcuse s'oppose à l'esthétique marxiste puisque selon lui, c'est dans l'art lui-même, dans sa forme esthétique comme telle, que réside le potentiel politique de l'art. Pour lui, l'art n'est pas révolutionnaire parce

qu'il s'adresse à la classe montante, en l'occurrence la classe ouvrière. C'est plutôt dans sa propre dimension esthétique que se trouve son potentiel politique et subversif.

Pour Marcuse, l'art se rapproche de la praxis radicale car il cherche à libérer les individus des rapports sociaux donnés. En ouvrant une dimension nouvelle dans laquelle les individus ne sont plus soumis à la réalité existante, la réalité donnée, l'art permet aux individus de découvrir « l'apparence de l'autonomie qui leur est refusée dans leur société » (Marcuse, 1977 : 82). La vérité de l'art se manifeste dans les éléments artistiques (le langage, les images) qui disent haut et fort ce qui n'est pas vu ou entendu dans la société. L'autonomie de l'art reflète l'absence de liberté des individus dans la société. L'art est plus que l'idéologie ou que la lutte des classes ; c'est une sphère qui possède une identité et une autonomie qui lui sont propres. L'artiste s'engage quotidiennement à travers cette sphère. Il prend position et s'oppose au système dans lequel il vit par le biais de sa démarche artistique. Marcuse rejoint, par ces propos, la vision esthétique de l'avant-garde russe, soutenue au départ par le régime soviétique.

L'esthétique marxiste accorde donc une place importante à l'art, lui assigne un potentiel et une fonction politique. Pour certains penseurs socialistes toutefois, l'art doit agir comme reproduction du réel, comme représentation du politique et du social. L'art doit représenter le soulèvement du peuple, afin de mener les spectateurs à l'enthousiasme et l'action politique. Il devient alors un outil au service du politique.

L'idée d'un réalisme spécifiquement socialiste était en germe depuis un certain temps, à la fois dans les nouveaux ordres sociaux en URSS et au Mexique, et dans la critique de gauche à certaines formes d'art abstrait (Harrison et Wood, 1992 : 380).

De là le débat entre les avant-gardes figuratives, promouvant le réalisme et le réalisme socialiste, et les avant-gardes abstraites, valorisant l'art pour l'art. Alors que

pour les premiers, l'art ne peut véhiculer de message politique sans représenter le réel, pour les seconds, l'art peut être subversif en soi. Je reviendrai sur cette discussion au Chapitre II, avant de présenter les expériences d'avant-garde artistique en Russie et en Allemagne.

Daniel Vander Gucht (2004) relance le débat sur l'importance de redéfinir l'art engagé. Il démontre que, dans la société contemporaine, la question de l'art et du politique demeure toujours une question d'actualité. Dans le livre *Art et Politique : Pour une redéfinition de l'art engagé*, Daniel Vander Gucht affirme la nécessité de la démocratisation de l'art. Pour cela, il évoque l'urgence, pour le système scolaire, d'accorder une place plus importante aux enseignements de l'art. Il affirme la nécessité d'initier les enfants aux différentes disciplines artistiques. Si on suppose que les enfants n'ont pas tous accès au même bagage culturel, il paraît important de leur donner les moyens concrets de découvrir les différentes formes d'art et les messages qui y sont véhiculés. Depuis toujours, l'art peut être un outil de revendication, de liberté et de contestation. Des graffitis sur le mur de Berlin au dadaïsme, en passant par le muralisme mexicain, l'art politique adopte les formes les plus diverses. Des grands mouvements internationaux aux initiatives locales, l'art offre une source inépuisable de créativité. Les citoyens initiés dès l'enfance aux arts et à la culture en perçoivent aisément la nécessité dans leur vie. Ils peuvent y trouver une manière moins conventionnelle de comprendre le monde dans lequel ils vivent et de prendre un engagement politique à leur tour, par la médiation de l'art. N'est-ce pas un devoir collectif de transmettre l'héritage culturel laissé par nos précurseurs? Les institutions, entre autres scolaires, ne devraient-elles pas assumer ce rôle d'apprentissage? L'auteur partage en ce sens la vision du mouvement muraliste car il accorde en effet à l'art une fonction politique et éducative.

Daniel Vander Gucht aborde la question de l'art public et souligne que les débats touchent, plus souvent qu'autrement, des questions de gestion des goûts et des

sensibilités. Pourtant, nombreux sont les propos susceptibles d'animer les discussions concernant l'art public, les expériences individuelles et collectives que provoque l'art, la considération de l'art dans l'espace urbain, l'espace public et sa mouvance. Le mouvement muraliste prend vie dans des espaces publics et interpelle les individus qui entrent en contact avec les œuvres. D'ailleurs, il est primordial de constater que l'espace public et le sujet ne cessent de se transformer car ils se situent dans des contextes sociopolitiques différents, ce qui génère un regard neuf chez l'observateur. À travers ce regard, l'art dans l'espace public est en perpétuelle redéfinition. Cette idée connaît d'ailleurs un intérêt nouveau au Québec. De nombreux colloques se sont tenus sur le sujet, dont la Biennale de Montréal en 2004. Les grandes métropoles comme Montréal offrent quelques espaces où peut se vivre une expérience artistique et intellectuelle. Cependant, dans la société contemporaine, les espaces publics sont bien loin d'être pleinement utilisés et l'expression artistique demeure souvent délimitée à des espaces précis. Le défi perdure : redonner un sens aux espaces publics, voir de quelle manière ils peuvent être investis. Le muralisme fournit un exemple concret de ce que l'on peut réclamer en tant que citoyens : le droit à des espaces publics dans lesquels l'expression artistique est bienvenue. Ces espaces publics deviennent alors des lieux d'échange et de confrontation d'idées susceptibles d'aboutir à des actions concrètes. L'art comporte une force majeure, un pouvoir de mobilisation.

Comme aucune définition ne semble rendre précisément compte de la complexité de l'activité artistique, il s'avère nécessaire de questionner la racine qui anime le champ artistique : « son travail engage précisément à repenser ses conditions d'existence et de présence au monde » (Vander Gucht, 2004 : 11). Vander Gucht évoque aussi la mutation qu'a connue la sphère culturelle pendant la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, mutation qu'Arendt qualifiait de « crise de la culture » (1972). La culture, longuement considérée comme un bien non rentable, s'est avérée pourtant bénéfique pour l'économie de marché capitaliste, où tout objet de création artistique

devient source de capital, donc de profit. Pour l'auteur, l'art ne peut pas être réduit au marché. Le monde artistique devient confronté à un défi de taille car il doit s'assurer que la culture ne soit pas traitée comme un bien de consommation rentable, au même titre que tout autre produit de consommation. Le marché n'a pas une vocation éducatrice ni libératrice, force que l'œuvre d'art détient. Par le biais de subventions, l'État peut tenter de retirer l'art des forces pures du marché, mais il n'y parvient jamais tout à fait car la seule entrée dans les réseaux institutionnels suffit à consacrer tout art nouveau en réussite.

Or cette entrée de l'art d'avant-garde au musée que de Duve prend pour argent comptant ne va pas sans poser problème, notamment la dénaturation de son propos dans un contexte institutionnel et indirectement le statut de l'artiste qui, de suicidé de la société deviendrait la subventionné de la société [...] (Vander Gucht, 2004 : 27).

Subventionner l'art au Mexique fut le choix effectué par Vasconcelos, et le pari qu'il prit de mandater les muralistes pour raconter l'Histoire mexicaine fut tenu. L'État mexicain, en conférant à l'art mural une place prépondérante dans les institutions scolaires, voulait que le muralisme mexicain fasse partie de la culture nationale mexicaine. Encore aujourd'hui, on continue de préciser, dans les manuels scolaires, l'importance du muralisme mexicain et du rôle joué par les artistes dans la recomposition de l'identité nationale de l'après-révolution. On peut toutefois déplorer le fait qu'en officialisant cette forme d'art, l'appareil idéologique de l'État ait fixé sa propre représentation au détriment d'un renouvellement artistique qui aurait pu enrichir le Mexique.

#### 1.4 Outils d'analyse d'une murale

Les murales prennent leur sens entier lorsque leur contenu pictural est considéré de concert avec les matériaux (pans de murs, échafauds, etc.) qui les supportent et les lieux où elles se trouvent. Ainsi le sens profond des murales n'est pas décelable par une analyse classique des œuvres. C'est pourquoi je laisserai pratiquement de côté les aspects techniques de la peinture murale, les modes de production, le système de l'art, l'analyse de la forme, de la ligne, etc. Mon approche consistera à faire ressortir les thématiques abordées dans les œuvres des muralistes, en analysant les sujets qui y sont représentés. En particulier, je veux démontrer le caractère iconique et mythique de l'histoire mexicaine représentée dans les murales, ainsi que la symbolique nationale qui y est à l'œuvre. Je m'attarderai donc à la représentation des personnages et événements importants de l'histoire mexicaine, aux aspirations socialistes promues par les murales, ainsi qu'aux symboles référant à la nation mexicaine. Bien que je compte procéder à une analyse originale et personnelle, je prendrai appui sur le travail de divers auteurs dont Luis-Martin Lozano, Monique Plâa et Alicia Azuela de la Cueva, qui ont déjà proposé des analyses des murales mexicaines.

En ce qui a trait aux aspirations socialistes, je tenterai de mettre en évidence, dans les contenus mêmes des œuvres, l'omniprésence des thèmes chers au marxisme : classe ouvrière, bourgeoisie, capitalisme, industrialisation, lutte des classes, révolution. Mieux, j'établirai les liens existant entre les œuvres des muralistes et leurs intentions révolutionnaires, qui elles-mêmes furent régulièrement paradoxales et mouvantes. Je démontrerai que leur relecture de l'histoire mexicaine est souvent empreinte de matérialisme historique.

La seconde période historique étudiée dans mon mémoire (1920-1950) est littéralement traversée par l'idéologie marxiste, particulièrement pour une élite intellectuelle et artistique. Cette réalité incontournable a non seulement influencé les

artistes dans le choix de leurs sujets, mais aussi la lecture qu'ils ont faite de l'histoire mexicaine à travers leurs œuvres. En effet, comme mentionné par Harrisson et Wood dans *Art en théorie*, plusieurs artistes sont influencés par l'idéologie marxiste et veulent que l'art soit un médium de changement et de transformation sociale. Les muralistes, par les sujets qu'ils choisissent de peindre (paysans et prolétaires asservis puis en révolution, bourgeois et capitalistes dominant la masse, progrès de la technologie et de l'économie industrielle, etc.) sont, bien sûr, influencés par l'idéologie marxiste.

Cette forme artistique contribue à fonder les représentations de la nation mexicaine qui permettent le sentiment national des Mexicains, leur conscience d'attachement national autour de deux thèmes fédérateurs : la tradition précolombienne et la lutte des classes marxiste (Canillac, 2003 : 1).

Concernant les personnages-clé et les moments charnières de l'histoire mexicaine, je me référerai aux théories traitant du statut iconique et mythologique de certaines images ou représentations visuelles. Les articles de Tomas Pérez Vejo et Isabel Tejado portant sur les symboles et les emblèmes nationaux au Mexique me seront fort utiles. Je rappellerai aussi brièvement de quelle façon la couleur et le jeu des proportions peuvent contribuer à renforcer le statut iconique d'une image.

À l'origine l'icône désignait une peinture religieuse, et elle a gardé de cette filiation l'aspect doublement symbolique et plastique, l'adjectif iconique désignant justement ce qui se rapporte à l'emblème, au signe, et donc au symbole graphique...L'icône incarne plus qu'elle ne symbolise, elle est avant tout une présence esthétique immédiatement identifiable, une métonymie plus qu'une métaphore (Schmitt, 2002 : 210).

L'icône servait originellement à sacraliser une représentation historique comprise non dans le sens d'Histoire, mais bien d'histoire, ou de récit. Comme la forme nationale a récupéré ou calqué le modèle religieux, il n'est pas étonnant qu'elle ait aussi récupéré l'icône aux fins de quasi-sacralisation de son récit historique.

Lorsqu'une image atteint le statut d'icône, elle ne peut être remise en cause. L'icône n'appelle pas l'ironie, le cynisme, le sens critique, la contestation. Elle présente une Vérité.

Pour qu'un personnage historique connaisse un destin d'icône, c'est-à-dire d'image religieuse admirée, voire adulée, par le plus grand nombre, il lui faut correspondre à plusieurs conditions qui permettent le mécanisme de transformation d'un homme public en figure quasi sacrée. En tout premier lieu, il doit pouvoir répondre à un besoin de sens présent dans une grande partie de la population. Sans consensus, l'iconisation ne semble pas possible (Coste, 2002 : 50).

Des individus peuvent ainsi se trouver mythifiés par les représentations qui sont réalisées d'eux. Toutefois, le statut d'icône n'est pas réservé uniquement à des gens. Des idées abstraites et des principes humanistes peuvent aussi être représentés, soit symboliquement, comme la faucille et le marteau, soit plus concrètement, comme la Constitution mexicaine. Ce procédé n'est certes pas réservé au muralisme. Géraldine Chouard le rapporte à propos d'une œuvre de Miriam Shapiro en hommage aux artistes féminines de l'avant-garde russe, dans des termes forts similaires.

Mother Russia honore la mémoire de femmes artistes qui, à partir des années 1910, avaient œuvré à la transformation politique de la nation et à édifier les bases de la Russie soviétique. Présenté sous forme d'éventail, le tableau s'organise autour des icônes politiques que sont l'étoile rouge, la faucille et le marteau disposés en son centre tandis que défilent à sa périphérie des femmes dont les travaux ont marqué l'histoire [...] (Chouard, 2002 : 161).

Les muralistes ne recourent pas tous à l'icône comme moyen d'illustration. Orozco et Siqueiros apparaissent nettement iconoclastes par rapport à certains thèmes. Ainsi, quand Orozco déboulonne le mythe de Cortez vainqueur, ou des Franciscains fraternels, il tourne en dérision les absolus; la murale où l'on aperçoit un frère franciscain donnant une accolade à un Indien émacié et agenouillé (Appendice 1) en constitue un bon exemple. Si on regarde l'œuvre de près, on perçoit que cette embrassade ressemble plutôt au baiser de la mort. Azuela de la Cueva rend bien

compte de l'ambivalence et de la méfiance d'Orozco à l'égard de la présence des Franciscains au Mexique.

Orozco retoma el tema de la conquista espiritual interpretaciones hispanofilas atenistas al respecto. La representación que hace Orozco de la labor franciscana es ambigua : el fraile que rescata al indio famelico al tiempo que lo asfixia con su abrazo muestra la faceta opresiva del paternalismo (Azuela de la Cueva, 2005 : 155).

Orozco reprinted le thème de la conquête spirituelle en effectuant des interprétations hispanophiles . La représentation que fait Orozco du labeur franciscain est ambiguë : le frère qui sauve l'Indien famélique au moment où il l'asphyxie avec son étreinte montre la face oppressive du paternalisme. (Ma traduction.)

Dans une autre des murales se trouvant dans la cage d'escalier allant vers le premier étage de la cour intérieure, Orozco a peint Cortés avec Marina, dite la Malinche (Appendice 1). Les représentations les plus anciennes de la Malinche en font l'esclave ou la prostituée métisse de Cortes, alors que cette figure, mythifiée par les années devient peu à peu sa compagne, puis, la mère du peuple. Symboliquement, Cortés et la Malinche forment l'archétype d'Adam et Ève, le couple parental originel du Nouveau Monde. « Le fils de Cortés et Marina symbolisera le métis, l'homme nouveau qui naît dès la rencontre des deux mondes » (Plâa, 2008 : 62). Dans la représentation qu'en fait Orozco, les deux personnages sont nus. Cortés présente une posture bien droite, confiante, et il tient la main de la Malinche tout en la poussant vers l'avant de son autre bras. La Malinche apparaît comme soumise, honteuse, regardant vers le bas. À leurs pieds, il y a un Indien couché, souffrant. Le pied de Cortés se trouve sur la main de celui-ci.

In Orozco's portrayal, the couple are joined hand in hand in an act of union. This union, however, is seemingly contingent upon Cortez's subjugation of the Indian, represented in the fresco by a prone and naked figure under the Spaniard's right foot. Cortez's left arm both prevents an act of supplication for

the Indian on Malinche's part and acts as a final separation from her former life (Rochfort, 1993 : 46).

Dans la représentation d'Orozco, le couple est joint, main dans la main, dans un acte d'union. Toutefois, cette union semble conditionnelle à la subjugation par Cortez de l'Indien, représenté dans la fresque par la figure nue sous le pied droit de l'Espagnol. Le bras gauche de Cortez prévient, à la fois, un acte de supplication pour l'Indien de la part de la Malinche et agit comme l'acte final d'une séparation de cette dernière avec son ancienne vie. (Ma traduction.)

Dans ces deux murales, on peut constater et ressentir la domination et le paternalisme du colonisateur que l'artiste a voulu dénoncer. Il n'en trace pas une caricature, mais il laisse entrevoir son malaise face au paternalisme des Espagnols. Dans les murales de Orozco, aucune adoration iconique ne subsiste.

Dans le muralisme, la couleur revêt une certaine importance symbolique. Rivera utilise tout particulièrement des couleurs vives, véhiculant les idéaux de l'après-révolution et renvoyant aussi à la révolution socialiste dont les couleurs sont le rouge, le blanc et le noir. Cet emploi des couleurs à des fins symboliques s'observe aussi chez Siqueiros, entre autres dans la murale *Nueva democratia* (*Nouvelle démocratie*, Appendice 2). Cette œuvre couvre un mur entier du musée des Beaux-arts à Mexico. Elle fut réalisée par le peintre en 1944, soit vers la fin de la Seconde Guerre mondiale. Elle représente un symbole de révolte, un appel à la liberté, à l'insurrection, au combat pour la liberté. La femme peinte s'active à rompre ses chaînes. Ces chaînes peuvent représenter l'esclavage du monde préhispanique, mais aussi l'aliénation du monde contemporain. Cette femme porte un bonnet rouge, clin d'œil à la Révolution française. Ce bonnet constitue un élément central dans la murale ; sa couleur frappante apparaît chargée de sens. En effet, bien que le bonnet rouge renvoie à la Révolution française, le personnage central conserve des attributs latino-américains, rappelant clairement au spectateur l'universalité des phénomènes d'oppression ou d'aliénation. L'exploitation de l'homme par l'homme, du plus faible

par le plus fort, du dominé par le dominant existe encore et toujours. Et pour le démontrer encore plus clairement, Siqueiros a choisi de peindre une femme, l'opprimée par excellence. Sa murale respire l'espoir et la vigueur, malgré le sinistre paysage au second plan dans lequel git, inerte, un gendarme. Finalement, un poing révolutionnaire dressé soutient l'impulsion de la femme se dégageant de ses chaînes.

En Nueva democracia, Siqueiros concreto significamente este anhelo de liberación y la incontenible emoción de su vivencia, en términos humanistas, planetarios y universalistas desbordando con gran entusiasmo, como ya mencionamos, la acotación temática "nacional" señalada en su contrato. (Cimet, 2000 : 244)

Dans Nouvelle démocratie, Siqueiros concrétise significativement cette aspiration de libération et l'émotion irrépressible de son expérience, en termes humanistes, planétaires et universalistes en débordant avec un grand enthousiasme, comme nous l'avons déjà mentionné, la thématique nationale inscrite dans son contrat. (Ma traduction.)

Dans les murales de Rivera, les effets de perspective, plutôt faibles, rappellent d'une part les peintres naïfs, mais aussi, très évidemment, l'art autochtone.

Dans la fresque consacrée à la distribution des ejidos, Diego Rivera illustre cette double composante de l'identité mexicaine, la révolution et la réforme agraire par le thème choisi, l'indianité par le mode de représentation : il fait le choix de l'absence de perspective, des figures massives et raides caractéristiques de l'art maya et aztèque (Canillac, 2003 : 2).

Outre la symbolique révolutionnaire, l'utilisation de la couleur, chez Rivera, peut signifier son désir de rapprochement avec l'art traditionnel mexicain. En effet, il semble que l'artiste ait supposé que les Mayas et les Aztèques employaient des pigments résultant en des couleurs très vives, comme je le rapporte dans la section 4.2 de mon mémoire.

## CHAPITRE II

### MODERNITÉ ARTISTIQUE

Le muralisme s'inscrit dans la période historique communément nommée modernité artistique. Pour Esther Trépanier, le concept de modernité a été surinvesti et ne peut prendre pleinement son sens que lorsqu'il est remis dans son contexte sociohistorique précis. Elle considère que les transformations fondamentales de la configuration de la pensée occidentale du XVII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle a joué un rôle de premier plan dans l'émergence de la modernité artistique.

[...] par le biais de la question de la modernité, on accède, en dernière analyse, à ces paradigmes contradictoires mais complémentaires de la pensée occidentale telle qu'elle s'élabore avec l'ère moderne, que sont le rationalisme (et ses multiples transformations : positivisme, intellectualisme, etc) et le subjectivisme. Il va de soi que, dans le champ des arts plastiques, l'idéologie de la modernité s'élabore contre la tradition et au nom du progrès, du « nouveau » (Trépanier, 1998 : 13).

Le Mexique, les États-Unis et l'Europe des années 1900-1930 furent marqués par la rupture avec l'académisme dans le domaine des arts. Ce rejet catégorique de la tradition artistique n'étonne aucunement Trépanier. Les artistes déterminent désormais eux-mêmes quels sujets les attirent et ne souhaitent plus se soumettre aux conventions artistiques. Selon l'auteure, la création artistique traverse une crise importante durant l'entre-deux guerres. Cette crise va se conclure par l'émergence de nouvelles expériences artistiques se réclamant toutes *de leur époque, de leur temps*. Les peintres abordent désormais des thèmes contemporains : progrès mécanique, moyens de transport modernes, foules urbaines... Pour Trépanier, le rationalisme et le réalisme de la peinture moderne répond au besoin de représenter la réalité dans une perspective humaniste propre à la modernité. Les critères esthétiques voulant qu'un tableau copie en quelque sorte la réalité seront encore en vigueur quelque temps avant

de céder le pas à des formes plus abstraites d'art qui, à leur tour, feront école et deviendront la nouvelle académie artistique. « Ils [les artistes de l'avant-garde] ont participé à la construction d'institutions et d'organismes qui consacreront cette modernité. Ils ont, durant deux décennies, tenté d'éduquer et de sensibiliser un public souvent réfractaire non seulement à la modernité, mais à l'art lui-même » (Trépanier, 1998 : 311).

La recherche d'un art nouveau, universel, humaniste, libéré des conventions artistiques constitue le point commun des avant-gardes en Occident, indépendamment de leur préférence pour la figuration ou l'abstraction. C'est cependant dans les conditions de développement historique de chaque formation sociale qu'Esther Trépanier situe la particularité de chacune des avant-gardes. En comparant les avant-gardes artistiques de différents pays, il semble effectivement évident que malgré plusieurs caractéristiques communes, les contextes nationaux ont influencé différemment les artistes et les sujets traités dans leurs œuvres.

## 2.1 Figuration et abstraction dans les avant-gardes

La volonté d'unir la création artistique à la conscientisation politique n'était pas un projet réservé au muralisme mexicain. À la même période, des mouvements naissent un peu partout, portés par la popularité du socialisme. De nombreuses préoccupations animent les élites intellectuelles et les artistes : des réflexions sur la culture prolétarienne, des questionnements sur les styles et les techniques en art. Des pays tels que l'Allemagne, le Canada, l'Italie et la Russie vivent leurs propres expériences artistiques d'avant-garde, bien différentes de celles du Mexique. La contestation de l'académisme dans l'art relie cependant tous ces mouvements artistiques. Jusqu'alors, les mécènes religieux ou bourgeois dictent les critères esthétiques. La cohésion entre action, lieu et temps dans les tableaux est un impératif, les sujets traités apparaissent relativement conventionnels et sont reproduits le plus fidèlement possible. Les mouvements d'avant-garde du début du XX<sup>e</sup> siècle vont

simultanément rejeter l'académisme dont ils sont issus pour proposer un foisonnement d'alternatives et d'expériences artistiques. Alors que certains mouvements délaisseront la figuration pour explorer la forme et la lumière, d'autres prendront le chemin d'un art social et politique. Les cercles de relations que fréquentent les artistes des avant-gardes fourmilleront d'idées qui convergent des quatre coins du monde. Certains y puiseront la conviction que l'art constitue un levier de changement social. Cela les mènera à produire des œuvres au contenu politique. Plusieurs artistes conserveront leur pleine autonomie dans leur production tandis que d'autres se verront récupérés aux fins de l'État. Dans les sections suivantes, je présenterai deux cas où l'art d'avant-garde fut utilisé à des fins politiques, et je ferai les parallèles qui s'imposent avec le muralisme mexicain.

Les mouvements artistiques d'avant-garde des années 1920, bien qu'ayant chacun leur contexte de développement et leurs particularités, se recoupent par de nombreux aspects. L'instrumentalisation de l'art à des fins politiques représente un premier point de convergence. Que le projet soit de gauche ou de droite, l'art s'emploie comme un outil de promotion des idées véhiculées par les artistes et leurs cercles de fréquentations, des élites ou de l'État en place, et ce, autant dans des œuvres abstraites que figuratives. On peut y voir à l'œuvre les idées humanistes et universalistes qui circulent alors partout en Occident. La recherche de l'inclusion et l'utilisation des symboles nationaux s'affichent aussi dans les différentes avant-gardes.

L'art n'échappe pas davantage à cette instrumentalisation politique, qu'il se trouve embrigadé dans des opérations de propagande idéologique, comme cela a été le cas tout au long du siècle passé, ou qu'il revendique une autonomie que certains esthètes confondent avec une douteuse neutralité, ou un détachement par rapport au monde social (Vander Gucht, 2004 : 14).

Dans la modernité artistique, le rapport temporel et historique se modifie. On ne retrouve plus la cohésion traditionnelle entre l'action, le lieu et l'époque. Les

artistes délaissent peu à peu la figuration et l'illustration pour explorer une perception beaucoup plus subjective et individuelle des thèmes modernes, tels le progrès, l'internationalisme, les impacts de la crise économique, la décadence bourgeoise et la misère ouvrière ou paysanne. La foule devient un sujet de représentation, voire un personnage historique. La subordination de l'art à la représentation religieuse ou politique classique vole en éclats, et s'ouvrent alors, pour les peintres, de multiples possibilités. L'époque contemporaine, avec tous ses phénomènes sociaux, devient la période historique valorisée et digne de représentation.

C'est au nom du présent historique qu'on réclame le droit à l'internationalisme — compris comme ouverture aux tendances artistiques internationales —, d'autant plus que les temps modernes sont aussi perçus comme ceux des démarches subjectives de création qui, au-delà des particularismes nationaux, visent l'universel (Trépanier, 1998 : 296).

Comme mentionné auparavant, l'art d'avant-garde se divise en deux tendances principales : l'abstraction et le réalisme. La Russie fournit un excellent exemple de ce qu'est l'abstraction d'avant-garde dans une perspective révolutionnaire. Le courant abstrait est sous-tendu par le principe selon lequel l'idée triomphe de la matière, l'abstraction domine la réalité, la révolution artistique mène et nourrit la révolution politique. Des expérimentations de lumière, de surface, de formes, de couleurs sont alors vues comme porteuses d'un germe révolutionnaire prolétaire. La dernière section du présent chapitre portera sur le sort réservé à l'avant-garde artistique dans la Russie du début du XX<sup>e</sup> siècle.

A contrario, le courant du réalisme veut représenter concrètement le monde, sans tomber dans la figuration. L'avènement de la photographie libère la peinture; il est désormais possible de proposer un art réaliste qui ne vise toutefois pas un mimétisme de la réalité, qui ne recherche pas à tout prix un effet de vraisemblance. Les artistes réalistes tentent maintenant de rendre compte de la réalité sociopolitique

plutôt que de traduire fidèlement une scène quelconque. Dans la période d'émergence du réalisme, un appel est lancé aux intellectuels afin que ceux-ci s'engagent socialement et politiquement à travers la création artistique : littérature, peinture, sculpture, etc. Le monde, à cette époque, se divise entre l'impérialisme et certains projets révolutionnaires qui tentent de le transformer. Différents regroupements d'écrivains, de peintres, de sculpteurs se forment en Russie, en Allemagne, au Mexique et aux États-Unis, et cultivent un objectif commun : celui prendre position idéologiquement à travers la création artistique. Le rôle du sujet pensant est de s'engager contre l'idéologie dominante dont les effets sont l'exploitation et la mort de millions de citoyens. Cette mouvance octroie à l'art un immense potentiel de conscientisation sociale et de révolution des classes ouvrières et prolétaires.

Les fondements du réalisme comme figuration artistique permettent de saisir les différentes influences qu'a subies le muralisme mexicain et de l'inscrire non comme un cas isolé, mais plutôt dans une mouvance internationale. Divers artistes d'avant-garde se sont inspirés des principes du réalisme pour peindre un peu partout en Occident. Les liens entre leur création artistique et leur engagement politique est variable. Au Canada, la plupart des artistes s'intéressaient au paysage comme sujet et comme représentation nationale. Ils furent encouragés et soutenus en cela par la compagnie Canadien Pacifique et l'État, qui s'alliaient pour lier l'ensemble des provinces *d'un océan à l'autre*, en une Confédération qui avait besoin d'une représentation picturale pour pouvoir exister dans l'imaginaire collectif. Peu à peu, avec l'impulsion majeure du *Groupe des Sept*, les paysages se peuplent, on voit apparaître des scènes paysannes, autochtones et urbaines. « On pourrait, d'une part évoquer les nouveaux modes de la mise en représentation de la *prémodernité* des régions rurales qui insistent moins sur le terroir et ses dimensions pittoresque et anecdotique que sur la dimension humaine des individus qui y vivent » (Trépanier, 1998 : 219).

Les peintres canadiens, figés dans ce que Trépanier appelle un académisme national du paysage, n'abordent que dans les années 1930 les sujets urbains tandis qu'aux États-Unis, les peintres s'intéressent tôt à illustrer les réalités sociales. Trépanier fait état de certaines œuvres à sujet politique au Canada, mais ces œuvres sont réalisées sur des médiums moins durables et moins coûteux que les œuvres principales des artistes. Trépanier explique que les artistes canadiens des années 1930 s'impliquaient dans des groupes de pression, dans des quotidiens à tendance gauchiste, dans différentes organisations en tant que citoyens. Toutefois, cet engagement n'a pas eu de conséquences majeures dans leur création artistique car aucun artiste ne consacra son art au politique. « Cependant, si les œuvres sur papier sont loin d'avoir toutes un contenu social, ce n'est sans doute pas un hasard si les tableaux à l'huile sont encore plus rarement politiques dans leur contenu, et cela, même chez les peintres apparemment les plus engagés » (Trépanier, 1998 : 202).

Au Mexique, la Révolution de 1910 engendre une volonté de renouveau, une nécessité de redéfinir l'idéal national qui influence fortement la modernité artistique du pays. Le réalisme pictural mexicain s'attarde à décrire le quotidien de la majorité, ouvrière, paysanne ou autochtone, plutôt que le paysage. Des traditions paysannes et autochtones se mélangent avec la vie moderne et urbaine des ouvriers, incluant la machinerie pour le labour de la terre comme pour la production industrielle. Les thèmes des muralistes rompent avec les sujets traités traditionnellement dans l'expression picturale mexicaine en mettant de l'avant le peuple en tant que sujet. Les artistes mexicains cherchent à faire, en utilisant le symbolisme et l'allégorie dans leur peinture réaliste, la promotion des idéaux de l'après-révolution et de la modernité. Progrès social, justice et égalité pour tous, solidarité de classe, possession de la terre par ceux qui la cultivent sont des thèmes à l'honneur, souvent représentés (sans souci de chronologie) dans les mêmes œuvres que les événements de l'histoire du Mexique. Cette confusion des temporalités, cet amalgame des époques, cette alliance entre

passé et avenir constituent une nouveauté de cette époque qui s'arroge le droit de profaner les conventions artistiques.

Cependant, l'utilisation de l'art à des fins politiques n'est pas le propre des avant-gardes. Dans certains cas, les artistes d'avant-garde ont même été bâillonnés par l'État ou des groupes politiques armés. C'est le cas en Allemagne, où les artistes d'avant-garde furent réprimés, et où l'État a récupéré l'art aux fins de propagande. Je présenterai cet exemple d'utilisation d'un art autre que d'avant-garde à des fins politiques dans la section qui suit.

## 2.2 L'avant-garde en Allemagne

Vers 1920, l'Allemagne connaît des mouvements d'avant-garde artistique dits expressionnistes qui se mettent en branle en contestant un art trop classique, figé. Inspirés par l'avant-garde russe et européenne ainsi que par le socialisme, les artistes se révoltent contre la vision étroite et simpliste de l'art sous Guillaume II, qui n'attribue aucune importance à la création individuelle et la démarche artistique.

« Nombre d'artistes d'avant-garde, comme Toller, Musham ou Landauer, ont en outre participé plus ou moins directement aux mouvements révolutionnaires qui ont secoué l'Allemagne en 1918-1919 » (Guyot et Restellini, 1983 : 55). Le mouvement d'avant-garde allemand est cependant réprimé dès 1929, sous prétexte que la plupart des artistes sont juifs. « Des listes noires d'écrivains ou d'artistes accusés nommément, comme Tucholsky, Kastner, Brecht, Piscator, Grosz, Kandinsky, Ossietzky d'être des corrupteurs de la culture allemande, furent publiées dans les journaux du N.S.D.A.P., qui leur promirent un châtement exemplaire » (Guyot et Restellini, 1983 : 47). Ce châtement fut physique pour certains d'entre eux, psychologique pour les autres. Pourtant, aucun emprisonnement ne survint avant plusieurs années. On se contenta d'étouffer toute critique de l'art officiel allemand. De cette situation résulta l'exil de la majorité des artistes et des intellectuels. Ce phénomène perdura jusqu'à la fin de la guerre. L'art allemand demeure donc longtemps figé, contrairement à l'art mexicain.

Cette conception d'un art utilitaire, édifiant, de tendance nationaliste, c'est-à-dire dont les formes n'étaient sollicitées que pour propager des idées, conduisait à une condamnation des créateurs de formes nouvelles, de tous ceux pour lesquels l'art était une fin et non un moyen (Richard, 2006 : 37).

Comme le soutient Lionel Richard dans son ouvrage *le Nazisme et la Culture*, les bases qui ont soutenu le régime nazi en Allemagne furent forgées bien avant la mise en place du gouvernement d'Hitler. La croyance en une prétendue supériorité de race était déjà bien ancrée dans les mentalités et les valeurs patriotiques allemandes comptaient plusieurs supporters parmi les intellectuels. Dans ce sens, Lionel Richard évoque le fait qu'Hitler n'est pas novateur en insistant sur la supériorité de la race aryenne. « Quand Hitler affirme en 1925, dans la première édition de *Mein Kampf*, la supériorité de la race aryenne, il est l'écho d'une certitude que les milieux dirigeants, directement ou indirectement, ont tenté d'inculquer depuis des dizaines d'années à la conscience allemande » (Richard, 2006 : 25).

L'unité nationale avait été imposée, puis glorifiée sous Guillaume II, prônant des valeurs conservatrices telles le respect de l'autorité, l'esprit du sacrifice de sa vie au profit de la nation, la fierté exagérée d'être Allemand, etc. Lionel Richard rapporte d'ailleurs que les associations étudiantes et enseignantes sympathisent de plus en plus avec le parti nazi. Environ 50% de leurs membres sont en accord avec les politiques et la direction que prend le parti. Les enseignants, par l'orientation donnée à leurs cours universitaires, valorisent encore plus le patriotisme allemand. Cet alignement de la propagande nazie dans les universités joue un rôle déterminant dans la construction de la pensée des futures élites. « Si les organisations étudiantes rejoignirent petit à petit les nazis, il en fut de même du corps enseignant dans les facultés. Les nazis trouvèrent à l'Université un noyau discipliné d'adeptes rompus à toutes les subtilités du nationalisme » (Richard, 2006 : 33).

Dès son entrée comme chancelier, Hitler crée le Ministère pour l'information et la propagande. Ce ministère, premier organe du parti nazi, remplit la fonction de s'assurer que tous les médias (radio, journaux, théâtre, cinéma, etc.) diffusent de la propagande en accord avec celle du parti et ses orientations. Ce ministère se voit attribuer par Hitler la tâche de relever la spiritualité de la nation allemande. La relation ambiguë d'Hitler avec l'art influence de façon importante le développement de l'art allemand à cette époque. En effet, Hitler, lui-même recalé à deux reprises aux examens d'admission des Beaux-Arts de Vienne, idéalise l'art baroque, rococo et classique au point de rejeter toute innovation.

Parvenu au pouvoir absolu, Hitler peut assouvir ses haines et réaliser son idéal artistique. La plupart des artistes modernes et expressionnistes sont exclus des organisations de peintres comme juifs, pacifistes, communistes ou simplement représentants d'un art dégénéré (Guyot et Restellini, 1983 : 57).

Dans la vision du ministère de la propagande, l'art ne peut plus être considéré comme une création autonome, possédant une démarche propre, un processus intrinsèquement associé à l'artiste et à sa création. L'artiste doit dorénavant se définir non comme un créateur individuel, mais plutôt comme un lien unificateur à sa communauté et à sa nation. L'artiste doit donc se plier à la volonté du parti nazi et tenter de promouvoir les politiques intrinsèques à celui-ci. Cette conception suppose que seul le ministère peut décider quel type d'art correspond au peuple. « Hitler conclut que la décadence culturelle précède toujours la décadence des institutions politiques : d'où l'importance du rôle des arts dans le nouveau régime et l'intérêt personnel qu'il leur porte. Il faut donc assainir la production artistique par une révolution culturelle » (Guyot et Restellini, 1983 : 55). Cette dérive sert à légitimer les actions du gouvernement et à promouvoir la propagande nazie. Il y a surabondance de la symbolique du parti national-socialiste : croix gammées et aigles envahissent le champ visuel. Le culte de la personnalité du Führer devient aussi omniprésent.

Au plus fort du III<sup>e</sup> Reich, on ne se contente plus de comparer l'art allemand à l'art dégénéré. Une véritable chasse aux sorcières est engagée. Des œuvres sont alors saisies et détruites et nombre d'artistes envoyés en camp de concentration. Le ministère de la propagande déploie des efforts considérables pour dresser des listes d'ouvrage devant être bannis. En 1933, la préparation de bûchers pour brûler les ouvrages prend beaucoup d'ampleur et on le présente comme un culte purificateur. Cet évènement prend des allures de rituel avec habillement de circonstance, fanfare et chants pour accompagner l'épisode.

Un autre élément montre les qualités d'organisation qui furent déployées à Berlin pour cette manifestation : les livres étaient amenés par camions et arrosés d'essence pour qu'ils flambent mieux. Des techniciens, en l'occurrence des pompiers, avaient même été requis (Richard, 2006 : 100).

Les organisations d'écrivains ne réagissent pourtant pas devant ces bûchers, n'organisent pas de résistance contre ces actions de l'État qui bafouent la liberté de presse et de pensée.

La faiblesse des résistances prouve à quel point le régime en était déjà arrivé. Jouaient la peur de la violence et la capitulation devant elle, le souci de préserver des charges et une honorabilité sociale, la terreur que pouvait voir pour une famille entière tout acte de désapprobation (Richard, 2006 : 102).

À partir de 1933, le Ministre de l'Intérieur édicte une loi interdisant toute publication inexacte, loi basée sur le pouvoir arbitraire du parti nazi; celui-ci ne supporte plus les critiques émises par un certain cercle de journalistes et d'essayistes vis-à-vis de ses politiques. Cette loi, par le biais de l'article 48, remet totalement en question la liberté de presse. D'une manière flagrante le parti nazi tente de contrôler tout ce qui s'écrit dans les journaux. « Le droit de réunion fut supprimé. Les perquisitions devinrent légales. Toute la presse communiste et une partie de celle qui était contrôlée par la social-démocratie furent interdites. Les imprimeries du parti

communiste et des organisations ouvrières furent occupées par les nazis » (Richard, 2006 : 82-83).

L'État s'en prend aux institutions scolaires et artistiques ; le gouvernement met de l'avant plusieurs mesures pour contrôler les aspects de la vie culturelle et de l'éducation en Allemagne. Plusieurs institutions reliées aux domaines des arts et de la culture (musées, orchestres, théâtres) connaissent des remaniements importants. Ainsi, la section musicale, l'Académie prussienne des arts, l'Association des gens de lettres subissent les contrecoups de ces modifications; un vent de répression souffle sur les écrivains et les artistes. Des mises à pied frappent bon nombre de fonctionnaires travaillant dans ces établissements. Plusieurs intellectuels, fonctionnaires et artistes contestataires se retrouvent dans les camps de concentration. La Chambre de la culture, autre organe d'asservissement de l'État est créée en 1933, et donne à Goebbels la totalité des pouvoirs en matière culturelle. Cette Chambre de la Culture, divisée en organes plus spécialisés contrôlant la presse, la littérature, la radio, la musique, le cinéma, coordonne l'ensemble des activités culturelles de la nation, allant de la vente de cartes postales dans les kiosques aux opéras joués à Vienne.

Pour Goebbels, la culture était l'expression la plus parfaite des forces créatrices d'un peuple et la mission de l'artiste ne pouvait pas s'accomplir en dehors de la communauté populaire. Etant donné que le national-socialisme était le dépositaire de ces valeurs, il revenait aux artistes, en toute logique, de se plier à ses conceptions (Richard, 2006 : 109).

Goebbels temporise cependant quelque peu les ardeurs haineuses du Führer envers les artistes, car il craint que des exactions ne ternissent la réputation du III<sup>e</sup> Reich sur la scène internationale. Il oriente l'action de la Chambre de la Culture vers le cinéma de propagande. L'industrie du cinéma acquiert l'appui de l'État, qui compte se servir du médium cinématographique non seulement pour faire

concurrence à ses homologues français et américain, mais aussi pour utiliser le cinéma comme moyen de propagande militaire. L'Allemagne s'inspire alors beaucoup de la Russie, qui a choisi le cinéma comme moyen de propagande soviétique tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de ses frontières.

Concernant la peinture, le mot d'ordre de l'époque : rester dans une peinture claire, évoquant la vie courante idéalisée du commun des mortels. Il ne faut surtout pas tenter d'être novateur et de faire preuve d'expérimentation. Le parti nazi proscrit toute recherche originale, tout nouveau moyen d'expression dans le domaine de l'esthétique; il incite les artistes à produire des œuvres s'inscrivant dans la tradition classique. « En peinture, seul est accepté le réalisme figuratif qui, à la limite de la photographie ou du chromo, fait ainsi passer brutalement l'art expressionniste, cubiste ou abstrait, à un art de type réaliste » (Guyot et Restellini, 1983 : 87). On privilégie les sujets suivants : le paysage, la paysannerie, le sacrifice à la famille ou à la patrie, plutôt que l'industrialisation. Le peintre est dans l'obligation de suivre la ligne du parti nazi pour lequel l'art n'a qu'une fonction utilitaire, renforçant l'idée du national-socialisme en Allemagne. À titre d'exemple, Alfred H. Barr nous apprend que la peinture de Schlemmer correspond en tous points à cet idéal pictural. « Il faut dire que l'art de Schlemmer est décoratif, marqué par une exacte clarté, un esprit délié, une consciencieuse dextérité ; il est original mais quelque peu limité tant dans le sujet que dans son traitement » (Barr, 2005 : 47).

Une technique utilisée régulièrement au cours de la domination du parti nazi pour discréditer l'art d'avant-garde est celle des expositions à programmes doubles. Ce type d'expositions consiste à présenter simultanément l'art allemand dit vertueux, sain et viril, et l'art dit dégénéré et barbare, d'inspiration bolchévique ou juive. Est évidemment considéré comme bolchévique et juif tout art moderne ne cadrant pas avec les valeurs promues par le parti nazi. Le mépris et le ridicule entourent particulièrement les œuvres de l'avant-garde russe. On saccage ces œuvres et des

inscriptions méprisantes sont ajoutées dessus par les organisateurs de ces expositions. « Les toiles exposées sont entourées de slogans visant à les ridiculiser, et accompagnées, à titre de comparaison, de dessins de malades mentaux internés » (Guyot et Restellini, 1983 : 60). Des toiles de Kirchner, Nolde, Chagall, Beckmann, Muller, Klee, Kandinsky et bien d'autres sont ainsi profanées. La situation mène Kirchner au suicide et Beckmann à l'exil. L'exil devient la seule option des artistes qui tiennent à leur liberté. Ils choisissent pour beaucoup la Russie. « On peut donc dire que dans les trois dernières années de la République de Weimar, maints membres du mouvement moderne, socialement engagés, virent dans la Russie une terre d'accueil pouvant les aider à affronter ce qu'ils croyaient être les ultimes sursauts de la réaction » (Willett, 1991 : 222). Malheureusement pour eux, la Russie adopte un régime totalitaire à la même période, interdisant les avant-gardes abstraites et proclamant la doctrine du réalisme socialiste.

Le Mexique diffère considérablement de l'Allemagne en ce qui a trait au développement de l'art pictural. Bien que le muralisme mexicain devienne un art privilégié par l'État, les murales véhiculent clairement des idéaux de gauche : droit des minorités et des femmes, rôle prépondérant des classes ouvrières, paysannes et indigènes, partage des terres et des ressources naturelles, etc. Déjà en soi, la pléthore de personnages anonymes mis en scène dans les fresques, la multiplicité des scènes quotidiennes représentées et les nombreuses références symboliques et textuelles au pouvoir du peuple illustrent cette différence. Par opposition, les peintures du régime nazi rendent un culte iconique au Führer, survalorisent la famille au détriment du peuple ou de la société et renforcent les stéréotypes sexuels et la hiérarchisation sociale. Surtout, alors que les murales mexicaines valorisent la pluralité identitaire, les peintures du régime nazi ne font la promotion que d'un seul type humain idéalisé : l'Allemand fort ou l'Allemande vertueuse; par exemple, les peintures d'Arthur Kampf présentent des travailleurs héroïques, celles de Franz Eichhorst glorifient la vie de soldat, de paysan.

Dans les faits, une récupération de l'art de quelques artistes dans le but d'une vision nationale a existé autant au Mexique qu'en Allemagne. Dans les deux cas, l'État était le principal subventionnaire. Cependant, les muralistes ont été plus libres de s'exprimer à leur guise, la conséquence la plus grave de leur *désobéissance* étant la perte ou la diminution de leurs contrats avec l'État. De plus, même si le projet d'unification nationale de Vasconcelos ne peut se comparer à l'eugénisme nazi et ses exterminations, il y avait là, tout de même, une volonté d'assimilation des autochtones dans ce projet. Le projet éducatif et culturel de Vasconcelos s'est conclu par un génocide à petit feu des cultures indigènes au profit de l'hispanophonie mexicaine. Je reviendrai sur le rôle de Vasconcelos dans le prochain chapitre.

### 2.3 L'avant-garde en Russie

L'avant-garde artistique russe prend sa source peu avant 1900, dans une impulsion artistique littéraire qui n'est pas étrangère aux influences européennes. Selon Camilla Gray, c'est le peintre Vroubel qui fut le précurseur de cette avant-garde, entre 1880 et 1910. Son influence joua cependant plus tard, car Vroubel ne fut réellement découvert et reconnu qu'après sa mort.

C'est de lui surtout que s'inspira l'avant-garde russe des vingt années suivantes. On pourrait dire de lui que c'est le Cézanne russe, leur œuvre à tous les deux étant comme un pont qui relie les siècles, mais aussi les deux visions qui séparent irrémédiablement le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle, l'art moderne de l'art de l'Europe occidentale depuis la Renaissance et la naissance de la peinture de chevalet (Gray, 2002 : 35).

La révolution ratée de 1905 créa une vague d'enthousiasme pour l'art moderne ainsi que pour les traditions artistiques russes les plus populaires. Surgit le désir de revaloriser les traditions de l'art russe décoratif et iconique, en le revisitant toutefois avec les influences européennes du fauvisme et de l'impressionnisme, comme chez les peintres primitivistes Mikhaïl Larionov et Natalia Gontcharova. Les institutions artistiques telles le *Monde de l'art* sont questionnées, voire mise en cause.

La jeune génération ne se contente plus des modèles classiques et revendique la liberté d'explorer les potentialités de l'art. Un foisonnement de publications et de groupes sont fondés, qui promeuvent le renouveau artistique. Parmi ces groupes, *la Toison d'or*, mise sur pied en 1906, organise de nombreuses expositions et publie de nombreux périodiques qui connaissent une popularité remarquable. « La Russie devint alors le point convergent des idées nouvelles venues de Munich, de Paris et de Vienne, et de cette atmosphère cosmopolite émergea un style qui, la décennie suivante, conduisit à la création d'une école russe indépendante » (Gray, 2002 : 65).

Ce contexte favorise l'émergence de nouvelles formes d'art. Cubisme, futurisme, fauvisme apparaissent, stimulés par les expérimentations ambiantes en Europe au même moment. Puis, des peintres russes développent une vision artistique originale, toutefois fortement inspirée des mouvements ambiants en Europe.

Bien qu'il doive beaucoup aux mouvements occidentaux de l'époque — comme l'indique son nom —, le cubo-futurisme est un mouvement spécifiquement russe auquel succédèrent les écoles de peinture abstraite qui émergèrent en Russie entre 1911 et 1921 et qui permirent pour la première fois aux Russes de prendre enfin la tête du mouvement moderne (Gray, 2002 : 95).

La révolution russe de 1917 entraîne une remise en cause de l'ordre établi, une crise des valeurs sociopolitiques et une évaluation des fondements de la culture en place. Une des premières préoccupations qui surgit de la révolution de 1917 est celle d'apporter l'art au peuple. Comme le mentionne Anatoli Strigalev dans le catalogue *Paris-Moscou, 1900-1930*, la révolution socialiste a eu comme conséquence une démocratisation de la culture sans précédent en Russie. « Cette Russie culturellement arriérée a vu naître et se mettre en pratique un art qui s'adressait à la population tout entière, y compris les plus larges masses populaires » (Strigalev, 1979 : 314). Cette volonté se manifeste entre autres dans la nationalisation des collections privées d'œuvres d'art, et dans la transformation des palais impériaux en musées. Dès les

débuts de la gouvernance bolchevique, des institutions sont créées pour administrer et préserver au profit du peuple les trésors artistiques de la Russie. Il y a cependant une telle volonté de renouvellement dans l'architecture des bâtiments que certains révolutionnaires enthousiastes vont jusqu'à la destruction de monuments du tsarisme. « Ses emblèmes démolis ou brûlés en public, les édifices alors en cours de construction restèrent inachevés, on rebaptisa des villes, des rues, des navires, etc. » (Strigaley, 1979 : 314). Enthousiasmés, les artistes reconstruisent sur de nouvelles bases révolutionnaires. Au plan de la production artistique nouvelle, l'État encourage les artistes à décorer les rues. Les manifestations artistiques se tiennent dans les espaces publics, à la vue de toutes et tous, montrant des sujets et des scènes visant à valoriser le régime communiste.

Durant les quatre années qui leur furent accordées, la période dite du communisme héroïque, ces artistes réussirent à fonder des musées afin d'exposer leur art à travers tout le pays, et à réorganiser les écoles d'art en vertu d'un programme fondé sur leurs récentes découvertes en matière de peinture abstraite. Ils se chargèrent de la décoration des rues lors des festivités commémorant le 1<sup>er</sup> mai et la révolution d'octobre ; ils organisèrent des spectacles en plein air mobilisant des milliers de personnes afin de représenter la prise du pouvoir par les révolutionnaires—moyen nouveau et efficace d'identifier un peuple à une cause (Gray, 2002 : 221).

Le gouvernement bolchévique s'efforce de créer un art national prolétaire afin de remplacer l'art bourgeois, comme si la production artistique pouvait répondre quasi immédiatement aux ambitions du parti bolchévique. Il s'agit de donner des nouveaux symboles à la société russe, symboles appelés à jouer un rôle primordial sur l'imaginaire collectif. Les artistes répondent positivement à l'appel de l'État et réunissent leurs talents artistiques pour renouveler la culture du pays. On accueille avec enthousiasme les initiatives des artistes et les différentes tendances manifestées.

La révolution réunit pendant un certain temps les courants autour du problème général du combat pour une nouvelle culture, pour la transformation du pays. Presque tous les peintres firent descendre leur talent dans la rue, pour décorer

les villes à l'occasion des fêtes : les sculpteurs, dont les positions étaient parfois antagonistes, se rallièrent à la réalisation du plan de propagande monumentale ; les graphistes s'en prirent à la présentation des éditions bon marché des classiques de la littérature russe (Sarablanov, 1979 : 45).

La révolution socialiste en Russie rassemble les artistes et les intellectuels de l'avant-garde, qui ensemble s'engagent dans un projet de société visant à transformer les savoirs reliés à l'art. Les artistes s'organisent, créent un art unificateur et propagent les idéaux socialistes. À l'occasion du premier anniversaire de la révolution d'Octobre 1917 a lieu une première représentation de la pièce de théâtre *Mystère-Bouffe*. Maïakovski et Meyerhold, deux artistes bien en vue de l'avant-garde, élaborent la mise en scène. La pièce utilise l'humour pour faire une critique des conventions de la classe bourgeoise en Russie. Elle dégage les réalités des ouvriers, mettant en évidence la lutte des classes, les idées de l'après-révolution, les rêves et les aspirations d'un monde meilleur.

De nombreux regroupements se mettent sur pied, chacun élaborant son programme particulier et présentant une démarche artistique distincte. La Société des peintres de chevalet (OST), l'Union des 4 arts, l'Association des peintres de la Russie révolutionnaire (AKhRR) en sont quelques exemples. La peinture porte un intérêt particulier et nouveau aux activités de la vie quotidienne, aux activités des travailleurs. On s'intéresse aussi aux nouveaux groupes sociaux formés pendant la révolution ; « la jeunesse estudiantine, passée de la chaîne à l'université, les jeunes des villes et des campagnes appelés dans les rangs de l'Armée Rouge, les femmes devenues maîtresses de l'économie ou déléguées du peuple » (Sarablanov, 1979 : 49). L'ambiance est à l'expérimentation plutôt qu'à l'esthétisme, jugé bourgeois. « Le prolétariat créera de nouvelles maisons, de nouvelles rues, de nouveaux objets usuels...L'art du prolétariat n'est pas une sainte chapelle qu'on regarde paresseusement mais une fabrique de nouveaux objets d'art. » (Lodder, 2002 : 220). Les autorités encouragent et valorisent alors un art moderne de type non-figuratif. « À

partir de 1919 commence un cycle d'expositions d'État dont le but est la présentation la plus large possible de toutes les tendances artistiques qui voguent dans la mouvance du nouveau pouvoir » (Nakov, 1984 : 72). Il apparaît alors important de multiplier les expériences artistiques, et que celles-ci s'élancent vers toutes les voies possibles de la forme créatrice. Pour certains groupes d'artistes, l'expérimentation adopte une forme tout à fait abstraite alors que pour d'autres l'art se fait plus concret. L'Association des artistes de la Russie révolutionnaire (AKhRR), va dans ce sens; elle mentionne dans sa Déclaration de 1922 :

Nous produirons une image véridique des événements et non une élucubration abstraite discréditant notre Révolution aux yeux du prolétariat international [...]. Dans l'art c'est le contenu qui selon nous atteste l'authenticité d'une œuvre artistique ; et le désir d'exprimer ce contenu nous oblige, nous les artistes de la Russie révolutionnaire, à nous unir pour atteindre des buts concrets (Harrison et Wood, 1997 : 433).

En 1918, pour rompre avec l'enseignement de l'Académie, on propose un enseignement par ateliers libres; cette méthode consiste en un apprentissage par intérêt, laissant le choix de la matière aux étudiants.

Ce qu'il importe de savoir du caractère de cette institution, c'est qu'elle était presque autonome ; c'était à la fois une école et une académie libre, où non seulement certains métiers étaient enseignés, mais où se tenaient également des conférences et des séminaires d'étudiants auxquels le public était invité à participer. Des artistes n'appartenant pas à la faculté pouvaient s'exprimer librement et donner des cours (Lodder, 2002 : 232).

Curieusement, le fonctionnement de ces écoles ressemble énormément à celles qui existent depuis déjà quelques années au Mexique, à l'école de Santa Anita. Les artistes se mobilisent en délaissant les ateliers où ils créaient individuellement pour se joindre à un mouvement collectif d'expériences artistiques novatrices. Ils s'approprient tous les moyens possibles pour diffuser l'art au peuple, avec comme souci primordial, que l'expression artistique dépasse les métropoles pour se propager

dans les plus petites villes et communautés rurales. Dans cette même mouvance, il y a création de nouveaux organismes d'État tel l'Institut de la culture artistique et d'une série de musées nationaux dont le but vise l'exposition des nouvelles formes picturales de l'après-révolution. « Des *unions* sont créées, des programmes d'enseignement et d'organisation muséale sont élaborés dans une atmosphère d'enthousiasme. L'insertion de l'art d'avant-garde dans la société est à l'ordre du jour » (Nakov, 1984 : 64).

Au Mexique et en Allemagne nazie, les artistes et les écrivains avaient dû se plier à certaines consignes fortement supportées par le gouvernement en place ou carrément imposées par les appareils étatiques. Le cas de la Russie est différent. En effet, durant les premières années du régime communiste, les artistes russes peuvent laisser libre cours à leur créativité sans subir de censure. Leur parcours artistique ne se restreint pas à une ligne conductrice unique imposée par le Parti. L'ère est au renouveau et à la créativité. De nombreux débats animent les élites intellectuelles et les artistes : réflexions sur la culture prolétarienne, questionnements sur les styles et les techniques en art. Un organe important de promotion de la culture prolétarienne, le Proletkult, est fondé en 1906 et financé par l'État soviétique de 1917 à 1921. Pour remplir son mandat, le Proletkult met sur pied des ateliers d'écriture et des troupes de théâtre, pour faciliter l'accès à l'éducation et aux arts de citoyens qui, autrement, ne pourraient en bénéficier. La guerre civile vient cependant ébranler le pays et les préoccupations de Lénine se détournent de la culture. D'ailleurs, Lénine diverge d'opinion avec le directeur du Proletkult, Bogdanov; ce dernier revendique en effet une pleine autonomie pour le Proletkult, le considérant comme *le vrai représentant de la culture prolétaire*. La vision de Bogdanov, fort constructiviste, cherchait à lier l'industrie à l'art.

Cette rivalité acharnée pour le titre d'artiste prolétarien caractérisa les quatre premières années du régime soviétique et se poursuivit même jusqu'en 1932, année de la proclamation du réalisme socialiste en tant qu'unique style officiel

et de la réunion au sein d'un seul et même organisme—l'Union des artistes— de toutes les institutions artistiques existantes (Gray, 2002 : 244)

L'art de propagande eut une importance majeure durant cette période. Cette forme d'art vise un contact direct avec ceux à qui elle s'adresse. Dans cette perspective, l'art de propagande en Russie cherchait à interpeller la société toute entière. Selon Strigalev, l'art fut un instrument de conscientisation et d'éducation quant aux événements historiques de la révolution russe. Ce fut un moyen de rendre cette révolution palpable et concrète à une plus grande partie de la population.

L'art de propagande s'est voulu, et a effectivement été lié très étroitement à la vie sociale sous ses aspects les plus divers, il a fonctionné comme «construction de la vie» : il a contribué activement à l'élaboration d'un nouveau mode de vie, à l'éducation et à l'instruction des masses populaires, à la remise en questions des anciennes façons de voir et de sentir (Strigalev, 1979 : 314).

Plusieurs artistes peintres se joignirent à l'ingéniosité de Maïakovski pour créer, entre 1919 et 1922, des affiches de propagande bolchévique largement diffusées. L'affiche faite à la main par les artistes constituait un moyen intéressant pour rejoindre la population analphabète; celle-ci, par l'image, pouvait suivre le déroulement de l'actualité.

Il est un type spécial d'affiches révolutionnaires, connu sous le nom de Fenêtres ROSTA. Ce type d'art de propagande, créé à l'initiative de V. Maïakovski et réalisé sous sa direction, se répandit ensuite dans tout le pays. Les Fenêtres ROSTA étaient exécutées à la main, au pochoir. C'était un moyen de remplacer l'impression polygraphique alors très touchée, et cela permettait d'accélérer la circulation de l'information (Strigalev, 1979 : 332).

Lénine meurt en 1924; Staline d'un côté et Trotski de l'autre luttent pour obtenir sa succession. Staline dirige l'empire dès la fin des années 1920 alors que Trotski s'exile au Mexique. Après la mort de Lénine, la réalité des artistes et des

intellectuels russes se transforme rapidement. L'arrivée de Staline au pouvoir entraîne en effet une période extrêmement difficile, voire impossible pour les artistes russes appartenant à des mouvements d'avant-garde refusant de s'inscrire dans la lignée du réalisme socialiste. L'art avant-gardiste, très futuriste et non-figuratif, ne touche pas suffisamment la population russe au goût des dirigeants. Les idéologues du gouvernement encensent désormais le productivisme et mènent une cabale afin de forcer vingt-cinq peintres à abandonner leurs expérimentations abstraites. Cette charge sonne le glas de l'avant-garde artistique russe, donc, de la liberté de créer selon ses inspirations. L'État socialiste devient castrant pour les artistes : il exerce dès lors un contrôle et une censure bien marqués.

L'art pictural connaît en 1929 un déclin majeur; le cinéma soviétique, moyen extrêmement efficace de propagande des idées bolcheviques, le remplace. En 1930, l'Institut de culture artistique et l'avant-garde s'avèrent moribonds. Il règne alors en Russie une tendance réactionnaire en ce qui a trait au monde artistique. « Toute organisation artistique indépendante est proscrite en 1932 » (Nakov, 1984 : 100). La situation des artistes, guère reluisante au plan économique, s'aggrave avec la censure et la condamnation de leurs expériences marginales, celles-ci devenant inacceptables pour l'État-subventionnaire.

Le drame de la plupart des artistes engagés dans les combats idéologiques du XX<sup>e</sup> pour les plus candides comme pour les plus militants d'entre eux, la conscience malheureuse et tragique de l'incompatibilité de leur projet artistique révolutionnaire avec un projet révolutionnaire qui fait primer la ligne du parti sur la liberté d'expression, toujours suspecte pour un régime totalitaire, plus enclin à célébrer les vertus d'un art conservateur, prévisible et édifiant (Vander Gucht, 2004 : 14).

Il devient vite difficile de vivre d'un art nouveau dans ce pays en pleine crise économique et sociale, dépourvu des ressources matérielles nécessaires au développement artistique. Certains artistes rebelles sont expédiés dans les goulags, où

ils meurent. D'autres, très nombreux, choisissent l'exil, faute de mécènes pour acheter leurs œuvres et faute de commandites de la part du gouvernement. De plus, la rareté des matériaux crée un climat presque impossible à la survie des artistes en Russie. La grande majorité de ces exilés choisissent de rejoindre la communauté artistique déjà installée en France. Pour plusieurs autres, dont Paul Klee et August Macke, l'Allemagne devient la terre d'asile, plus spécifiquement la ville de Munich, du moins jusqu'à ce que les nazis n'exercent une trop grande influence. Cette diaspora artistique russe contribue aussi à la diffusion des idées bolcheviques au sein de la communauté artistique européenne d'abord, puis internationale par la suite.

De nombreux artistes quittèrent leur pays, la plupart avant la mort de Lénine et souvent moins par opposition politique que parce qu'ils n'y trouvaient pas les moyens matériels de vivre et de poursuivre leurs recherches. Certains revinrent, mais leur activité proprement artistique devint alors marginale pour une grande partie d'entre eux (Réau, 1968 : 246).

Par ailleurs, des artistes, sans doute attirés par le nouveau régime politique russe, se rendent, de leur côté, dans la nouvelle Russie. En 1927, Rivera et Siqueiros font partie d'une délégation d'intellectuels mexicains invités à célébrer le dixième anniversaire de la révolution d'Octobre en Russie. Cette rencontre représente pour eux une occasion unique d'échanger avec les artistes et les intellectuels de Russie. Parmi les intellectuels qui s'y rendent, la plupart sont membres du Parti communiste. Cette rencontre permet un rapprochement et un échange avec le peintre David Sterenberg, chez qui Rivera avait déjà séjourné lors de son passage à Paris. Rivera et Siqueiros se joignent aussi à un groupe d'avant-garde, Octobre, constitué de noms tels que Sergueï Eisenstein, Alexandre Deïneka, Varvara Stepanova, Alexandre Rodtchenko. Rivera profite des différents entretiens auxquels il prend part, lors de ce séjour en Russie soviétique, pour échanger avec des artistes ayant une conception politique de l'art. Toutefois, son expérience ne dure pas bien longtemps; la situation

politique mexicaine se dégrade et il est rapidement rappelé au Mexique (Rochfort, 1993; Wolfe, 1994)

L'art monumental caractérisé par l'érection de statues représentant des héros nationaux, l'architecture et le cinéma sont les disciplines artistiques qui marquent les années 1930-1940 en Russie.

[...] le cinéma fut l'art auquel le Parti communiste porta le plus d'attention : il avait plus d'influence sur les foules que tout autre art, sa valeur documentaire et son importance pour la propagande avait été soulignée par le défunt Lénine, sa place dans la balance commerciale s'était accrue, et depuis le succès du Cuirassé *Potemkine*, il était devenu un élément essentiel de la propagande soviétique à l'étranger (Willett, 1991 : 148).

De plus, la doctrine officielle du réalisme socialiste, décrétée en 1932, limite énormément la liberté individuelle en matière de création artistique. Comme le rapporte Fabrice d'Almeida dans *Images et propagande*, cette doctrine impose aux artistes un graphisme épuré, simple, sans ambiguïtés, qui soit immédiatement compréhensible par le plus grand nombre. « Il s'ensuit donc que, dans les années 30-40, on a voulu enfermer dans le réalisme socialiste tous les créateurs soviétiques, et ceux qui refusaient étaient déportés, interdits d'exposition, matraqués par le gourdin de la critique, et ceux qui refusaient étaient déportés » (D'Almeida, 1995 : 123). Dès lors, c'est la diaspora artistique qui sera féconde et productrice de nouvelles formes d'art; les événements se produisant en Allemagne, en Italie et par la suite un peu partout en Europe, à l'orée de la Seconde Guerre mondiale élargissent d'ailleurs, de façon notable, les rangs de cette diaspora.

Ainsi, les mouvements d'avant-garde artistique dans les années 1920 se sont positionnés afin de proposer des nouvelles voies aux domaines des arts, jusque-là très formels et académiques. De nombreux courants et tendances ont traversé ces avant-gardes mais il demeure certain qu'elles se sont manifestées à une période cruciale du

XX<sup>e</sup> siècle : moment de crise, de remise en question du contexte sociopolitique, moment charnière, décisif dans les superstructures qui régissent l'État-Nation. Il arrive que l'art soit capable de pénétrer si fortement la collectivité qu'il en résulte un changement de structure sociale. Les avant-gardes artistiques ont démontré que l'art peut créer ou prolonger le *momentum* politique pour entraîner des changements dans la société. Les expériences artistiques des avant-gardes continuent d'être exemplaires, encore aujourd'hui, par leur capacité à lier l'art et le politique. Toutefois, malgré l'enthousiasme des avant-gardistes de partout pour le potentiel mobilisateur de l'art, des dérives sont survenues à plusieurs endroits où le pouvoir politique a récupéré l'art à ses propres fins.

Le problème avec cet art idéologique tient non pas à l'idéologie en soi mais au fait que la frontière entre la faculté critique de l'artiste et son action propagandiste devient d'autant plus ténue, floue, imperceptible. Elle lui échappe d'autant plus facilement que la question artistique y est toujours subordonnée à la question politique (Vander Gucht, 2004 : 14).

Par exemple, en dépit des intentions initiales du mouvement, le muralisme fut récupéré par l'État afin de donner l'image d'un gouvernement toujours empreint des idéaux de l'après-révolution. L'instrumentalisation de l'art à des fins politiques dans le Mexique des années 1920 à 1950 s'est aussi produite dans d'autres pays tels que l'Allemagne nazie et la Russie communiste, comme le présent chapitre en a fait la démonstration.

CHAPITRE III  
L'ART ET LA CULTURE  
DANS LE CONTEXTE SOCIO-HISTORIQUE MEXICAIN

Afin de situer mon sujet dans son contexte historique, j'aborderai deux périodes qui m'apparaissent fondamentales, soient 1824-1920 et 1920-1950. La troisième section de ce chapitre sera par ailleurs consacrée à une brève histoire sociale de l'art au Mexique de 1900 à 1950.

Durant des décennies, l'histoire mexicaine a présenté une forte tendance légaliste, se limitant souvent à une nomenclature chronologique des articles de loi modifiés ou ajoutés dans la Constitution mexicaine. Cela est en bonne partie dû au fait que le Mexique n'avait alors ni tradition historique, ni cursus de formation en histoire. Comme le mentionne Lempérière dans son ouvrage *Intellectuels, État et société au Mexique au XX<sup>e</sup> siècle*, le Mexique de l'après-révolution ne peut compter sur plusieurs historiens pour rapporter et analyser les faits incontournables de la Révolution mexicaine. « L'histoire du Mexique se réduisait donc à des récits plus ou moins édifiants de la Révolution, écrits par des non-historiens, et l'histoire-récit a particulièrement peu brillé durant la période de reconstruction » (Lempérière, 1992 : 208). La transformation de l'université de Mexico en l'UNAM en 1944, changera cet état de fait en valorisant les sciences sociales et en permettant qu'une réelle expertise se développe dans ce champ d'études. Je tenterai donc d'éviter ces écueils dans cette courte rétrospective de l'histoire du Mexique, et je présenterai les événements dans une perspective sociologique.

### 3.1 De l'Indépendance à la Révolution (1824-1920)

Le Mexique fut sous l'emprise coloniale de l'Espagne durant environ trois siècles (1519-1821). En 1824, le Mexique obtient finalement son Indépendance. Bien que les agents actifs de l'Indépendance sont des *criollos* (descendants d'espagnols nés sur le sol mexicain), les fonctionnaires détenant un réel pouvoir demeurent des descendants des familles espagnoles jusqu'aux environs de 1850. Sorti de la longue domination impérialiste de l'Espagne, le Mexique se transforme donc vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans son ouvrage *Pancho Villa et la révolution mexicaine*, Manuel Plana débute en énumérant les nombreux changements que subit le Mexique au début du XX<sup>e</sup> siècle. L'entrée dans l'ère de la modernité se traduit par des projets d'émancipation, d'expansion, de renouveau et de démocratie. Le pays rencontre alors de nombreuses transformations qui se répercutent dans différents secteurs (agricole, minier, communication, commercial). Les relations que le pays entretient avec les États-Unis, déjà grande puissance industrielle, explique ces métamorphoses. L'économie connaît une expansion importante, surtout dans le domaine agricole, et le Mexique accroît démesurément ses échanges avec son voisin du nord (Meyer, 1973; Plana, 1993; Stavenhagen, 1974).

Toutefois, lors de ces changements politiques et économiques, le savoir académique ne dépasse pas le cercle des classes dominantes, car la très grande majorité de la population n'a pas accès à l'instruction ni à la culture classique. (Garcia Canclini, 1995). La majeure partie de la population, analphabète, reste en marge du mouvement de modernisation. Les paysans sont délogés de leurs terres et les grands propriétaires s'accaparent ces terres pour pouvoir y pratiquer une agriculture à grande surface. Cette situation entraîne non seulement la délocalisation des paysans, mais surtout, installe la dépendance de ceux-ci vis-à-vis des propriétaires d'*haciendas*, pratiquement tous des descendants de familles coloniales espagnoles. Comme le mentionne Rodolfo Stavenhagen (1974) dans son ouvrage traitant des problèmes agraires des Amériques, 3 % des grands propriétaires terriens possèdent

97% des terres. La concentration de la terre entre les mains de quelques familles maintient les paysans dans une situation de subordination face à ceux qui détiennent la terre. Les paysans se retrouvent en effet dans l'obligation de vendre leur force de travail, ou encore pire, de l'échanger contre leur subsistance. Cette relation typique de dépendance entre paysans et grands propriétaires terriens s'observe universellement dans l'histoire lorsqu'il y a passage à une économie capitaliste, comme le remarque Ellen Meiksins Wood dans *The Origin of Capitalism*. Avec l'Indépendance, l'espoir d'une plus juste répartition des terres naquit chez les paysans. Ils durent cependant attendre encore plus de cent ans avant de voir le début de cet espoir se réaliser.

Porfirio Diaz, président du Mexique dirigea le pays durant 35 ans soit de 1876 à 1911. Aucun parti d'opposition ne se forme durant ses années de présidence. Toutefois, dès 1907, une résistance et une organisation ouvrière prennent naissance dans le pays, et plus précisément dans la ville de Mexico. Le pays connaît plusieurs grèves déclenchées par diverses organisations ouvrières. Le gouvernement réagit de manière très violente pour enrayer alors la révolte qui gronde dans plusieurs régions du pays. Un homme — Francisco Madero, issu d'une riche famille de propriétaires terriens entretenant cependant des liens très étroits avec les clubs de libéraux mexicains — se présente comme l'un des ennemis premiers de Diaz. Il élabore le contenu du plan de San Luis de Potosí; ce plan vise à dénoncer l'illégitimité du gouvernement. Madero fait appel aux démocrates pour prendre les armes et renverser le gouvernement. Répondent à son appel plusieurs personnages devenus mythiques dont Vasconcelos, écrivain et penseur mexicain, et Pancho Villa, figure de proue de la Révolution mexicaine, issu de la classe populaire. Le coup d'État de Madero s'avère un succès : Diaz est renversé. Cet événement marque cependant le début d'une époque d'instabilité économique et politique au Mexique.

Pour Herzog comme pour Octavio Paz, la Révolution est née des paysans. Ce sont eux qui, affamés et révoltés, ont initié la première phase des soulèvements.

Parmi les révolutions du XX<sup>e</sup> siècle, la Révolution mexicaine constitue un phénomène singulier. Ce fut une révolte nationaliste et agraire, non une révolution à caractère idéologique. Elle ne fut pas davantage l'œuvre d'un parti et c'est tout juste si elle défendit un programme. Une explosion populaire, donc, un soulèvement spontané, qui n'avait pas une seule tête, mais plusieurs leaders. Je me suis toujours demandé s'il s'agissait bien d'une révolution, dans le sens moderne du mot, ou d'une insurrection. Je crois que ce fut plutôt une révolte (Paz, 1995 : 89-90).

Les leaders révolutionnaires comme Emiliano Zapata n'ont pas eu à susciter l'indignation, mais ont plutôt saisi au vol l'occasion. « Ce ne fut pas Zapata qui provoqua la révolution dans l'État de Morelos ; ce fut la révolution qui l'entraîna et qui fixa son destin » (Herzog, 2009 : 124). Le point de départ du soulèvement se produisit en milieu rural. Mexico était alors porfiriste et peu révolutionnaire. « Au long de notre histoire, Mexico ne s'est jamais distinguée pour son esprit révolutionnaire » (Herzog, 2009 : 169). Un débat historiographique s'est cependant engagé concernant la Révolution. Pour certains auteurs dont Meyer, la Révolution mexicaine a été portée par ce que l'on désigne comme étant la classe moyenne.

Répetons-le, la révolution est le fait des «classes moyennes»; ses chefs, ses cadres supérieurs, moyens, et même inférieurs sont composés d'hommes, jeunes pour la plupart, entre vingt et trente cinq ans, issus de cette bourgeoisie en formation (et des vieilles classes dirigeantes) qui a pris le pouvoir alors que la nomination des notables ruraux était intacte à la campagne (Meyer, 1973 : 106).

Cette affirmation de Meyer encourage à rompre avec le mythe de la Révolution mexicaine, présentée souvent comme unificatrice, comme étant un moment de solidarité entre les paysans et les ouvriers, représentant les chefs révolutionnaires en héros et en hommes de principes. Il y a eu tout un culte rendu à certains personnages acteurs de premier plan de la Révolution, sans pourtant être irréprochables. La Révolution mexicaine se déroula en un processus de longue

haleine et connut maintes ruptures, désillusions, moments de trahison et de corruption. Elle n'a pas donné les résultats attendus d'une révolution sociale apportant démocratie, terre et liberté.

Une fois à la présidence, Madero ne respecte pas ses promesses en ce qui concerne la réforme agraire. De nouveaux conflits surgissent et provoquent l'assassinat de Madero le 22 février 1913. Cet épisode, selon Manuel Plana, précipite le pays dans une deuxième phase de Révolution qui implique directement la révolte des groupes populaires. Les événements de 1915 plongent le pays dans une guerre civile pendant trois ans; ils ont des impacts directs sur l'économie du pays, principalement parce que sous le régime de Diaz, l'économie du pays s'était développée en très grande partie grâce aux investisseurs étrangers, leur accordant des terres et leur offrant des paradis fiscaux. Le développement des voies ferrées et l'exploitation du pétrole étaient alors contrôlés par des créanciers et financiers provenant en grande partie de la Grande-Bretagne et des États-Unis.

Même si l'on note la présence d'entrepreneurs mexicains modernes—la famille Madero en est représentative—le capital étranger, à la fin du Porfiriat, était largement majoritaire dans tous les secteurs stratégiques : extraction, pétrole, chemins de fer, banque, électricité, industrie de transformation. Les investisseurs français, allemands et surtout britanniques s'étaient intéressés au Mexique dès l'Indépendance, et on a dit que la défense de leurs intérêts avait entraîné plusieurs expéditions militaires. Le voisinage des États-Unis et leur montée en puissance, après la guerre de Sécession, accrut considérablement leur participation (Covo-Maurice, 1999 : 21-22).

En 1917, lorsque Venustiano Carranza entre à la présidence du Mexique, les factions révolutionnaires maintiennent toujours leurs activités. Au nord du pays se trouvent Pancho Villa et au sud Emiliano Zapata. Les deux chefs révolutionnaires jouissent de l'appui des paysans et des ouvriers, et ils deviennent des leaders charismatiques. L'historien Herzog, dans son ouvrage *Histoire de la Révolution*

*mexicaine*, dépeint cependant Pancho Villa dans des termes peu élogieux, soulignant sa violence et son sadisme.

Villa était un ancien voleur de bétail dont le véritable nom était, à ce qu'on disait Doroteo Arango. C'était un homme fruste et ignorant, qui ne parlait même pas très bien l'espagnol puisqu'il faisait de nombreuses fautes, remplaçant certaines lettres par d'autres. Il était méfiant et rusé, souvent cruel, mais il était facilement ému et pleurait comme un enfant. Son regard pénétrant transperçait ses interlocuteurs comme un poignard (Herzog, 2009 : 188-189).

À propos de Zapata, Herzog trace le portrait d'un paysan pratiquement illettré, dont les demandes et les discours apparaissent régulièrement incohérents ou contradictoires. Mais Carranza ne peut ignorer la menace associée à la popularité des deux hommes. Aussi se voit-il tenu de se pencher sur la réforme de la Constitution, dans le but de calmer les armées des deux chefs révolutionnaires et de conserver le contrôle sur tout le pays. Plusieurs articles de lois viennent donc changer la politique du Mexique, comme le précise Covo-Maurice :

Le texte constitutionnel de 1917 — encore en vigueur aujourd'hui avec certains amendements — pouvait être considéré comme le plus progressiste du monde à la veille de la révolution soviétique ; il innovait par ses articles 3 sur l'éducation, 27 sur la propriété de la terre et du sous-sol, 123 sur les droits des travailleurs et 130 sur les rapports entre l'État et l'Église (Covo-Maurice, 1999 : 71).

L'article 27, plus précisément, remet entre les mains de la nation les terres, les mines et les eaux; il questionne l'exploitation des compagnies étrangères sur le sol mexicain permise par Diaz qui avait octroyé des concessions aux compagnies étrangères pour l'exploitation du pétrole. L'article 3, quant à lui, retire le pouvoir de l'Église en matière d'éducation primaire : l'éducation sera dorénavant laïque. L'article 123, en incluant dans la Constitution des lois sociales, règle la journée de travail de huit heures et fixe un tarif horaire devant être respecté par les employeurs. Les patrons ne peuvent plus obliger leurs employés à dépenser leur

salaire au magasin patronal. On reconnaît le droit d'association et le droit de grève avec ce même article de loi.

Ces nouveaux articles dans la Constitution mexicaine marquent un point tournant de l'histoire parce qu'ils donnent des droits à la masse ouvrière et paysanne. Ils transforment aussi un État de privilèges réservés à une élite en un État de droit pour tous, du moins en théorie. Toutefois, les syndicats demeurent sous le contrôle du gouvernement. Carranza, afin d'éviter la création d'un mouvement ouvrier indépendant, met sur pied de la Confédération Régionale Ouvrière Mexicaine (CROM), rapporte Jacqueline Covo-Maurice. Il nomme à la tête du CROM un fier-à-bras dénommé Luis Morones, qui dépend directement de lui. Jean Meyer mentionne même que Morones seul a le pouvoir d'autoriser ou non une grève.

De 1917 à 1940, le Mexique assiste à une succession de présidents provenant du secteur militaire. Ceux-ci tentent de rester le plus longtemps possible au pouvoir, malgré la limite d'un mandat de quatre ans imposé par la Constitution de 1917. Entre 1920 et 1928, deux généraux occupent à tour de rôle la présidence au Mexique : Alvaro Obregón et Plutarco Elias Calles. Ils écrasent deux rébellions militaires (1923 et 1929) dans ce Mexique encore instable au plan sociopolitique. Pour contourner la limite légale de quatre ans de mandat à la présidence du Mexique, ils manœuvrent ensemble pour se succéder l'un à l'autre à plusieurs reprises.

De 1920 à 1935, deux généraux révolutionnaires du Sonora, Etat du Nord, Obregon et Calles, gouvernèrent le pays, ensemble et à tour de rôle. Ils surent résoudre le problème du pouvoir, posèrent les règles du jeu politique et entreprirent la création d'institutions adaptées à la réalité mexicaine que leur successeur Lazaro Cardenas allait parachever ; ils furent plus d'une fois mis en difficulté, mais triomphèrent pendant quinze ans de leurs rivaux grâce à la fidélité des «loyaux» révolutionnaires, gouverneurs, généraux, chefs agraristes et syndicalistes. Là où la loyauté faiblissait, là où le contrôle échappait, ils recouraient à la corruption et à l'élimination (Meyer, 1977 : 14).

Deux raisons surtout expliquent la réussite de leur stratagème : l'application d'une force répressive pour avoir le contrôle sur le pays et l'aide provenant des États-Unis. Le soutien des États-Unis s'avéra fort coûteux pour le pays, qui dut se plier aux différentes demandes de son voisin du Nord. Ainsi, le gouvernement mexicain s'engagea à payer sa dette extérieure aux États-Unis, à dédommager les investisseurs américains pour les pertes subies lors de la Révolution mexicaine et enfin, à signer un traité de commerce avec les États-Unis. À cet effet, le Ministre des finances sous Obregón, du nom de la Huerta, alla à New York afin de négocier ces accords de commerce. « Le Mexique s'y engageait à reconnaître une dette extérieure d'un milliard de pesos, à laquelle s'ajoutaient 400 millions (l'arriéré des intérêts payables et payés en quarante ans, de 1928 à 1968) » (Meyer, 1973 : 128).

#### 4.2 Nationalisme et universalisme (1920-1950)

Le contexte de l'après-révolution place les nouveaux dirigeants devant un dilemme : il leur faut revoir les fondements de la nation et en proposer de nouveaux. Puisque sous le régime de Porfirio Diaz on tentait de copier le modèle d'État-nation européen en négligeant la majeure partie de la population, les nouveaux détenteurs du pouvoir vont maintenant considérer la création d'un projet national tenant compte des différentes franges de la population.

Alors que Madero et Carranza représenteraient encore l'élite des grands propriétaires fonciers, avec Obregon et Calles, le premier modeste propriétaire et le second ancien instituteur devenu général, arrivent au pouvoir les classes moyennes qui ont attendu en vain que Diaz leur ouvre les voies de la participation politique (Lempérière, 1992 : 33).

Pour y parvenir, les nouveaux dirigeants (dont plusieurs sont d'anciens membres de *l'Ateneo de la Juventud*) doivent faire les choses différemment de Porfirio Diaz, qu'ils ont sévèrement jugé; ils cherchent donc à se distinguer du positivisme élitiste auquel était associé le gouvernement dirigé par Diaz. Le

positivisme renforçait le clivage entre les classes dirigeantes, instruites à l'européenne et de plus en plus axées vers le scientisme, et les classes populaires, non scolarisées et méprisées par les élites. « La diversité est ressentie comme un frein à la modernisation et comme une “infériorité” par rapport aux nations européennes. Les penseurs porfiriens sont convaincus, comme les libéraux de l'époque de la Réforme, que les Indiens constituent un *obstacle* à l'achèvement de la nation » (Lempérière, 1992 : 55).

Ainsi, Obregon, pourtant en apparence peu soucieux du bien-être de la population, fait appel à José Vasconcelos pour l'aider à gouverner. Vasconcelos se trouve alors en exil aux États-Unis, car après la chute de Francisco Madero, il s'est opposé au régime de Carranza. Dès son retour au pays, Vasconcelos se voit confier par Obregon la tâche de l'instruction publique. Obregon le nomme recteur de l'Université de Mexico (devenue en 1944 l'Université Nationale Autonome de Mexico ou UNAM), et Vasconcelos occupe ce poste durant deux ans. Comme le rapporte Annick Lempérière dans son ouvrage *Intellectuels, État et société au Mexique*, cette université joue un rôle central dans le développement d'une réflexion intellectuelle moderne. Par la suite, Vasconcelos devient Ministre de l'éducation et en 1921, il obtient carte blanche pour développer les programmes d'éducation publique au Mexique. Obregón le nomme ministre car Vasconcelos jouit d'une excellente réputation au sein de l'élite intellectuelle libérale. Considéré comme un grand penseur, on voit en lui l'homme qui allait réussir à développer le projet culturel national encore à naître suite à la Révolution.

Dès le tout début du mandat ministériel de Vasconcelos, le slogan *L'éducation pour tous* prend son sens réel. Sans tarder, il met sur pied une campagne d'alphabétisation dans différentes régions du pays. Il introduit l'enseignement des arts dans les écoles primaires, une initiative tout à fait nouvelle au Mexique. Il participe à la création des bibliothèques roulantes, qui facilitent l'accès aux différents

ouvrages. D'autres initiatives voient le jour, comme par exemple l'envoi de troupes de danse, de théâtre, de musique dans des régions rurales du pays.

Vasconcelos, en tan solo cuatro años —uno como rector de la Universidad de Mexico y très mas a la cabeza del Ministerio de Educacion Publica (1921-1924)—, logro poner en marcha el plan de educacion popular y diffusion artistica mas ambicioso que tuvo Mexico en el siglo XX. (Azuela de la Cueva, 2005 : 48).

Vasconcelos, en seulement quatre ans—une année en tant que recteur de l'Université de Mexico et trois ans à la tête du Ministère de l'Éducation Publique (1921-1924)— réussit à mettre en marche le plan d'éducation populaire et de diffusion artistique le plus ambitieux qu'ait connu le Mexique au XX<sup>e</sup> siècle. (Ma traduction.)

Sous le gouvernement d'Obregón, Vasconcelos apporte des changements déterminants en matière d'éducation : il démocratise la culture et la rend accessible à toute une population et non seulement à une élite privilégiée.

Il entreprit un gigantesque effort global d'alphabétisation de l'enfance et des adultes, menant de front l'intégration des sub-cultures indigènes, l'enseignement technique, la réhabilitation du travail manuel et des artisanats, fondant des bibliothèques, construisant stades et piscines, stimulant les arts et ranimant l'université à laquelle il donnait sa devise : «Par ma race parlera l'Esprit» (Meyer, 1973 : 121).

Vasconcelos met de l'avant une réforme constitutionnelle qui fait renaître le Ministère de l'éducation, aboli quatre ans auparavant. Il organise son ministère en trois grands secteurs : l'enseignement, les bibliothèques et les Beaux-arts. Avec Vasconcelos, le but et le rôle du Secrétariat d'Éducation Publique devient directement didactique. La volonté du ministre est claire en ce qui à trait à l'éducation : elle doit passer par l'enseignement culturel autant que théorique. Contrairement aux positivistes qui l'ont précédé, Vasconcelos vise d'abord l'enseignement élémentaire; l'alphabétisation des enfants et des adultes en espagnol lui est prioritaire. Obregón

donne un budget sans précédent au Ministère de l'éducation, mais Vasconcelos le trouve encore insuffisant.

Obregón s'était pris d'affection pour ce diable d'homme, qui convenait tout à fait à l'image de marque qu'il voulait se donner ; il lui fournit donc les moyens de travailler : sous Don Porfirio, l'Éducation nationale n'eut jamais plus de 8 millions de pesos, 12 sous Madero, 5 ½ sous Carranza : en 1923, Vasconcelos recevrait 38 millions de pesos effectifs (50 sur le papier), à un moment où le budget national approchait les 350 millions (Meyer, 1963 : 121).

Vasconcelos augmente les salaires des professeurs, exige du gouvernement la distribution d'un petit déjeuner aux enfants des milieux populaires. Cette mesure bien que peu radicale, démontre la volonté et la préoccupation de Vasconcelos de subvenir aux besoins élémentaires de la population avant de l'éduquer. D'ailleurs, il ne cible pas uniquement l'éducation dans les villes ; il veut rendre accessible l'éducation dans les milieux ruraux partout au Mexique. Pour cela, il crée les *missions rurales*, constituées de professeurs volontaires se déplaçant dans les régions les plus isolées du Mexique. Il s'attaque aussi à l'alphabétisation des populations adultes en mettant à leur disposition cinq mille volontaires et en distribuant à un coût minime dix-sept grands classiques de la littérature. Il crée deux mille bibliothèques, érigées à travers tout le pays, autant dans les métropoles que dans les zones agricoles.

La Révolution fut un retour aux origines, mais ce fut aussi un commencement, ou plutôt un recommencement. Le Mexique revenait à sa tradition non pour la répéter, mais pour marquer le début d'une autre histoire. Telle était l'idée, plus au moins confuse, qui inspirait le nouveau régime et, singulièrement, le ministre de l'Éducation publique : l'écrivain José Vasconcelos. Un homme de génie. Vasconcelos fit appel aux artistes pour collaborer aux travaux de restauration du pays. Il s'adressa aussi bien aux poètes qu'aux danseuses, aux peintres ou aux musiciens. On apprit aux écoliers les danses et les chants traditionnels, on exalta l'art populaire, on publia des livres et des revues. On répartit aussi les murs entre les peintres. Vasconcelos avait foi dans la mission sociale de l'art (Paz, 1993 : 90).

Afin de créer un concept de nation auquel tous les Mexicains puissent s'identifier, les institutions publiques élaborent un programme cherchant à intégrer les référents autochtones, métis et les référents nationaux de la classe dominante. C'est ce projet national qui sera le projet ambitieux des anciens athénésistes.

Au lieu d'imposer d'en-haut, par le biais d'une école axée sur l'éducation civique, une culture patriotique abstraite qu'une grande partie de la société ne comprend pas, le nationalisme va, d'une part, solliciter dans les cultures traditionnelles et le folklore les éléments qui lui paraissent offrir les meilleures aptitudes au syncrétisme, d'autre part tenter une nouvelle politique, propre à favoriser l'intégration des Indiens dans la communauté nationale (Lempérière, 1992 : 65).

Vasconcelos fait partie intégrante de ce projet puisqu'il en sera le maître de conception, non seulement par le poste qu'il occupe comme Ministre de l'éducation mais aussi par la conjoncture existant au Mexique, celle où le concept de nation est à recréer et à repenser. Comme le mentionne Alicia Azuela de la Cueva dans son ouvrage *Arte y Poder*, dans cette lutte idéologique de l'après-révolution, il est primordial pour le gouvernement d'établir l'unité et l'homogénéité pour définir la *Mexicanidad*. « La ambigüedad de este concepto permitio comenzar a imaginar al Mexico revolucionario como un todo conformando por las premisas identitarias sustantivas del nacionalismo » (Azuela de la Cueva, 2005 : 89). « L'ambigüité de ce concept permet de commencer à imaginer le Mexique révolutionnaire comme un tout conforme aux prémisses identitaires substantives du nationalisme » (Ma traduction).

La volonté de Vasconcelos d'inclure l'indigénisme dans le courant du nationalisme mexicain, idée qui l'habite depuis des années, trouve enfin les matériaux de sa mise en œuvre lorsqu'il devient ministre. Le discours du nationalisme latino-américain se développe autour des éléments classiques provenant de la culture occidentale, hispanophone et judéo-chrétienne. Pour Vasconcelos, l'unification des différentes races au Mexique représente la réponse à un nationalisme cohérent. Ce

nationalisme peut former un pays uni et une nation puissante. Par le biais de différents courants artistiques et culturels, on valorise donc le folklore et l'art indigène et on les introduit dans la symbolique nationale. Pour Vasconcelos, l'art est un instrument à utiliser dans le but de créer le sentiment d'appartenance nationale qui lierait les Indiens au projet de l'après-révolution. Il est convaincu que cette dimension peut être porteuse d'un patrimoine culturel jamais vu au Mexique. Son pays pourrait alors accéder au statut de pays moderne, doté d'une singularité jusqu'ici inexplorée en sol mexicain. « En Mexico, al igual que en otros países que participaron en el proceso de invención de los nacionalismos, cada nación se imagino limitada por sus fronteras, por su raza, por su lengua y por su cultura » (Azuela de la Cueva, 2005 : 113). « Au Mexique, comme dans d'autres pays qui participèrent au processus d'invention des nationalismes, chaque nation se croyant délimitée par ses frontières, par sa race, par sa langue et par sa culture » (Ma traduction). C'était en tous les cas l'ambition que Vasconcelos partageait avec d'autres intellectuels de son époque, dont Manuel Gamio.

[...] los ideólogos Vasconcelos y Gamio sustentaron el principio de educar la sensibilidad artística del pueblo mexicano en dos argumentos que estaban en el corazón mismo del discurso nacionalista revolucionario: la idea de ver en la educación la herramienta que permitiría sacar a las mayorías de su atraso ancestral, y la consideración del arte y la artísticidad del mexicano como patrimonio cultural y como cualidad intrínseca de la raza que se debían conservar y cultivar. Juntas, educación y artísticidad, contribuirán a hacer de México una nación moderna y singular (Azuela de la Cueva, 2005: 104).

[...] les idéologues Vasconcelos et Gamio ont soutenu le principe d'élever la sensibilité artistique du peuple mexicain dans deux arguments qui étaient au cœur même du discours nationaliste révolutionnaire : l'idée de voir l'éducation comme l'outil qui permettrait de sortir les masses de leur retard ancestral, et la considération de l'art et la capacité artistique des Mexicains comme patrimoine culturel et qualité intrinsèque de la race qu'ils devaient conserver et cultiver. Ensemble, l'éducation et l'art contribueraient à faire du Mexique une nation moderne et singulière. (Ma traduction.)

Comme le rapporte Azuela de la Cueva, le nationalisme mexicain se développe donc de manière très idéologique. L'auteure va même jusqu'à utiliser le terme *ésotérique* pour définir le projet de Vasconcelos. Elle n'a pas tort de définir ainsi le projet de Vasconcelos puisque celui-ci croit à une "race cosmique", qui serait la nouvelle race émergeant au Mexique suite à la Révolution. Il expose clairement cette idée dans son ouvrage intitulé : *La raza cosmica* (la race cosmique), paru en 1925. L'ouvrage de Vasconcelos expose sa pensée et ses réflexions sur les Indiens et l'indigénisme. Il annonce que la nouvelle race qui surgira au Mexique sera une race mixte. Il entend par là l'assimilation et le métissage *ibéro-américain* des Indiens au Mexique.

Consideramos que *Nuestros dioses* reflejo precisamente las nostalgicas evocaciones modernistas del edén campirano simbolizado por el indio, aunque éste estuviera condenado a desaparecer con el proyecto modernizador que con ingenuidad y euforia esperaban los nacionalistas revolucionarios, actitud que por cierto heredaron del liberalismo decimononico (Azuela de la Cueva, 2005: 97).

Nous considérons que « Nos Dieux » [œuvre de Saturnino Herrán] reflète précisément les évocations modernes nostalgiques d'un « eden campirano » symbolisé par l'Indien, bien qu'il soit condamné à disparaître avec le projet modernisateur que les révolutionnaires nationalistes espéraient avec ingénuité et euphorie, attitude qu'ils avait certainement héritée du libéralisme. (Ma traduction.)

Le gouvernement d'Obregón, cependant, tire à sa fin : les quatre années de son mandat sont écoulées. La Constitution ne lui permettant pas une réélection, alors il soutient la candidature de son ministre de l'Intérieur, Plutarco Élias Calles, afin de se maintenir au pouvoir. Plutarco Élias Calles est donc élu en 1924, à la tête d'un gouvernement à quatre mains. Sous Calles, le Mexique continue sa modernisation : création des réseaux routiers et des systèmes d'irrigation, fondation de la banque du Mexique, développement du système d'éducation amorcé sous Obregón. Ce président renforce la laïcisation de la sphère publique et interdit les manifestations religieuses

en-dehors de l'Église, ce qui exacerbe la hargne des plus fervents catholiques. En 1928, Obregón se présente à nouveau aux élections présidentielles. Élu, il ne peut débiter son nouveau mandat car un étudiant fanatique catholique, opposé à ses visées anticléricales, l'assassine. Il est à noter que, dans une très courte période, des hommes politiques et des dirigeants, tels que Madero, Zapata, Carranza et Villa ont, eux aussi, connu une mort tragique et sanglante. Après l'assassinat de Obregon, Calles nomme comme président provisoire un juriste du nom de Emilio Portes Gil et crée le Parti national Révolutionnaire (PNR). Les présidents des années trente qui succèdent à Calles gouvernent, de toute façon, sous son emprise. « De 1929 à 1935, derrière les présidents qui passent, l'homme fort c'est Calles, que l'on appelle maintenant le *Chef Maxime* de la Révolution » (Meyer, 1973 : 196). Vasconcelos quitte alors le Mexique, pour un exil volontaire aux États-Unis.

En 1929, Vasconcelos rentre d'exil avec le désir et l'intention de se présenter aux élections présidentielles. Il fait campagne afin de gagner du terrain et gagner des sympathisants qui appuieraient son élection à la présidence. Vasconcelos connaît une grande popularité auprès de l'élite intellectuelle, des étudiants et des femmes. Il crée rapidement un rapport de force impressionnant. Le gouvernement en place se rend compte du terrain qu'il gagne et ne tarde pas à réagir. Ainsi, il mobilise la police et l'armée pour dissoudre les appuis de Vasconcelos; ses partisans, tout comme lui, subissent la répression des forces de l'ordre. L'impossibilité d'accéder à la présidence lui apparaît bientôt évidente. Ortiz Rubio, homme soutenu par le gouvernement en place et les forces de l'ordre, devient le président suivant du Mexique.

Vasconcelos passait aux États-Unis, dénonçait la fraude et se proclama président élu. Son appel à l'insurrection ne fut pas suivi : une poignée de Cristeros fut écrasée à cette occasion. Tandis que Vasconcelos devait s'exiler en Amérique du Sud, la terreur s'abattit sur ses partisans [...]. Tirées de leur lit au milieu de la nuit, une quarantaine de personnes, de tous âges, de toutes conditions sociales, suspectées de sympathies pour Vasconcelos furent

conduites sur la route de Cuernavaca, tuées et dépecées pour que l'identification des cadavres soit impossible (Meyer, 1973 : 196).

Les chefs révolutionnaires des mouvements sociaux se succèdent durant cette période, avec pour projet de faire triompher les principes de la Révolution en mettant de l'avant des objectifs de l'ancienne Constitution : distribution des terres, développement du système éducatif en milieu urbain et en milieu rural, diminution du pouvoir clérical...En même temps, on assiste à l'organisation des mouvements syndicaux qui renforcent, par leurs revendications, le filet social mexicain.

En 1934, le président élu du Mexique, Lazaro Cardenas, parvient enfin à sortir le Mexique du joug de Calles. Sous son gouvernement, le Mexique connaît la mise en place de divers principes de l'après-révolution. On pense ici au partage de la terre, à l'amélioration des conditions de vie de la population, à une meilleure accessibilité de l'éducation, à la renationalisation des ressources naturelles et à l'expansion économique. Le cardénisme ne vise pas à faire du Mexique un État socialiste, mais plutôt à consolider l'État et à reconstruire son économie. Il ne veut pas remettre en cause les structures du système capitaliste, mais cherche plutôt à appliquer des réformes au système. Cardenas souhaite moderniser le Mexique, suivant ainsi la tendance forte des États occidentaux. Il prépare le terrain pour l'industrialisation qui aura cours dans les années quarante. De plus, il persuade les entrepreneurs de la nécessité d'appliquer des réformes sociales, dans le but de permettre l'amélioration des conditions de vie des travailleurs; ces derniers disposent aussi d'un meilleur pouvoir d'achat.

À cette époque, les compagnies anglo-saxonnes détiennent le monopole sur le pétrole, seule source d'énergie importante au Mexique. En 1936, un conflit violent entre les organisations syndicales et les compagnies étrangères se développe, déclenché principalement par les inégalités entre les travailleurs. En effet, les travailleurs provenant de l'étranger jouissent de meilleures conditions que les

travailleurs mexicains : les manœuvres et les tâches dangereuses sont effectuées par les Mexicains et la journée de repos ne leur est pas accordée. Les compagnies refusent de se soumettre à la pression des organisations syndicales; conséquemment, une grève se déclenche afin de dénoncer les inégalités et les conditions que connaissent les travailleurs. La Confédération des travailleurs du Mexique (CTM) appuie les ouvriers dans leur grève. Malgré toutes ces pressions, les compagnies refusent d'appliquer la législation fédérale du travail. Cette situation accélère le pas vers la nationalisation des ressources pétrolières, et le 18 mars 1938, Cardenas décrète l'expropriation des compagnies étrangères.

La noche del 18 de marzo de 1938, anuncio públicamente la expropiación de todas las compañías petroleras extranjeras. Hubo masivas manifestaciones de euforia popular en apoyo a la decisión: por primera vez se había puesto en su lugar a los extranjeros y el Estado había tomado partido por los trabajadores (Brachet-Marquez, 1994: 202).

Dans la nuit du 18 mars 1938, on annonça publiquement l'expropriation de toutes les compagnies pétrolières étrangères. Plusieurs manifestations massives eurent lieu dans une euphorie populaire, en appui à la décision : pour la première fois les étrangers avaient été remis à leur place et l'État avait pris partie pour les travailleurs. (Ma traduction.)

Les masses paysannes ayant été très influentes au cours de la Révolution mexicaine, elles avaient obtenu l'inscription de l'article 27 de la Constitution, qui renvoyait à l'application de la réforme agraire. Quand Cardenas entre dans ses fonctions, la très grande majorité des terres appartiennent pourtant encore à de grands propriétaires terriens descendants de vieilles familles espagnoles installées depuis la colonisation. Comme le mentionne l'historien Jean Meyer dans son livre *La révolution mexicaine*, Cardenas applique enfin la réforme agraire, de 1934 à 1940. Durant son mandat présidentiel, il y aura redistribution de 18 millions d'hectares de terre aux paysans, ce qui représente une portion significative des terres agricoles au Mexique.

El programa del gobierno de Cárdenas no se limitaba a distribuir el pastel, también apuntaba a acrecentarlo. Alcanzo ambos objetivos con diversos grados de éxito. Se repartió más tierra 50 por ciento más que todos los antecesores de Cárdenas juntos y se reconstituyeron los ejidos con un sistema de crédito Banco Ejidal para ayudar a los pequeños agricultores (Brachet-Marquez, 1994 : 202).

Le programme du gouvernement de Cardenas ne se limitait pas « à distribuer le gâteau », mais il aspirait aussi à l'augmenter. Il réussit chacun de ces objectifs selon diverses échelles de popularité. Plus de terre ont été réparties, 50% de plus que tous les prédécesseurs de Cardenas mis ensemble et afin d'aider les petits agriculteurs, ils reconstituèrent les « terres exploitées en commun » (ejidos) à l'aide du système de crédit « Banco Ejidal. » (Ma traduction.)

Le président Cardenas poursuit également les objectifs de l'après-révolution en matière d'éducation. Il continue d'étendre le système scolaire en zone rurale, se préoccupant particulièrement de l'accessibilité de l'éducation pour les classes populaires. Il poursuit le financement de l'accessibilité scolaire en milieu urbain, il investit dans la modernisation des institutions scolaires des grandes villes et verse des sommes importantes pour les études supérieures dans les domaines des sciences sociales. Son gouvernement crée l'Institut Polytechnique National en 1937, qui sera fusionné à l'Université de Mexico et quelques autres institutions et deviendra l'UNAM en 1944. Cette institution détient, comme principal mandat, l'enseignement de diverses techniques, dans le but d'offrir une alternative à l'université classique. C'est là une réponse aux critiques des révolutionnaires qui jugeaient que les investissements en matière d'éducation étaient strictement élitistes, ne finançant que les secteurs universitaires traditionnels. Ces choix faits par le gouvernement de Cardenas apparaissent fort cohérents avec la tendance politique des États occidentaux, résolument tournés vers la modernisation.

Sous le gouvernement de Cardenas, le Mexique devient une terre d'accueil pour les militants gauchistes et progressistes. Par exemple, Trotski trouve asile sur le sol mexicain, mais le gouvernement ne peut empêcher son assassinat. Ce même gouvernement ouvre aussi les frontières aux Républicains qui quittent l'Espagne sous le régime de Franco. Malgré les aspirations de l'après-révolution et les limites du gouvernement à réaliser ces idées, le gouvernement de Cardenas a frappé l'imaginaire comme le démontre cette citation.

Avec ses limitations et ses ambiguïtés, le sexennat de Cardenas a marqué l'imaginaire populaire car il fut, vingt ans après la réunion du Congrès Constituant, le moment culminant de la concrétisation des idéaux révolutionnaires : partage de la terre, amélioration des conditions de vie, éducation, récupération des richesses nationales, expansion économique (Covo-Maurice, 1999 : 89).

On peut être partisan ou détracteur de Cardenas, mais il n'en demeure pas moins que le Mexique n'a plus, depuis, connu un tel âge d'or.

#### 4.3 Les arts au Mexique (1900-1950)

Les auteurs s'entendent à dire que la production artistique moderne au Mexique débute vers 1900, sans toutefois recevoir la reconnaissance qui lui était due par le public. Les précurseurs des muralistes (Posada, Murillo, Herrán, Figueroa, Montenegro, Ramos Martinez) travaillent dans l'ombre jusque vers 1910, avant de parvenir à faire éclater les conventions artistiques. Pendant la période allant de la conquête du Mexique à la Révolution mexicaine de 1910, sont considérés comme Beaux-arts uniquement les œuvres importées d'Europe par l'élite étrangère. L'art est régi par les institutions et le mécénat religieux. Sous le régime dictatorial de Diaz, la connaissance artistique demeure un champ réservé à la classe dominante et la production demeure très conventionnelle ; les artistes se contentent de remplir les commandes des bourgeois en termes de production artistique. Les jeunes artistes, pour la plupart issus de familles fortunées, reçoivent un enseignement classique à

l'École nationale des Beaux-arts, aussi connue sous le nom de l'Académie de *San Carlos*. On y enseigne la peinture, la sculpture ainsi que la gravure. Il n'y a aucune volonté d'initier la population mexicaine à l'art pictural moderne, et la peinture est presque uniquement composée de peinture de chevalet. Lempérière rapporte que « Le marché de l'art est à peu près inexistant, et Mexico compte à peine une ou deux galeries » (Lempérière, 1992 : 100). Cette situation généralisée à tout le pays ne permet pas aux artistes de l'avant-garde de faire circuler leurs œuvres dans les milieux populaires. La codification très formelle ayant cours aux Beaux-arts demeure hégémonique et conservatrice jusqu'en 1903, moment où un directeur novateur, Antonio Rivas Mercado, valorise les courants artistiques européens. Ses étudiants deviendront les peintres de l'avant-garde mexicaine.

La Révolution mexicaine de 1910, causant le renversement du gouvernement de Porfirio Diaz, s'accompagne d'une renaissance artistique. Les groupes d'intellectuels et d'artistes s'opposant au régime de Diaz reçoivent le surnom d'*Avant-garde* mexicaine. Toutefois, cette avant-garde existe déjà depuis une bonne dizaine d'années, sans avoir jamais reçu l'appui ni du public, ni de l'État, si ce n'est via quelques bourses d'étude pour aller se former en Europe. Cette situation change radicalement avec la Révolution : celle-ci apporte un grand vent d'enthousiasme pour les nouvelles formes et possibilités de l'art.

Plusieurs peintres voyaient le problème du moment, le chemin à suivre, les relations entre leur art et le moment historique. Vasconcelos les appela et leur donna l'occasion d'envahir les murs. Ils étaient jusqu'à là enfermés dans un cercle : formés par l'Italie ou par Paris, ils s'étaient retrouvés dans le syndicat des peintres et des sculpteurs pour constater leur impuissance (Meyer, 1973 : 125).

Les intellectuels et les artistes de cette époque s'entendent sur l'objectif de donner une voix aux classes populaires et autochtones et propager l'histoire du peuple, passée sous silence pendant beaucoup trop longtemps. Ils ne veulent

cependant pas rompre systématiquement avec ce qui vient d'Europe puisque plusieurs d'entre eux y ont étudié. Mais l'avant-garde veut renouer avec le passé précolombien; elle va donc tenter d'intégrer les savoirs artistiques européens tout en revalorisant les racines mexicaines et les différentes identités qui s'y côtoient.

Au début du siècle, on tente timidement à l'École nationale des beaux-arts, tout comme dans d'autres institutions du porfiriat, de retrouver l'essence de la nation mexicaine. La littérature et la peinture de l'époque montrent une société qui est sur la voie du nationalisme — qu'elle souhaite ou non le maintien de ce qui est en réalité une dictature. Il ne s'agit pas d'un nationalisme exacerbé, populiste ou folkloriste, mais plutôt d'un sentiment provenant d'une réflexion intellectuelle sur les origines des grandes inégalités socioculturelles qui divisent les divers groupes formant la République mexicaine (Lozano, 1999 : 13).

L'attitude des élites traditionnelles et du gouvernement envers l'art précolombien et autochtone est jusqu'alors méprisante et l'intérêt inexistant. Par ailleurs, le Mexique possède, à cette époque, des œuvres d'art provenant de tous les pays. L'avant-garde artistique dénonce à présent cette situation et cherche à y remédier.

Parmi les opposants au régime dictatorial de Diaz se trouvent des intellectuels d'un groupe nommé l'Athénée de la Jeunesse. « Quand l'*Ateneo de la Juventud* est créée au Mexique, bien avant 1910, l'un de ses objectifs est de canaliser les énergies intellectuelles et artistiques de cette génération de Mexicains qui chevauche les deux siècles » (Lozano, 1999 : 12). S'y côtoient entre autres Antonio Caso, Alfonso Reyes, Roberto Montenegro, José Vasconcelos et Diego Rivera. Ce groupe, véritable incubateur, conduira ses membres à jouer un rôle déterminant dans l'essor du mouvement muraliste.

This lecture and debating society was formed by a number of leading liberal intellectuals in Mexico who opposed the whole basis of the Diaz regime. Like most other countries in Latin America in the nineteenth and early twentieth

century, Mexico had a small élite group of intellectuals. Traditionally this élite generally supported the status quo. However, during the nineteenth century there were also a number of important radical individuals within this group (Rochfort, 1993 : 12).

Ce groupe de lecture et de débat était composé d'un important nombre d'intellectuels libéraux réputés qui s'opposaient aux fondements du régime de Diaz. Comme la plupart des autres pays en Amérique latine au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles, le Mexique avait une petite élite intellectuelle. Traditionnellement, cette élite supportait le statu quo. Cependant, durant le XIX<sup>e</sup>, il y avait aussi un nombre important d'individus radicaux au sein de ce groupe. (Ma traduction.)

Enrique Flores Magon, à la tête de *Regeneración*, autre groupe d'opposition au régime de Diaz, publie, pendant son exil aux États-Unis, un manifeste prônant la liberté de presse, la laïcisation des établissements scolaires et la répartition des terres entre les paysans.

D'autres voix dissidentes s'élèvent. Ainsi, les étudiants de l'école des Beaux-arts déclenchent une grève en 1911 afin de contester l'enseignement trop conservateur qu'ils reçoivent; ils s'opposent à l'eurocentrisme, veulent renouer avec l'art précolombien et développer un art national. Dans ce contexte, la première école de peinture à l'air libre ouvre ses portes en 1913. Cette école, *Santa Anita*, propose des alternatives intéressantes à l'enseignement des académies. « La primera Escuela al Aire Libre (EAL) se abrió en Santa Anita Ixtapalapa y ofreció un novedoso programa de enseñanza que formaba parte de la solución dada por las autoridades de la ANBA » (Azuela de la Cueva, 2005 : 32). « La première école à l'air libre fut ouverte à Santa Anita Ixtapalapa et offrait un programme novateur d'enseignement qui faisait partie de la solution proposée par les autorités de la ANBA. » (Ma traduction.) *Santa Anita* sera annexée à l'école des Beaux-arts située dans l'ancien Collège *San Ildefonso*, tout comme l'Académie de *San Carlos*. Ces écoles proposent une conception novatrice de l'art, de l'enseignement et de l'apprentissage; une plus

grande place est consacrée aux discussions et elles présentent une moins grande rigidité que celle de l'Académie. Des nouvelles techniques sont mises de l'avant et fournissent aux artistes l'occasion de se doter d'idées nouvelles, de laisser la place à l'imagination et à la créativité. L'accent y est mis sur différentes thématiques passées et présentes de la société mexicaine.

Le pays adopte une nouvelle doctrine culturelle, celle de l'art populaire, définie par les élites nationales comme une manifestation collective et anonyme, selon Azuela de la Cueva. Cette vision s'avère fortement critiquée par les artistes, car elle a pour effet de gommer l'individualité et l'intention de l'artiste derrière chaque œuvre.

Ambos concebían el arte popular como una manifestación colectiva y anónima, reflejo del sentir de la comunidad y no del individuo, suponiendo que entre sus creadores, los artesanos, no existía ni el concepto ni la intención de la individualidad (Azuela de la Cueva, 2005: 103).

Elles [les élites nationales] concevaient l'art populaire comme une manifestation collective et anonyme, reflet du senti de la communauté et non de l'individu, supposant qu'entre ses créateurs les artisans n'existaient ni le concept ni l'intention de l'individualité. (Ma traduction.)

Dans cette vision d'accessibilité aux arts et à la culture, Vasconcelos demande aux peintres mexicains de donner à l'art une fonction éducative et démocratique. « Vasconcelos délivra les peintres du chevalet, le jour où il les rassembla et leur demanda de laisser les tableaux pendre au clou pendant quelques années, pour s'occuper de la grande décoration murale » (Meyer, 1973 : 125). Il souhaite que peintres et écrivains en arrivent à créer les nouveaux symboles auxquels les Mexicains puissent s'identifier.

La grandeur, en même temps que l'originalité de l'entreprise vasconcelienne, est de ne pas distinguer l'instruction de la culture : l'entreprise de scolarisation doit produire, et reproduire, la culture nationale, et celle-ci à son tour doit

inspirer l'éducation. Dans la perspective nationaliste qui est la sienne, l'éducation correspond à la généralisation de la culture nationale qui, en ce début des années 1920, reste largement à inventer[...]C'est à partir du Ministère que sont mis au point les nouvelles images, les nouveaux livres, les nouveaux symboles dans lesquels les Mexicains doivent apprendre à se reconnaître[...]C'est dans le domaine de l'image que l'on perçoit le mieux l'effort didactique de création et de diffusion de la culture nationale (Lempérière, 1992 : 69).

Vasconcelos offre conséquemment des murs et des ressources aux muralistes, afin qu'ils puissent réaliser son projet et le leur.

Vasconcelos voulait mettre les murs des bâtiments publics au service des peintres pour éduquer le peuple. En 1921, un groupe de peintres, Charlot, Leal, Revueltas, mais aussi Siqueiros, Orozco et Rivera, peignent les murs d'un ancien couvent qui fait fonction, depuis peu, de centre d'enseignement (Escuela National Preparatoria). Chacun reçut la consigne de célébrer le Mexique ancien et contemporain (Plâa, 2008 : 38).

La première commande de Vasconcelos, point d'intérêt pour ce mémoire, est pour peindre les murs du Collège *San Ildefonso* et implique le travail des trois muralistes, Siqueiros, Orozco et Rivera. Le Ministre de la culture souhaite alors que les thèmes abordés dans les murales concernent la création de l'homme et la spiritualité. Selon Vasconcelos, cette spiritualité est porteuse et unificatrice pour le peuple mexicain. Dans ces premières murales, l'art du nouveau-monde se manifeste par des figures et des personnages non-autochtones et n'est en rien représentatif de la société mexicaine d'alors.

La première tentative de Diego Rivera en vue de prendre part au programme culturel de José Vasconcelos échoue lamentablement: *La Creación*, une fresque monumentale, s'avère une œuvre postcubiste prétentieuse, une allégorie d'influence byzantine rappelant la période néoclassique de Picasso (Lozano, 1999: 24).

La commande subséquente passée par Vasconcelos présente un plus grand intérêt. En effet, ces murales, par les thèmes historiques évoqués, reprennent et créent les symboles nationaux. Vasconcelos cherche à réinventer l'histoire du Mexique en liant le passé précolombien à la société moderne. Pour y arriver, Vasconcelos valorise la nouvelle race (race cosmique) qui serait garante de l'unité de la nation mexicaine.

En la segunda etapa del muralismo mexicano, los pintores continuaron el proceso de reinventar la historia y las tradiciones y de reivindicar la raza : la conquista siguio considerandose como principio historico fundador del Mexico actual y el sincretismo cultural y racial como esencia de la mexicanidad (Azuela de la Cueva, 2005: 148).

Dans la seconde étape du muralisme mexicain, les peintres continuèrent le processus de réinventer l'histoire et les traditions et de revendiquer la race : la conquête continua à être considérée comme principe historique fondateur du Mexique contemporain et le syncrétisme culturel et racial en tant qu'essence de la *mexicanité*. (Ma traduction.)

Ainsi, Vasconcelos demande à Orozco de créer des images reliées à la Conquête, incluant le métissage des blancs espagnols et des autochtones. Les murales d'Orozco au Collège *San Ildefonso* respirent l'ambiguïté et le sarcasme. On y reconnaît aisément la signature cynique du peintre. Celui-ci, malgré les commandes qu'il reçut du gouvernement, ne se laisse jamais récupérer, contrairement à d'autres artistes peignant la doctrine de l'après-révolution. Il paie cependant le prix de son indépendance et de sa liberté et n'obtiendra jamais autant de commandes que Rivera. La désillusion d'Orozco, face au Mexique de l'après-révolution, se manifeste clairement dans ses fresques. Se réclamant de gauche et socialiste, il demeura un critique cinglant du gouvernement en place.

Les actions et les décisions de Vasconcelos, parce que parfois contradictoires, soulèvent des questions. En particulier, sa vision de la *mexicanité* : un peuple mexicain moderne ne parlant qu'une seule langue et n'adoptant qu'une seule culture

traditionnelle, est fort critiquée pour ses effets assimilationnistes. En envoyant les professeurs en milieu rural pour enseigner en langue espagnole, il contribue directement à l'abandon des cultures et des langues locales ainsi que des traditions indigénistes. « Avec un volontarisme de force égale mais de sens contraire à celui des indigénistes, il prônait l'hispanisation accélérée des indiens encore monolithiques, l'enseignement en espagnol dans les villages indigènes, l'uniformité des programmes scolaires» (Lempérière, 1992 : 45).

Vasconcelos, avec sa vision d'une race cosmique, constitua donc le fer de lance de la disparition de la variété culturelle autochtone et de l'hispanisation des autochtones. En confiant nombre de murs aux muralistes afin qu'ils évoquent les réalités des ouvriers et des paysans, il redonna droit de cité aux classes populaires, mais contribua à folkloriser les cultures indigènes.

## CHAPITRE IV

### PARCOURS ARTISTIQUE ET SOCIOPOLITIQUE DES ARTISTES

Le mouvement muraliste a donc émergé dans ce contexte de modernisation et de redéfinition identitaire du pays, après la longue domination de Porfirio Diaz, soit de 1920 à 1950. Selon les historiens intéressés par la question de l'art moderne au Mexique, le muralisme représente une des expressions postrévolutionnaires les plus complètes et magistrales de la modernité (Lozano, 1999; Rochfort, 1993). Il prend naissance dans un contexte d'effervescence politique et sociale qui transforme le Mexique du début du XX<sup>e</sup> siècle.

The Mexican muralists were neither artistically nor intellectually isolated from Mexican society. They played a central role in the cultural and social life of the country following the 1910-1917 nationalist revolution. Rather than a revelation of individual self, in the first instance the mural expressed a communality of national experience. (Rochfort, 1993: 7)

Les muralistes mexicains n'étaient ni intellectuellement, ni artistiquement isolés de la société mexicaine. Ils ont joué un rôle central dans la vie culturelle et sociale du pays après la révolution nationale de 1910-1917. Au lieu d'être une révélation individuelle, la murale exprimait avant tout une expérience nationale vécue en commun. (Ma traduction.)

Selon Octavio Paz, c'est le soulèvement populaire de l'époque qui permet l'émergence du mouvement muraliste. Dans *Le signe et le grimoire*, une compilation de plusieurs textes de Paz, celui-ci rapporte que « Tout comme la découverte de l'art préhispanique, la peinture mexicaine moderne est le point de convergence de deux révolutions ; la révolution sociale mexicaine et la révolution artistique de l'Occident » (Paz, 1995 : 30).

Le mouvement muraliste compte principalement trois muralistes ; Orozco, Rivera et Siqueiros. Ceux-ci entretiennent un projet commun : peindre les transformations qui se vivent au Mexique. Pour ces artistes, s'appropriier les murs afin de faire passer des messages révolutionnaires apparaît comme une solution toute désignée car une partie considérable de la population mexicaine est alors analphabète (Brachet-Marquez, 1994; Covo-Maurice, 1999; Herzog, 2009). L'art mural se veut un mouvement de libération à la fois sociale et artistique, et représente une profonde remise en question de la fonction et du rôle de l'art dans la société. Il se retrouve dans la rue, dans les espaces publics. En traitant des thèmes se rapportant à l'histoire et à la culture mexicaine, le muralisme se réapproprie l'expression populaire. Il devient également un mouvement politique, puisqu'il veut représenter les réalités sociales de la majorité du peuple mexicain, et mettre fin à l'exclusion et à l'ostracisme alors exercés envers les classes populaires.

Vasconcelos avait prévu des murs qui devaient élever l'âme du peuple. Pour les muralistes, pour Rivera et Siqueiros du moins, il faut que les murs donnent à voir, à comprendre et poussent à l'action. Le contenu politique des fresques explique en bonne partie la manière particulière dont les muralistes, Rivera et Siqueiros particulièrement, vont utiliser les murs (Plâa, 2008 : 39).

Orozco, Siqueiros et Rivera partagent bon nombre de points communs. Tous trois sont contemporains de Porfirio Diaz, et adultes au moment de la Révolution de 1911. Ils ne vivent pas tous directement la période révolutionnaire mexicaine; Rivera est en Europe et Orozco est aux États-Unis durant une bonne partie de la Révolution. Mais tous trois contribuent, par leur production artistique ou intellectuelle, à diverses organisations sociales et révolutionnaires dont *El Machete*, un journal à la fois artistique et politique; c'est une manière pour eux de faire connaître leurs positions politiques et de fournir un élan à tous ceux qui hésitent à adhérer aux idéaux de l'après-révolution.

Les feuillets d'information qui émanent du syndicat donnent naissance en 1924 au journal (*El Machete*) qui deviendra plus tard l'organe officiel du parti communiste mexicain. Au départ, son rôle consistait à définir la position du syndicat, organisme intermédiaire entre révolution artistique et révolution politique (Kettenmann, 1997 : 27).

Par leurs murales et leurs écrits, Rivera, Siqueiros et Orozco présentent une vision de l'art comme outil potentiel de conscientisation et susceptible de mener le peuple à l'activisme. Les murales et les thèmes qu'elles illustrent sont éminemment politiques. La sauvegarde des réformes socialistes et anticolonialistes instaurées à la suite de la Révolution constitue l'un des objectifs avoués du mouvement muraliste. Pour illustrer cette affirmation, voici un extrait de la déclaration sociale, politique et esthétique, écrite en 1922 par David Alfaro Siqueiros et signée par les membres du *Syndicat des travailleurs techniques, peintres et sculpteurs*, dont font partie Diego Rivera et José Clemente Orozco.

Le syndicat des travailleurs techniques, peintres et sculpteurs s'adresse aux races humiliées; aux soldats devenus bourreaux aux ordres de leurs chefs; aux ouvriers et paysans soumis aux coups des riches; aux intellectuels qui ne flattent pas la bourgeoisie. Les créateurs de beauté doivent déployer leurs plus grands efforts pour que le but final de l'art soit celui d'un art pour tous, d'éducation et de lutte (Siqueiros, 1973 : 27-28).

Les trois artistes ont aussi en commun d'avoir beaucoup voyagé. C'est d'ailleurs typique des artistes des avant-gardes de cette époque. René Payant, historien et critique d'art, lors d'une conférence donnée à Montréal en 1985 pendant le colloque *Points de vue, points de fuite*, organisé par la revue *Parachute*, dit à l'ouverture de sa présentation : « Allez vous faire voir ailleurs! » Cette invitation aux artistes de parcourir différents horizons comporte plusieurs motifs comme le mentionne Guy Bellavance (2000) dans l'introduction de l'ouvrage : *Monde et Réseaux de l'art*.

On part ainsi à l'étranger non seulement à la recherche d'informations, de connaissances, ou d'expériences nouvelles, sur un mode initiatique ou aventureux, dans le cadre d'un processus formateur ou en vue de prospector opportunités et marchés, dans une perspective strictement commerciale. On y va aussi gagner identité et reconnaissance (Bellavance, 2000 : 12).

Rivera effectue un séjour d'une dizaine d'années dans le vieux monde pour y apprendre et pour découvrir les arts modernes. Orozco et Siquieros connaissent aussi d'autres pays, quoique moins longuement. Parfois, les muralistes — tout comme d'autres artistes faisant « de la représentation nationale ou gouvernementale officielle » (Bellavance, 2000 : 9). — se retrouvèrent dans le rôle d'ambassadeur de leurs pays. De plus, cette reconnaissance artistique étrangère a fait des trois muralistes des artistes valables aux yeux de leurs nationaux.

Dans la présente section, je tenterai d'extraire des nombreuses biographies et autobiographies des trois muralistes, les éléments pertinents à mon sujet, en particulier ce qui concerne leurs influences artistiques, leur engagement politique et leurs explications quant à leurs choix esthétiques.

#### 4.1 José Clemente Orozco (1883-1949)

Né le 23 novembre dans la ville de Guzman au sud de Guadalajara, José Clemente Orozco passe son enfance à Mexico. Le jeune Orozco étudie la peinture à l'Académie de *San Carlos*, où il définit et développe un style qui le caractérisera. Il entretient une énorme admiration pour José Guadalupe Posada, graveur et illustrateur mexicain dont il subit fortement l'influence. Posada est célèbre à travers le monde pour ses *calaveras*, des squelettes par lesquels il fait une satire de l'élite durant la présidence de Porfirio Diaz. Orozco écrit, au sujet de Posada: « Éste fue el primer estímulo que despertó mi imaginación y me impulsó a emborronar papel con los primeros muñecos, la primera revelación de la existencia del arte de la pintura » (Orozco, 2002 : 12). « Ce fût le premier stimulant qui éveilla mon imagination et me

poussa à griffonner les premiers bonhommes, la première révélation de l'existence de l'art de la peinture. » (Ma traduction.) Orozco est également inspiré par le travail de Michel-Ange. Il est à noter que, dès le début de ses études, le futur muraliste entrevoit dans l'art un médium capable de conscientiser les spectateurs et de propager des idées.

Suite à ses études à l'Académie de *San Carlos*, Orozco décide d'étudier en ingénierie agricole. Cependant, lors d'un atelier pratique, un accident le prive de sa main gauche. Il décide alors de consacrer sa vie au dessin et à la peinture. Il se rallie au mouvement révolutionnaire de 1910 et devient un des illustrateurs de la revue *Vanguardia* dirigée par le Dr Atl, pseudonyme de Geraldo Murillo. Ce dernier, peintre très engagé, professeur à l'Académie de *San Carlos* est l'un des précurseurs de l'art mural. En novembre de 1914, Orozco quitte Mexico pour s'installer dans le sud du Veracruz avec un groupe d'artiste et le Dr Atl. Pendant son séjour il consacre encore son talent au journal *La Vanguardia*, dans lequel il s'amuse à dessiner satires et caricatures de la société mexicaine sur des thèmes très variés : membres du clergé, personnages marquants de la Révolution mexicaine, soldats.

[...]c'est dans la *Vanguardia* (1915) qu'il va donner sa mesure de caricaturiste. Dirigée par le Dr Alt, avec des correspondants comme Siqueiros, la *Vanguardia* est un journal féroce; on s'y attaque aux bourgeois conservateurs, aux manœuvres intimidantes des *americanos*, au clergé et à tout ce qui s'oppose à la Révolution (Fauchereau, 1985 : 54).

L'engagement révolutionnaire de l'artiste transpire de ses œuvres. Les thématiques de ses peintures, de ses caricatures et de ses dessins prouvent qu'il vit de très près les événements de la Révolution. Son œuvre est traversée par les tragédies humaines, par l'exploitation des hommes par les hommes, par les guerres sanglantes, par les désillusions de l'après-révolution. Au sujet de ses murales du Collège *San Ildefonso*, dont j'ai déjà parlé précédemment, Azuela de la Cueva écrit : « Las

primeras características que distingue a este conjunto mural son el dramatismo y la amargura con que Orozco rememora la lucha revolucionaria » (Azuela de la Cueva, 2005 : 162). « Les premières caractéristiques qui distinguent cet ensemble mural sont le dramatique et l'amertume avec lesquelles Orozco se remémore la lutte révolutionnaire. » (Ma traduction.)

Orozco décide de retourner à Mexico en 1916 et il tient sa première exposition cette même année dans une librairie du nom de *Biblos*. Il y expose des peintures, des dessins, des aquarelles. Toutefois son art ne gagne pas la faveur des spectateurs et il éprouve de la difficulté à se projeter en tant que peintre dans la grande métropole. Cette incompréhension de son art le pousse à explorer de nouveaux horizons et il décide de séjourner aux États-Unis. À la frontière, les douaniers détruisent une soixantaine de ses œuvres parce qu'ils les considèrent amoraux. « Despues del examen fueron separadas y hechas pedazos unas sesenta. Se me dijo que una ley prohibida introducir a los Estados Unidos estampas inmorales» (Orozco, 2002 : 45). « Après l'examen, elles furent séparées et on en détruisit une soixantaine. On me dit qu'une loi interdisait d'introduire aux États-Unis des œuvres immorales. » (Ma traduction.) Il s'installe néanmoins à San Francisco et s'associe à un peintre du nom de Fernando Galvan. Les deux parviennent à se dénicher de petits contrats pour élaborer des panneaux pour le cinéma, etc. Ce travail leur permet tout juste de survivre.

En 1919, bouleversé par la mort du leader paysan Emiliano Zapata, Orozco revient au Mexique. Cet événement réaffirme son désir profond de se joindre à la Révolution et d'y contribuer. L'année 1922 représente une année importante pour Orozco car il se joint au mouvement muraliste pour consacrer son art à un projet révolutionnaire. Bien qu'il ne soit pas hors du commun pour des artistes de cette époque de voyager, la trajectoire d'Orozco n'est pas banale pour un homme de sa génération. Octavio Paz rapporte que « Rivera et Siqueiros furent des hommes de

parti, armés de programmes et de schémas esthétiques et politiques ; Orozco, plus libre et plus pur, anarchiste et conservateur à la fois, fut un véritable rebelle » (Paz, 1995 : 30).

En 1928, Orozco voyage à New York afin d'exposer ses dessins de la Révolution mexicaine. Cette exposition connaît un grand succès et il reprend l'expérience à travers d'autres pays. Il peut maintenant vivre de son art. Son succès à New York aboutit à une première commande enfin prestigieuse, du Collège de Pomona, en Californie. En 1930, il y réalise l'œuvre *Prométhée*. Pour cette murale, Orozco décida de suivre sa conviction profonde et d'éviter de peindre une œuvre qui serait vénérée uniquement pour sa beauté. Il peint le destin tragique de l'humanité, bien accueillie par les critiques et le public étatsuniens. Ce succès l'amène à se voir confier d'autres commandes aux États-Unis dont une murale pour le New School for Social Research à New-York en 1931 ainsi que d'autres à la bibliothèque du Dartmouth College. Le contexte politique des années trente aux États-Unis s'avère en effet favorable à l'art mural sous l'influence, notamment, du président démocrate Franklin Roosevelt. Des subventions sont rendues disponibles pour des artistes comme Orozco, qui continue à recevoir plusieurs commandes provenant des écoles, universités et collèges. Par le biais du programme pour les œuvres d'art du Ministère du trésor inclus dans le New Deal, Roosevelt veut démocratiser les domaines de la culture et des arts entre 1935 et 1939.

Alors qu'ils trouvaient aisément des commandes pour peindre des fresques et des marchands ou des musées pour acheter leurs œuvres de chevalet dans les États-Unis des années 1930 (Roosevelt instaurera d'ailleurs un système de commandes publiques pour les artistes), à l'ère du Maccarthysme, il en va différemment. La réorientation de la politique culturelle des États-Unis dans l'immédiat après-guerre s'accommode mal des muralistes et de leurs fresques qui entendent contribuer à la lutte des classes (Plâa, 2008 : 131).

La guerre froide, cependant, commence aux États-Unis, où la chasse aux communistes fait rage. Le climat est à la dénonciation de tout ce qui, de près ou de loin, se rapporte au communisme et au socialisme. Il ne sera plus question d'être ouvert à un art politique mais plutôt de le bannir et de ne lui laisser aucune place. En 1932, une fois ses œuvres terminées, Orozco part voyager en Europe. Il souhaite connaître ce continent, tant magnifié dans le domaine des arts; il veut passer tout son temps à visiter les musées. « En 1932 visité Europa en un viaje corto de tres meses. Mi intención no era conocerla, pues el viejo mundo no puede ser conocido en noventa días. Quería solamente ver la parte de gran pintura en museos y templos » (Orozco, 2002 : 109). « En 1932, j'ai visité l'Europe lors d'un voyage très court de trois mois. Mon intention n'était pas de la connaître, car le vieux monde ne peut être connu en 90 jours. Je voulais seulement voir l'apport des grandes peintures dans les musées et les temples.» (Ma traduction.)

Pendant ce voyage, il porte un grand intérêt à l'art baroque, captivé par l'organisation de la composition de cette peinture, particulièrement ses grandes diagonales. L'effet dramatique apparu dans ses peintures subséquentes en est fortement inspiré. Orozco termine sa carrière, tout comme Rivera, entre les murs de l'Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM).

#### 4.2 Diego Rivera (1886-1957)

Né le 13 décembre 1886 à Guanajuato d'une famille modeste, Diego Rivera démontre dès l'enfance du talent et beaucoup d'intérêt pour le dessin. À l'âge de 13 ans, il débute ses études à l'Académie de *San Carlos*, où il entre lui aussi en contact avec le Dr Atl qui le motive à renouer avec la culture autochtone mexicaine. Ainsi, Rivera s'intéresse aux formes et aux couleurs de l'art précolombien qu'il cherche à intégrer dans sa propre peinture. Tout comme Orozco, Rivera cultive beaucoup d'admiration pour le travail du graveur José Guadalupe Posada.

Of the many artists that influenced Rivera during his formative years, few did more than the Mexican engraver José Guadalupe Posada. Posada's prolific output of prints represented for Rivera the vitality of Mexico's rich traditions of popular art and the most penetrating views of Mexican social life in the years before the Revolution, and later influenced the imagery that Rivera used in his murals depicting the revolutionary struggles of the people through their popular traditions of folklore and political and religious festival (Rochfort, 1993 : 23).

De tous les artistes qui ont influencé Rivera durant ses années de formation, peu l'ont fait autant que le graveur José Guadalupe Posada. La création prolifique de lithographies de Posada représentait pour Rivera la vitalité des riches traditions de l'art populaire mexicain ainsi qu'une des visions les plus pénétrantes de la vie sociale mexicaine d'avant la révolution. Plus tard, l'œuvre de Posada influença les représentations visuelles que Rivera utilisa dans ses murales illustrant les luttes révolutionnaires du peuple à travers les traditions populaires du folklore et des festivals politiques et religieux. (Ma traduction.)

Diego Rivera part pour l'Europe en 1907, grâce à une bourse obtenue par l'intermédiaire du gouverneur du Veracruz. Il parvient à exposer et même à vendre plusieurs de ses œuvres.

Cette exposition rassemble quatorze à quinze paysages à l'huile et au crayon, plus quelques portraits. Diego parvient à les vendre tous, et réunit ainsi de l'argent nécessaire à la traversée. Dehesa lui a de son côté accordé une pension équivalent à trois cents francs par mois (Wolfe, 1994 : 38).

Il séjourne pendant deux ans en Espagne, où le peintre mexicain Gerardo Murillo (Dr Atl), le recommande à un de ses amis. Grâce à ce contact, le peintre espagnol Eduardo Chicharro, accepte de prendre Rivera dans son atelier.

La curiosité intellectuelle du jeune peintre ainsi que sa capacité à apprendre, tant des maîtres classiques que des contemporains, se retrouvent dans la diversité des styles auxquels il s'essaie les années suivantes. Le Mexicain fréquente le musée de Prado et copie Francisco Goya, surtout les toiles de la fin de l'œuvre, «les toiles noires», mais aussi El Greco, Diego Vélasquez et les petits flamands (Kettenmann, 1997 : 13).

Durant l'année 1909, des grèves ouvrières s'organisent et Rivera se familiarise avec les différentes revendications des travailleurs. Il commence à s'intéresser à l'anarchisme et au communisme et se consacre à la lecture de certains ouvrages. Il met la peinture de côté pendant un certain temps et, après l'Espagne, se promène à l'intérieur du continent européen. Londres le fascine. Il passe beaucoup de temps à explorer cette ville industrialisée et à se promener dans les quartiers ouvriers. Son passage en France se révèle aussi significatif : il est reçu avec enthousiasme dans les milieux artistiques de Paris grâce aux portes ouvertes par son ami Chicharro. Cependant, le gouverneur de Veracruz entre en contact avec Rivera et lui demande de revenir au pays pour l'automne 1910, afin de participer à une exposition tenue dans le cadre des festivités du centenaire de l'Indépendance. À cette époque, obtenir la participation d'un peintre mexicain reconnu et apprécié en Europe est en effet considéré comme prestigieux pour un État postcolonial. Rivera accepte avec joie l'invitation : l'idée de revenir au pays lui semble bien sympathique. Toutefois, il compte bien revenir rapidement en Europe, car il vient tout juste d'entrer en contact avec ses mentors : Picasso, Cézanne et Rousseau. Le retour de Rivera au Mexique aurait alors été motivé par son désir d'assassiner Porfirio Diaz. « Dans sa dernière autobiographie, Diego affirme qu'il avait prévu d'assassiner Porfirio Diaz le jour du vernissage, mais le dictateur ayant envoyé sa femme à sa place, déjoua ses plans » (Suarez, 1994 : 54). Ces propos sur ce projet d'assassinat sont-ils fondés? Bertram Wolfe, dans la biographie qu'il a faite de l'artiste, remet plusieurs fois en question ce qu'a pu rapporter Rivera. Il est fascinant de constater à quel point Rivera a une imagination fertile. Il semble toujours avoir des grandes histoires à raconter sur ses intentions, sans que celles-ci se traduisent par des faits véritables et vérifiables. Ce qui porte à remettre en question certaines de ses affirmations. Diego Rivera aurait-il ainsi été porté à l'exagération et à la manipulation des faits qui se sont produits dans sa vie? Le commentaire de Octavio Paz est lui aussi fort éloquent. « Il fut un merveilleux inventeur de contes et de multiples fantaisies. Cependant, son goût de la

fabulation pouvait le conduire au mensonge et à des actes plus graves encore » (Paz, 1995 : 112).

Encore une fois, le jeune Rivera connaît un grand succès lors de l'exposition présentée au Collège de *San Carlos*; il vend plusieurs de ses œuvres. La somme d'argent qu'il obtient lui permet d'espérer sous peu retourner en Europe.

D'après les critères habituels, le jeune peintre, âgé maintenant de vingt-quatre ans, a réussi. Des commandes de portraits à foison, des paysages qui se vendent facilement, un poste de maître-assistant dans une école des beaux-arts, une charge diplomatique et administrative lui assurant des revenus réguliers, et aucune obligation sinon de promouvoir l'image de son pays en continuant à peindre : il n'a qu'à choisir (Wolfe, 1994 : 54).

Rivera se trouve encore sur le sol mexicain lorsque les tentatives de destitution de Diaz se succèdent. Pendant les cinq mois de la Révolution, Rivera délaisse la peinture et prend part au soulèvement de son pays. Il s'implique dans *l'Ateneo de la Juventud*, où il côtoie Vasconcelos. Pour ce groupe d'une centaine d'intellectuels et d'artistes, l'éducation dans la nation mexicaine moderne doit intégrer les valeurs hispano-américaines et les lier à la civilisation européenne sans toutefois tomber dans les dérives élitistes et colonialistes.

Madero et ses hommes prennent le pouvoir en 1911. Rivera, désabusé par leur attitude, réalise son projet de repartir en Europe. Ce séjour sera son plus long : il y demeure une dizaine d'années. Il entre en contact avec le cubisme et certains peintres tels que Juan Gris, Piet Mondrian et Pablo Picasso. En 1921, c'est un Diego Rivera particulièrement conscient du rôle social de l'art qui revient au Mexique. Sa rentrée au pays natal est motivée par une proposition très intéressante : Vasconcelos, devenu ministre, souhaite que Rivera se joigne à son projet éducatif et culturel; l'homme politique poursuit l'objectif de rendre l'histoire du Mexique accessible sur les murs du pays. Rivera conçoit facilement le potentiel de ce projet pour le peuple mexicain.

Il se laisse séduire par l'odeur de démocratisation qui flotte sur le pays, lui qui critique ardemment l'idée de *l'art pour l'art*, soutenant que l'esthétisme et l'académisme ne sont accessibles qu'aux élites. Cette même année, Vasconcelos invite des artistes dont Rivera à voyager à travers le Mexique pour qu'ils s'inspirent de la *mexicanité*.

En novembre 1921, le ministre entreprend un voyage d'exploration et de propagande culturelle dans le Yucatan, invitant plusieurs peintres et poètes, dont Rivera, à y participer. Cette expédition se révèle plus fructueuse pour Diego. Il revient avec des croquis de paysages, de cabanes, de cenotes (rivières souterraines), d'hommes et de femmes qui figureront par la suite dans ses fresques et ses tableaux (Wolfe, 1994 : 106).

Cette visite du Yucatan frappe l'imaginaire de Rivera et il se sert de ses observations pour la réalisation de ses peintures. C'est d'ailleurs à l'occasion de ce voyage qu'il persuade le ministre de lui céder son premier mur, à Mexico, à l'école préparatoire nationale autrefois le Collège *San Ildefonso* ; il y peint une première murale, *la Creación*, de laquelle il se montre insatisfait, considérant que son style ressemble trop à celui de la peinture de la Renaissance italienne. Rivera opte pour un art clair, franc et accessible, au sens où l'on ne doit pas avoir besoin d'une formation en art pour saisir l'essence de l'œuvre. Pour Rivera, les ressources matérielles servant à créer l'œuvre doivent, de leur côté, être facilement abordables. Voilà pourquoi le peintre considère très pertinente l'idée de s'appropriier les murs pour faire passer des messages révolutionnaires. Le ministre Vasconcelos lui confie en 1922 la décoration des cours intérieures du Secretaria de Educacion Pública (Secrétariat d'Éducation Publique). Il en résulte une série de 124 fresques en 117 panneaux, sur une surface de mille six cent mètres carrés. Une large équipe d'assistants, de mélangeurs de couleurs, de traceurs, d'ouvriers et de plâtriers accompagne Rivera dans l'exécution de cette œuvre.

Les historiens de demain qui découvriront les ruines décorées de cette construction — les fresques sont conçues de manière à durer aussi longtemps les murs qui les supportent — pourront sans difficulté se faire une idée très nette de la nature du sol mexicain, du travail, des luttes et des fêtes, des rêves et des aspirations du peuple mexicain. Depuis la Renaissance, aucune œuvre ne peut se vanter d'être une telle source d'information sociologique et idéologique (Wolfe, 1994 : 132).

Cette œuvre murale colossale lui apporte une renommée sans précédent aux États-Unis et en Europe. Les œuvres de Rivera créent cependant d'énormes polémiques dans la presse et dans certains milieux artistiques mexicains; elles sont bien loin de faire l'unanimité. Pour certains journalistes, l'esprit novateur et le grand talent du peintre muraliste, en se rapprochant des réalités du peuple, annoncent l'art de demain; pour d'autres, la peinture de Rivera est tout simplement grotesque. D'ailleurs, un conflit surgit lorsque Rivera décide d'accompagner un de ses panneaux d'un message appelant le peuple mexicain à la révolte.

Lorsque les journalistes, travaillant pour les quotidiens qui n'apprécient pas le travail de Diego, découvrent ces vers, un orage éclate. À la prétendue laideur du dessin, à l'anti-esthétisme de l'ensemble du projet, au gâchis de l'argent des contribuables, à l'insulte que la fresque constitue pour le Mexique, s'ajoute la condamnation pour incitation au crime collectif! (Wolfe, 1994 : 133).

Les critiques que l'on adresse à Rivera sont d'abord d'ordre esthétique. La presse décrit sa peinture comme vulgaire et risible, la considérant comme un véritable attentat à la pudeur. Cette pruderie et ce conservatisme démontrent l'intériorisation des valeurs coloniales et des critères esthétiques ambiants. « C'est de la propagande, et en aucun cas de l'art » (Wolfe, 1994 : 147). Pendant ce temps, à Paris et à New York, on encense le travail de Rivera. Alors peu à peu, les critiques mexicaines, constatant qu'un de leurs artistes est en voie d'acquiescer une réputation internationale, deviendront moins bruyantes et moins sévères.

Ces premières années de la fresque murale représentent pour Rivera un précieux apprentissage. Il n'abandonne pas ce qu'il a appris de la peinture italienne, mais il s'inspire des techniques de la fresque aztèque et maya pour intégrer des couleurs vives. « Rivera a fait de nombreuses copies de motifs précolombiens, il a aussi collectionné une grande quantité d'œuvres anciennes et, dans ses fresques, il tisse des liens esthétiques nettement perceptibles avec l'art d'autrefois » (Plâa, 2008 : 32).

Cependant, la pigmentation, dans le travail de Rivera, demeure pure interprétation de la part de l'artiste. Bien que celui-ci prétende y exprimer l'influence aztèque et maya, il est clair que cette pigmentation résulte d'un choix et d'une vision personnels de l'artiste; en effet, Rivera ne possède tout simplement pas les moyens techniques de connaître avec certitude les pigments utilisés traditionnellement par les Aztèques et les Mayas, étant donné que ces pigments ne résistent pas au passage du temps.

Rivera travaille avec acharnement pour arriver à mettre de l'avant tous ses projets et ses ambitions de participation à la vie politique. Il se réunit avec ses camarades pour discuter d'art et de Révolution et contribuer à la parution du journal *El Machete*. De 1929 à 1935, Rivera exécute la fresque du Palais National intitulée *L'Histoire du Mexique*. Le peintre la peaufinera jusqu'en 1955. La lenteur de ces travaux s'explique par les nombreux allers-retours de Rivera aux États-Unis où il expose à maintes reprises et où il remplit de multiples commandes. Entre autres, de 1932 à 1935, il exécute à Détroit *L'homme et la machine* et à New York, pour Rockefeller, *L'homme au croisement*. Cette dernière œuvre connaît beaucoup de remous car Rivera y peint des personnages controversés tels Lénine et Marx. Sur ordre du milliardaire, la peinture est d'ailleurs finalement détruite. Rivera reprend cependant cette thématique en 1934 au Palais National de Mexico; il rebaptise sa fresque : *L'homme contrôleur de l'univers*.

Rivera, de caractère opportuniste, ne rate jamais une occasion de dénicher un contrat, que ce soit au Mexique ou ailleurs. Son parcours artistique étatsunien s'explique par les rapports privilégiés qu'il entretient tout au long de sa vie avec les artistes de ce pays. Même si Vasconcelos renonce à son poste de Ministre de l'éducation, Rivera, contrairement aux deux autres muralistes, continue d'entretenir des relations étroites avec le gouvernement. Il préserve une relation qui lui permet l'accès à des murs pour la création de murales. Rivera s'est toujours présenté comme le leader des muralistes; mais il est à préciser que chacun des peintres muralistes, doté d'une personnalité hors du commun, a contribué de façon originale et spécifique à la vigueur du mouvement.

#### 4.3 David Alfaro Siqueiros (1896-1974)

Bien que Siqueiros soit né à Chihuahua, au nord du Mexique en 1896, sa famille décide de s'installer à Mexico en 1909. Siqueiros étudie à l'école des Beaux-arts de Mexico et rejoint, à l'âge de dix-huit ans, l'armée révolutionnaire constitutionnaliste du général de la Huerta. Il reste quatre ans auprès des franges révolutionnaires et cette expérience marque profondément sa vie. Il admet lui-même que la participation à une armée révolutionnaire eut un impact sur sa vie de peintre et sur son enthousiasme envers le mouvement muraliste.

Siqueiros se rend en Europe en 1919. C'est d'ailleurs à ce moment qu'il entre en contact avec Diego Rivera, alors à Paris. Rivera lui présente différents cercles d'artistes. Ces multiples rencontres alimentent considérablement le jeune Siqueiros; elles lui permettent d'affiner sa pensée politique et de préciser son projet artistique. Il séjourne ensuite à Barcelone, en 1922 où il publie son *Manifeste pour un art révolutionnaire mexicain*. Il retourne au Mexique à la fin de cette année, avec en tête l'idée de créer un art révolutionnaire mexicain.

Dès ses premières peintures, le style de Siqueiros s'avère remarquable ; il illustre des thèmes liés à la vie des ouvriers dans le Mexique de cette époque. Il s'en dégage une touche dramatique troublante. La première murale qui reflète sa position politique et idéologique s'intitule *Llamado a la libertad*. Sur cette œuvre, une femme se libérant de chaînes, représente clairement l'oppression d'un système qui ne procure aucune liberté aux citoyens et citoyennes. Le symbolisme de la fresque propose l'importance de se libérer de la servitude, celle-ci constituant le principal outil d'enrichissement de quelques uns aux dépens de tous les autres. La citation suivante confirme l'intention de Siqueiros de peindre pour le peuple : « En ese momento, uno de los objetivos del arte revolucionario era despertar a un pueblo dormido y privado de cultura, a la plena noción de su herencia cultural, por medio de imágenes » (Guadarrama Pena, 2000 : 113). « À ce moment-là, un des objectifs de l'art révolutionnaire était de réveiller un peuple endormi et privé de culture, à la pleine conscience de son héritage culturel, au moyen d'images. » (Ma traduction.)

Une autre murale élaborée à la même époque et intitulée *El entierro del obrero* (*L'enterrement de l'ouvrier*) traduit clairement le grand intérêt de Siqueiros pour la classe ouvrière; le peintre utilise celle-ci comme thématique dynamique pour sa peinture. De plus, Siqueiros milite en tant qu'organisateur et agitateur dans les mouvements ouvriers. Son art devient un instrument de conscientisation pour un nouvel ordre du monde. Siqueiros s'affiche comme partisan de l'idéologie marxiste et joue un rôle clé dans la publication du journal *El Machete*.

Alors que la peinture traditionnelle est un art individuel, Siqueiros opte plutôt pour un art socialisé et collectif. Selon lui, les artistes peuvent et doivent contribuer à la Révolution socialiste et cet apport doit se manifester par l'art. L'art, médium de changement social, pourra par la suite projeter l'imaginaire du peuple mexicain dans un monde différent, un monde radicalement transformé dans sa structure politique et sociale.

Nous proclamons que, le moment actuel étant de transition entre un ordre décrépit et un nouveau, les créateurs de beauté doivent déployer leurs plus grands efforts pour que leur production soit de valeur idéologique pour le peuple, et pour que le but final de l'art, qui est actuellement une expression de masturbation individualiste, soit celui d'un art pour tous, d'éducation et de lutte (Siqueiros, 1997 : 436).

Siqueiros se révèle contestataire dès son adolescence. Il organise avec ses compagnons de classe de l'école des Beaux-arts la grève étudiante de 1911, dénonçant la réplique de l'enseignement académique européen et réclamant un enseignement aux couleurs mexicaines. Son engagement dans l'armée constitutionnelle, dirigée par Venustiano Carranza, lui permet non seulement de parcourir son pays, mais aussi d'entrer en contact avec des populations des divers coins des États du Mexique. Très impliqué au sein du parti communiste mexicain, il y organise plusieurs luttes syndicales et ouvrières. Sa solidarité avec des luttes de libération ayant lieu dans d'autres régions du monde le conduit d'ailleurs en prison.

Agitación y propaganda fueron elementos que acompañaron algunos temas siqueirianos y, en ocasiones, las propuestas metodológicas del artista, porque Siqueiros fue eso: propagandista y agitador. Casi a la par de su inicio como muralista, desplego ambas actividades hasta alcanzar niveles inusitados, tanto en sus postulados teóricos como en su praxis artística (Guadarrama Pena, 2000 : 111).

L'agitation et la propagande furent des éléments qui accompagnèrent certains thèmes « siqueiriens » et, à l'occasion, la proposition méthodologique de l'artiste, car Siqueiros fut ceci : propagandiste et agitateur. Dès ses débuts en tant que muraliste, il déploya chacune de ces activités, s'élevant à des niveaux inusités, autant par ses postulats théoriques que dans sa praxis artistique. (Ma traduction.)

Siqueiros a laissé sa marque dans plusieurs pays d'Amérique latine, mais aussi aux États-Unis. Il y importe sa vision d'un art collectif et subversif. Il profite de

l'occasion pour dénoncer et accuser le gouvernement américain de racisme et d'expansionnisme, comportement pour lequel il sera chassé du pays.

En su transito por Estados Unidos forma el primer colectivo de artistas junto al que realiza sus primeros murales al aire libre, sin dejar de lado la feroz crítica al gobierno racista y expansionista norteamericano que responde expulsándolo de su territorio (Lazcano, 2000 : 60).

Durant son passage aux États-Unis, il forme le premier collectif d'artiste en même temps qu'il réalise ses premières murales extérieures, sans laisser de côté la critique féroce envers le gouvernement raciste et expansionniste nord-américain qui lui répond en l'expulsant de son territoire. (Ma traduction.)

À cette époque, les États-Unis s'immiscent en effet un peu partout en Amérique latine, placent des hommes de paille à la tête de différents États, provoquent des conflits entre différentes factions et subventionnent l'armement des guérillas. Ils interviennent ainsi afin de s'approprier les richesses du sud et d'étendre leur territoire et leur marché. L'action militante de Siqueiros, dans les événements politiques de son pays et d'ailleurs, interrompt à plusieurs reprises son travail de peintre. Ainsi, il assiste à plusieurs congrès dont le *IV<sup>e</sup> Congrès du syndicat International rouge*, qui se tient en Russie en 1927, auquel Rivera prend également part. En 1928, Siqueiros participe aussi, comme membre du parti communiste mexicain, à la première conférence communiste de l'Amérique latine, qui se déroule en Argentine.

Toujours en 1928 prend naissance le comité *Manos fuera de Nicaragua*, dans lequel Siqueiros s'implique. L'organisation dénonce la présence étatsunienne et son expansionnisme. Dans les années 1930, Siqueiros se déplace considérablement. Il se rend en Russie et en Amérique latine. En Argentine, le gouvernement l'expulse pour avoir tenu des réunions organisationnelles avec des syndicats et participé à des actions de désobéissance civile. De retour au Mexique, il se rend à Jalisco pour soutenir les ouvriers dans l'organisation d'une grève. Puis il arrive en Espagne dans

les années 1936 afin de se joindre aux républicains espagnols farouchement opposés au régime de Francisco Franco. Son expérience dans l'armée républicaine espagnole lui laisse d'ailleurs un goût amer envers les trotskistes. Siqueiros considère qu'ils ont une nette tendance au fascisme. Cela amène Siqueiros, une fois Trotski exilé au Mexique, à organiser contre lui un attentat qui échoue.

Siqueiros decidio organizar y encabezar el asalto a la casa de Leon Trotsky en mayo de 1940, pero él y sus compañeros fueron rechazados por los guardias que custodiaban el lugar, lo que significo, de nuevo, la persecución policiaca y la necesaria huida, primero a la sierra de Jalisco con sus antiguos compañeros mineros y despues a Sudamérica (Lazcano, 2000 : 78).

Siqueiros decida d'organiser et de prendre la tête de l'assaut de la maison de Léon Trostsky en mai 1940, mais lui et ses compagnons furent rejetés par les gardiens qui surveillaient les lieux, ce qui impliqua une fois de plus la persécution policière et la nécessité de fuir, en premier dans la forêt de Jalisco avec ses anciens compagnons miniers et ensuite en Amérique du Sud. (Ma traduction.)

Rentré à Mexico en 1939, il peint le *Portrait de la bourgeoisie* pour la maison des syndicats de Mexico, une œuvre qui ne fait pas l'unanimité parmi ses commanditaires. Les fresques de Siqueiros évoquent les guerres, la solidarité ouvrière, l'enchaînement des humains par le système capitaliste, la brutalité des combats entre la classe ouvrière et la bourgeoisie. Il dénonce d'ailleurs les mêmes thèmes au sein des organisations dans lesquelles il milite.

Siqueiros a consacré beaucoup d'énergie à la création de regroupements et d'associations politiques et syndicales, de même qu'à la mise sur pied de divers périodiques de gauche. Même si ses entreprises n'ont pas toujours connu de succès, il fut un homme d'action ardemment investi, tant dans la lutte politique que dans la peinture. Des trois muralistes mexicains, Siqueiros fut donc le plus militant. Il aura non seulement engagé son art dans la Révolution, mais aura pris ardemment position

dans plusieurs luttes et organisations, partout en Amérique latine et en Europe pour mettre de l'avant des principes de démocratie auxquels il croyait profondément.

Comme illustré ci-dessus, les trois muralistes mexicains ont connu des destins à la fois similaires et forts différents. Alors que l'engagement de Siqueiros ne se démentit jamais, et que l'opportunisme de Rivera fut constant, Orozco revendiqua le droit de changer d'opinion et de faire de l'art pour l'art. Les fins de carrière d'Orozco et de Rivera laissent cependant perplexes. En effet, rappelons que ces deux artistes ont contribué à forger les images de la nation mexicaine moderne. Artistes visionnaires, ils se sont joints au mouvement de l'après-révolution en utilisant leur art comme arme de conscientisation du peuple. Déçus par l'absence de changements concrets dans la manière de gouverner, ils ont dénoncé publiquement le populisme du Parti Révolutionnaire Institutionnel qui tardait à appliquer les réformes promises. Ironiquement, Orozco et Rivera sont devenus enseignants et ont achevé leur vie professionnelle en étant assimilés par les institutions de cet État qu'ils critiquaient. Pire, ils ont transmis aux générations subséquentes, en tant que professeurs, des idées et des valeurs qu'ils condamnaient. Car bien que l'UNAM se déclarait autonome, elle demeurait entièrement financée par l'État qui parvint ainsi à l'inféoder.

## CHAPITRE V

### IMAGINAIRE NATIONAL AU MEXIQUE

Dans la section 1.2 *Imaginaire et transmission de l'identité nationale*, nous avons vu comment se forge le sentiment collectif d'appartenance à l'imaginaire politique et sociologique national. Il a été démontré également comment l'identité nationale se nourrit de représentations des récits historiques, peu importe sur quels supports ils sont transmis (littérature, chant, représentations visuelles). Des explications ont été amenées sur la façon dont une nation se perpétue en utilisant à ses fins la symbolique qui constituait traditionnellement une prérogative et un monopole ecclésiastique. Dans la section 1.4 *Outils d'analyse d'une murale*, le rôle joué par les représentations de type iconique a été mis en évidence. Des éclaircissements ont été fournis sur l'importance des visées politiques dans l'art d'avant-garde, qu'elles soient socialistes ou conservatrices. Dans le présent chapitre seront inventoriés les symboles mexicains se rapportant au sentiment d'identité nationale. J'analyserai ensuite la murale de Rivera, *L'Histoire du Mexique*, afin de vérifier comment les symboles nationaux s'y articulent. Finalement, des liens entre la murale et l'émergence d'un nouveau sentiment national mexicain seront possiblement établis et les retombées du muralisme, au plan national ou international seront examinées.

#### 5.1 Symbolisme national

Quels sont ces symboles sur lesquels s'appuie la nation mexicaine? Quels en sont les mythes fondateurs, les emblèmes, les icônes? Quelles anecdotes historiques valurent la peine d'être récupérées aux fins de l'illustration nationale? Qu'est-ce qui définit la nation et sur quelles représentations les nationaux s'entendent-ils? Quels sont les projets nationaux? Dans une étude détaillée des thèmes abordés par la peinture mexicaine, Thomas Pérez Vejo présente une rétrospective exhaustive des

symboliques et des illustrations se référant à la nation dans la peinture officielle mexicaine.

La reconstruction du discours idéologique de la peinture officielle est en même temps une reconstruction du discours sur l'invention de la nation, sur le processus qui a permis aux individus des sociétés contemporaines de passer d'un état où ils étaient sujets d'un monarque au statut de citoyens d'une communauté nationale (Pérez Vejo, 2001 : 213).

Pérez Vejo fait aussi ressortir ce que l'imagerie a omis de représenter, ce qui est fort révélateur au plan de la construction identitaire mexicaine. Un résumé de ses idées est présenté ci-dessous.

À la période préhispanique, la nation mexicaine n'existe pas car de nombreux peuples et dynasties, au fonctionnement très hiérarchisé, occupent ce territoire qui deviendra plus tard le Mexique. « Les métis hispanophones du Mexique se réclament non pas des conquistadores castillans, mais des Aztèques, des Mayas, des Toltèques et des Zapotèques à demi oubliés » (Anderson, 1983 : 157). Les images et symboles prégnants de l'époque, souvent gravés dans la pierre, représentent des images des différents cultes rendus aux nombreuses divinités totémiques (Quetzalcoalt, Mixcoalt, Coatlicue,...). Certains chefs légendaires voient leur vie mythifiée à travers l'histoire, par les contes et les fresques (Cuauhtemoc, Pacal, Yaxchilan,...). Les symboles de la fertilité de la terre et de la culture du maïs, du manioc et de la cacahuète abondent. Chefs et dieux dits païens tombent dans l'oubli pendant plusieurs siècles avant d'être redécouverts et revalorisés comme figures de l'histoire nationale. Cependant, les décideurs, au moment de la Conquête, travaillent avec acharnement à faire coïncider les frontières de la colonie du Mexique avec celles de l'empire aztèque.

Mais pour cela, il importait que le passé préhispanique fût, de manière exclusive et excluante, le passé aztèque. Avantage supplémentaire, l'opération conférait à la nation mexicaine ce caractère intemporel, a-historique et naturel dont tout nationalisme a besoin (Pérez Vejo, 2001 : 224).

Au temps de la colonie, seuls les colons espagnols ou leurs descendants sont reconnus comme étant des « nationaux ». La société s'organise autour de l'*hacienda*, selon un modèle semblable à celui des seigneuries européennes. Ainsi, seuls les descendants de familles espagnoles peuvent accéder à la propriété terrienne aux fins d'exploitation commerciale. Par conséquent, seuls ces propriétaires ont voix au chapitre en ce qui concerne l'administration des biens publics. Sont exclus de toute sphère d'influence non seulement les Indiens, mais aussi les Métis. La religion catholique se pratique avec ferveur et les représentations picturales de scènes religieuses sont omniprésentes.

En termes d'art et de culture, seul ce qui provient alors de la Mère patrie (l'Espagne) ou de Rome est considéré valable. Thomas Pérez Vejo remarque avec justesse que la colonie elle-même est absente des représentations picturales de cette époque et des suivantes. Trois siècles d'histoire n'ont pratiquement pas été représentés! Les tableaux de l'époque s'attardent à représenter les batailles de la Conquête plutôt que la vie au quotidien, mythifiant ainsi la reddition des chefs autochtones face à la suprématie espagnole. Ils s'orientent également vers les scènes religieuses de type conventionnel, l'académisme à l'européenne étant la norme. Cependant, au fil des siècles, l'Église et les rôles qu'elle a joués au Mexique (évangélisation, scolarisation, propriété terrienne, politique...) caractériseront aussi la peinture du pays, en particulier la peinture murale.

Les héros de l'Indépendance retenus par l'imagerie descendent tous des Espagnols, et pourtant, la réalité historique diffère. Morelos, Hidalgo et le Général Bravo effacent presque totalement le rôle prépondérant joué par Iturbide, héros créole, dont un seul portrait existe. Le soulèvement du peuple n'apparaît nulle part; cette situation n'étonne pas quand on sait que la direction de l'École des Beaux-arts est confiée à Clavé, un peintre catalan formé à Rome. Par ailleurs, une pléthore de tableaux représente l'arrivée de Christophe Colomb et des scènes royales espagnoles

(avec, entre autres, Isabelle la Catholique). Comme la plupart des élites du XIX<sup>e</sup> siècle sont chrétiennes et créoles ou blanches, les élèves qui étudieront sous l'administration Clavé n'auront que très peu d'intérêt pour l'histoire mexicaine autochtone.

Autre élément de l'explication : le problème que pose à ces élites l'invention d'une histoire nationale. Celle-ci, en définitive, les oblige à choisir entre la tradition de la conquête, dont elles étaient héritières — mais contre laquelle elles avaient construit leur Indépendance — et entre la tradition indienne, mieux à même de légitimer une tradition nationale mais qui posait quelque problème d'identité aux élites créoles et blanches [...] (Pérez Vejo, 2001 : 217).

Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ce dilemme des élites est finalement tranché. L'État mexicain représente son histoire nationale en pastichant l'histoire chrétienne : sa naissance est l'époque préhispanique, sa mort, la Conquête, et sa résurrection est l'Indépendance. De plus, on présente encore les personnages historiques sous des traits uniquement européens. Porfirio Diaz n'intervient pas beaucoup dans la logique Naissance-Mort-Résurrection de la représentation collective de l'histoire mexicaine.

Ainsi, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, jouant de la mémoire et de l'amnésie, l'État mexicain se dote d'un récit en images cohérent et d'une certaine beauté dramatique qui lui permet d'affirmer une identité nationale (n'oublions pas que toute identité est un récit sur les origines)[...] Les Mexicains, en définitive, voient leur passé comme la peinture officielle le leur a conté (Pérez Vejo, 2001 : 225).

Durant la longue administration porfirienne, les peintres s'attardent à représenter le passé préhispanique dans toute sa splendeur. Empereurs aztèques, monarques et cités sont revalorisés. « Ce nouvel indigénisme militant se précise à travers l'image, dès lors nettement négative, que l'on donne de la conquête » (Pérez Vejo, 2001 : 222). D'un tableau représentant Cortés vainqueur de Cuauthemoc (*El tormento de Cuauhtémoc*, Leandro Izaguirre, 1898), Pérez Vejo dit « Cette œuvre

était parvenue à se convertir en une image archétypale de la nation, en un symbole clé de la vision que des générations de Mexicains allaient avoir de leur passé et avec lequel ils allaient s'identifier » (Pérez Vejo, 2001 : 222).

Vers 1880, le thème de l'Indépendance se retrouve en perte de vitesse. Sous le régime porfiriste, tout ce qui vient de France est à la mode; de nombreuses représentations de Maximilien (empereur du Mexique de 1863 à 1867) s'ensuivent. De plus, Diaz prône la représentation, en peinture, de la nationalisation des ressources et de la marche du pays vers le progrès scientifique.

Durant la seconde partie du règne de Diaz émerge un artiste dont l'œuvre sociale tranche radicalement avec la peinture officielle mexicaine : le graveur José Guadalupe Posada, dit il a été fait mention au chapitre précédent. Posada s'intéresse aux sujets populaires, à la manière de vivre des Mexicains, à des scènes du quotidien de toutes les classes sociales mexicaines. En cela, il est novateur. Il popularise aussi les représentations folkloriques mexicaines, comme la Catrina ou les Calaveras, squelettes symbolisant l'égalité de tous face à la mort. Il se moque clairement de la bourgeoisie, en précisant avec la Catrina que les riches seront eux aussi réduits à l'état de squelettes indifférenciés du commun des mortels. La diffusion de son art demeure minime jusqu'en 1926, moment où les détracteurs du porfiriat le redécouvrent.

[...]les images de Posada et ses gravures furent rapidement acceptées par les intellectuels mexicains chargés d'édifier une culture nationale en rupture avec les principes attribués à la culture porfirienne : l'admiration pour l'étranger, le goût bourgeois et le scientisme positiviste (Boadella, 2001 : 254).

Pour Montserrat G. Boadella, Posada est un artiste dont l'œuvre et les intentions furent récupérées aux fins de mythification nationale. En effet, alors qu'au départ, ses gravures accompagnaient des articles dans divers périodiques et

quotidiens, elles furent présentées ultérieurement au public comme des œuvres indépendantes de leur contexte, et commentées comme étant révolutionnaires. On en fit le précurseur de l'art mexicain moderne, le plus grand artiste que la Révolution mexicaine ait connu, alors qu'il fut réellement diffusé après cette même Révolution et qu'il produisait sur commande des gravures pour accompagner des articles.

Malgré tout et non sans incongruités, les artistes de l'École mexicaine insistent sur le caractère autodidacte et original de Posada ; cela revenait à le qualifier de non-académique et à faire de lui un auteur indépendant de l'art européen. L'objectif était simple : en fondant l'École mexicaine sur José G. Posada, celle-ci héritait de son originalité, de son indépendance et de sa *mexicanité* (Boadella, 2001 : 266).

Ainsi naît un mythe. Le mythe lui survécut ; pendant plus de 20 ans après sa mort, ses célèbres squelettes continuèrent à illustrer différents journaux socialistes et révolutionnaires, dont *El Machete*. Ce qui demeure réalité, c'est que Posada a inspiré ses successeurs et que plusieurs de ses illustrations et gravures sont désormais incluses dans l'imagerie populaire nationale mexicaine.

Outre la peinture officielle, quels autres symboles et images caractérisent la nation mexicaine ? Le drapeau et le blason mexicains fournissent une réponse très intéressante. Dans son article « *Usages et réinterprétations du blason mexicain* », Isabel Fernandez Tejedo (Hémond et Ragon, 2001 : 189) décortique la signification des différents symboles qui y sont inclus. Parmi ceux-ci, l'arbre cosmique de la vie se réfère à la naissance du peuple Maya, bien avant Jésus-Christ. Dans ses branches, un oiseau perché intercède auprès du dieu Mixcoalt pour les âmes des morts selon la tradition maya. Au fil des siècles, cet oiseau devient un aigle, qui représente pour les Aztèques les sacrifices humains perpétuant le cycle de vie. Les Mexicas récupérèrent ces symboles et les modifièrent selon leurs propres légendes. L'arbre cosmique de la vie se transforme en nopal (ou figuier de barbarie), emblème de la fondation de la ville de Mexico-Tenochtitlan. Pour eux, l'aigle représente la guerre et le pouvoir.

Après la Conquête, les congrégations catholiques réinterprètent l'aigle comme étant un symbole renvoyant à la Jérusalem céleste. Pour ce faire, ils lui assigneront une couronne.

L'aigle et le nopal figurent d'abord seuls, avant de se mesurer à des adversaires. Le premier rival, un serpent à sonnette, se fait attaquer par l'aigle. Pour les autochtones, cette image ne contient pas l'idée de la destruction, mais signifie plutôt la complémentarité. Ce symbole est facilement récupéré à des fins religieuses et royales comme le bien triomphant du mal. À cette fin, on retire au serpent sa sonnette, puis on la lui rend avec Carranza en 1923. L'aigle rencontre un second ennemi, le lion, (blason animal de la province de Castille, en Espagne), dont il triomphe à répétition dans les représentations picturales. Il semblerait que Porfirio Diaz ait usé et abusé de la représentation de cet aigle pour tenter de créer l'unité nationale.

Pendant la dictature de Porfirio Diaz, l'aigle est enrôlé dans la reconstruction matérielle et morale du pays. Il voyage en train, boit du chocolat avec les évêques, enlance, en défense du vote, les urnes électorales, se prodigue sur les murs et les façades des édifices publics, des commerces et des maisons, danse la valse et la polka, fait de la réclame pour les fruits du pays et les produits de ses usines et contribue à la glorification de Porfirio Diaz durant trois décennies (Tejedo, 2001 : 204).

Cette utilisation excessive conduisit Carranza à légiférer sévèrement l'utilisation du blason national. Conséquemment, il deviendra moins visible dans les œuvres artistiques subséquentes.

Les seuls Mexicains qui soient parvenus à rendre vie à l'utilisation de l'emblème sont les peintres et les artistes. Les peintures murales de Diego Rivera et de Juan O'Gorman sont même devenues un des vecteurs de la relation quotidienne et vitale avec l'imaginaire qui nourrit l'identité nationale. D'autres muralistes, comme José Clemente Orozco, se sont servis des

symboles nationaux pour ouvrir les voies d'une vision critique, amère parfois, du passé récent (Tejedo, 2001 : 204).

On peut donc voir, dans la construction du blason mexicain, que l'histoire mexicaine est métissée des apports européens et des cultures plus anciennes sur lesquelles le Mexique prend son assise.

Au moment de la Révolution, la lutte paysanne armée démarre avec des figures de héros populaires tels Emiliano Zapata et Pancho Villa. Certains auteurs décrivent cette période comme une insurrection du peuple exaspéré d'être privé de ses terres et de ses moyens de subsistance. L'originalité de cette Révolution consiste principalement à n'être tout d'abord pas menée par un parti politique. L'édification du nationalisme post-révolution au Mexique pose rapidement la question de la réforme agraire comme on peut le lire dans les ouvrages de Herzog (2009) et de Meyer (1973). La répartition des terres au Mexique se pose comme une véritable inégalité sociale entre les Mexicains. Une meilleure répartition de la terre s'impose; cette répartition doit s'accompagner de certaines mesures pour que s'applique une réforme agraire convenable. Les muralistes mexicains dépeignent cette réalité dans plusieurs œuvres. La répartition des terres et la réforme agraire occupent une place de choix dans les murales car elles représentent un des objectifs de l'après-révolution. Il est d'ailleurs intéressant de constater qu'on veut ici puiser dans une culture qui fut longtemps méprisée et dévalorisée au Mexique, soit la paysannerie. Cette volonté de renouer avec les traditions de la classe populaire est nouvelle dans la prise en considération et dans l'appréciation de l'*autre* au Mexique. En amalgamant l'indianité à la classe paysanne, on reconnaît la culture traditionnelle et son folklore comme faisant partie intégrante de la société mexicaine. D'ailleurs, au plan de la représentation imagée, les héros révolutionnaires sont représentés en groupe, pour que l'on comprenne bien que même si Zapata ou Pancho Villa étaient les meneurs, c'est finalement le peuple qui est héroïque. Pour plusieurs auteurs dont Plâa, ce héros

collectif et anonyme se décline en quatre versions : l'ouvrier, le paysan, l'indien et le soldat. Chacun d'eux sera tour à tour illustré dans des situations d'oppression et de rébellion libératrice.

Lorsqu'enfin la poussière retombe, après la Révolution, les nouveaux décideurs travaillent à l'élaboration d'une nouvelle image positive de la nation mexicaine. Le rôle accordé aux institutions scolaires revêt une grande importance pour la construction de l'imaginaire national. L'indianité et l'éducation populaire, l'alphabétisation et l'unité par une seule langue deviennent centraux. On inclut alors l'Indien comme sujet contemporain de la nation et non plus uniquement sous son seul aspect historique glorifié. Les muralistes, quand ils entrent en scène, redécouvrent et revalorisent les traditions et les mœurs indigènes.

La Révolution avait découvert le peuple mexicain et ses arts traditionnels; de leur côté, les gouvernements révolutionnaires successifs avaient besoin, pour ainsi dire, d'une consécration par les artistes. Le nationalisme artistique mexicain fut une conséquence du cosmopolitisme de notre siècle... La peinture murale au Mexique est donc le résultat du changement de la conscience sociale exprimé par la Révolution, comme du changement dans la conscience esthétique que signifia la révolution artistique européenne au XIX siècle (Paz, 1983 : 91).

Selon Octavio Paz, le rôle équivoque joué par les muralistes, inconfortablement installés entre l'art prétendument révolutionnaire et l'art officiel de l'État, a semé les germes de la fin du mouvement muraliste. Paz se montre excessivement critique vis-à-vis le mouvement muraliste. Dans un premier temps, il lui reproche son dogmatisme, qui a donné une image politique erronée du Mexique. Plus spécifiquement, il s'en prend aux prétentions révolutionnaires de Rivera.

Cela apparaît clairement dans le cas de la Ligue des Écrivains et des Artistes Révolutionnaires (LEAR). La LEAR, créée en 1934 par un groupe d'intellectuels et

d'artistes, pour la plupart des sympathisants du Parti Communiste Mexicain (PCM) s'apprête à organiser à Mexico un premier événement d'envergure : un congrès de lutte antifasciste et anti-impérialiste. Toutefois, par la diversité des intellectuels et des artistes qui s'impliquent dans la LEAR, il semble impossible que les membres s'entendent autour des thèmes de leur premier congrès. Certains affichent un grand enthousiasme parce que la ligue des écrivains soviétiques a adopté officiellement le réalisme socialiste comme ligne directrice. Toutefois, l'idée du réalisme socialiste reste à définir et crée des débats interminables entre les membres. D'un côté, les muralistes, les membres de la revue *Crisol* et du quotidien *El Nacional* y adhèrent et tentent depuis déjà un certain temps d'imposer le réalisme socialiste. De l'autre côté, des écrivains et des artistes s'opposent farouchement à cette vision qu'ils jugent restrictive pour la création littéraire et artistique. Au Mexique comme en Russie soviétique, plusieurs protestent devant cette doctrine du réalisme socialiste et celle-ci, finalement s'est effectivement avérée très dogmatique.

Tandis que le nationalisme culturel, renforcé par la doctrine communiste du « réalisme socialiste », affirme son hégémonie et renforce l'étatisme, on voit s'ébaucher chez les jeunes écrivains une compréhension nouvelle de la place et de la fonction de la culture dans la société. D'abord très marginale, cette conception va se nourrir à partir de 1939 de l'apport des intellectuels espagnols accueillis par le Mexique. Tout en se lançant, après leurs tergiversations de l'époque calliste, dans l'engagement politique. O. Paz et ses compagnons de génération inaugurent ce mouvement novateur à travers leurs revues littéraires (Lempérière, 1992 : 141).

Au sujet du réalisme socialiste, Octavio Paz devient par la suite beaucoup plus nuancé. Pour lui, en aucun cas le muralisme ne fournit un exemple de la doctrine du réalisme socialiste. Il mentionne en 1978 dans le journal *Sábado* :

Nul ne sait ce que veulent dire exactement ces mots. En vérité, dans le cas de nos deux muralistes comme dans celui de presque toutes les œuvres qui portent l'étiquette du réalisme socialiste, nous sommes face à une peinture qui n'est pas réaliste, d'une part, et qui est encore moins socialiste. En fait, il

s'agit d'une peinture allégorique et c'est là un des traits les moins modernes du muralisme (Paz, 1995 : 109).

Son commentaire est fort éclairant. En effet, la peinture murale a une forte tendance à l'allégorie, ce qui fait dire à Monique Plâa, à propos d'une des murales de Rivera:

L'Ange, l'Aigle, le Bœuf et le Lion semblent naître de l'Homme qui lui-même naît de l'énergie vitale surplombant l'ensemble et se répartissant en trois directions qui convoquent la mémoire de la Trinité, avec au centre, l'Homme, et de chaque côté la représentation allégorique des Vertus, des Arts et des Sciences (Plâa, 2008 : 38).

En ce qui concerne le contenu marxiste des œuvres murales, Paz y voit nettement un marxisme manichéen, valorisant le progrès socialiste d'une part et diabolisant la Conquête espagnole et la colonisation d'autre part.

Ces œuvres qui se proclament révolutionnaires et qui, dans le cas de Rivera et de Siqueiros, illustrent un marxisme simpliste et manichéen, furent commanditées, patronnées et redistribuées par un gouvernement qui ne fut jamais marxiste et qui n'était plus révolutionnaire depuis belle lurette. Le nouveau régime accepta que les peintres traduisent sur les murs officiels une version pseudomarxiste de l'histoire du pays, parce que cette représentation contribuait à lui donner une physionomie progressiste et révolutionnaire (Paz, 1993 : 104).

Toutefois, le marxisme comme pensée théorique d'analyse des rapports sociaux ne s'est pas développé au Mexique exactement au moment de la Révolution mexicaine. Bien sûr, les grands ouvrages fondateurs avaient déjà été écrits, mais n'étaient pas encore traduits en espagnol. *Le Capital* ne fut édité au Mexique en version complète espagnole qu'en 1946. Les travaux sérieux en sciences humaines traitant des rapports de classes ont débuté après 1950 au Mexique. Plusieurs chercheurs se sont alors penchés, avec une perspective marxiste, sur les questions

entourant la société industrielle, les classes sociales et la place des Indiens. Il est intéressant de constater que les muralistes ont abordé les inégalités sociales et la place occupée par les autochtones dans la société mexicaine avant que les intellectuels de sciences sociales ne le fassent. La critique faite par Octavio Paz à l'égard de Rivera et Siqueiros dans *Le signe et le grimoire*, accusant ceux-ci de s'en tenir à un marxisme de surface, devient anachronique : si les penseurs mexicains n'avaient pas encore développé la théorie marxiste, il était difficile pour les peintres d'avoir eux-mêmes une lecture exhaustive de l'analyse marxiste. Toutefois les idées marxistes circulaient déjà abondamment dans les syndicats des milieux ouvriers et la presse alternative.

Plusieurs murales seraient intéressantes à étudier afin de démontrer la présence d'une symbolique nationale mexicaine. Cependant, pour démontrer de quelle manière s'expriment les thèmes de l'après-révolution, je porterai mon attention sur une œuvre de Diego Rivera, *L'Histoire du Mexique*, localisée au Palais National. Le choix de cette murale de Rivera se justifie de plusieurs façons. Premièrement, ce lieu hautement symbolique pour les Mexicains est aussi un lieu de passage presque inévitable pour qui compte visiter le pays.

Bien sûr, la fresque est dans le lieu le plus symbolique du pouvoir; par ailleurs elle embrasse toute l'histoire du Mexique, et les totalités encyclopédiques sont plus accessibles à l'élite qui évolue dans le Palacio qu'à l'ouvrier qui travaille sur le chantier d'en face; de surcroît, la fresque contient une foultitude (sic) de portraits de personnages historiques de tous les siècles, et il ne fait guère de doute que le portrait d'histoire est réservé à l'élite des érudits, surtout lorsque, comme il arrive ici, il s'agit de personnages si peu représentés que les critiques ne s'accordent pas toujours sur leur identité (Plâa, 2008 : 100-101).

Ensuite, cette murale a engendré certaines polémiques concernant l'opportunisme de Rivera. Elle aurait été la raison principale de la décision du Parti Communiste Mexicain de suspendre Diego Rivera en tant que membre. Un journaliste de l'époque, du nom de Joseph Freeman, rapporte que Rivera aurait

présenté sa première maquette au PCM pour approbation. L'artiste aurait toutefois changé des éléments dans un autre croquis de la murale. Il est intéressant de mentionner que la version finale sera celle qu'il avait présentée initialement au PCM.

No vamos a deternernos aqui a analizar ese conflicto, pero si alguna vez la enorme mujer cambió la dualidad revolucionaria por los frutos exóticos patrios, fue por brevisimos meses, ya que finalmente en enero de 1930 Rivera la sustituyo totalmente por Zapata, José Guadalupe Rodriguez y Carillo Puerto, los ex presidentes Obregon y Calles, y en la cuspide el obrero internacional, senalandoles a los proceres la ruta hacia el marxismo. (Azuela de la Cueva, 2005 : 165)

Nous n'allons pas nous attarder ici à analyser ce conflit, mais si l'énorme femme [peinte] vint transformer la dualité révolutionnaire en fruits exotiques de la patrie, ce fut pour quelques brefs mois, puisqu'en janvier 1930, Rivera la remplaça finalement par Zapata, José Guadalupe Rodriguez et Carillo Puerto, les ex-présidents Obregón et Calles, et, au sommet l'ouvrier international indiquant aux hauts personnages la route vers le marxisme. (Ma traduction.)

Cette murale représente une rétrospective exhaustive de l'histoire mexicaine, incluant de plus les aspirations socialistes en vogue au moment de sa création. Exécutée sur trois murs immenses, présentant trois périodes historiques, comprenant plus de mille figures humaines, c'est la murale la plus susceptible de prouver la justesse de mon hypothèse.

Finalement, cette murale constitue un exemple d'art public subventionné où les intentions et la direction souhaitée par le subventionnaire (l'État) étaient clairement orientées vers la reconstruction d'un puissant sentiment identitaire national mexicain. Financée par l'État, offrant une lecture inclusive du passé autochtone du Mexique, revalorisant certains mythes fondateurs et promouvant des idéaux socialistes, cette fresque servit d'appui au projet national de l'État mexicain de 1929 à 1935.

## 5.2 Analyse de la murale

La murale à laquelle je porte un intérêt particulier fut réalisée entre 1929 et 1951; elle est localisée sur les murs du Palais National de Mexico. Le 1<sup>er</sup> panneau, sur le mur nord/droit, achevé en 1929, représente le Mexique préhispanique. Le mur ouest, c'est-à-dire le panneau central, retrace l'histoire allant de la Conquête à 1930 et fut peint de 1929 à 1930. Le panneau apparaissant sur le mur sud/gauche illustre le Mexique d'aujourd'hui et de demain; Rivera l'élabora 1934 à 1935. Dans le haut du corridor, le muraliste continua de peindre la même thématique des différentes civilisations mexicaines de 1942 à 1951.

En mai 1929, lorsque Rivera amorce la murale au Palais National, il a déjà acquis une renommée internationale et on le reconnaît comme « le peintre des Amériques », inspirateur de plusieurs artistes du grand continent. Il vient à peine de terminer les murales au Secrétariat d'Éducation Publique, ce qui a grandement contribué à populariser son travail et son talent. On ne sait pas avec exactitude la date à laquelle fut proposée à Rivera la commande de la murale du Palais National. Le peintre, de son côté, affirme avoir commencé à conceptualiser cette murale dès 1922. Il déclare même que cette œuvre résulte d'une révélation qu'il aurait eue lors de son retour de Moscou en 1927, en compagnie de Siqueiros et sa femme.

Il présente donc lui-même la composition de sa fresque comme le résultat d'une « révélation », d'une vision au sens premier du terme : Rivera a vu le surgissement rouge du soleil couchant apparaître à plusieurs reprises à l'horizon et c'est ce surgissement répété qui est la clé de la fresque qu'on serait, au vu de ces informations, en droit d'appeler « La naissance du rouge » ou « Le surgissement du rouge », ou encore *L'Histoire du Mexique* (c'est le titre officiel de la fresque) (Plâa, 2008 : 95).

À cette époque, de 1928 à 1951, Rivera effectue plusieurs séjours aux États-Unis, ce qui explique que son œuvre ne se termine qu'en 1951. *L'Histoire du Mexique* se divise en sept panneaux. Conséquemment, l'observateur peut croire que

le travail de Rivera est morcelé. Toutefois, il faut être conscient que ce découpage s'impose par l'architecture des murs, dont le haut est formé en arcades, et les côtés délimités par des escaliers. L'artiste utilise donc cette structure pour créer des thèmes dans chacun des panneaux. On peut contempler la murale un panneau à la fois. Toutefois, les fresques prennent tout leur sens et leur complexité quand on les relie les unes aux autres. Selon Rivera, ce processus s'avère essentiel à une juste compréhension de l'œuvre. Pour respecter le «déroutement plastico-dialectique de la forme, du contenu et du mouvement » (Tibol, 2008 : 95), chaque panneau doit tout d'abord être observé isolément, puis, reconsidéré en lien avec le panneau qui le précède et celui qui le suit. Le peintre, par le biais de cette murale du Palais National, réinterprète les événements politiques, historiques et sociaux qui ont marqué son pays. Le récit historique de Rivera offre un amalgame de la culture préhispanique et du mythe de l'après-révolution, l'une expliquant et engendrant l'autre. De plus, il y effectue une lecture philosophique et ésotérique.

Il n'y a pas lieu ici de procéder à une analyse technique de l'ensemble de l'œuvre, ni de détailler un à un les personnages ou événements qui y sont esquissés. Cette méthode a déjà été amplement utilisée (Azueta de la Cueva, 2005; Lozano, 2008; Plâa, 2008) et il ne semble plus y avoir d'éléments originaux à en extraire. L'intérêt consiste plutôt à mettre en évidence les symboles utilisés pour la reconstruction de l'identité nationale mexicaine. Ces symboles, icônes, emblèmes ou allégories des récits nationaux, comme mentionné dans le présent mémoire, se révèlent primordiaux pour la reconstruction de cette identité nationale et méritent un examen approfondi. Une première portion sera donc consacrée aux icônes, une deuxième aux emblèmes et blasons, puis un regard sur les allégories clôturera l'exercice. Pour parvenir à identifier clairement les personnages ou les anecdotes historiques, la validation de l'interprétation sera assurée à partir de l'ouvrage extrêmement bien documenté de Lozano et Coronel Rivera, *Diego Rivera : The Complete Murals* (2008).

Diego Rivera divise sa murale en quatre périodes historiques du Mexique : l'époque préhispanique, l'époque coloniale, l'Indépendance et la Révolution. Toutefois, un enchevêtrement de ces quatre périodes surgit des contraintes structurelles liées aux murs utilisés et également, de la volonté de l'artiste. Afin de faciliter la référence aux divers éléments des fresques une numérotation des sept panneaux (de 1 à 7), allant de gauche à droite, est proposée. Des photos de ces panneaux se trouvent à la fin de ce mémoire (en appendices).

Parmi la pléthore de personnages historiques du Mexique présents sur la fresque, quelques-uns se trouvent iconifiés et mythifiés, en particulier Marx (panneau 1, Appendice 3). On voit en effet Karl Marx, manifeste à la main, pointant vers la gauche, pour indiquer le chemin de la révolution prolétarienne. Il est surdimensionné par rapport aux autres personnages du même tableau, ce qui entre en contradiction avec l'esprit même du socialisme selon lequel tous les humains sont égaux. D'ailleurs on peut par la taille des personnages de Rivera identifier clairement que celui-ci ne leur accorde pas la même primauté. Le doigt de Marx pointe une scène représentant la lutte des classes et l'idéal socialiste. Les ouvriers et les paysans sont représentés comme un tout niant l'identité individuelle de chacun. La trinité révolutionnaire (paysan, ouvrier et soldat) maintes fois représentée dans les œuvres des muralistes, accompagne Marx. Jesús Silva Herzog avait préalablement identifié ces trois personnages comme étant les principaux protagonistes de la Révolution mexicaine, ce que Monique Plâa rappelle dans son analyse de la murale.

Tout en haut de la fresque, les trois personnages emblématiques de la Révolution mexicaine, l'ouvrier d'abord, puis le soldat et le paysan, tous armés pour se défendre le cas échéant, et, surtout, tous main dans la main pour circonscrire les risques de la division, rejoignent Marx, tandis qu'enfin le soleil se lève sur l'horizon nocturne des années 1930 (Plâa, 2008 : 114)

Pendant que l'élite économique étatsunienne capitaliste complotte avec l'ex-président Calles dans la scène en-dessous de Marx (panneau 1), deux figures

féminines pleines de grâce (Frida et Christina Kahlo, panneau 1) éduquent le peuple selon les préceptes socialistes.

Dès le premier panneau, on aperçoit des paysans anonymes, identifiables à leur large chapeau de paille jaune, effectuer une série de tâches ingrates. Chaque fois que les paysans apparaissent, Rivera les représentent de dos, favorisant leur anonymat. Ils deviennent ainsi une figure historique collective. Dans trois panneaux, ils sont armés et dans un panneau, ils détiennent une part du pouvoir officiel. Ils ne sont toutefois pas surdimensionnés, contrairement à certains personnages centraux, ce qui est paradoxal dans l'esprit socialiste de la murale. Dans le panneau central (panneau 4, Appendice 5), ils semblent en adoration devant les représentants officiels du peuple, y compris les héros de la Révolution que sont Villa et Zapata. Cette figure rappelle l'icône catholique des bergers tombés en adoration devant la crèche.

Dans le premier panneau, apparaît une icône sainte. Il s'agit de la Vierge de Guadalupe, dont la statue repose dans un sanctuaire près de Mexico. Elle fait référence à l'Indépendance depuis que le curé Manuel Hidalgo la prit comme emblème de ralliement lors de la lutte pour l'Indépendance en 1810.

Rivera évoque La Malinche, amante de Cortes, comme une femme légitime nécessitant la protection de son mari et du père de son enfant (panneau 3, Appendice 5). Cette scène traitée de façon traditionnelle constitue pratiquement une allégorie de la sainte famille, au contraire des représentations qui en sont faites par Orozco. Rivera endosse ainsi l'idée de Cortez et La Malinche en tant que parents de la nation mexicaine métissée, de la *mexicanité*.

Les emblèmes, blasons et symboles foisonnent dans la fresque. Sur le second panneau, on peut voir la destitution de l'empereur Maximilien, de la maison des Habsbourg, tenu en joue par Iturbide, seul héros métis de l'Indépendance. En haut, on

aperçoit l'aigle couronné, blason animal des Habsbourg, retourner à tire d'aile vers l'Europe (panneau 2, Appendice 4). L'aigle réapparaît d'ailleurs à plusieurs reprises dans la fresque. Alors qu'au panneau 2 il est couronné, au panneau 4 (Appendice 5) il se dresse sur un piédestal et surmonte le nopal, avec Quetzalcóatl dans le bec. Sa domination porte des fruits fertiles, car le nopal porte des fleurs et la vigne pousse abondante au-dessus de lui. Au panneau 6 (Appendice 6), l'aigle vole vers la gauche en retenant le symbole mexicain de la guerre dans ses serres. L'oiseau, fabriqué d'or au panneau 4, se montre beaucoup plus ordinaire au panneau 6 avec son plumage brun. Au panneau 4, une effigie de l'aigle américain amorce une chute libre, apparemment détrônée par l'aigle mexicain. Cela résulte peut-être des nationalisations accomplies par les dirigeants du panneau précédent.

Au panneau 7 (Appendice 6), Rivera illustre la venue de Quetzalcóatl, un des principaux dieux de la mythologie Nahuatl, représenté comme un serpent à plumes provenant des étoiles. Au centre du panneau, se découpe Quetzalcóatl, divinité au sommet de la hiérarchie religieuse Toltèque. Le volcan en éruption dont émerge une tête de serpent à plumes ainsi que l'embarcation volante sur laquelle un prêtre prend place caractérisent les étapes de la prophétie de la fin de Quetzalcóatl et de la destruction de l'ancien monde. Quetzalcóatl, après avoir conspiré avec le dieu de la mort Tezcatlipoca, s'immole et se transforme en une étoile (Vénus).

Diego eligio el mito de Quetzalcoatl porque, además de ser el de mayor importancia y el más difundido desde la época prehispánica a la fecha, en este mural, como en muchos otros que se ocuparon de América en general en México en particular—por su alto valor emblemático—, permitía relacionar al mundo indígena con Occidente (Azuela de la Cueva, 2005 : 170).

Dans cette murale comme dans beaucoup d'autres qui portent sur l'Amérique en général et le Mexique en particulier, Diego privilégia le mythe de Quetzalcóatl car il permettait —par sa haute valeur emblématique— de lier le monde indigène à l'Occident, en plus d'être répandu de l'époque préhispanique à aujourd'hui. (Ma traduction.)

D'après la prophétie, un jour Quetzalcóatl reviendra pour apporter justice et prospérité aux humains. Rivera symbolise cette prophétie par le soleil. En haut du panneau 7, un soleil inversé annonce la destruction du vieux monde dans les légendes préhispaniques. Au panneau 1, un immense soleil se détache, tout en haut, à l'endroit, cette fois, dans une symétrie presque parfaite.

Dans le panneau 7, se profilent les pyramides tronquées du soleil et de la lune dans la ville de Tenochtitlan. Représenter Tenochtitlan est primordial, puisque cette ville tient lieu de centre politique, culturel et économique des Aztèques avant de devenir Mexico suite à la Conquête. Le Mexique moderne s'érige sur les ruines de Tenochtitlan, ce qu'illustre le panneau 6.

Le Palais national, autre symbole puissant, se dessine tout en haut du panneau 4 et ce panneau comporte également plusieurs références à la franc-maçonnerie. Un œil sans paupière imbriqué dans une pyramide surplombe la porte brisée. L'artiste, probablement franc-maçon lui-même, se permet ici une fantaisie. Le pouvoir officiel se trouve ainsi doublé d'un pouvoir occulte.

[...]Rivera utilizó la figura del dios bárbaro como referencia a la logia masónica de Quetzlcoatl a la que pertenecían tanto el como otros miembros de la élite política e intelectual, entre ellos el propio general Plutarco Elías Calles. La referencia al dios barbado formo parte de todo un mensaje oculista dirigido a los iniciados, que permitió una segunda lectura del conjunto mural de la que aquí nos ocuparemos brevemente (Azuela de la Cueva, 2005: 171-172).

[...]Rivera utiliza la figure du dieu barbare comme référence à la loge maçonnique de Quetzalcóatl à laquelle il appartenait tout comme d'autres membres de l'élite politique et intellectuelle, entre autre le général Plutarco Elías Calles. La référence au dieu barbare fait partie d'un message occultiste adressé aux initiés, ce qui permet une lecture de l'ensemble de cette murale différente de celle qui nous occupera brièvement ici. (Ma traduction.)

Au panneau 4, trois drapeaux s'orientent vers la gauche; à l'extrême-gauche flotte le drapeau mexicain, au centre, un drapeau anti-esclavagiste, et à droite se distingue un drapeau datant de la guerre d'Indépendance. Tous se positionnent sous la bannière portant le cri de ralliement *Tierra y libertad* (Terre et liberté), portée par Zapata, Madero et Villa, les trois héros de la Révolution. Tout en haut, un ouvrier indique la voie à suivre (vers la gauche) pour réaliser la révolution socialiste.

Au plan allégorique, Rivera évoque quelques thèmes fondateurs en relatant les nombreux récits nationaux. Le panneau 7 souligne l'existence autochtone avant la venue des Espagnols. Bien que dans le coin inférieur gauche figure un conflit armé entre les Aztèques et les Toltèques, une harmonie relative semble régner. Les personnages s'occupent à des tâches dites nobles, telles la taille de pierre, l'édification de bâtiments, le culte aux dieux, la fabrication du pain de maïs ou de manioc, etc. L'artiste semble idéaliser et magnifier cette société. Dans les autres panneaux, les autochtones apparaissent généralement courbés, soumis ou craintifs. Les scènes de labeur relatent le travail du coton, la plantation et le transport de maïs, le travail artisan de joaillerie et de céramique, mais aussi les corvées de transport de marchandises démesurément lourdes ou de labour de la terre au profit d'autrui (panneaux 2, 3, 4). Le travail autochtone traditionnel se mêle au travail prolétaire un peu partout sauf dans le panneau 7, bien entendu, puisqu'il s'agit d'une société précapitaliste.

En comparaison avec l'Indépendance ou la Révolution, la Conquête est représentée comme un événement sanglant, comme une écrasante domination des Espagnols sur les autochtones. Se baladant fièrement au sixième panneau, Cortes a triomphé. Les chevaux des Espagnols foulent à leurs sabots les guerriers autochtones (panneaux 3 à 5). Les femmes sont violées (panneau 3) et les hommes, asservis, sont obligés de bâtir des constructions européennes pour l'envahisseur sur les ruines de leurs temples (panneau 6). Le panneau 6 rapporte le récit de l'esclavage des

autochtones; leur révolte contre l'opresseur est signifiée en parfaite symétrie au panneau 2.

Le panneau 3 met en évidence le thème de l'expropriation des propriétaires privés étrangers aux fins de nationalisation des ressources naturelles. Il semble que les personnages se divisent en deux camps ; les adeptes de la nationalisation, des réformes agraires et des réformes sociales (Villa, Zapata) sont campés à droite, alors que les personnages conservateurs (Diaz, Huerta) se profilent à gauche. Rivera accroît le nombre des personnages historiques progressistes par l'addition de certains de ses contemporains dont Posada, Vasconcelos, Flores Magon. Tout en haut, on voit l'enjeu de cette opposition, les silhouettes des puits d'extraction de pétrole. Rivera passe un message puissant : réforme agraire, nationalisation ou réforme sociale forment un même combat, indépendamment des époques.

Au panneau 5, la Constitution de 1857 instaure la première séparation de l'État face à l'Église, présentée par le président Benito Juarez, premier président de descendance autochtone. Ce moment se révèle solennel, légitimé par la présence calme de nombreux officiels et représentants du peuple, ainsi que de nombreux fanions rouges. Bien que le clergé s'accroche et que certains soient verts de dépit, le trésor national appartient désormais au peuple. Sous la scène précédente les représentants du clergé abusent de leurs pouvoirs, oppression qui prend racine dès la Conquête. Plusieurs autres scènes décrivent les côtés sadiques et corrompus du clergé (panneaux 1, 3, 5) : Les prêtres baptisent de force, usurpent les biens, abusent des femmes, complotent avec les politiciens, imposent la Bible aux autochtones...

Au premier panneau, l'idéal de Vasconcelos se réalise enfin, tandis que des femmes et des hommes de différentes origines ethniques écoutent ensemble un éducateur sous la bannière *Par ma race parlera l'esprit*. Au-dessous, des citoyens

dont un ouvrier aux traits asiatiques avec, en main, une édition du *Capital* de Marx, semblent intéressés à se joindre au groupe.

Au plan de la perspective, les scènes et les personnages se présentent en strates ascendantes; la période la plus ancienne — soit la période précolombienne — se retrouve ensevelie sous les personnages des autres périodes. On peut y déceler une lecture évolutionniste de l'histoire du Mexique, les personnages contemporains ayant pris naissance dans le sang des personnages traditionnels et folkloriques des périodes antérieures. Les personnages mythologiques du Mexique des Aztèques et des Toltèques, reconnaissables à leurs costumes totémiques, sont ainsi foulés aux pieds de l'Histoire (panneaux 3 à 5). La stratification s'opère par des éléments comme des marches de pierre ou des tuyaux. Pour le panneau central, une estrade sert à la fois de délimitation entre deux périodes et de piédestal au blason national, l'aigle perché sur un nopal en train d'avalier un serpent à plumes. La délimitation des époques n'est toutefois pas étanche ; il y a chevauchement des époques un peu partout dans les sept panneaux.

La murale, dans son ensemble, apparaît extrêmement colorée; le rouge franc, couleur symbolique de la révolution socialiste, bien que réservé seulement à quelques éléments, se distingue nettement. Il colore les banderoles sur lesquelles sont inscrits les cris de ralliement *Tierra y libertad* (Terre et liberté, panneau 4), *Huelga* (grève, panneau 1), *Tierra y libertad y pan y todos* (terre et liberté et pain et tout, panneau 3), *comunistas agrarias* (communistes agraires, panneau 1), de même que les vêtements de Frida Kalho et le drapeau soviétique sur lequel sont appuyés le marteau et la faucille (panneau 1). Le rouge jaillit fortement dans le tableau de l'extrême-gauche, où Rivera esquisse l'avenir socialiste du Mexique (panneau 1). En ce qui a trait aux couleurs, il importe de noter que les personnages, qu'ils soient anonymes ou officiels, présentent chacun une pigmentation de peau bien personnelle. Rivera a ainsi

voulu rendre visible le métissage ethnique propre au Mexique depuis la période de colonisation.

Œuvre magistrale tant par sa taille que par la maîtrise artistique dont fait preuve Rivera, *L'Histoire du Mexique* suggère une synthèse fort réussie de l'histoire nationale mexicaine. Mieux, elle permet au peuple mexicain de se percevoir comme une entité collective, habitée par une histoire et des aspirations communes. La forme artistique murale constitue un langage commun aux Mexicains de toutes les générations; par son style sans ambiguïté, la fresque de Rivera fournit la clé interprétative de ce langage. L'évidence du sens de l'œuvre de Rivera éblouit : d'un seul regard, on embrasse l'ensemble de l'Histoire du Mexique, tel que rapportée dans les récits officiels. De plus, la murale se trouve au Palais National de Mexico, imbriquée dans les murs du symbole national officiel qu'est le Palais; ce fait contribue à renforcer cette conviction qu'entretient le spectateur : celle d'admirer le récit national officiel constitutif de l'identité mexicaine. Toutefois, pour un observateur plus critique du nationalisme, l'absence d'ironie dans la fresque de même que la cohérence totale d'un panneau à l'autre rappellent qu'il s'agit en fait d'un montage et non de l'histoire factuelle. La murale est en quelque sorte un truquage : elle romance et enjolive l'histoire factuelle afin de justifier le nationalisme mexicain que l'État et l'artiste souhaitent promouvoir.

### 5.3 Liens, impact et retombées

L'identité nationale se redéfinit constamment par les institutions qui en font la promotion. Dans le cas du Mexique, l'État a joué un rôle primordial dans la création d'un nouveau sentiment national, celui-ci également partagé par les groupes sociaux longuement ignorés de l'histoire officielle. L'avant-garde artistique, à laquelle ont appartenu Rivera, Orozco et Siqueiros, a répondu à l'appel de Vasconcelos, ambitionnant à reconstruire l'identité nationale suite à la Révolution mexicaine. Le projet de l'après-révolution devait présenter des fondements solides pour permettre

l'édification de la nation. Il s'avérait impératif de construire le concept de *mexicanité* et de le rendre significatif pour chaque citoyen, indépendamment de son appartenance ethnique, de sa langue d'usage, de son sexe ou de sa classe sociale. Pour les artistes s'offrait l'opportunité de trouver preneur pour des œuvres à contenu politique, comportant des visées révolutionnaires socialistes. J'ai longuement abordé dans ce mémoire l'impact de l'histoire sur le sentiment identitaire national. L'histoire factuelle joue peu, finalement, dans ce processus, contrairement au récit historique, présenté comme réel mais qui évolue et se modifie constamment. Le passé, tel qu'on le raconte, est constamment perçu comme expliquant le présent et l'avenir de la nation.

Projet et destin sont les deux figures symétriques de l'illusion de l'identité nationale[...]Le mythe des origines et de la continuité nationales, dont on voit aisément la mise en place dans l'histoire contemporaine des jeunes nations issues de la décolonisation [...], est donc une forme idéologique effective dans laquelle se construit quotidiennement la singularité imaginaire des formations nationales, en remontant du présent vers le passé (Balibar, 1997 : 118).

Avec *l'Histoire du Mexique*, Rivera fixe en quelque sorte les origines mexicaines. Il présente le déroulement des événements survenus au Mexique comme un tout logique et cohérent, quasi prévisible. Par la murale du Palais National, le muraliste parvient à réconcilier le descendant du colonisé avec le descendant du colonisateur, à donner un sens à l'oppression, à convaincre les Mexicains qu'ils sont les fruits de cette histoire écrite dans le sang des différents peuples autochtones. Dès lors, la révolte ethnique ne rencontre plus d'objet et la colère doit être dirigée sur l'autre oppression, le capitalisme. Les Mexicains se trouvent unis, toutes origines ethniques confondues, dans la lutte des classes mexicaine.

Ce que Rivera parvient à faire avec les récits originels mexicains, mythifiant l'Histoire, il a tenté de le réaliser aussi avec les aspirations socialistes qu'il souhaitait arriver à transmettre aux spectateurs. L'impact des murales sur les aspirations du

peuple mexicain apparaît cependant moins évident. Si l'Histoire avait suivi le cours désiré par Rivera, la fresque aurait atteint un statut d'oracle, de prophétie. Les interprétations rétrospectives en auraient fait la destinée inscrite sur les murs de tout un peuple. Cela aurait complété le récit mythologique de Quetzalcóatl d'ailleurs rapporté dans la fresque. Rivera espérait fort probablement cela. Mais la révolution socialiste ardemment souhaitée par Rivera n'est pas advenue, et la murale a commencé à prendre de l'âge, du moins en ce qui concerne la portion sur l'avenir du Mexique. C'est d'ailleurs le cas pour un grand nombre de murales des trois peintres, porte-étendards de la révolution socialiste et de la lutte des classes.

Contrairement à ce que les artistes de l'avant-garde artistique ont cru, l'art public ne peut prétendre à un pouvoir direct sur la vie sociale et politique. Toutefois, il agit directement comme outil d'éveil et de conscientisation, ne demandant qu'à être saisi par l'observateur. Si les ambitions politiques des trois artistes n'ont pas été atteintes par l'art mural, il reste que leurs œuvres ont obtenu un impact pédagogique important et ont forcé à coup sûr, la conscientisation sociale. Pablo Neruda, poète chilien engagé, aurait fortement été inspiré par les œuvres des muralistes lors de son séjour au Mexique. Il les mentionne d'ailleurs comme une de ses sources d'inspiration pour composer son recueil de poèmes *Canto General*. La première édition de ce recueil, publié à Mexico en 1950, était accompagnée de reproductions des murales de Rivera et Siqueiros. « La vida intelectual de Mexico estaba dominada por la pintura. Estos pintores de Mexico cubrian la ciudad con historia y geografía, con incursiones civiles, con polémicas ferruginosas » (Neruda, 2005 : 211). « La vie intellectuelle de Mexico était dominée par la peinture. Ces peintres de Mexico couvraient la ville d'histoire et de géographie, en raids civils, avec des polémiques armées. » (Ma traduction.)

*Canto General* mantiene estrechos lazos de contacto con la pintura mejicana proletaria, representada por la obra de Diego Rivera, José Clemente Orozco y

de David Alfaro Siqueiros... El chileno ha tenido en cuenta los cuadros y los murales para su elaboración artística. (Valbuena Briones, 1969 : 477)

Canto General maintient des liens étroits avec la peinture prolétaire mexicaine, représentée par l'œuvre de Diego Rivera, José Clemente Orozco et David Alfaro Siqueiros...Le chilien a tenu compte des cadres et des murales pour son élaboration artistique. (Ma traduction.)

Aujourd'hui, presque un siècle après les premières œuvres, le muralisme continue de détenir une importance indéniable au Mexique. L'héritage du muralisme mexicain s'enseigne dans les écoles primaires. On propose deux parcours des murales pour les écoliers dans la ville de Mexico. Des historiens de l'art se chargent des visites dans un but pédagogique et éducatif. Le premier parcours mène au Polyforum Siqueiros, situé dans le quartier Napoles, directement sur le boulevard Insurgentes. Ce lieu exhibe la plus grande murale du monde, conceptualisée par Siqueiros et intitulée : *La Marche vers l'humanité*. Les écoliers, lors de cette visite, prennent contact avec la vie et l'œuvre de Siqueiros. Le second trajet mène les écoliers au Collège *San Ildefonso*, dans le quartier historique de Mexico. Les enfants peuvent observer le travail de Rivera et Orozco sur trois étages. Cette organisation démontre la détermination des institutions publiques à s'assurer que les œuvres des peintres continuent à se transmettre aux nouvelles générations du Mexique.

Le muralisme suscite encore les débats sur le lien entre l'art et le politique, comme ceux survenus lors de la *Primera Jornada Mundial* sous le thème *Art public et muralisme* en 1997 au Mexique. Le rayonnement de ces débats et du mouvement muraliste dépasse encore largement le Mexique. Ainsi, le 24 mai 2007, la Bibliothèque et archives nationales du Québec (BANQ), recevait comme conférencière Guadalupe Rivera Marin, la fille de Diego Rivera. Elle venait parler du travail de son père et du lien entre l'art et le politique. Je m'y suis rendue, très enthousiaste, me disant que j'allais apprendre sur l'artiste des anecdotes qu'on ne retrouve pas dans des ouvrages biographiques officiels. Non seulement ma

désillusion fut grande, mais l'exposé de la conférencière manquait de sens critique. Rivera était présenté comme un héros national. D'après Madame Rivera Marin, son défunt paternel se serait battu aux côtés de Zapata lors de la Révolution de 1910. Elle précisait tout de même qu'il n'y aurait participé que pendant un bref moment. Heureusement, car il était impossible pour Rivera, d'être à deux endroits en même temps; à la fois en Europe et sur le champ de bataille! Quoique, avec le narcissisme et l'imagination fertile qu'on lui connaît, l'artiste aurait pu prétendre avoir le don d'ubiquité! Lors de la période de questions, quelqu'un lui a demandé : « Est-ce que l'État subventionne des projets de murales au Mexique aujourd'hui ? » La réponse fut brève et simple : « Non, le gouvernement ne subventionne plus la création de murale au Mexique et n'attribue plus de murs aux artistes ». Il semble que le muralisme officiel ait cessé il y a une vingtaine d'année au Mexique. Malgré ce fait, plusieurs projets de murales émergent encore au Mexique. Les initiatives naissent des communautés, comme le mouvement Zapatiste, par exemple. En effet, les militants zapatistes initient des projets de murales dans les différents villages du Chiapas, sur leurs propres bases. Dans plusieurs villes du Mexique (Puebla, Cuernavaca, Guadalajara, Mexico, San Cristobal de las Casas, Oaxaca), on constate la continuité d'une tradition d'art mural dans les espaces publics. À titre d'exemple, le collectif ASAR-O, acronyme pour *La Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca* (L'assemblée des artistes révolutionnaires de Oaxaca), continue de valoriser l'art politique dans les espaces publics comme étant un médium de résistance. Il est d'ailleurs assez frappant de voir à quel point les murales et les graffitis à contenus militants et politiques constituent une pratique très répandue, partout au Mexique.

L'utilisation de la murale aux fins de conscientisation sociale survient aussi ailleurs dans le monde, les muralistes mexicains ayant été des précurseurs. Le mouvement des Chicanos, groupe racisé aux États-Unis, a utilisé l'art mural pour revendiquer sa place et se faire reconnaître par la société américaine.

In artistic practices the ideology of the Chicano movement was most important in muralism. Chicano muralism, inspired by the Mexican muralists, the WPA projects of the 1930s, and 'barrio placasos' (wall graffiti), emphasized the collective and community base of art (Zamudio-Taylor, 1996: 317).

Dans les pratiques du mouvement Chicano, le mouvement muraliste fut des plus importants. Le muralisme Chicano, inspiré par les muralistes mexicains, les projets artistiques de 1930 sur les murs publics et les *barrios placasos* (graffitis de murs), met l'emphase sur l'aspect collectif et communautaire de l'art. (Ma traduction.)

Le mouvement chicano prend son envol dans les années 1965; l'événement déclencheur survient lors d'une grève dans le milieu agricole. Après le règlement du conflit, les Chicanos poursuivent leur lutte antiraciste en soulevant des questions portant sur la discrimination en matière d'éducation, de travail et de logement. Ils suscitent des débats sociaux propres à leur communauté et à leur condition d'immigrants aux États-Unis. L'écrivain et professeur James Cockcroft affirme l'importance de Siqueiros dans la construction et la composition des œuvres des Chicanos en Californie. À cet effet, dans un parc chicano à San Diego, une œuvre affiche les portraits des trois muralistes mexicains, de même que de celui de Frida Kahlo : les Chicanos rendent ainsi hommage à ces modèles qui continuent d'être une source d'inspiration pour les artistes contemporains ainsi qu'un exemple de réussite artistique de la *mexicanité*.

L'université de San Carlos, hôte du troisième *Forum Social des Amériques* au Guatemala, fournit un autre exemple de l'influence des muralistes mexicains. Les murs de l'institution, à l'instar de tant d'autres murs d'universités latino-américaines, vibrent de messages relatant les tortures de la guerre civile au Guatemala, durant laquelle environ cinq cents étudiants, pour la plupart de San Carlos, sont disparus dans les années 1980. Les murs de l'université affichent des murales qui contribuent à alimenter la mémoire collective des Guatémaltèques. D'autres murales thématiques

apparaissent, entre autres sur la révolution cubaine et sur la lutte des Zapatistes au Mexique. Ces fresques dépassent les préoccupations politiques nationales ; elles véhiculent des messages de solidarité internationale, expriment les souhaits d'une société juste et égalitaire pour tous les pays d'Amérique latine.

Octavio Paz, comme d'autres écrivains et artistes, percevait le muralisme comme une contrainte à l'expression artistique car ce mouvement a drainé toute l'attention et les ressources de l'État, pour produire un art qu'il considère dogmatique. L'expression artistique lui apparaît dogmatique car en s'inscrivant dans le réalisme socialiste, le muralisme fut selon lui réduit à un médium de propagande politique pour les gouvernements en place. Toutefois, laisser entendre comme l'a fait Paz que le muralisme est dédaigné par les nouvelles générations mérite d'être nuancé. L'expression picturale murale, de même que les graffitis, gagne en importance dans tout le Mexique, sur les murs de la grande métropole et ailleurs. Le muralisme est omniprésent dans le pays, encore aujourd'hui. Plusieurs lieux touristiques tels la maison de Frida et de Diego, le musée des Beaux-arts, le Collège *San Ildefonso*, le musée Diego Rivera, le Polyforum Siqueiros, le musée d'art moderne et le Palais National sont ouverts aux visiteurs et proposent à l'amateur d'art mural une narration explicative sur l'importance du muralisme dans la construction de l'identité mexicaine. Le musée des Beaux-arts de Mexico présente une collection permanente des œuvres de Rivera, Orozco et Siqueiros. Dans presque la totalité de ces endroits, il est possible de trouver des reproductions des murales sur divers objets fabriqués en série : affiches, vêtements, calendriers, livres, porte-clefs et autres babioles. Les guides de voyage (Ulysses, Foot Print, Lonely Planet, Routard, Voir, etc) incluent tous des sections réservées à l'art mural. Les vendeurs ambulants de Guadalajara, de Mexico, de Cuernavaca et d'un peu partout au Mexique offrent aussi des cartes postales des murales mexicaines. Ainsi, on voit à quel point les murales occupent une place importante dans la culture populaire mexicaine.

## CONCLUSION

En débutant la rédaction de ce mémoire, je cherchais à démontrer qu'il existait des liens entre la reconstruction de l'identité nationale mexicaine et le muralisme. Sans l'avoir encore démontré, j'avais le sentiment que le muralisme avait pu servir de matériau au renouvellement de cette identité. Au fil de l'écriture, j'ai vu cette hypothèse se confirmer peu à peu. La nation mexicaine moderne a trouvé une assise dans les représentations que les muralistes ont faites de son histoire et de son destin. Les démonstrations exposées tout au long de ce mémoire attestent donc mon hypothèse de départ. L'importance officielle accordée par l'État au mouvement muraliste l'a clairement désigné comme un symbole de l'État mexicain ; la relecture de l'histoire qu'ont entreprise les muralistes est devenue une version quasi immuable du récit national. Le gouvernement l'a proclamé art national, un art qu'on se devait d'admirer, qui représentait le Mexique tant auprès de ses citoyens qu'aux yeux des étrangers. Les fresques des muralistes furent toutefois utilisées comme outil de promotion politique de propagande selon Paz pendant une période plutôt progressiste de l'histoire mexicaine, et cela fut une arme à deux tranchants.

Ainsi, quand le parti révolutionnaire institutionnel (PRI) est parvenu au pouvoir en 1929, il a disposé du mouvement muraliste pour dorer son blason et laisser planer l'idée que le gouvernement initiait les changements et les réformes souhaités par les différents groupes de pression socialistes des années 1920, et qu'il était en marche vers la révolution socialiste ardemment souhaitée par certains. En subventionnant un art réaliste et allégorique, l'État laissait croire aux spectateurs qu'il encourageait et endossait les réformes dépeintes sur les murales. Cela lui permettait de se fabriquer à peu de frais une réputation d'allure beaucoup plus progressiste qu'il ne l'était réellement. Cette stratégie assez habile permettait d'entretenir, d'une part l'illusion d'une alliance avec le mouvement révolutionnaire socialiste mexicain, et

d'autre part, de réinventer le mythe national de façon à discréditer le gouvernement précédent. L'État liquidait ainsi, par la médiation de l'art, deux de ses principaux concurrents et accomplissait aussi un autre projet essentiel, soit l'intégration des autochtones. Par l'entremise des murales, l'Indien devient en effet un Mexicain à part entière, représenté comme les autres (ouvriers, paysans, soldats). Il se trouve à intégrer la trinité révolutionnaire.

Cependant, l'abandon des multiples dialectes et traditions qui étayaient la diversité mexicaine constitue une contrepartie coûteuse à cette intégration des Indiens dans la représentation nationale. Par le biais des murales entre autres, Vasconcelos actualisait, en quelque sorte, son projet de *mexicanité* : un Mexique métissé de plusieurs traditions mais doté d'une langue unique, l'espagnol. Vasconcelos et l'État ont donc fait la promotion d'une conception à tendance assimilationniste, alors que les artistes s'adonnaient à un art socialiste, prônant la justice pour tous. Là réside l'un des paradoxes du muralisme.

En considérant que le muralisme fut l'art officiel de l'État, on peut supposer que la réception des œuvres a pu être quelque peu biaisée. Par sa posture officielle, le muralisme impose aux spectateurs une admiration de ce qui se déploie devant leurs yeux. Le spectateur se trouve en quelque sorte privé de son libre-arbitre et de son propre sentiment face à une œuvre déjà investie de sens par les institutions de l'État. Puisque l'art mural constitua l'art officiel de l'État durant environ trente-cinq ans, on peut supposer que la lecture qu'en fait le sujet est biaisée au départ. On lui suggère en effet d'y adhérer et de s'en émouvoir, sans aiguïser son sens critique.

Les muralistes se sont convertis en idoles. Le public regarde leur peinture comme font les dévots des images saintes. Leurs murs ne sont plus des surfaces peintes que nous pouvons librement apprécier, mais des fétiches que nous devons vénérer. Le gouvernement a élevé le muralisme au rang de culte national et, bien entendu, comme dans tout culte, la critique est proscrite. (Paz, 1995 : 103- 104).

Certains auteurs (Plâa, 2008; Rochfort, 1993) idéalisent le rôle du mouvement muraliste auprès de la société mexicaine. Mais, parmi les classes populaires, quel impact ont eu, en réalité, les œuvres muralistes ? Les peintres muralistes cultivaient l'intention de créer un art qui rejoint le peuple. Par leur emplacement même, les murales, déployées au cœur des villes, ne pouvaient être vues par une vaste portion de la population du Mexique, vivant en milieu rural. D'ailleurs, il n'y a encore jamais eu d'étude qualitative ou quantitative qui infirmerait ou affirmerait qu'il y a eu réception du muralisme par les Mexicains, toutes classes confondues.

L'idée de passer par l'image pour redonner au peuple l'accès à son histoire et son patrimoine culturel était une excellente idée. Toutefois, une connaissance ne serait-ce que générale n'est-elle pas nécessaire pour saisir les œuvres des trois muralistes ? La compréhension des murales, des thèmes abordés et des personnages-clés représentés ne requièrent-elle pas à prime abord des connaissances historiques pour en saisir pleinement le sens ? Les murales ont-elles permis aux analphabètes de connaître leur histoire ? Bien que l'impression globale se dégageant de chacune des murales soit perceptible au premier regard, il est permis de douter que les buts pédagogiques aient été pleinement atteints. Une étude qualitative pourrait permettre de répondre à ces interrogations.

Une œuvre artistique possède un contenu et une forme qui lui sont propres, qui lui appartiennent. Dans son interprétation, plusieurs éléments entrent en lien entre eux puisqu'il y a une complexité et un langage à l'intérieur de l'objet artistique. La réception de cet objet entraîne un jeu qui s'établit entre l'objet lui-même et le sujet. Ce jeu peut se présenter chaque fois autrement. En portant un regard sur l'œuvre, le sujet, avec sa propre intériorité, en fait une lecture spécifique, l'appréhende selon sa subjectivité et sa singularité. Cela confère à l'expérience qu'il vit une touche tout à fait personnelle (chaque œuvre représente une individualité, tout comme chaque spectateur). On peut imaginer que les réponses qui seraient apportées par les gens,

dans le cas d'une étude qualitative sur la réception des murales, seraient multiples, variées, originales. Et ce, malgré les intentions originelles des artistes et de l'État-subventionnaire.

Le mouvement muraliste n'en est pas à une contradiction près. Le fait que les fresques se voulaient des créations collectives est un leurre à certains niveaux puisque dans la conception et la création d'une murale, il n'y a qu'un seul artiste qui élabore et qui conçoit. Par ailleurs, un grand nombre d'artisans, d'ouvriers et de menuisiers participent à la naissance de l'œuvre ; mais, dans toute la littérature traitant du muralisme mexicain, l'apport des ouvriers, des artisans et des menuisiers est considéré comme négligeable et peu digne de mention. Pourtant, la collaboration de ces travailleurs revêt une importance primordiale, indispensable à la préparation des murs sur lesquels seront élaborées les murales. Le travail colossal de la préparation des couleurs, de l'installation des échafauds, de l'application des teintes sur des mètres carrés de béton ou de pierre est pratiquement effacé ; ce constat ajoute un paradoxe supplémentaire, surtout de la part d'artistes se prétendant communistes et anarchistes. Dans le *Manifeste du syndicat des ouvriers techniques, peintres et sculpteurs*, les muralistes avaient proposé de ne jamais signer leurs œuvres ; ils souhaitaient l'anonymat de leurs peintures afin qu'elles soient perçues comme des œuvres collectives issues du peuple et non le fruit du travail de quelques individus. Cette volonté n'a pas tenu bien longtemps : la renommée, la célébrité et la gloire ont vite rattrapé les beaux principes communistes des artistes. La propriété intellectuelle individuelle des œuvres leur a semblé plus alléchante que l'anonymat et la propriété collective. Rivera, tout particulièrement, avec son imposant ego, n'a pas tardé à signer ses œuvres.

Le mouvement muraliste a prétendu faire un art populaire accessible à toute la population mexicaine. Les artistes ont même déclaré qu'ils peignaient l'art du peuple, l'art populaire. N'est-il pas un peu prétentieux et élitiste de décider ce que devrait être

un art populaire ? Le peuple n'a-t-il pas de voix pour définir ce qu'il entend par art populaire ? L'art populaire existait bien avant le muralisme mexicain et se redéfinit constamment. Dans ce sens, ni le mouvement muraliste ni l'État ne peuvent prétendre qu'ils savent ce qu'est l'art populaire. Chaque communauté redéfinit constamment pour elle-même ce qui constitue l'art populaire. De plus, les œuvres qui sont produites subissent les influences personnelles de l'artiste, ainsi que les influences sociales de l'époque de l'artiste. Bien que l'artiste et l'institution qui assure sa diffusion détiennent une version de l'interprétation de cette œuvre, ni l'un ni l'autre ne peuvent juger de l'œuvre. Chaque nouvel observateur peut parvenir à une version différente, qui sera teintée de son propre contexte sociohistorique. Entre l'artiste, l'institution qui en fait la promotion et le spectateur, aucun des trois ne possède la Vérité sur cette œuvre. Voilà pourquoi, malgré les intentions de Vasconcelos et de chacun des muralistes, les objectifs de mobilisation politique ou d'adhésion nationale à la *mexicanité* ne furent pas entièrement rejoints.

Comme je l'ai démontré dans ce mémoire en recourant aux thèses d'Anderson et de Balibar, l'identité se construit selon un processus dynamique entre l'individu et la société. Ce processus se nourrit des représentations collectives véhiculées par la société : langage, images, littérature, etc. Par cette médiation, l'individu peut imaginer la collectivité et y adhérer. J'ai aussi souligné, en m'appuyant sur divers auteurs dont Anderson et Pérez Vejo, la possibilité que ce processus identitaire se produise pour des groupes moins larges qu'une société ou une nation. Par exemple, le sentiment d'appartenance dans un groupe religieux, politique ou même sportif peut émerger, lui aussi, de représentations collectives sur lesquelles l'appartenance peut s'ériger.

Actuellement, les mouvements de gauche éprouvent une grande difficulté à frapper l'imaginaire collectif. Peut-être est-ce par manque de représentations visuelles qui pourraient mobiliser l'imaginaire et fonder ainsi une appartenance collective, une

forte adhésion aux idées qu'ils véhiculent? Il m'apparaîtrait nécessaire que les différents mouvements sociaux déploient leurs efforts en utilisant le médium artistique comme forme de contestation sociale et de représentation collective. L'art possède une force mobilisatrice pouvant servir d'assises aux soulèvements des collectivités.

En ce sens, l'omniprésence des graffitis au Mexique m'intrigue beaucoup. Je me demande si les Mexicains se sentent interpellés par ces graffitis, de quelle façon ils y réagissent. Je me questionne aussi à savoir si les graffiteurs considèrent les muralistes comme leurs précurseurs. Dans une recherche ultérieure, je serais intéressée de mener une enquête terrain sur la question, en utilisant entre autres choses les travaux sur la réception en sociologie de l'art.

## RÉFÉRENCES

- Anderson, Benedict. 1983. *L'imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris : La Découverte, 212 p.
- Arendt, H. 1972. *La crise de la culture*. Paris: Gallimard
- Azuela de la Cueva, Alicia. 2005. *Arte y Poder*. Mexico : El Colegio de Michoacán Fondo de Cultura Económica, 163 p.
- Azuela de la Cueva, Alicia. 1991. « La presencia de Diego Rivera en los Estados Unidos : Dos versiones de la historia ». *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, no 62, p. 175-180.
- Balibar, E. 1997. « La forme nation : histoire et idéologie ». in (sous la dir. de) E. Balibar et I. Wallerstein. *Race, nation, classe : les identités ambiguës*. Paris : La Découverte, p. 117-143, 307 p.
- Barr, Alfred H. 2005. *Hitler et les neuf muses*. Paris : Éditions L'échoppe, 78 p.
- Bauer, Julien. 1994. *Les minorités au Québec*. Montréal : Boréal, 126 p.
- Bellavance, Guy. (dir.). 2000. *Monde et réseaux de l'art: Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*. Montréal : Éditions Liber, 304 p.
- Benussan, Gérard et Georges Labica. 1982. *Dictionnaire critique du marxisme*. Paris : Presses universitaires de France, 941 p.
- Boadella, Montserrat Gali. 2001. « José Guadalupe Posada : L'artiste et le mythe » In Hémon, Aline et Pierre Ragon (dir.). *L'image au Mexique : usages, appropriations et transgressions*. Paris : Éditions l'Harmattan, p. 253
- Boal, Augusto. 1996. *Théâtre de l'opprimé*. Paris : Éditions la Découverte, 207 p.
- Bouilloud, Jean-Philippe. 1997. *Sociologie et société*. Paris : Presses universitaires de France, 293 p.
- Brachet-Marquez, Viviane. 1994. *El pacto de dominación*. Mexico : Édition Colegio de Mexico, 202 p.
- Burrus, Christina. 1998. *Diego Rivera Frida Khalo*. Martigny : Fondation Pierre Gianadda, 279 p.

- Cardoza y Aragon, Luis. 2005. *Orozco*. Mexico DF : Éditions Arte Universal, 295 p.
- Cardoza y Aragon, Luis. 1989. « El humanismo y la pintura mural Mexicana », *Revista de la universidad de Mexico*, vol. 44, no 466, p. 41-48.
- Castells, Manuel. 1999. *Le pouvoir de l'identité*. Paris : Fayard, 538 p.
- Charlot, Jean. 1963. *The Mexican Mural Renaissance*. London : Yale University Press, 328 p.
- Chartier, Roger. 1998. *Au bord de la falaise : l'histoire entre certitudes et inquiétude*. Paris: Éditeurs Albin Michel, 292 p.
- Chouard, Géraldine 2002. « Miriam Shapiro : l'étoffe des icônes » In Lerat, Christian et Yves-Charles Grandjeat.  *Icônes/Iconoclastes dans les arts, la littérature et les sociétés d'Amérique du nord*. Pessac : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, p. 137
- Cimet, S Esther. 2000. « ?...Nueva democracia?» In Esquivel, Miguel Angel (dir.). *Releer a Siqueiros : Ensayos en su centenario*. Mexico : Éditions Conaculta, p. 235.
- Cosío Villegas, Daniel. 2002. *El intelectual mexicano y la política*. Mexico : Éditions Mexico, D.F., 92 p.
- Coste, Françoise. 2002. « Theodore Roosevelt ou la construction d'une icône» In Lerat, Christian et Yves-Charles Grandjeat.  *Icônes/Iconoclastes dans les arts, la littérature et les sociétés d'Amérique du nord*. Pessac : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, p. 39
- Covo-Maurice, Jacqueline. 1999. *La révolution mexicaine : Son passé et son présent*. Paris : Éditions Ellipses, 124 p.
- D'almeida, Fabrice. 1995. *Images et propagandes*. Italie : Éditions Casterman /Giunti Gruppo, 191 p.
- Esquivel, Miguel Angel (dir.). 2000. *Releer a Siqueiros : Ensayos en su centenario*. Mexico : Éditions Conaculta, 269 p.
- Fauchereau, Serge. 1985. *Les peintres révolutionnaires mexicains*. Paris : Éditions Messidor, 125 p.

- Fauchereau, Serge. 2004. *Mexique - Europe : Allers-Retours 1910-1960*. Paris : Éditions Cercle d'art, 327 p.
- Ferréol, Gilles et Guy Jucquois (dir.). 2003. « Identités culturelles ». in *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*. Paris : Éditions Armand Colin, 353 p.
- Garcia Canclini, Néstor. 2006. *L'Amérique latine au XXI<sup>e</sup> siècle*. Lévis : Presses de l'université Laval, 118 p.
- Garcia Canclini, Nestor. « Modernity after Postmodernity » In Mosquera, Gerardo. 1995. *Beyond the Fantastic*. London: Édition London, 343 p.
- Guadarrama Pena, Guillermina. «Muraisme, historia y propaganda» In Esquivel, Miguel Angel (dir.). 2000. *Releer a Siqueiros : Ensayos en su centenario*. Mexico : Éditions Conaculta, p. 111 ss
- Gellner, Ernest. 1989. *Nations et nationalismes*, Paris : Éditions Payot, 208 p.
- Gonzalez Cruz Manjarrez, Marciela. 1995. « The Muralist movement : Orozco, Rivera and Siquerios ». *Voices of Mexico*, no 33 oct-dec, 41-45 p.
- Gray, Camilla. 2002. *L'Avant-garde russe dans l'art moderne 1863-1922*. Londres : Éditions Thames & Hudson Ltd, 324 p.
- Guyot, Adelin et Patrick Restellini. 1983. *L'art nazi 1933-1945 : un art de propagande*. Bruxelles : Éditions Complexe, 223 p.
- Halbwachs, Maurice. 1968 *La mémoire collective*. Paris : Édition Presse Universitaire, 204 p.
- Harrison, Charles et Paul Wood (dir.). 1997. *Art en théorie*. Paris : Édition F. Hazan, 1279 p.
- Hémon, Aline et Pierre Ragon (dir.). 2001. *L'image au Mexique : usages, appropriations et transgressions*. Paris : Éditions l'Harmattan, 273 p.
- Herzog Silva, Jesús. 2009. *Histoire de la révolution mexicaine*. Montréal : Éditions Lux, 317 p.
- Jauss, Hans Robert. 1990. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Édition Gallimard, 305 p.

- Juteau, Danielle. 1999. *L'Ethnicité et ses frontières*. Montréal : Éditions Presses de l'université de Montréal, 229 p.
- Kasterztein, Joseph. 1990. « Les stratégies identitaires des acteurs sociaux : approche dynamique des finalités » dans *Stratégies identitaires*, Paris : Presses Universitaires de France, 232 p.
- Kettenmann, Andrea. 1997. *Diego Rivera 1886-1957 : Un esprit révolutionnaire dans l'art moderne*. New York : Éditions Taschen, 95 p.
- Lazcano, Ana Cecilia. 2000. « Siqueiros, promotor de agrupaciones. » In Esquivel, Miguel Angel (dir.). *Releer a Siqueiros : Ensayos en su centenario*. Mexico : Éditions Conaculta, p. 57 ss
- Lee, Anthony. 1999. *Painting on the Left*. London: Éditions University of California Press, 264 p.
- Lempérière, Annick. 1992. *Intellectuels, État et société au Mexique au XX<sup>e</sup> siècle, Les clercs de la nation*. Paris : Éditions l'Harmattan, 393 p.
- Lerat, Christian et Yves-Charles Grandjeat. 2002.  *Icônes/Iconoclasmes dans les arts, la littérature et les sociétés d'Amérique du nord*. Pessac : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 271 p.
- Lévi-Strauss, Claude. 1984. *Anthropologie structurale*. Paris : Éditions Plon, 452 p.
- Lodder, Christina. 2002. « Constructivisme Russe » In Gray, Camilla. *L'Avant-garde russe dans l'art moderne 1863-1922*. Londres : Éditions Thames & Hudson Ltd, 324 p.
- Lozano, Luis-Martin et Juan Coronel Rivera. 2008. *Diego Rivera : The Complete Murals*. Italie : Éditions Taschen, 672 p.
- Lozano, Luis-Martin. 1999. *L'art moderne mexicain 1900-1950*. Montréal : Éditions Musée des Beaux-Arts de Montréal, 190 p.
- Marcuse, Herbert. 1977. *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétisme marxiste*. Paris : Éditions du Seuil, 83 p.
- Meiksins Wood, Ellen. 2002 *The Origins of Capitalism: A Longer View*. London et New York : Éditions Verso, 213 p.
- Memmi, Albert. 1957. *Portrait du colonisé*. Paris : Édition Gallimard, 163 p.

- Meyer, Jean. 1973. *La révolution mexicaine*. Paris : Éditions Calmann Lévy, 325 p.
- Meyer, Jean. 1974. *Apocalypse et révolution au Mexique : la guerre des Cristeros (1926-1929)*. Paris : Éditions Gallimard, 243 p.
- Meyer, Jean. 1977. *Le sinarquisme : un fascisme mexicain? 1937-1947*. Paris : Éditions Hachette, 237 p.
- Mordrel, Olier. 1948. *Rivera, les fresques de Mexico*. Paris : Éditions Atlas, 76 p.
- Mosquera, Gerardo. 1995. *Beyond the Fantastic*. London: Édition London, 343 p.
- Nakov, Andrei. 1984. *L'avant-Garde Russe*. Paris : Éditions Fernand Hazan, 119 p.
- Neruda, Pablo. 2005. *Confieso que he vivido*. Chile : Editions Pehuén, 472 p.
- Nora, Pierre. 1997. «Entre Mémoire et Histoire, la problématique des lieux». In *Les lieux de mémoire*, sous la dir. de Pierre Nora. Paris : Nouvelle Édition Quarto Gallimard, p.7 à 42.
- Orozco, José Clemente. 2002. *Ronda de clásicos Mexicanos*. Mexico : Éditions Planeta/Joaquin Mortiz, 116 p.
- Ory, Pascal. 2004. *L'histoire culturelle*. Paris : Presses Universitaires de France, 96 p.
- Ory, Pascal. 2008. *La culture comme aventure*. Paris : Éditions Complexe, 298 p.
- Paz, Octavio. 1972. *El laberinto de la soledad*. Mexico : Éditions Fondo de Cultura Economica, 191 p.
- Paz, Octavio. 1983. *Rire et Pénitence Art et Histoire*. Paris : Éditions Gallimard, 250 p.
- Paz, Octavio. 1995. *Le Signe et le grimoire essais sur l'art mexicain*. Paris : Éditions Gallimard, 182 p.
- Pérez Vejo, Thomas. 2001. « Les expositions de l'Académie de San Carlos au XIX<sup>e</sup> siècle. L'iconographie de la peinture d'histoire et "l'invention" d'une identité nationale au Mexique » In Hémon, Aline et Pierre Ragon (dir.). *L'image au Mexique : usages, appropriations et transgressions*. Paris : Éditions l'Harmattan, p. 211 ss

- Plâa, Monique. 2008. *Aspects du muralisme mexicain*. Paris : Éditions Presses Universitaires de France, 171p.
- Plana, Manuel. 1993. *Pancho Villa et la révolution mexicaine*. Paris : Éditions Casterman, 127 p.
- Pollakov, Vladimir. 1990. *Littérature et Art soviétique*. Moscou : Éditions de l'Agence de presse Novosti, 207 p.
- Réau, Louis. 1968. *L'art russe. Tome 3*. Verviers : Éditions Gerard, 324 p.
- Richard, Lionel. 2006. *Le nazisme et la culture*. Bruxelles : Éditions Complexe, 377 p.
- Rioux Jean-Pierre et Jean-François Sirinelli (dir.). 1997 *Pour une histoire culturelle*. Paris : Éditions du seuil, 455 p.
- Rivera, Diego. 1996. *Écrits sur l'art*. Neuchâtel : Éditions et calendes, 287 p.
- Robin, Régine. 1986. *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible*. Paris : Éditions Payot, 1986, 347 p.
- Rochfort, Desmond. (1993). *Mexican Muralists : Orozco Rivera Siqueiros*. San Francisco : Éditions Chronicle Books, 239 p.
- Sarablanov, Natalia. Ministère de la culture de l'URSS (collectif). 1979 *Paris-Moscou 1900-1930*, Moscou/ Paris : Centre Georges Pompidou/Édition Pontus Hulten, 580 p.
- Schmitt, Arnaud. 2002. « Espaces icôniques, espaces collectifs dans l'oeuvre de Don DeLillo » In Lerat, Christian et Yves-Charles Grandjeat. *Icônes/Iconoclastes dans les arts, la littérature et les sociétés d'Amérique du nord*. Pessac : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, p. 181 ss
- Siqueiros, David, Alfaro. 1973. *L'art et la révolution*. Paris : Éditions sociales, 317 p.
- Siqueiros, David, Alfaro. 1997. «Le réalisme comme figuration». in (sous la dir. de) Charles Harrison et Paul Wood. *Art en théorie*. Paris : Édition F. Hazan, p. 431-479, 1279 p.

- Stavenhagen, Rodolfo 1974. *Les classes sociales dans les sociétés agraires*. Paris : Éditions Antropos, 402 p.
- Strigalev, Anatolij. Ministère de la culture de l'URSS (collectif). 1979 *Paris-Moscou 1900-1930*, Moscou/ Paris : Centre Georges Pompidou/Édition Pontus Hulten, 580 p.
- Suarez, Luis. 1994. «La chute de Don Porfirio». in (sous la dir. de) Bertam D. Wolfe. *La vie fabuleuse de Diego Rivera*. Paris : Éditions Séguier, p. 53-56, 337 pages.
- Taylor, 2007. «Démocratie et imaginaire social» in (sous la dir. de) Michel Wieviorka. *Les sciences sociales en mutation*. France : Éditions Sciences Humaines, p. 581-602, 624 p.
- Tejedo, Isabel F. 2001. « Usages et réinterprétations du blason mexicain » In Hémon, Aline et Pierre Ragon (dir.). 2001. *L'image au Mexique : usages, appropriations et transgressions*. Paris : Éditions l'Harmattan, p. 189 ss
- Tibol, Raquel. 2008. «Trois fresques exemplaires». in (sous la dir. de) Monique Plâa. *Aspects du muralisme mexicain*. Paris : Éditions Presses Universitaires de France, p. 76-130, 171p.
- Trépanier, Esther. 1998. *Peinture et Modernité au Québec 1919-1939*. Montréal : Éditions Nota bene, 391 p.
- Valbuena Briones, Angél. 1969. *Literatura hispanoamericana*. Barcelona : Éditions Gili, 624 p.
- Valery, Paul. 1962. *Regards sur le monde et autres essais*. Paris : Éditions Gallimard, 384 p.
- Vander Gucht, Daniel. 2004. *Art et politique: Pour une redéfinition de l'art engagé*. Bruxelles : Éditions Labor, 93 p.
- Wallerstein, E. 1997. «La construction des peuples : racisme, nationalisme, ethnicité ». in (sous la dir. de) E. Balibar et I. Wallerstein. *Race, nation, classe : les identités ambiguës*. Paris : La Découverte, p. 95-116, 307 p.

- Wieviorka, Michel (dir.). 2007. *Les sciences sociales en mutation*. France : Éditions Sciences Humaines, 624 p.
- Willett, John. 1991. *L'esprit de Weimar, Avant-Gardes et politique 1917-1933*. Paris : Éditions du Seuil, 287 p.
- Wolfe, Bertram D. 1994 *La vie fabuleuse de Diego Rivera*. Paris : Éditions Séguier, 337 pages.
- Wunenburger, Jean-Jacques. 2003. *L'imaginaire*. Paris : Éditions Presses universitaires de France, 125 pages.
- Zamudio-Taylor, Victor. 1996. « Chicano Art » In Sullivan, Edward J. 1996. *Latin American Art in the Twentieth Century*. London : Éditions Phaidon Press, 352 p.
- Collectif *Congreso Internacional de muralismo: San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexions historiograficas y artisticas*. Actes du colloque (1999) Mexico: Éditions Conaculta.

## SITE INTERNET

- Canillac, Sophie. 2003. <http://www.asile.org/artistes/numero04/art-mexicain/mexique.htm>,

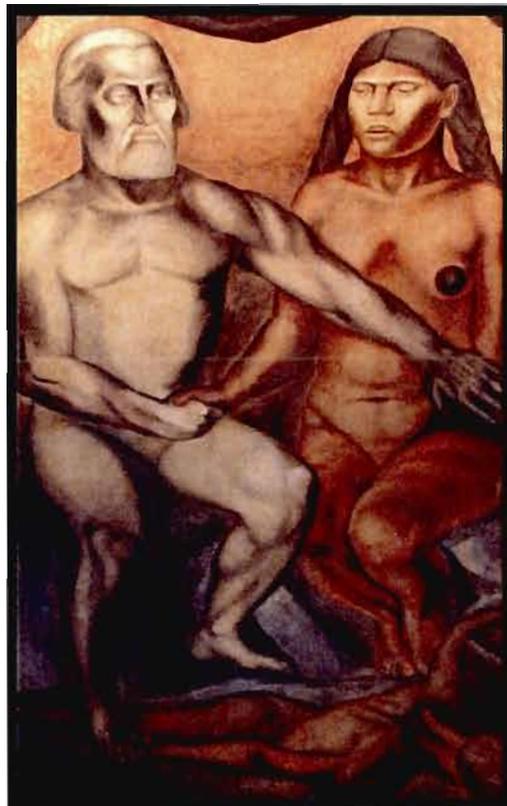
## APPENDICE 1 - OROZCO

1.1 *Franciscain*  
*Franciscanos*



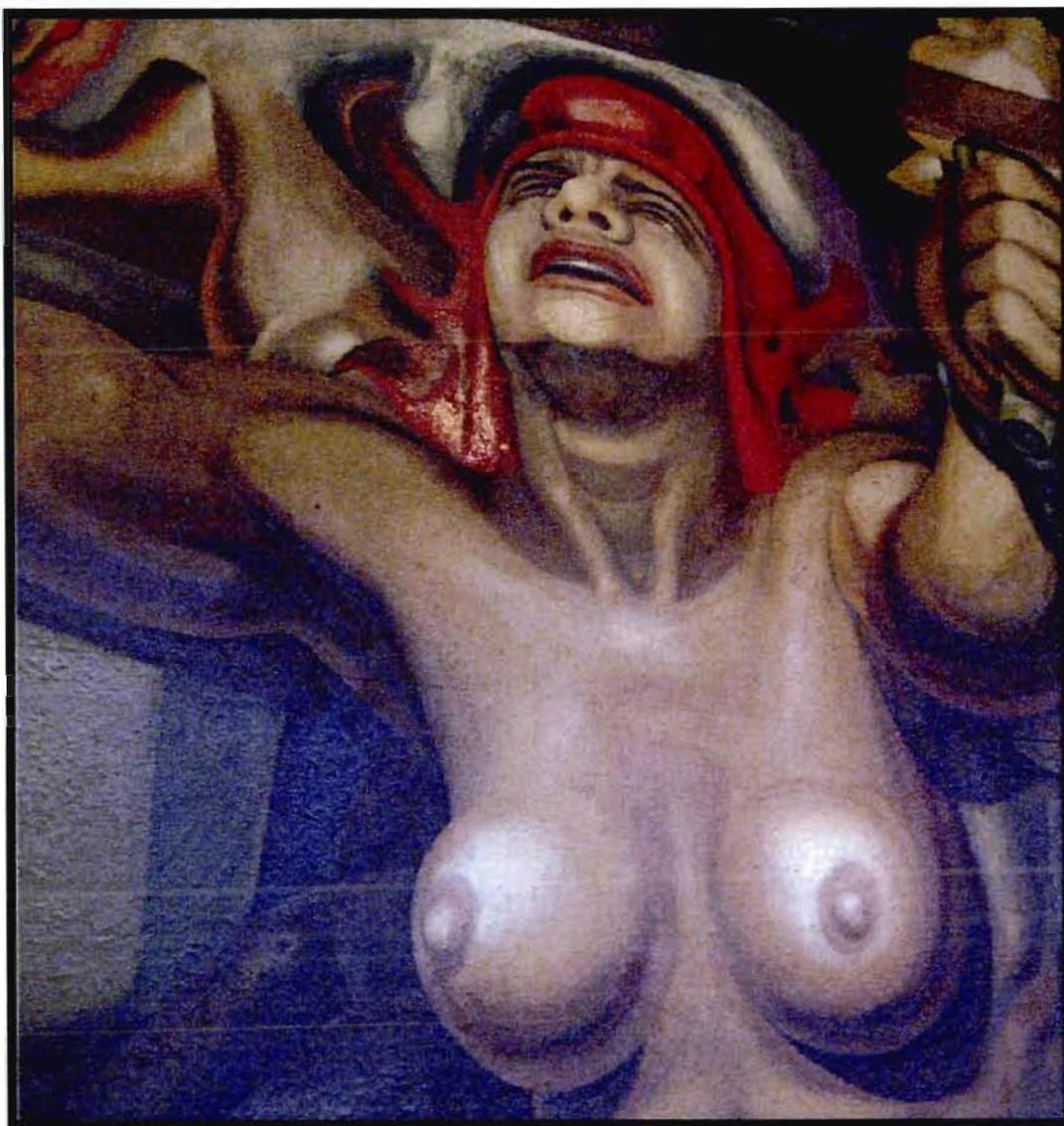
Peinture murale exposée au Collège San Ildefonso Mexico.  
Réalisée en 1923-1924.  
Peinte par José Clemente Orozco.

1.2 *Cortés et La Malinche*  
*Cortés y La Malinche*



Peinture murale exposée au Collège  
San Ildefonso Mexico  
Réalisée en 1926  
Peinte José Clemente Orozco

## APPENDICE 2 SIQUEIROS

*La Nouvelle Démocratie**La Nueva Democracia*

Peinture murale exposée au Palais des Beaux-Arts de Mexico.  
Réalisée en 1945.  
Peinte par David Alfaro Siqueiros.

## APPENDICE 3 RIVERA

*Vision de l'histoire du Mexique**Historia de Mexico*

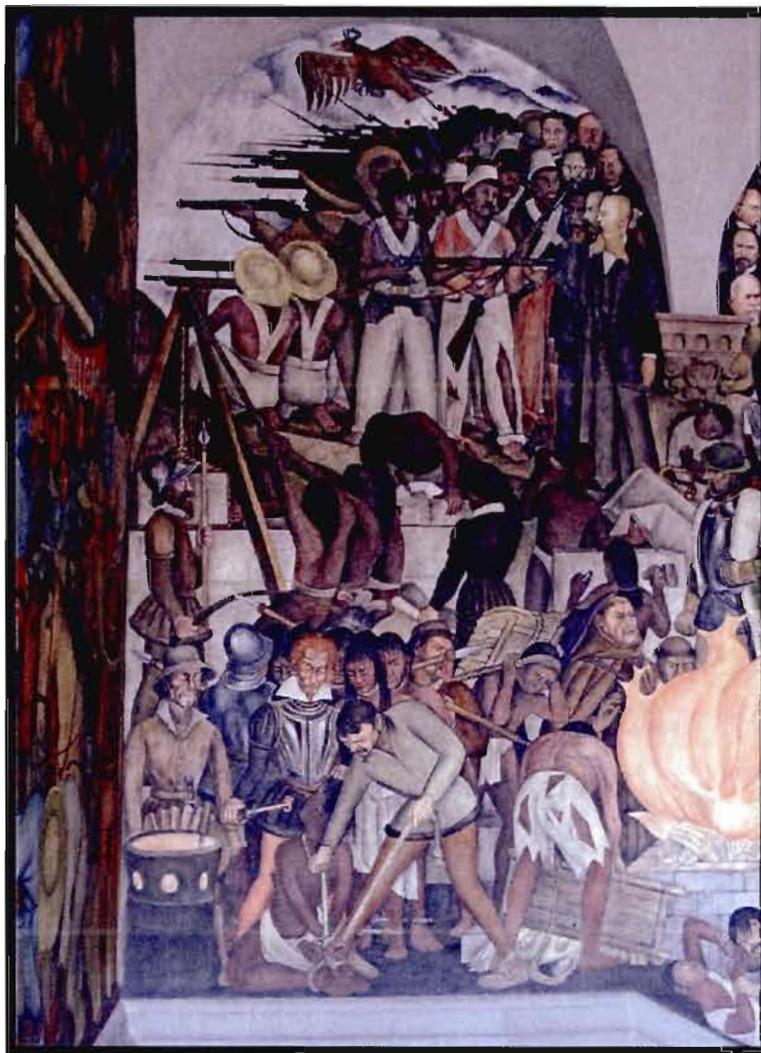
Panneau 1 : période représentée : le Mexique d'aujourd'hui et de demain.

Peinture murale exposée au Palais national de Mexico.

Réalisée entre 1929 et 1935.

Peinte par Diego Rivera.

## APPENDICE 4 RIVERA

*Vision de l'histoire du Mexique**Historia de Mexico*

Panneau 2 : période représentée : de la Conquête à 1930

Peinture murale exposée au Palais national de Mexico.  
Réalisée entre 1929 et 1935.  
Peinte par Diego Rivera.

## APPENDICE 5 RIVERA

*Vision de l'histoire du Mexique**Historia de Mexico*

Panneaux 3, 4 et 5 : période historique représentée :  
de la Conquête à 1930

Peinture murale exposée au Palais national de Mexico.  
Réalisée entre 1929 et 1935.  
Peinte par Diego Rivera.

## APPENDICE 6 RIVERA

*Vision de l'histoire du Mexique**Historia de Mexico*

Panneau 6 : période historique représenté: de la Conquête à 1930

Panneau 7 : période historique représentée : la période  
préhispanique

Peinture murale exposée au Palais national de Mexico.  
Réalisée entre 1929 et 1935.  
Peinte par Diego Rivera.