

Université de Montréal

L'événement artistique de la Révolution mexicaine

par

Patrice Giasson

Département de Littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des Études supérieures

en vue de l'obtention du grade de

Philosophiae Doctor (Ph.D.) en Littérature

option littérature comparée et générale

Avril, 2004

© Patrice Giasson



PR

14

U54

2004

V.023

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Résumé français

La présente recherche, intitulée *L'événement artistique de la Révolution mexicaine*, se veut une relecture de l'héritage esthétique laissé par la Révolution mexicaine (1910-1921) sur les générations post-révolutionnaires. Elle est le fruit d'une analyse comparative entre les arts visuels et la littérature. Nous démontrons que la « renaissance mexicaine » des années vingt ne se réduit pas au développement d'un discours nationaliste que la peinture murale se chargerait de reproduire, comme l'affirment de nombreux historiens, mais se caractérise davantage par l'éveil d'une conscience critique touchant tant l'ensemble des manifestations artistiques -textes et récits, peinture murale mais aussi de chevalet, gravure, photographie, théâtre et musique populaire - que des milieux sociaux -écrivains et artistes reconnus, créateurs autochtones et populaires-. Loin d'être homogène, cette renaissance ne serait envisageable que dans l'hétérogénéité des apports singuliers qui la constituent. Plus qu'un « fait historique » précis et limité dans le temps, la renaissance mexicaine serait davantage le résultat de la connexion entre un événement artistique et politique dont l'incidence se prolongerait jusqu'à la fin du XXe siècle.

Mots clés : Révolution mexicaine, Renaissance, Littérature, Arts visuels, Art populaire.

Résumé anglais

The present research, titled *The Artistic Event of the Mexican Revolution*, consists in a reconsideration of the aesthetic heritage left by the Mexican Revolution (1910-1921) on post-revolutionary generations. It is the result of a comparative study between visual arts and literature. We demonstrate that the “Mexican renaissance” of the twenties is not limited to a national discourse that muralist paintings reproduce, as many historians sustain, but is characterized by the awakening of a critical consciousness that reaches most of the artistic manifestations –text and narratives, mural and easel-paintings, engravings, photography, popular music and theater- as well as most of the social groups –renowned writers and artists, indigenous and popular creators-. Far from being homogenous, this renaissance would only be significant considering the heterogeneity of the singular contributions which constitute it. More than just a precise and timely limited “historical fact”, the Mexican renaissance appears to be the result of the connection between an artistic and a political event whose incidence would extend until the end of the Twentieth century.

Key words: Mexican Revolution, Renaissance, Literature, Visual Arts, Popular Arts.

Table des matières

PAGE TITRE	i
IDENTIFICATION DU JURY	ii
RÉSUMÉ FRANÇAIS	iii
RÉSUMÉ ANGLAIS	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
REMERCIEMENTS	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : ÉVEIL DE LA CONSCIENCE CRITIQUE.....	8
1. Analyse comparative	16
1.1. Rêve d'un après-midi dominical dans l'Alameda centrale	16
1.2. Les grands personnages.....	17
1.3. La peur du vide.....	18
1.4. Les symboles de l'État	20
1.5. Autobiographie et biographie nationale	25
1.6. L'héritage artistique et politique	26
1.7. Les <i>in-occultables</i>	30
1.8. La révolution interrompue.....	36
1.9. <i>Le Portement de Croix</i> de Bruegel L'Ancien	42
2. Être dans son temps.....	60
CHAPITRE II : L'ESPRIT D'UNE RENAISSANCE	64
1. Autour d'un mot : renaissance	72
2. Un événement collectif	81
2.1 <i>Les Contemporâneos</i>	81
2.2 <i>Le Stridentisme</i>	88
2.3. La <i>LEAR</i>	93
3. Dialogue entre les différents milieux artistiques.....	94
3.1 Muralisme et littérature	94
3.2 Le legs de la photographie	97
3.3 La naissance du cinéma.....	114
3.3.1 Intermezzo : l'épisode Villa ou la naissance d'un héros.....	118
3.4. Littérature et cinéma : vers un nouveau réalisme.....	121
4. D'une renaissance à l'autre	130
CHAPITRE III : LA CULTURE POPULAIRE À L'AVANT-SCÈNE.....	133
1. L'art populaire comme source	137
1.1. La méthode de Best Maugard	138
1.2. Les Écoles de peinture à l'air libre.....	140
2. Carnaval et Révolution.....	145
2.1. Les paysans dans la cité	147
2.2. Rires, travestissements et renversements des rôles.....	149
2.3. La mort et le cycle de la vie	152

2.4. Le défilé	160
2.5. Le langage	162
3. Le muralisme aujourd'hui	166
4. Représentation carnavalesque et transgression révolutionnaire.....	171

CHAPITRE IV : *CORRIDOS* ET THÉÂTRE DE PETIT-GENRE;
DEUX EXEMPLES D'ART POPULAIRE DURANT LA RÉVOLUTION

1. Le corrido	184
1.1. Les auteurs des corridos.....	184
1.2. Analyser les corridos.....	186
1.3. Le malaise du lettré devant le populaire	190
1.4. Les fonctions du troubadour	192
1.5. Guerre des corridos et la guerre à travers les corridos	197
1.6. La soldadera, figure emblématique de la femme au combat.....	200
1.7. L'humour dans le corrido.....	204
1.8. Le corrido aujourd'hui	205
2. Le théâtre populaire dit de petit-genre	207
2.1. Le parcours du théâtre de petit-genre au Mexique.....	210
2.2. Les legs du théâtre de petit-genre, de Cantinflas à aujourd'hui.....	226

CHAPITRE V : NAISSANCE DU ROMAN POSTRÉVOLUTIONNAIRE234

1. Étude de deux romans	241
1.1. <i>Los de Abajo</i>	241
1.2. Une lutte personnelle.....	244
1.3. L'épuisement de l'événement politique.....	247
1.4. Un cercle temporel	248
1.5. Rire et liberté.....	251
1.6. Présence et parler des gens d'en bas	253
1.7. Les personnages féminins	256
2.1. <i>El gringo viejo</i>	258
2.2. Saisir le roman par les personnages	260
2.3. Représentation de la nature et des masses dans les arts	263
2.4. La métaphore du miroir.....	265
2.5. Une nature active.....	269
2.6. Le texte littéraire comme espace pour penser le politique.....	273
3. Romans de la Révolution ou romans postrévolutionnaires?.....	283

CONCLUSION.....290

RÉFÉRENCES.....297

ANNEXES; DOSSIER ICONOGRAPHIQUE i

FIGURESi-xxxix

LISTE DES FIGURESxxxii-xxxix

Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à la professeure Amaryll Chanady, pour son appui constant et inconditionnel, pour la valeur de ses observations et pour avoir cru en ce projet. Ils vont également à l'ensemble des professeurs du Département de littérature comparée, pour la qualité de leur enseignement, notamment à Monsieur Wladimir Krysinski ainsi qu'à Madame Silvestra Marinello, qui m'a cordialement invité à donner une conférence au cours de son séminaire sur l'Intermédialité.

Je ne saurai oublier Nathalie Beaufay, notre aimable secrétaire départementale, qui a toujours soutenu les étudiants et qui m'a si souvent rendu service.

Le dossier iconographique ne serait certainement pas ce qu'il est s'il n'avait été dirigé par le graphiste Philippe Rivard, qui a accepté de travailler de longues heures durant afin de m'assister dans la mise en page, de raffiner les images et d'endurer mon mauvais caractère.

Enfin, je tiens à remercier Thérèse Gagnon, qui m'a appuyé tout au long des derniers mois et qui a accepté de lire une partie importante du manuscrit, ainsi que Jacques Giasson, qui, par son exemple, m'a toujours encouragé à persévérer.

Cette recherche fut appuyée par le FCAR et le CRSH.

Introduction

Le 20 novembre 1910, éclate au Mexique la première grande révolution du XXe siècle. Après plus de trente années de dictature et sous l'appel du dirigeant libéral Francisco Madero exilé aux États-Unis, le peuple mexicain, aux quatre coins du pays, prend les armes pour renverser le président Porfirio Díaz. C'est le début d'une lutte féroce pour la liberté, pour la conquête du pouvoir, une lutte collective où convergent une panoplie d'intérêts distincts. Pour les Libéraux tel que Francisco Madero, il s'agit de combattre pour le retour du principe démocratique, évoqué en deux phrases qui se répercuteront longtemps dans les oreilles des Mexicains : « Suffrage universel et Non-réélection [présidentielle] ». Pour les Zapatistes du Sud, c'est l'occasion de revendiquer le droit à la terre, qu'ils affirment à travers le slogan « Terre et liberté », pour les travailleurs des campagnes du Nord du pays, c'est le moment de renverser le vieux système féodal des haciendas et de se libérer définitivement de la terre. Pour les ouvriers urbains, c'est l'occasion de réanimer leur solidarité avec leurs compagnons sauvagement réprimés lors de différentes grèves ouvrières et de commencer à former des syndicats. Pour le peuple en général, pour cette majorité d'exclus, c'est aussi l'occasion de sentir que tout devient possible. Débute alors l'ère des déplacements massifs, d'un premier voyage en train pour de nombreuses jeunes recrues, de la découverte de leur territoire pour la majorité des Mexicains. L'heure est au mouvement, au renversement des rôles, à l'investissement physique du pouvoir politique, investissement qui culmine avec l'occupation de la capitale en 1914, au moment où le peuple des campagnes fait irruption dans la ville.

La disparité des positions politiques des différents dirigeants rend cependant le déroulement de la Révolution ambivalent, hasardeux, voire chaotique, et les leaders révolutionnaires, confinés dans leurs propres régions, semblent incapables de faire taire leurs divergences afin d'élaborer un projet politique valable pour l'ensemble du pays. En conséquence, une guerre fratricide déplorable commence à prendre forme, guerre qui semble vouloir s'arrêter en 1917, au moment d'une entente de principe entre les différentes factions en vue de l'élaboration d'une constitution. La Constitution de 1917, bien que d'une étonnante modernité – et toujours en vigueur malgré ses nombreux amendements-, ne fera pourtant pas taire les divergences. Il faudra attendre l'instauration d'un gouvernement postrévolutionnaire sous la direction d'Alvaro Obregón, ancien militaire et ennemi juré de Francisco Villa, pour que surgisse une apparente stabilité. Mais là encore, des anciens combattants tentent de reprendre le pouvoir. Le mécontentement d'une majorité de citoyens, constituée de milliers de fidèles religieux qui se sentent trahis par l'État postrévolutionnaire, pousse à la rébellion massive et donne naissance à la guerre des *Cristeros*. Le nouveau président Plutarco Elías Calles, élu en 1924, ne leur fait pas de concession, et le soulèvement est étouffée par une sanginaire répression. Le paradoxe d'une Révolution institutionnalisée deviendra peu à peu une évidence pour l'ensemble des Mexicains qui cultiveront une méfiance croissante à l'égard des politiciens.

Hormis le gouvernement de Cárdenas, qui s'efforce de développer une véritable politique sociale, dans l'ensemble, les successifs gouvernements nationaux postrévolutionnaires furent incapables de répondre aux exigences de la majorité. Et l'on se demande encore aujourd'hui, en regardant la récente rébellion menée par les Indiens

du Chiapas depuis janvier 1994 : qu'est-il advenu des espoirs suscités par la Révolution mexicaine?

Une réponse pourrait se trouver dans un commentaire que fit en 1943 l'écrivain Mariano Azuela, dans son essai intitulé *Cien años de la novela mexicana* (Cent ans du roman mexicain), lui qui avait même combattu auprès des troupes de Villa :

ceux d'entre nous qui avons plus de soixante-dix ans sentons notre cœur se tordre et une amère tristesse, en pensant que ces crimes [dont parlait Heriberto Frías dans son roman *Tomochic* écrit en 1893] qui nous indignèrent tant durant notre jeunesse continuent de se répéter aujourd'hui comme hier [...] C'est avec une tristesse amère que nous pensons que notre grande erreur ne fut pas d'avoir été des révolutionnaires, sinon de croire qu'avec le changement des institutions et non la qualité des hommes, nous arriverions à conquérir une meilleure condition sociale.¹

Voilà le verdict du père du « roman de la Révolution », dont on parlera au chapitre cinq. On ne saurait d'ailleurs négliger la fonction jouée par les artistes et les gens de Lettres durant la Révolution, une Révolution dont ils ne furent pas simplement les témoins, mais aussi les acteurs. À l'aube de la Révolution, parallèlement à la formation dès 1900 de clubs politiques « antiréélectionnistes », parallèlement aux premiers soulèvements paysans et ouvriers, les artistes commencent, eux-aussi, à se mobiliser. José Guadalupe Posada réalise dès le début du XXe siècle des gravures dénonçant les injustices du gouvernement porfirien, Hereberto Frías dans son roman *Tomochic* (1893) s'insurge contre les massacres commis par les militaires dans le village du même nom. La Révolution déclenchée, des troubadours populaires accompagnent les premières troupes révolutionnaires au son de leurs *corridos*², des dramaturges populaires élaborent des œuvres subversives pour sensibiliser les habitants des faubourgs de Mexico, des

¹ Azuela, Mariano, *Cien años de la novela mexicana*, Mexico, Ediciones Botas, 1947, p. 222, trad. pers.

² Chansons populaires mexicaines rappelant les ballades espagnoles et généralement accompagnées à la guitare.

photographes, caméra en main, tentent de saisir l'ampleur du bouleversement qui secoue le pays, des écrivains s'efforcent de mettre en mots ce qu'il voit pour le partager avec ceux qui savent lire. La Révolution terminée, encouragés et soutenus par le nouveau ministre de l'Éducation José Vasconcelos, les peintres commencent à développer l'art mural qu'on connaît. À la même époque, des écoles de peinture à l'Air libre, où de nombreux artistes autochtones s'initient à la peinture de chevalet, voient également le jour. Enfin, des groupes variés d'artistes se réunissent autour de nouvelles revues artistiques où se mélangent poésie, prose et images.

La présente recherche réfléchit sur la problématique suivante : la Révolution mexicaine, parallèlement à son devenir politique, a-t-elle été à l'origine d'un *événement* artistique particulier? Pour le philosophe Alain Badiou l'*événement* se distingue du *fait historique* par sa capacité à "faire le vide de la situation antérieure" et à créer du nouveau; « L'événement [dit-il] fait advenir *autre chose* que la situation, que les opinions, que les savoirs institués; [il est] un supplément hasardeux, imprévisible»³. En parlant par exemple de la musique et de la science, Badiou explique : « Berg et Webern, fidèles à l'événement musical qui a nom de *Schoenberg*, ne peuvent continuer comme si de rien n'était le néo-romantisme [et il ajoute] après les textes de Einstein en 1905, si je suis fidèle à leur radicale nouveauté, je ne peux pas continuer à pratiquer la physique dans son cadre classique »⁴.

Peut-on en dire autant des artistes postrévolutionnaires ? Ces derniers ont-ils vu durant les premières décennies l'émancipation d'un phénomène envers lequel rester fidèles? La fidélité à un événement telle que définie par Badiou, consiste donc en une

³ Badiou, Alain, *L'Éthique*, Paris, Hatier, 1993, p. 60.

⁴ *Ibid.*, p.39.

persévérance dans la vérité, en un constant forçage des savoirs établis. La fidélité est en somme le développement même de la « vérité événementielle »⁵ qui est en soi incommunicable et non imposable; elle est le processus subjectif de l'événement, c'est-à-dire, sa capacité à perdurer dans le temps par le travail constant de celui qui a décidé d'y rester fidèle. Dans le cas de la Révolution mexicaine, jusqu'où se serait prolongé le processus de fidélité qui nous autoriserait à parler d'un événement artistique aujourd'hui? Peut-on retrouver dans les œuvres des écrivains contemporains de la deuxième moitié du XXe siècle, dans les gravures d'artistes populaires indigènes, dans le travail de rue des artistes *chicanos* vivant aux États-Unis, dans les murales actuellement en cours dans la ville de Mexico, des éléments qui nous autoriseraient à parler d'un certain principe de fidélité événementielle ?

On a certes, depuis les années trente, universellement reconnu le travail des peintres mexicains, en particulier celui des muralistes tels que Diego Rivera, Alfaro Siqueiros ou José Clemente Orozco, mais qu'en est-il des autres milieux artistiques, tels que celui des Lettres, de la photographie ou de la gravure, ou de la peinture de chevalet ? Dans le cas particulier de la peinture murale, on a souvent parlé de la naissance d'un art nationaliste promu par l'État postrévolutionnaire, mais est-il possible de penser ces œuvres hors des sphères étatiques, comme des énoncés singuliers ? D'autre part, de

⁵ *Ibid.*, p. 44-45. La question de l'événement chez Badiou est indissociable de celle des vérités. La vérité est souvent entendue en histoire comme une sorte de résultat objectif qui apparaîtrait suite à l'analyse de diverses sources, écrites ou orales; on part du présupposé que les documents finiront par parler d'eux-mêmes et que l'objectivité sera le témoignage de la vérité. Cette démarche n'est pas seulement l'apanage des historiens mais également celui de nombreux chercheurs qui travaillèrent la littérature de la Révolution mexicaine. Max Aub dira par exemple, après avoir présenté une citation de l'écrivain Mariano Azuela : « Ésta es la verdad, nadie lo ha dicho mejor... » (Aub, Max, *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, Mexico, FCE, 1969, p. 36). On pourrait se demander aujourd'hui au nom de quoi peut-on dire qu'il s'agisse là de vérité? Souvent, le témoignage est pris pour le gage de la vérité parce qu'on y établit prétendument le portrait réel d'un fait historique quelconque. Pour Badiou la vérité ne se dit pas, elle n'existe que comme résultat d'un événement donné, elle est intrinsèque à ce dernier, la vérité ne peut selon lui exister que sous la forme de ce qu'il appelle un « processus de vérité ».

quelle manière ces œuvres singulières, issues de la haute culture, créées par des professionnels ayant opté pour le métier d'écrivain ou d'artiste visuel, peuvent-elles à leur tour être rapprochées d'œuvres populaires, tels que le théâtre de rue ou la chanson populaire ?

Je tenterai, au cours de cette recherche, de penser les œuvres d'art comme autant de « points-sujets ». C'est donc moins le sujet social qui retiendra mon attention que les œuvres d'art en soi, car, comme le rappelle Badiou : « Les points-sujets de l'art sont les œuvres d'art [...] l'artiste entre dans la composition de ces sujets [...] sans qu'on puisse d'aucune façon les réduire à 'lui' »⁶. Saisir globalement ces diverses formes artistiques impose de ne pas retomber dans les schèmes préexistants. On a trop longtemps été embourbé dans des dichotomies souvent plus polémiques que réellement significatives, s'efforçant de classer par exemple les artistes et écrivains postrévolutionnaires en diverses catégories distinctes, telles que les membres de la Corriente (Courant) et ceux de la Contracorriente (Contrecourant), les nationalistes (regardant le Mexique) et les « Étrangistes » (ouvert sur le monde), les muralistes et les peintres de chevalet, les révolutionnaires et les contre-révolutionnaires. J'essayerai de surpasser temporairement ces catégories et de rapprocher des œuvres issues de milieux distincts afin de donner un aperçu multiple de cette période faite de croisement, d'échanges et d'apports divers.

Le premier chapitre sera l'occasion d'introduire certaines notions que l'on pourrait considérer comme étant à la base de l'événement artistique. Le second chapitre réfléchit sur les relations développées entre les différents milieux artistiques mexicains durant les années vingt et trente. Le chapitre trois aborde la question de la culture

⁶ Badiou, *op. cit.*, p. 40.

populaire durant la Révolution et dont l'importance m'a encouragé à y consacrer le quatrième chapitre pour la chanson et le théâtre populaire. Enfin, le cinquième chapitre réfléchit sur le roman postrévolutionnaire.

La diffusion faisant aussi partie intégrante de toute recherche, j'ai tenu à rédiger cette thèse en français. Il me semblait fondamental que la matière de cette recherche fût accessible à un public plus large que celui des Hispanophones ou des Américanistes. Aussi, me suis-je également efforcé de traduire l'ensemble des extraits cités, qu'il s'agisse de témoignages, d'extraits de romans, de chansons ou de pièce de théâtre. Le lecteur constatera d'autre part que le dossier iconographique comporte plus d'une centaine d'images. Ceci s'explique par le fait qu'il me paraissait important que le lecteur ait en main les images auxquelles le texte faisait référence. Plusieurs de ces images proviennent du travail de terrain que j'ai réalisé au Mexique, durant les 2000 et 2001, et au cours desquelles j'ai arpenté la ville et les archives à la recherche de peintures murales, de gravures, de reproductions, de tableaux, dont plusieurs n'avaient jamais fait l'objet d'études. Il était également important pour moi, dans ce même esprit de diffusion, de partager avec les lecteurs intéressés ces objets qui m'avaient accompagné durant près de quatre années.

Chapitre I

Éveil de la conscience critique

Chaque fois que le peuple s'est rebellé pour conquérir ses droits fondamentaux, il a produit des artistes révolutionnaires : Giotto et ses disciples, Grünewald, Bosch, Bruegel l'Ancien, Michel-Ange, Rembrandt, Tintoret, Callot, Chadin, Goya, Courbet, Daumier, le graveur mexicain Posada et bien d'autres maîtres.

Diego Rivera

Ce chapitre est le résultat d'une rencontre hasardeuse. Réalisant depuis plusieurs mois une recherche sur les arts et lettres de la période révolutionnaire et postrévolutionnaire du Mexique, je me rendis à Vienne pour assister à un colloque sur l'histoire et l'archéologie du Mexique. Durant mon séjour, je décidai d'en profiter pour visiter le Kunsthistorisches Museum, et ce fut là que je découvris les tableaux de Bruegel l'Ancien. Bien que je fus déjà au fait de certaines de ses toiles, pour en avoir vu des reproductions sur papier, je ne m'étais jamais retrouvé devant l'une d'elle. Cette rencontre fut pour moi une révélation. Il y avait dans son travail quelque chose qui me ramenait manifestement vers les œuvres mexicaines sur lesquelles je travaillais. Les grands tableaux de Bruegel, dont le format dépassait celui de la majorité des autres tableaux du XVI^e que contenait le musée, affichaient des scènes populaires, souvent extérieures, où bougeaient, vivaient, paraient, souffraient et riaient des centaines de personnages. Leur allure générale était semblable à certaines peintures murales que j'avais vues au Mexique. Les paysages de Bruegel (**fig. 1**) évoquaient aussi certains paysages que j'avais retrouvés dans diverses gravures de Leopoldo Méndez (**fig. 2**), dans

les photographies (fig. 3) et les scènes de paysages des romans de Juan Rulfo et dans certains *corridos*¹ mexicains. Il y avait ce même attachement à la terre, et ces larges horizons, qui semblaient se perdre à l'infini, me rappelaient ceux que créaient les artistes mexicains postrévolutionnaires, ces territoires à la fois tristes et majestueux qu'avaient parcourus pendant toute la révolution des masses de paysans mexicains.

Mais c'était surtout la puissance du regard introspectif de Bruegel sur la société flamande, où j'entrevois intuitivement une certaine tension sociale, voire politique, qui m'encouragea le plus à songer à certaines œuvres mexicaines postrévolutionnaires; je pensais notamment au travail de Diego Rivera.

Était-ce un hasard fortuit que de rencontrer des similitudes entre les œuvres d'un des plus grands artistes de la Renaissance flamande et celles d'un des plus illustres peintres mexicains du XXe siècle? Étais-je victime du syndrome de projection propre aux doctorants qui, plongés si profondément dans leur thèse, finissent par tout ramener à leur propre recherche, ou existait-il réellement un lien entre leur travail?

D'un point de vue proprement historique, je n'ignorais pas ce que signifiait la Renaissance pour le peuple mexicain, car elle était aussi l'écho d'une violente période de conquêtes, de la destruction de toute une société, pour ne pas dire de tout un ensemble de sociétés préhispaniques, au profit d'un modèle unique -celui des haciendas et des estancias d'inspiration seigneuriale-, dominées par l'imposition de la religion monothéiste chrétienne et l'apprentissage de la langue castillane. Mais je savais néanmoins que pour beaucoup d'artistes mexicains qui posaient les yeux sur les œuvres de leurs lointains confrères, la Renaissance pouvait être envisagée avec admiration en ce

qu'elle représentait aussi une période d'émancipation, d'affranchissement face à une école devenue désuète, une période stimulée par une nouvelle vague de pensée, plus proche de la vie humaine et du quotidien, tout autant envoûtée par les chefs-d'œuvre de l'Antiquité que fascinée par la nature², et enfin parce qu'elle avait rendu possible la naissance d'un art nouveau, pour un public qui allait s'élargissant.

D'un autre côté, je me doutais aussi de l'intérêt que pouvaient représenter, aux yeux des pionniers de la peinture murale du XXe siècle, les fresques élaborées par les artistes indiens durant le XVIe siècle, dans différentes églises, couvents et maisons du Mexique. La grande originalité de ces fresques du XVIe siècle, où s'entremêlaient savamment la pensée préhispanique avec celle du Moyen Âge et de la Renaissance, suscita sans nul doute l'admiration de ces artistes postrévolutionnaires à la recherche d'un art original, gigantesque et distinct de celui qui se pratiquait en Europe. Les couvents mexicains apportaient en effet un regard différent sur les arts du XVIe siècle;

C'est à une autre lecture de la Renaissance européenne [rappelle Gruzinski] que nous convient les peintures indiennes de la Nouvelle-Espagne. Vu du Mexique et de l'Amérique indienne, l'art de l'Italie et des Flandres n'est plus l'aboutissement du Moyen Âge et le départ des Temps modernes, mais une greffe imprévue, improvisée, brutale sur une terre qui, des millénaires durant a arpenté d'autres voies, inventé d'autres solutions au mystère de la vie et de la mort, à l'énigme de l'image et de la représentation.³

¹ Chansons populaires mexicaines rappelant les ballades espagnoles et généralement accompagnées à la guitare.

² Panofsky rappelle qu'avec la peinture de la Renaissance, l'intérêt pour les formes classiques -qu'il appelle le « retour aux classiques »- finit par s'harmoniser avec la volonté d'un « retour à la nature » - l'échelle humaine devient par exemple la norme pour la représentation des héros-. « L'interaction de ces deux thèmes [ajoute-t-il] devait jouer un rôle décisif dans la pensée humaniste, non seulement en ce qui concerne les rapports entre les arts visuels et la littérature, mais aussi, ultérieurement, en ce qui concerne les rapports entre les arts visuels eux-mêmes [architecture, sculpture et peinture]» (Panofsky, Erwin, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, Flammarion, 1993 (1960) p. 33). Diego Rivera fera pour sa part écho aux trois grands arts de la Renaissance dans différentes peintures où il montre l'architecte, le peintre et le sculpteur travaillant côte à côte, notamment dans sa fresque intitulée *Le peintre, le sculpteur et l'architecte* (2^e étage du Secretaría de Educación Pública, 1923-1928).

³ Gruzinski, Serge, *L'aigle et la Sibylle, Fresques indiennes du Mexique*, Paris, Imprimerie Nationale, 1994, p. 168.

Diego Rivera, en signalant son estime pour ces œuvres élaborées par les Indiens du XVI^e siècle, affirmait que certains d'entre eux, qui avaient été envoyés en Europe pour apprendre la peinture catholique, avaient été, dit-il, « influencés par la peinture de Giotto et de ses précurseurs de la fin du Moyen Âge italien, quand le peuple combattait contre les seigneurs féodaux et les papes spoliateurs en utilisant comme parabole exemplaire les scènes de la vie du Christ fustigeant les marchands du temple [...] »⁴. Il reconnaissait finalement que :

les œuvres de ces Indiens, métissés dans leur art par la meilleure peinture rénovatrice et rebelle de la fin du Moyen Âge italien, furent extrêmement belles; la preuve est ce qui reste de ces œuvres sur les murs d'Actopan, d'Epazoyucán, de Huejotzingo, de Tepeaca où la première architecture coloniale est aussi ce qui s'est fait de mieux depuis la domination espagnole⁵.

Les frères du XVI^e siècle, dans leur volonté de professer et d'enseigner la foi chrétienne aux Indiens, avaient en effet fait appel aux talents des artistes indiens pour réaliser des fresques dans les couvents et chapelles. Ces derniers firent preuve d'une grande créativité, et surent créer des images en mouvement, juxtaposées parfois à des messages en phylactères, en complète harmonie avec l'architecture. Les Muralistes mexicains qui vinrent quatre siècles plus tard purent trouver là beaucoup d'éléments techniques et stylistiques. Certains parleront même de la supériorité communicative de l'art colonial, comme le révèlent les propos de Jean Charlot:

l'art colonial est plus brave que le nôtre. Alors que nous nous sommes égarés dans un dilemme entre forme pure et usage pragmatique, espérant avoir les deux, l'art

⁴ Rivera, Diego, « Frida Kahlo y el arte mexicano » in *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana*, Mexico, t.1, no 2, octobre 1943. Traduction française de Ballestero, Catherine in Rivera, Diego, *Écrits sur l'art*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, p. 259-276, p. 263.

⁵ *Ibid.*

colonial a su rester fonctionnel. Pour lui, il était évident que tout ce qui était sculpté ou peint devait être utile pour les gens.⁶

Les fresques des couvents d'Actopan ou d'Ixmiquilpan, ces livres ouverts du XVI^e qui avaient servi à accoutumer les masses à la nouvelle iconographie et aux croyances chrétiennes, constituaient certainement un judicieux modèle pour les Muralistes modernes dans leur recherche d'un art accessible au plus grand nombre. Ils pouvaient à leur tour prétendre à l'introduction et la diffusion d'une nouvelle iconographie et pensée politique, mais de nature délibérément révolutionnaire cette fois.

La subversion latente des fresques réalisées par les artistes mexicains du XVI^e siècle ne devait certainement pas passer inaperçue aux yeux des Muralistes contemporains. En effet, si les murales coloniales affichaient une connaissance et un respect pour les valeurs chrétiennes, elles savaient aussi par moment défier les règles de l'Église en introduisant des éléments païens, souvent rattachés aux croyances préhispaniques. Lorsque l'historien Gruzinski analyse par exemple les fresques d'Ixmiquilpan (**fig. 4**), il consent à reconnaître dans les chevaliers-tigres luttant contre des Indiens nus et des centaures, une symbolique chrétienne du bien contre le mal, de l'Indien civilisé contre l'Indien barbare, mais il soutient cependant l'existence d'une autre interprétation possible « plus subversive [et] qui n'est pas incompatible avec la première lecture »⁷ :

les monstres désigneraient les envahisseurs européens, venus comme les centaures d'un inaccessible Orient et dotés de la même apparence puisqu'à l'origine les

⁶ Charlot, Jean, *The Mexican Mural Renaissance*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1963, p. 27, trad. pers.

⁷ Gruzinski, *op. cit.*, p. 84. Gruzinski identifie également la possibilité d'une troisième lecture relative cette fois à l'influence que représenta la circulation au Mexique d'une œuvre telle que *Les métamorphoses* d'Ovide. Elle n'expliquerait cependant qu'en partie la signification possible des nombreuses métamorphoses que suggère la fresque, car les anciens Nahuas cultivaient aussi des croyances religieuses relatives aux métamorphoses (*ibid.*, p. 85).

Indiens avaient cru que les Espagnols étaient soudés à leurs montures. Les fresques se réfèrent au second degré à l'histoire de la conquête espagnole [...] Loin d'être contradictoires ou incohérents, ces registres tour à tour chrétiens, anti-chichimèques⁸, anti-espagnol sont l'expression d'une culture indienne habile à manier les armes de la polysémie pour biaiser, s'adapter et survivre.⁹

Cette habileté des Indiens du XVI^e siècle à se jouer partiellement des autorités, peut se comparer à ce que chercheront à faire les artistes muralistes mexicains du XX^e siècle. Afin de rester conséquent avec l'esprit révolutionnaire qu'ils revendiquaient, les Muralistes modernes, bien que subventionnés par l'État, se virent par moment dans l'obligation de critiquer les déviances politiques d'un gouvernement qui, bien que se prétendant l'incarnation du mouvement révolutionnaire, ne conserva de révolutionnaire que le nom¹⁰. C'est d'ailleurs une des raisons qui explique l'interruption de différents contrats de travail sous le gouvernement de Calles, qui voyait initialement dans le muralisme une incitation à la révolte et une menace à son régime¹¹.

On a donc raison de croire que les Muralistes purent saisir dans les arts du XVI^e au Mexique un modèle à la fois technique –harmonisation des formes avec le monument-, un modèle pour la communication -diffusion de messages et

⁸ Les Chichimèques étaient des tribus nomades du nord qui avant l'arrivée des Espagnols avaient toujours fait la guerre aux Nahuas (Mexicas) du centre du pays et aux Otomis habitant Ixmiquilpan. Même après la conquête espagnole les chichimèques continuèrent -jusqu'au début du XVII^e siècle- à livrer bataille aux Indiens christianisés et aux Européens (voir Gruzinski, *op. cit.*, p. 58).

⁹ *Ibid.*, p. 84.

¹⁰ Il y eut d'abord le « Parti National Révolutionnaire », créé par Plutarco Elías Calles en 1924. Bien qu'il regroupa aussi des travailleurs et des paysans, ces derniers étaient entièrement soumis à l'autorité de leur chef suprême. Il n'y avait donc pas d'ouverture démocratique. Calles tenta de plus d'éliminer toute opposition en plaçant ses hommes dans tous les postes clés. Il dirigea avec une telle autorité qu'on le compara souvent à un dictateur fasciste. Le nom du parti fut ensuite changé en 1946 pour celui de « Parti Révolutionnaire Institutionnel » (PRI), lequel tenta à son tour de reprendre à son compte l'histoire de la Révolution, alors que la politique intérieure tendait vers la droite et que l'opposition restait complètement neutralisée.

¹¹ Le président Calles (1924-1928) ne fut pas aussi enthousiaste que l'ancien ministre de l'Éducation publique –José Vasconcelos (1921-1924)- et se méfia de la critique politique du mouvement de peinture murale que ce dernier avait mis sur pied. Voir notamment sur le sujet : Manrique, Jorge Alberto, « La crisis del muralismo » in *Una Visión del arte y de la historia*, Mexico, UNAM, p. 215-221.

d'iconographie propre à sensibiliser le spectateur- et finalement, un modèle pour la combinaison de différents niveaux de messages en conciliant des versions acceptables – en apparence- pour les autorités, tout en incitant au développement de la pensée critique.

On retrouve des traces évidentes de l'influence de l'art colonial chez de nombreux Muralistes. Chez Rivera, par exemple, certaines icônes des fresques d'Ixmiquilpan sont reprises dans son *Épopée du peuple mexicain* dans le Palais national (fig. 5), où réapparaissent à nouveau les soldats chichimèques. Ailleurs, ce sera l'enrichissement de la peinture avec des messages écrits qu'il empruntera. Les guirlandes rouges flottant au-dessus des révolutionnaires et sur lesquelles apparaissent les extraits d'une balade révolutionnaire dans le cycle *Corrido de la révolution* (fig. 6) dans la fresque de Rivera, semblent en effet s'inspirer directement des phylactères entourant les personnages apparaissant sur les fresques coloniales d'Actopan (fig. 7). Si Kettenmann vit dans les chansons-guirlandes de Rivera « une innovation artistique radicale qui s'adresse à un public en grande partie analphabète, habitué à recevoir de l'information par la voie de la poésie et de la chanson »¹², on doit aussi préciser que les combinaisons image-texte ont une origine lointaine. Pour Gruzinski, les phylactères d'Actopan « illustrent aussi de quelle manière dans la tradition occidentale un texte peut doubler une illustration en fournissant des indications que la seule image n'est pas assurée de transmettre »¹³. De plus, les guirlandes de Rivera, tout comme ses fausses colonnes et autres ornements, donnent aux scènes autant de mouvement que la danse des

¹² Kettenmann, Andrea, *Diego Rivera (1886-1957) Un esprit révolutionnaire dans l'art moderne*, Allemagne, Taschen, 2001, p. 34.

¹³ Gruzinski, *op. cit.*, p. 49.

phylactères et la profusion d'ornements affichés à Actopan¹⁴. Si les murs des églises du XVIe servirent pour l'enseignement par image des doctrines de la foi chrétienne, les murs des édifices publics du XXe, en particulier ceux rattachés à l'éducation, participeront à l'enseignement des valeurs révolutionnaires.

Voilà qui est pour les questions relatives à l'articulation d'un nouveau langage plastique : l'art mural. Mais qu'en est-il du contenu proprement dit? Les muralistes contemporains, soudainement investis d'une grande mission dans un Mexique laïque, celle de faire un art nouveau au bénéfice de la majorité, de développer le sens critique et de cultiver les idéaux révolutionnaires, pouvaient-ils se contenter de refaire des fresques sur la tonalité religieuse des couvents du XVIe siècle? En ce sens, les autres productions artistiques du XVIe siècle, celles développées par les humanistes, ne s'avéraient-elles pas être également un judicieux modèle de pensée pour ces artistes mexicains à la recherche de leur propre renaissance?

Je profite donc de ce premier chapitre pour voir dans quelle mesure certains artistes mexicains purent s'identifier aux productions artistiques de la Renaissance européenne du XVIe siècle. Mais mon but étant de faire parler les œuvres elles-mêmes, plus que d'insister sur leur assimilation à des mouvements plus généraux, à des genres particuliers, plus que de chercher à cerner le style précis d'un artiste, je tenterai plutôt de me pencher sur des œuvres singulières. Je propose donc d'entrée la comparaison d'une fresque de Rivera intitulée *Rêve d'un après-midi dominical au parc de l'Alameda*, avec un tableau de Bruegel intitulé *Le portement de Croix*, car ce fut précisément cette

¹⁴ Gruzinski décrira une des scènes de l'escalier d'Actopan comme suit : « Rompue par la danse des phylactères, l'immobilité des deux personnages contraste avec la profusion d'ornements, de grotesques, de figures grimaçantes qui les cernent de toutes parts » (*op. cit.*, p. 33).

fresque de Rivera qui me vint la première à l'esprit quand je me trouvai devant la peinture de Bruegel.

1. Analyse comparative

1.1. *Rêve d'un après-midi dominical dans l'Alameda centrale* de Diego Rivera (fig. 8)

Commençons d'abord par l'énorme¹⁵ peinture murale intitulée *Rêve d'un après-midi dominical dans l'Alameda centrale*, réalisée en 1947 par Diego Rivera pour l'Hôtel du Prado¹⁶. Cette peinture fut commandée par l'architecte Carlos Obregón Santacilia, auteur du dit-hôtel, qui invita le peintre à réaliser une fresque sur le thème de l'Alameda. Le parc de l'Alameda, édifié en 1562 par le Vice-roi Luís Velasco, est certainement le plus ancien jardin de la capitale et Diego le connaît bien, pour s'y être fréquemment promené durant sa jeunesse¹⁷. Situé devant l'hôtel, au cœur même de la ville, il représente le débouché nord de l'avenue Reforma, avenue que Porfirio Díaz flanqua de statues pour en faire un véritable lieu de mémoire. Tous les grands hommes de Mexico défilèrent un jour ou l'autre durant leur carrière dans les jardins de l'Alameda. L'historien Jesús Silva Herzog affirme par exemple avoir vu Madero de ses yeux se promener sans escorte dans l'Alameda, peu de temps avant de se lancer dans sa campagne révolutionnaire¹⁸. C'est en profitant de la signification historique de ce parc que Rivera se résolut d'élaborer une vaste fresque sur l'histoire de son pays, histoire

¹⁵ Quatre panneaux joints, pour un total de 65m² (4.17m x 15.67 m).

¹⁶ Elle y fut exposée jusqu'en 1985, date du terrible tremblement de terre de Mexico qui ébranla les fondations de l'hôtel au point de le faire éventuellement tomber. La fresque, démontée avant l'effondrement, fut épargnée. On procéda ensuite à la construction d'un édifice pour la recevoir en face de l'ancien hôtel, l'actuel *Museo Mural Diego Rivera*, où elle est exposée depuis 1988.

¹⁷ Voir : Wolfe, Bertram D., *Diego Rivera*, Paris, Séguier, 1994 (v.o.a. 1963), p. 275-276.

¹⁸ Silva Herzog, Jesús, *Breve Historia de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970 (1960), vol. 1, p. 126.

hautement complexe dans laquelle il décida de s'inscrire lui-même, renforçant par le fait même le caractère autobiographique de la fresque.

1.2. Les grands personnages

Cette peinture permet effectivement une lecture diachronique commençant de la gauche, avec les débuts de l'histoire coloniale mexicaine -dont la cruauté est visible dans les mains ensanglantées de Cortés et les tortures de l'Inquisition- et progressant vers la droite, pour aborder la Révolution et finalement déboucher sur les Temps modernes. On voit ainsi des grands personnages historiques défiler, tels Benito Juárez, l'empereur Maximilien d'Autriche, Porfirio Díaz, et enfin les grands héros de la Révolution¹⁹. Rivera qui, plusieurs années auparavant, avait affirmé que « dans l'espace plastique, les choses ont une dimension qui croît ou diminue en raison directe de l'importance de leur existence dans l'esprit du peintre »²⁰, reste ici fidèle à ses principes, les personnages les plus importants apparaissant dans une position de hauteur par rapport aux autres. On y voit ainsi un zapatiste²¹ monté sur son cheval, Madero flanqué d'un grand drapeau mexicain, Juárez brandissant la constitution de 1856 -qui servira de base idéologique pour la dernière constitution de 1917- et Porfirio Díaz, le visage blanchi, les yeux fermés, la veste couverte de médailles militaires, en superposition à un invalide également couvert de médailles. Sa présence, presque spectrale, semble encore hanter la

¹⁹ Pour une description complète des personnages représentés, le lecteur peut se référer au site Internet du *Museo Mural Diego Rivera* : //www.arts-history.mx/museos/mu/s1.html.

²⁰ Rivera, Diego, « Lettre à Marius de Zaya », *Écrits sur l'art*, sélection de Catherine Ballesterio, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, p. 7-9, p. 7.

²¹ Il est intéressant de noter que l'artiste a choisi de représenter un zapatiste quelconque, au lieu de Zapata lui-même, renforçant par le fait même la nature collective du mouvement zapatiste.

nouvelle société postrévolutionnaire qui déambule au centre²², dont ce personnage qui lui porte révérence, identifié comme Nicolás Zúñiga y Miranda, un éternel candidat à la présidence durant le porfiriat, mais qui ne fut cependant jamais élu.

1.3. La peur du vide

Au niveau de la composition, on remarque qu'aucun espace n'est laissé réellement vide, que tout est comblé de personnages, ce qui n'est pas sans rappeler la peinture de genre de la Renaissance européenne. Cependant, alors que dans cette dernière période, la profusion de détails répondait à une certaine peur du vide héritée du Moyen Âge,²³ il semble qu'ici Rivera ait davantage tenté de rendre compte de la densité démographique d'une des plus grandes villes du monde. Mais il est aussi possible que Rivera ait eu en tête les pages abondamment illustrées des codex mexicains préhispaniques. En sachant combien d'informations contient une seule page d'un codex, on comprend qu'un muraliste comme Rivera, qui s'était fixé comme but de rendre sa peinture la plus narrative possible, ait pu y trouver une grande source d'inspiration. Dans son introduction au codex *Nuttal*, Arthur Miller affirme par exemple: « Si l'on passe à la page 6 du Nuttal on remarque que le sens Mixtèque de l'*horror vacui* est plus qu'évident. Les figures représentées et les symboles des noms qui les accompagnent sont accommodés sur la page de sorte à ne laisser aucune partie du fond blanc

²² Dans les faits, l'histoire nous apprend que les premiers gouvernements révolutionnaires furent inaptes à liquider les fonctionnaires porfiriens, dont la majorité conservèrent leurs postes même après le départ du dictateur. C'est ce qui expliquerait notamment la chute du premier gouvernement révolutionnaire et l'assassinat de son premier président, Francisco Madero. Voir sur le sujet : LaFrance, David G., *The Mexican Revolution in Puebla, 1908-1913, The Maderista Movement and the Failure of Liberal Reform*, Scholarly Resources, Wilmington, 1989.

prédominer »²⁴. Il faut aussi savoir que les codex, qui étaient peints, ne sont pas si éloignés de la peinture murale : « La technique de peinture de fond du Nuttal [ajoute Miller] est remarquablement similaire à celle de la peinture murale postclassique. Ce qui ne devrait pas surprendre puisque les codex mixtèques sont des peintures murales repliables qui étaient suspendues sur les murs des maisons mixtèques ». De toute évidence Rivera, passionné d'art préhispanique qu'il était²⁵, connaissait non seulement les peintures murales préhispaniques, comme celles de Chichen Itza²⁶ ou de Teotihuacan²⁷, mais avait certainement vu de nombreux codex ou fac-similés préhispaniques –celui du Nuttal par exemple avait été édité dès 1902-. On peut également penser que Rivera ait été influencé par les fresques mexicaines du XVI^e siècle dont on a déjà parlé. Ces dernières rendaient compte d'un métissage hautement novateur où l'art préhispanique des codex se mélangeait à l'art détaillé de l'enluminure médiévale. Gruzinski, en parlant par exemple des fresques d'Actopan, remarque qu'« une même horreur du vide semble animer les deux traditions, si dissemblables

²³ Vöhringer en parlant de la toile *Jeux d'enfants* affirme par exemple que « Bruegel semble craindre les espaces libres, soucis évoquant l'*horror vacui*, célèbre peur médiéval » (Vöhringer, Christian, *Bruegel l'Ancien*, Cologne, Könemann, 2000, p. 49).

²⁴ Miller, Arthur G., « Introduction » in *The Codex Nuttal*, New York, Dover Publication, 1975, p. xii.

²⁵ Il alla jusqu'à construire un musée basé sur l'architecture préhispanique, qu'il baptisa en 1950 *La Anahuacalli*, et où sont réunis des centaines d'objets préhispaniques de sa collection personnelle.

²⁶ Charlot rappelle que lors d'un second voyage organisé au début des années vingt par le ministre José Vasconcelos et destiné à sensibiliser les artistes au passé préhispanique, Rivera fut particulièrement impressionné par ce qu'il vit au Yucatan : « Rivera demeura stoïque à l'intérieur de la précieuse chambre interne du Temple des tigres, encore ébloui par les fresques du douzième siècle. Les mieux préservées combinant la planification géométrique complexe avec la narration anecdotique. Pour le peintre de Paris, encore tout frais des conversations de café tournant autour de la question du thème versus [fond] celui de la plasticité pure [forme] [Rivera revenait d'un long séjour à Paris], cette Chapelle Sixtine des Amériques faisait œuvre de rappel indien du postulat classique voulant que les deux puissent se mélanger parfaitement » (Charlot, *op. cit.*, trad. pers., p. 134).

²⁷ Le muraliste Xavier Guerrero, qui assistait Rivera dans la réalisation des fresques du Ministère de l'éducation, aurait par exemple tenu à se rendre à Teotihuacan afin de comparer les résultats d'un mélange qu'il venait de développer et destiné à améliorer la qualité de leur peinture (Charlot, *op. cit.*, p.257).

pourtant dans leur iconographie et leurs procédés»²⁸. Il y a donc plusieurs pistes possibles pour expliquer un tel procédé chez Rivera. Les premières peintures murales de Rivera font d'ailleurs état d'une même surabondance, d'une même volonté de tout nommer, de tout expliquer. Nous en voyons des exemples dans sa série de fresques du Secrétariat d'éducation publique, peintes entre 1924 et 1928, ainsi que dans ses fresques du Palais national, peintes entre 1929 et 1950, où le peintre semble faire directement référence aux codex. Ces peintures didactiques –il faut rappeler qu'à la base du projet lancé par le ministre de l'Éducation José Vasconcelos en 1921 la peinture était envisagée comme moyen d'éducation- rappellent aussi d'une certaine façon l'esprit encyclopédiste des écrivains de la Renaissance, dont nous parlerons dans le prochain chapitre de cette étude. Mais qu'il s'agisse d'un artiste colonial ou contemporain, d'un thème religieux ou historique, on peut comprendre qu'un mur blanc constitue toujours un défi de taille, à la fois esthétique et physique, propre à donner le vertige. Artaud lui-même, ne disait-il pas que « cette peur du vide qui hante les artistes mexicains et leur fait jeter ligne sur ligne, n'est pas seulement une invention de lignes, de formes qui flattent l'œil, elle indique un besoin de faire *mûrir* le mur »²⁹?

1.4. Les symboles de l'État

Notre fresque abonde en symboles nationaux. Les nombreux drapeaux flottants que l'on aperçoit invitent à une réflexion sur les différentes versions du nationalisme déployé par le Mexique au cours de son histoire. Il y a d'abord celui au centre, replié dans les mains

²⁸ Gruzinski, *op. cit.*, p. 169.

p. 46.

²⁹ Artaud, Antonin, *Messages Révolutionnaires*, Paris, Gallimard, 1979 (1936), p. 44.

de l'ange près de l'ancien président Porfirio Díaz, qui gouverna pendant près de quarante ans (1876-1880, 1884-1911). Ce drapeau flétri évoquerait la fin d'une ère politique. La solitude du président et ses accoutrements militaires semblent faire écho aux appréhensions de Madero dans *La Sucesión presidencial en 1910*³⁰, qui prévenait à la fois du danger de concentrer le pouvoir dans les mains d'un seul homme, ainsi que celui de laisser le pouvoir civil aux mains des militaires.

On remarque un autre drapeau à droite, porté par des révolutionnaires en armes près d'un cavalier zapatiste, où apparaît l'inscription du slogan libéral « Terre et liberté ». Il est superposé au drapeau rouge et noir des anarcho-syndicalistes, rappelant la lutte commune des paysans de Morelos dirigée par Zapata et des anarchistes et libéraux³¹ de la ville –ces derniers, inspirés par Ricardo Flores Magón, signèrent de fait en 1906 un manifeste considéré aujourd'hui comme l'un des documents pionniers de la Révolution³²-. On remarque un autre drapeau, encore plus grand, à l'extrême droite derrière Madero, sur lequel on peut lire le fameux slogan des *Antirréélectionistes*³³ :

³⁰ Madero, Francisco, *La Sucesión presidencial en 1910*, Mexico, Instituto Nacional de Estudios de la Revolución Mexicana, 1999 (1908).

³¹ Dès 1908, les Anarchistes semblaient donner le ton au Parti libéral mexicain; Cockcroft, James, *Precursores intelectuales de la Revolución mexicana*, Mexico, Siglo Veintiuno, 1999 (1971), p. 51.

³² Il s'agit du *Manifeste à la Nation du comité organisateur du Parti Libéral*. Ce document, qui circula abondamment parmi les travailleurs, comportait les principales idées qui serviraient à la rédaction de la Constitution mexicaine de 1917. On y invoquait notamment le principe de non-réélection présidentielle, l'indépendance municipale, le fractionnement des grandes propriétés terriennes, la remise des terres communales indiennes (que l'État avait commencé à fractionner et privatiser depuis 1856) et l'essence du futur « article 123 » sur les droits des travailleurs (repos le dimanche, journées de huit heures, salaire minimum, interdiction du travail infantile etc.). Voir : Silva Herzog, Jesús, *La trayectoria ideológica de la Revolución mexicana*, Mexico, El Colegio Nacional, 1994 (1973), p. 14-17. Une copie du manifeste apparaît dans : Silva Herzog, Jesús, *Breve Historia de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970 (1960), vol. 1, p. 96-108.

³³ Le groupe des *Antirréélectionistes* vit le jour en 1909 et surgit comme riposte aux *réélectionnistes* qui préconisaient une septième réélection de Porfirio Díaz. Les *antirréélectionistes* s'inspiraient des idéaux politiques du Parti libéral ainsi que du Parti démocrate. Le 15 avril 1910, Madero fut élu président de l'*Assemblée Nationale Antirréélectioniste*. En juin, il tenta d'organiser une campagne électorale à la tête du Parti démocrate, mais celle-ci fut interdite, Madero emprisonné, et Díaz réélu en juillet. Madero cependant, ayant pu s'échapper de la ville, s'enfuit au Texas d'où il lança, le 4 octobre 1910, le *Plan de*

«non-réélection et suffrage effectif ». On retrouve enfin les couleurs du drapeau et les initiales *R.M.* de la « République mexicaine » sur la montgolfière au centre de la place. Son passager, Don José de la Cantolla y Rico,³⁴ brandit lui aussi le drapeau tricolore (mexicain). La montgolfière, tout comme les ballons de couleur à l'avant gauche -qui risquent d'éclater sous la pointe des bâtons (portes drapeaux?) derrière eux-, suggère métaphoriquement la fragilité d'une époque qui, sous des allures de fête et de progrès cache une évidente précarité. Ce détail ne passa pas inaperçu aux yeux du poète Carlos Pellicier, un des premiers à écrire sur cette murale, en 1947. Le poète put en effet saisir toute l'ironie politique de ce détail de Rivera, en affirmant : « et la Patrie court à tout risque, avec Don José de la Cantolla y Rico, dans cette grande montgolfière qui s'élève, sans savoir comment et dont la descente n'est pas prévue... parce que franchement, l'enthousiasme est très grand. On verra bien ce qui adviendra. Vive le Mexique! »³⁵. Cette montgolfière pourrait assurément se lire comme une métaphore des nombreux efforts d'élévation nationale du Mexique moderne prérévolutionnaire. En effet, le régime porfirien, qui prônait ouvertement l'adage de « beaucoup d'administration et peu de politique » ou « zéro politique et cent administrations »³⁶, se distingua pour sa vaste campagne de développement. C'est dans une vague de

San Luis. Ce manifeste déclarait nulles les élections de juillet, reconnaissait Madero comme président provisionnel et convoquait à un soulèvement général contre Porfirio Díaz pour le 20 novembre 1910. Madero avait déjà préconisé en 1908 -dans son livre *La Sucesión presidencial en 1910 (ibid.)*- l'urgence de créer un Parti démocrate, qui devait être soutenu par différents clubs *antiréélectionnistes*, en accord avec ses principes de décentralisation. Voir notamment Silva Herzog, Jesús, *op. cit.*, 1970 (1960), vol. 1, p. 1-160.

³⁴ Il fut celui qui reprit en 1863 les vols en montgolfière, qu'on avait abandonné l'année antérieure pour être trop périlleux. S'agirait-il ici d'une allusion à l'occupation de Mexico par les troupes françaises, dirigées par l'empereur autrichien Maximilien, entre 1864 et 1867, et qui plongea le pays dans la guerre?

³⁵ Pellicier, Carlos, "La Alameda Central de la Ciudad de Mexico" in Bargellini, Clara, *Textos en prosa sobre arte y artistas*, catalogue de l'exposition *Homenaje a Carlos Pellicier*, Mexico, Museo de Arte Moderno, 1997, p. 52-53, trad. pers.

progressisme effréné, les yeux braqués sur le vieux continent et au détriment de la majorité de la population, que furent entrepris la construction de plus de vingt mille kilomètres de chemins de fer, la modernisation des ports, l'industrialisation des fabriques, le développement de nouveaux quartiers bourgeois, la construction d'avenues gigantesques, l'élévation de grands édifices publics, souvent sous la direction d'architectes européens, ainsi que l'organisation de grandes fêtes nationales –dont la dernière, en 1910, célébrait celle de l'Indépendance-. Il va sans dire que les coûts économiques de cette vaste campagne eurent un impact social dévastateur³⁷.

Le thème de la montgolfière comme métaphore de l'État, en ascension ou en chute (?), n'est pas exclusif à Rivera et paraît appartenir au registre des artistes postrévolutionnaires, comme le démontre par exemple le tableau de Ramón Cano Manilla datant de 1930 et intitulé *El Globo* (**fig. 9**), où l'on voit notamment une montgolfière aux couleurs du drapeau national (vert, rouge et blanc), que certains paysans s'efforcent de faire lever, alors que d'autres, comme le personnage agenouillé et tendant son chapeau sous l'ouverture du ballon, semblent vouloir en récolter les fruits. Le thème du ballon deviendra une constante pour parler du nationalisme, comme le démontre la gravure réalisée par Leopoldo Méndez en 1964, où apparaît cette fois un acrobate muni de deux drapeaux mexicains, qu'il tient périlleusement en équilibre sur un trapèze fébrilement accroché à une montgolfière (**fig. 10**).

Mais au niveau de la composition proprement dite, il est fort possible que pour réaliser cette scène Rivera se soit inspiré d'une gravure de Casimiro Castro, intitulée

³⁷ Aucun effort ne fut par exemple entrepris pour améliorer la condition des travailleurs urbains et le quatre-vingt pour cent de la population mexicaine, qui était rurale, ne put profiter de cette campagne de

Mais au niveau de la composition proprement dite, il est fort possible que pour réaliser cette scène Rivera se soit inspiré d'une gravure de Casimiro Castro, intitulée « L'Alameda de Mexico vue en montgolfière »³⁸ datant de 1856 et où apparaît au dessus du parc une grande montgolfière. On retrouve par exemple dans un de ses articles, écrit cinq années avant la réalisation de sa murale, un passage où il réitère à la fois son admiration pour de ce graveur du XIXe siècle ainsi que son mépris pour l'architecture porfirienne; « Castro et Campillo, les lithographes incroyables qui ont fixé toute la vie et la beauté de la ville de Mexico, avant que les intégrateurs à la civilisation n'en fassent un vaste égout dégoûtant qui a reçu tous les rebuts de la mauvaise architecture internationale »³⁹.

De façon générale, la fresque de Rivera rappelle surtout que toute l'histoire du Mexique postcoloniale, depuis ses origines, fut marquée par la guerre et la douleur. Le peintre nous convoque en somme à une réflexion sur ce pays dont le destin changea radicalement au début du XVIe siècle. Une emphase particulière est cependant réservée pour l'histoire de la Révolution, la plus récente et possiblement la plus complexe. Car, comme l'affirme Pierre Beucage, dans un dialogue fictif qu'il attribue à Diego Rivera et place en 1935 : la Révolution a été « quelque chose de tellement vaste et extraordinaire que même nous [les artistes mexicains], qui en avons été témoins, ne l'avons pas comprise tout de suite »⁴⁰. Nous verrons plus loin que cette réflexion sur la révolution finit aussi par rejoindre inévitablement les temps présents.

³⁸ « La Alameda en México tomada en globo ».

³⁹ Rivera, Diego, « La pintura mexicana », *Excelsior*, Mexico, 18 mars 1942. Traduction française de Ballester, Catherine in Rivera, Diego, *Écrits sur l'art*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, p. 215-258, p. 231.

⁴⁰ Beucage, Pierre, *Imaginaires mexicains*, Québec, Musée de la civilisation et Éditions Fides, 1998, p. 128.

1.5. Autobiographie et biographie nationale

Il est maintenant temps de considérer le centre du tableau. Commençons d'abord par ces deux figures féminines, situées au centre gauche du tableau. Il s'agit de Carmen Romero Rubio de Díaz, seconde épouse de Porfirio Díaz, accompagnée de sa fille Lucesita Díaz. Leurs robes élégantes et de style européen rappellent l'abondance dans laquelle vivait la haute société porfirienne. Mais la scène se complique quand on constate que Rivera se servit de ses propres filles, respectivement Lupe et Ruth, comme modèle pour représenter l'épouse et la fille de Díaz. Comment lire cette scène? S'agit-il d'une métaphore politique concernant la difficulté du régime postrévolutionnaire à se défaire réellement de l'ancien univers porfirien ou s'agit-il d'un aveu de la part de l'auteur qui admettrait être lié à deux univers sociaux politiques opposés? Il n'est pas inintéressant de retenir qu'en novembre 1910, à l'aube de la Révolution –qui éclata le 20 novembre-, l'épouse de Díaz avait commandé six tableaux à Rivera⁴¹. Ce paradoxe démontre la complexité d'un monde marqué par les contradictions. Ainsi, malgré le fait que ce fut lors de cette exposition, organisée par Díaz pour le Centenaire de l'indépendance, que le peintre se fit véritablement reconnaître, Rivera se convertira en l'un des artistes les plus contraires à la vieille oligarchie.

Dans cette fresque, l'histoire nationale paraît si enchevêtrée avec l'histoire personnelle de Rivera qu'il semble hasardeux ou même impossible de les démêler. Rien d'étonnant quand on songe au titre que le peintre donna à la fresque : *Rêve d'un après-midi dominical dans l'Alameda centrale*. Le rêve étant caractérisé par une suite de phénomènes psychiques, par un enchaînement involontaire d'images, on comprend

⁴¹ Voir : Wolfe, *op. cit.*, p. 53-54.

mieux la présence enchevêtrée de ces figures. Elles paraissent rejaillir directement de l'inconscient de Rivera, où s'entrelacent souvenirs d'enfance, désirs, figures politiques du passé et prémonitions sur l'avenir. Et que dire de cet autoportrait de Rivera, au centre, qui se représente en enfant (**fig. 12**)? Admet-il son héritage porfirien, lui qui a effectivement grandi sous le porfiriat? S'agirait-il de la révolte du fils rebelle contre le père même de cet État: Porfirio Díaz ou devrait-on lire dans cette représentation enfantine, un signe d'humilité envers les gens de son entourage et le reste de la grande famille historique nationale? Frida Kahlo, derrière, pose sur lui une main rassurante et maternelle. Cet épisode, profondément autobiographique, comporte des tonalités surréalistes. Kahlo renforcera effectivement la possibilité d'une lecture psychanalytique en reprenant un motif semblable deux ans plus tard, en 1949, dans son énigmatique tableau intitulé *L'étreinte d'amour de l'univers, la terre (le Mexique), moi, Diego et Monsieur Xólotl*⁴², où elle apparaît telle une déesse mère portant dans ses bras un Diego Rivera bébé avec une tête d'adulte (**fig. 11**).

1.6. L'héritage artistique et politique

La mort est au centre du tableau. Incarnée par la fameuse *Catrina*, personnage créé par le graveur José Guadalupe Posada -(**fig. 69**)-, elle compose avec ce dernier et Rivera un étrange trio (**fig. 12**). Les traces de mort que Rivera porte sur lui (crapaud⁴³ et serpents sortant de ses poches, tête de vautour sur son parapluie) ainsi que sa taille d'enfant, constituerait –en nous en tenant cette fois à la communauté artistique mexicaine- une

⁴² Voir : Debroise, Olivier, *Peinture Moderne au Mexique- Collection Jacques et Natasha Gelman*, Italie, Adam Biro, 1999, p. 68.

reconnaissance au grand maître de la gravure mexicaine et père des *calacas* (squelettes ambulants). Rivera admettrait implicitement l'influence de Posada, son aîné symbolique, laquelle se serait répandue sur lui par le biais de la *Catrina* qui le tient par la main. Dans un article rédigé quinze années avant la réalisation de sa fresque, le muraliste se prononçait sur Posada en ces termes : « Son œuvre peut seule être comparée à celle des grands maîtres comme Goya. Ce maître a illustré toutes les chansons populaires du Mexique [...] Posada, avec le seul matériau de la petite feuille de zinc peut être considéré comme le frère aîné des peintres mexicains »⁴⁴. Le peintre reconnaissait de plus avoir lui-même fréquenté le graveur dans sa jeunesse; « Je passais aussi des heures dans la boutique-atelier de Posada, le remarquable graveur, absorbé par sa conversation. J'étais enthousiasmé de l'entendre parler de Flores Magón et de ses camarades anarchistes qui prêchaient la Révolution »⁴⁵. On comprend que le travail artistique et les convictions politiques faisaient déjà chambre commune chez Posada. Rivera pouvait ainsi trouver en lui un précurseur pour le développement d'un art critique et engagé. La majorité des artistes postrévolutionnaires grandirent sous l'influence de Posada. Ainsi, le muraliste José Clemente Orozco admettait pour sa part dans son autobiographie avoir reçu de ce graveur rien de moins que ses premières inspirations artistiques et techniques de peintures;

Posada travaillait à la vue du public, derrière la fenêtre qui donnait sur la rue, et moi je m'y arrêtais enchanté durant quelques minutes, en chemin pour l'école,

⁴³ Selon Kettenmann, il s'agirait d'une sorte de signature de sa part, car Rivera, qui se savait pas beau, s'auto-représentait souvent comme un crapaud (Kettenmann, *op. cit.*, p. 63).

⁴⁴ Rivera, Diego, « La peinture mexicaine », *Genius of America*, New York, Committee of Cultural Relations with Latin America, 1931. Traduction française de Ballestero, Catherine in Rivera, Diego, *Écrits sur l'art*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, p. 115-125, p. 124.

⁴⁵ Rivera, Diego, « Das Werk des Malers Diego Rivera », *Neuer Deutscher Verlag*, Berlin, 1928. Traduction française de Catherine Ballestero in Rivera, Diego, *Écrits sur l'art*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, p. 77-101, p. 84-85.

pour contempler des gravures, quatre fois par jour, à l'entrée et à la sortie des classes [...] Ce fut la première stimulation qui éveilla mon imagination et me poussa à couvrir le papier de petits personnages, la première révélation de l'existence de l'art de la peinture [...] Dans ce même atelier, les gravures de Posada étaient enluminées à la main [...] et c'est en observant de telles opérations que je reçus mes premières leçons de coloration⁴⁶

Si l'on dut attendre les années vingt pour redécouvrir le travail de Posada, lui qui ne se considérait pas comme un artiste, les milliers de gravures qu'il produisit dans des brochures populaires à deux sous ou dans différents journaux d'opposition, eurent une influence déterminante –parfois inconsciente- sur les générations à venir. Aussi, Rivera affirmait-il en 1930 que « Posada fut si grand qu'on oubliera peut-être son nom. Il est si intégré à l'âme populaire du Mexique qu'il deviendra peut-être entièrement abstrait; mais aujourd'hui, sa vie et son œuvre transcendent l'inspiration de jeunes artistes (sans qu'aucun d'eux ne le sache) dont les œuvres, après 1923, éclosent comme des fleurs dans un champ printanier »⁴⁷. Rivera voyait juste, car de nos jours il est encore possible de retrouver des traces de son œuvre, tant dans les milieux populaires que chez de nombreux artistes, comme le démontre par exemple le travail de Nicolas de Jesús, d'origine nahua, dont les gravures abordent des scènes qui nous sont contemporaines (fig. 14).⁴⁸

⁴⁶ Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, Mexico, Ediciones Era, 1970 (1945), p. 26, trad. pers.

⁴⁷ Rivera, Diego, « José Guadalupe Posada », *Mexican Folkways*, Mexico, 1930. Traduction française de Catherine Ballesterio in Rivera, Diego, *Écrits sur l'art*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, p. 110-114, p. 110.

⁴⁸ Nicolás de Jesús présentait en 2002 à Paris de nombreuses gravures où figuraient des squelettes satiriques semblables à ceux que faisait Posada durant la Révolution. Je lui en fit la remarque, mais il affirma sans étonnement: -oui, on me l'a déjà dit, mais je ne connais pas le travail de cet homme -. On retrouve des gravures de Nicolás de Jesús dans: Le Bot, Yvon, sous la direction de, *Indiens, Chiapas, Mexico, Californie*, Montpellier, Indigène, 2002. Ainsi que dans: Le Bot, Yvon, « Une résurrection artistique » in *GEO*, novembre 2002, No 285, p. 114-118.

En revenant à notre tableau, on remarque que Rivera a doté la *Catrina* d'une écharpe en forme de serpent à plumes -évoquant le roi et dieu aztèque Quetzalcoatl-. On reconnaît de plus sur sa ceinture le signe *Olin*, symbole de mouvement dans la religion chez les anciens *Mexica*. Ce symbole répondrait aussi au symbole taoïste brandi par Frida Kahlo. On pourrait y lire des signes annonciateurs de changement, voire de la mort d'une époque, ou plus précisément, d'une double mort : celle de l'époque du porfiriat, soit une mort moqueuse et souriante -car la *Catrina* incarne la bourgeoisie citadine de la fin du XIXe siècle, le mot *catrin* ou *catrina* signifiant en langage populaire un vantard, un prétentieux se donnant des airs⁴⁹- et celle du temps préhispanique -que la toile, à la différence de plusieurs autres peintures⁵⁰ de Diego Rivera, n'aborderait qu'indirectement-. Mais cette double mort pourrait aussi être porteuse d'énergie – comme dans la religion préhispanique⁵¹- et, dès lors, annoncer la renaissance à la fois sociale et esthétique tant recherchée par les artistes postrévolutionnaires. Encore une fois, il y aurait plusieurs lectures possibles et qui ne seraient pas nécessairement contradictoires. Je reprendrais ici volontiers les paroles de Carlos Fuentes, dans son introduction sur les fresques peintes par Rivera au Palais national : « Diego Rivera

⁴⁹ Voir : *Diccionario Porrúa*, Mexico, Porrúa, 1992, p. 151.

⁵⁰ C'est notamment le cas des peintures du premier étage du Palais national de Mexico sur lesquelles il travaillait au cours des mêmes années (1942-1951). Ces vastes fresques (11 panneaux) abordent de façon très originale, sur plus de 198 m², l'histoire et les habitudes des habitants du Mexique avant l'arrivée des Espagnols. Il avait déjà développé des thèmes sur l'histoire préhispanique entre 1930 et 1931, dans le Palais de Cortés à Cuernavaca (8 panneaux pour 149 m² de surface).

⁵¹ C'est par exemple ce que l'on remarque chez une déesse telle que *Tlazoltéotl*, associée à la fois à la mort et à la naissance, à la putréfaction et à l'éclosion, au recyclage et à la renaissance. Voir: Giasson, Patrice, "Tlazoltéotl deidad del abono, una propuesta" in *Estudios de cultura náhuatl*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, No 32, p. 135-157.

aspire à une vérité logique, et donc univoque. Mais comme artiste qu'il est, il se trahit lui-même et nous révèle une vérité poétique, c'est à dire, plurivoque ». ⁵²

Le legs à la fois politique et artistique de Posada, l'exemplarité de son engagement, de son humilité –il ne se revendiquait pas comme un artiste et travaillait pour la collectivité- montre que dès l'origine de la Révolution, l'événement politique et l'événement artistique semblent indissociables. Ce double héritage, Rivera le soulignera en incorporant aussi des grandes figures politiques. On reconnaîtra ainsi, directement derrière le peintre, le grand martyr cubain José Martí, ainsi que l'anarchiste Ricardo Flores Magón -derrière Posada- en qui Rivera voyait cette fois les précurseurs politiques qui influencèrent son propre parcours révolutionnaire.

1.7. Les *in-occultables*

Nous n'avons pas encore parlé de l'activité sociale qui se déploie au-devant des grands personnages historiques. La première personne qu'on remarque c'est une jeune femme, au profil très indien, mais vêtue d'une robe de style européen au jaune éblouissant (**fig. 13**). Sa position intermédiaire entre les passants privilégiés et le reste des « exclus », qui occupent tout le devant de la scène, rend sa présence incontournable. Visiblement chassée de la grande promenade, sous les regards menaçants d'un policier, elle ne paraît pourtant pas prête à se laisser intimider. Elle semble même vouloir interrompre la marche de nos promeneurs dominicains qui ne peuvent ignorer sa présence; d'un œil défiant, elle fixe notamment Posada et sa *Catrina*. Impossible de ne pas remarquer cette femme à la peau foncée, cette « fille de cabaret » (?), qui prend soudainement le milieu

du plancher pour devenir le centre même de l'attention. On pourrait dire, pour reprendre une expression de Carlos Monsiváis, que cette femme est *in-occultable*.

Carlos Monsiváis fait usage de certains termes conceptuels tels que *in-occultabilité* et *visibilisation* lorsqu'il aborde la question du réveil de la culture populaire durant la Révolution mexicaine, quand « s'écroula la prétention d'une société de respects et de cérémonies dont le point de départ est l'*invisibilisation* de la majorité »⁵³. Je prétends pour ma part élargir cette idée d'*in-occultabilité* pour en faire un concept, concept que j'utiliserai de fait tout au long de cette recherche. Il est à mon sens fort représentatif de ce qui se passa durant la Révolution dans le milieu des arts. Étymologiquement, je dirais que l'*in-occultabilité* pourrait se traduire par : l'impossibilité d'occulter. D'un point de vue sémantique j'y inscrirais l'idée de « l'action », d'une action d'affirmation en réponse à une autre action : celle de vouloir cacher. En somme, *in-occultabiliser* ne signifie pas seulement « montrer » ou « mettre en scène », ce qui impliquerait obligatoirement la présence d'un tiers par rapport au sujet représenté : Il montre, Il fait voir, Il met en scène. Le personnage in-occulté est un peu comme celui d'une pièce de Pirandello qui se rebelle contre son metteur en scène, qui refuse le rôle qu'on veut lui assigner, préférant décider de lui-même de la place qui lui correspond. Le fait que le sujet soit in-occulté ne se doit pas au fait qu'il veuille se faire voir, sinon davantage au simple fait qu'il soit là, à la vue de tous. Le personnage in-occulté existe donc par lui-même, il ne se fait pas visible, il empêche seulement l'*occultation* de prendre place. Ce personnage, c'est par exemple cette femme en robe

⁵² Fuentes, Carlos, « Diego Rivera y los murales del Palacio » in *Los Murales del Palacio National*, Mexico, Américo Arte Editores- Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997, p. 25, trad. pers.

jaune, que nos promeneurs dominicains ne voudraient pas voir, mais ne peuvent plus ignorer. Le spectateur qui regarde cette murale devient, lui aussi, un de ces promeneurs dominicains et se retrouve, lui-aussi, nez à nez face à cette réalité inopinée.

D'autre part, pour en revenir à notre fresque, on pourrait pousser plus loin et voir dans cette scène de confrontation entre les deux artistes et cette femme, le défi que représenta pour les artistes révolutionnaires la récupération honnête de la figure de l'Indien. Il s'agissait d'éviter celle appartenant à une Antiquité lointaine et inoffensive, que l'on célébra durant le porfiriat, figure issue de ce que l'on appelait non sans ironie le néo-aztèqueisme, pour aborder celle du citoyen d'origine indienne, dans toute sa complexité, en vue de le sortir de cet exotisme invraisemblable pour le saisir dans toute sa contemporanéité. On retrouvera l'affirmation de ce nouvel intérêt pour la tradition et le savoir-faire des Indiens modernes dans le « Manifeste du syndicat des ouvriers, techniciens, peintres et sculpteurs » cosigné en 1922 par beaucoup d'artistes mexicains tels que Siqueiros, Rivera, Orozco, Charlot, Guerrero, Revueltas, Montenegro, Mérida. Le manifeste soulignait notamment -sur un ton qu'on pourrait considérer aujourd'hui comme trop épique, mais qui s'explique néanmoins dans la quête d'identité nationale de l'époque-, que : « l'infime expression de la vie spirituelle de notre race surgit de ce qui est indien »⁵⁴. La posture prise par cette jeune femme indienne, nous lui ferait volontiers prêter les paroles suivantes : « qu'entendez-vous faire de moi ? ». Il y a évidemment, pour les artistes postrévolutionnaires, ce dilemme de ne pas tomber dans un « folklorisme » ingénu. Une des préoccupations, à la fois politique et artistique pour les

⁵³ Monsiváis, Carlos, "la cultura popular", in *El Siglo de la Revolución Mexicana*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2000, tome II, p. 143-160, p. 159, trad. pers.

artistes postrévolutionnaires, consistera à vouloir réduire au maximum l'écart séparant les artistes des Indiens, des prolétaires et des paysans. De fait, le « Manifeste » sera très explicite sur cette question en prétendant se diriger d'abord « aux races indigènes humiliées durant des siècles; aux soldats convertis en bourreaux par leurs chefs, aux travailleurs et paysans fouettés par les riches [...] »⁵⁵. On pourrait de nouveau reprendre ce dialogue inventé par Beaucage, où Rivera s'adresse à un paysan indien membre de la Ligue agraire du Morelos, en lui disant : « Je suis heureux que des gens comme toi, Angel, puissent voir mes oeuvres, car c'est pour vous que je les ai faites »⁵⁶. Dès lors, les premiers destinataires des oeuvres d'art ne seraient plus l'élite bourgeoise, mais davantage les exclus et les marginalisés qui représentent la majorité des citoyens mexicains. Rivera, en parlant de ceux qui visitèrent les premières grandes peintures murales de l'École préparatoire, affirmait : « Venaient là, pour se moquer et pour en rire [...] la bourgeoisie; pour en jouir, les esprits sophistiqués et très bien formés; ainsi que l'honnête et simple Indien qui trouvait là quelque chose qu'il pouvait reconnaître, quelque chose d'humain, qui venait pour aimer les peintures »⁵⁷.

Une autre scène, également en avant-plan –à droite, (**fig. 15**)-, rappelle énormément une scène du tableau de Bruegel que nous analyserons plus bas. On y voit une famille paysanne, dont les traits et l'habillement indiquent qu'il s'agit, ici aussi, de Mexicains d'origine indienne. On remarque qu'ils sont eux aussi repoussés du parc par un policier arrogant, sous les yeux approbateurs de certains privilégiés. Mais les paysans

⁵⁴ Le manifeste, intitulé *Déclaration sociale politique et esthétique*, est reproduit dans : Manrique, Jorge Alberto, *Una visión del arte y de la historia*, Mexico, UNAM, 2001, tome IV, p. 210, trad. pers.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Beaucage, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁷ Rivera, Diego, « L'esprit associatif dans l'art mexicain » in *Survey Graphics*, New-York, vol. 5, no 2, p.174-178, New-York, 1^{er} mai 1924, trad. pers.

affichent à leur tour, tout comme la femme en jaune que nous venons de décrire, leur mécontentement. Un paysan élève par exemple un poing menaçant. Ce poing que l'on retrouve aussi ailleurs dans le travail de Rivera⁵⁸ ainsi que dans celui des autres artistes postrévolutionnaires⁵⁹. Il rappelle aussi l'iconographie révolutionnaire d'Eisenstein, je pense en particulier à une scène fameuse du *Cuirassé Potemkine* (1925) -l'analogie n'est pas gratuite, surtout quand on songe à l'influence mutuelle entre les artistes mexicains et Eisenstein, qui se trouva au Mexique dans les années 30 pour le tournage de *Que Viva México*, film qui même s'il ne fut jamais achevé laissa un indéniable héritage iconographique chez de nombreux artistes mexicains⁶⁰-. Ici, le paysan jouit non seulement du soutien de sa femme, qui tente avec son bras de modérer la situation. Des scènes similaires peuvent être retrouvées ailleurs dans d'autres travaux de Rivera, où le peintre souligne le rôle médiateur des femmes dans les conflits (**fig. 17**). Dans la fresque de l'Alameda, le paysan et sa femme jouissent aussi de l'appui de deux autres Indiens, un paysan et un ouvrier, symboles de la révolution agraire et prolétaire, dont l'un porte la main sur son couteau. Il s'agit de la transposition du nouvel ordre social, par une société qui n'est plus prête à se laisser intimider et à subir éternellement les injustices.

⁵⁸ Même à Détroit, dans la série de fresques intitulée *L'industrie de Détroit*, apparaît, au haut du Mur sud, le poing, symbole de la lutte ouvrière.

⁵⁹ On le retrouve par exemple dans une gravure d'Alfaro Siqueiros produite dans les années vingt et qui sert graphiquement pour la représentation du personnel éditorialiste du journal révolutionnaire *El Machete*. Anita Brenner, *Idols Behind Altars*, New York, Dovers Publications Inc., 2002 (1929), p. 244 et p. 344 note 67.

⁶⁰ Abandonné par son mécène américain Upton Sinclair, qui l'avait appuyé durant l'année 1931-1932 pour tourner un documentaire sur le Mexique, Serguei Mijailovitch Eisenstein fut forcé de revenir en Russie sans son matériel, qui resta aux États-Unis. Bien qu'il eut terminé les quatre premiers chapitres de son film *Que Viva México*, le cinquième –et dernier- ne fut jamais réalisé et le film resta donc inachevé. Mais nombreux furent ceux qui s'aventurèrent par la suite à la reconstruction du film. Les Américains, qui possédaient les pellicules, sortirent une première version en 1939, elle fut réalisée par Don Haynes et Carl Himm sous le titre *Tormenta sobre México*. Une autre version fut aussi élaborée par Grigory Alexandrov en 1979. La version la plus récente date de 1998 et fut réalisée par Oleg Kovalov sous le titre de *Eisenstein: Fantasia Mexicana*.

La superposition des deux fillettes, l'une d'origine occidentale, vêtue d'une robe de dentelle et dotée d'une poupée qu'elle conserve jalousement, l'autre d'origine indienne, vêtue traditionnellement (châle, tunique, sandales), accentue pour sa part l'emphase sur la disparité sociale sévissant au Mexique. On y perçoit en outre l'éternel problème des castes, déterminées dès l'enfance, et qui demeure encore à nos jours un défi majeur pour la société mexicaine. Cette problématique est abordée sous le thème central que constitue le parc. L'élite qui déambule est ici mise en cause, montrée du doigt, démasquée, et la position incertaine de Rivera, Posada et Kahlo, situés au centre de ce défilé dominical et en marge de la Révolution, semble constituer, tout comme le signe taoïste que brandit Frida, une tentative de recherche d'équilibre, à savoir, la position que devraient occuper les artistes devant cette grande histoire nationale. Beaucoup plus qu'une simple fresque autobiographique, Rivera tente ici une réflexion sur ce qui l'entoure directement et indirectement. D'un point de vue synchronique, il s'agit de réfléchir sur la place de l'artiste -qu'il représente lui-même- dans la société moderne. D'un point de vue diachronique, il s'agit de réfléchir sur le passé, un passé révolutionnaire complexe et bourré de paradoxes, passé qui finit inévitablement par chevaucher le présent.

On remarque donc que les scènes populaires, qu'on pourrait croire de second ordre, s'affichent pourtant au premier plan. Elles rappellent indubitablement les peintures de genre, dominées par des scènes anecdotiques de la vie quotidienne, de gens discutant, mangeant, buvant, bougeant, jouant de la musique. On voit par exemple à droite, en repoussoir, une femme assise de dos et attablée avec un enfant qui mange – nouvel autoportrait d'un Rivera mangeant avec le peuple?-, un porteur de fruit, et à

gauche un vendeur de journaux se disputant avec un vendeur de friandises, et un peu plus à gauche des gens buvant dans des vers colorés. On remarque également des scènes empreintes d'un certain réalisme critique, où l'on voit des personnages endormis sur des bancs publics, à gauche et à droite en avant-plan de la fresque, rappelant que l'ivresse publique constitue un véritable problème social au Mexique, on y voit -à gauche- un enfant en haillons tentant de s'emparer du mouchoir d'un riche (**fig. 18**) -qui n'est pas sans rappeler une toile de Bruegel- (**fig. 19**)⁶¹-, symptomatique d'une société marquée par la pauvreté et la disparité sociale. Rappelons enfin que les personnages endormis sur les bancs ainsi que le vieux soldat en béquille dans la fresque de Rivera, s'apparentent étonnamment à certaines études au crayon réalisées par Bruegel entre 1565 et 1560, tels que *Paysan assis et endormi* (1565) (**fig. 20bis**) et *Un Estropié* (vers 1560) (**fig. 21bis**).

1.8. La révolution interrompue

La section de droite abordant la Révolution, les Temps modernes et ses nouvelles constructions, constitue une certaine critique quant à la continuité de l'idéologie révolutionnaire. En effet, les Temps modernes sont élaborés dans les mêmes termes que certaines anciennes fresques de Rivera, où il s'appliquait à discréditer et à satiriser la bourgeoisie porfirienne, en montrant des scènes de décadence, d'ivresse et de corruption. C'est par le biais d'une même iconographie qu'est présenté le retour de l'ancien triumvirat : le clergé, le politicien et le banquier (**fig. 16**). Ces derniers, entourés de billets de banque et de jeunes femmes, échangent des regards de complicité. Un

⁶¹ Dans *Le Misanthrope* (1568). Le personnage qui lui vole la bourse porte des vêtements aussi déchirés que le jeune en avant-scène chez Rivera, dans les deux cas l'accent est mis sur la misère et la pauvreté en opposition à la richesse et à l'indifférence.

homme, non identifié, porte le titre –donné par Rivera- de *L'Homme aux centaines de millions*. Il s'agirait dans ce cas d'une critique directe à la haute bourgeoisie, ainsi qu'au gouvernement mexicain. Bien que l'État et la bourgeoisie fussent les mécènes des différents projets de Rivera, le peintre ne semble pas les épargner de ses virulentes critiques. Bien au contraire, ce dernier ne se gêne pas pour démasquer, pour rendre *in-occultable*, la nature interne du régime politique de son pays.

J'ouvre ici une parenthèse pour insister sur un second aspect du concept *d'in-occultabilité* que j'ai précédemment développé; celui de rendre possible la visibilité des univers cachés –les maisons et la vie privée des bourgeois-, les mécanismes de la « machine » étatique et de la machine de guerre, ainsi que la mise à jour des mesquineries, des mensonges, des pots de vin et des trahisons qui hantent l'univers quotidien. J'ai en tête une gravure de Leopoldo Mendez, qu'il réalisa dans les années trente (**fig. 22**). Cette représentation incarnerait bien cette seconde forme de *l'in-occultabilité*; celle de faire tomber les masques. Le Robert nous informe du sens figuré du mot « occulter », qui correspondrait à « cacher, dissimuler, rendre obscur » et donne comme exemple : « occulter un souvenir, un fait historique »⁶². À la lumière de cet exemple, on peut aisément songer à la dimension historique de l'occultation. En effet, pour une fresque abordant proprement l'histoire du Mexique, le contraire d'occulter correspondrait à rendre visible le souvenir ou le fait historique que l'on supposerait caché -par une histoire officielle ou hégémonique-. Bien que le terme fut récemment introduit par Carlos Monsiváis, nombreux furent les artistes de l'époque postrévolutionnaires à faire référence à cette idée d'in-occultabilité. Ainsi par exemple,

⁶² Robert, Paul, *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 1705.

dans un article intitulé « Literatura de la Revolución », Ortiz de Montellano constate que plus que le surgissement de thèmes révolutionnaires, la Révolution –et sa dure réalité- eurent pour effet d’encourager le développement d’une sensibilité personnelle – et qui ne veut pas dire subjective- chez les écrivains postrévolutionnaires propre à les éveiller à la réalité de leur environnement. En employant le terme « occulter » l’auteur ajoutera que : « La réalité profonde du Mexique, jusque-là occultée, prêta à ces adolescents l’expérience nécessaire pour atteindre la maturité qui leur permettrait de voir de leurs propres yeux le monde les entourant [...] ». ⁶³ Une année auparavant, en 1929, le muraliste Orozco emploie le mot « occulter », lorsqu’il affirmait que, contrairement à la peinture de chevalet, la peinture murale « est la forme la plus désintéressée, parce qu’elle ne se prête pas à l’enrichissement privé; elle ne peut pas être occultée pour le bénéfice de certains privilégiés ». ⁶⁴

La peinture murale en viendra aussi à jouer ce rôle de contre-mémoire ⁶⁵ propre à la culture populaire et à la littérature –tant écrite qu’orale et sur lesquelles nous reviendrons dans les prochains chapitres-. Reconnaître cette valeur de contre-mémoire dans la peinture murale mexicaine c’est accepter que son point de vue sur les faits historiques nationaux puisse se distinguer de celui préconisé par l’État. Cela permet aussi de penser le muralisme hors du cadre officiel dans lequel on a souvent tenté de le confiner; il n’est pas l’incarnation de la vision étatique, bien que l’État l’ait souvent utilisé comme banderole.

⁶³ Ortiz De Montellano, B., « Literatura de la Revolución y literatura revolucionaria » in *Contemporaneos*, Mexico, 1930, No 23, p. 77-81, p. 80, trad. pers.

⁶⁴ Orozco, José Clemente, « Nuevo mundo, nuevas razas y nuevo arte » in *Textos de Orozco*, Mexico, UNAM, 1955, p. 44-45, p. 45, trad. pers. (Article paru en 1929 dans « Creative Art », N.Y., vol. 4, No 1).

Le fait que Rivera traite de façon presque épique le thème de la Révolution ne l'empêche pas par exemple d'émettre des critiques à l'égard du gouvernement et de l'époque dans laquelle il vit –il peint en 1947-. D'un point de vue politique, la superposition de la Révolution victorieuse avec le thème de la corruption –à droite et donc actuelle- signifierait l'*interruption* même de la Révolution, elle ferait part d'un certain refroidissement des acquis de cette dernière provoqué par le retour du clergé politique, de la corruption et de l'émancipation d'une nouvelle bourgeoisie richissime. En parlant précisément de cette section de notre murale, Pellicier disait ironiquement : « ce qui est à droite, et bien c'est ça, c'est ce qui est de droite : vous me pardonnerez »⁶⁶. J'ai utilisé l'idée d'une *interruption* en m'inspirant des travaux de l'historien Adolfo Gilly qui soutient que suite à la présidence de Lázaro Cárdenas (1934-1940) -qui réalisa la plus importante redistribution de terres de l'histoire mexicaine postrévolutionnaire et effectua la nationalisation du pétrole et des chemins de fer (principalement aux mains des Américains et des Anglais)-, vint une période de stagnation, une interruption de la politique révolutionnaire qui favorisa un virage à droite.⁶⁷ L'interprétation que fait

⁶⁵ « La contre-mémoire recherche dans le passé les histoires cachées et exclues des écrits dominants [...] elle force à la révision des histoires existantes en offrant de nouvelles perspectives sur le passé » (Lipsitz, Georges, *Time passages*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, p. 213, trad. pers.).

⁶⁶ Pellicier, Carlos, *op. cit.*, p. 53, trad. pers.

⁶⁷ Gilly, Adolfo, *La revolución interrumpida*, Mexico, El Caballito, 1977 (1971), p. 84. Gilly parle de Révolution interrompue en se basant sur une approche marxiste voulant que chaque révolution s'inscrive dans un champ progressif de construction graduelle du socialisme. La révolution selon-lui ne doit pas être perçue comme un épisode fermé, isolé ou à recommencer à zéro -comme le voudrait, dit-il, l'approche d'un socialiste de centre considérant la révolution comme un échec destiné à être repris à zéro-. Gilly, au contraire, insiste sur l'importance de reconnaître les acquis et avancements que permit la Révolution mexicaine, et cela malgré les périodes de relâche. Il identifie par exemple deux interruptions dans le vaste processus révolutionnaire mexicain, soit 1919-1920 (étatisation officielle de la Révolution) et 1940-1968 approx. (l'époque post-cardéniste). Cette position se distingue aussi selon lui de l'approche bourgeoise, qui prétendrait que la prise en charge de la Révolution par l'État constituerait la véritable continuité de cette dernière. Il dénonce cette approche usurpatrice et paternaliste de l'État, qui tente par le fait même d'annuler les revendications des masses en prétendant lui-même être le représentant de cette révolution; cette vision étatique tenterait au contraire de maintenir la révolution dans son temps mort, dans son interruption permanente et non dans son processus d'émancipation.

Rivera des Temps modernes entrerait en contradiction avec le discours historique de l'État qui prétendrait représenter la continuation du processus révolutionnaire, être l'incarnation du mouvement populaire.⁶⁸ Rivera lui-même, quelques années auparavant, au moment d'entreprendre les fresques du Palais national, affirmait sans détour :

Quand j'ai commencé à peindre *México de hoy y mañana* [une section de l'escalier central], ma vision se cristallisa suite à ma récente et amère expérience [le Centre Rockefeller venait de détruire les peintures murales qu'il avait entreprises, suite à son refus de retirer le portrait de Lénine qu'il avait peint]. J'ai montré mon mépris pour la trahison de la Révolution par d'égoïstes démagogues. En contraste avec leurs promesses, j'ai peint la réalité du Mexique d'aujourd'hui : des grèves étouffées, des paysans et travailleurs fusillés ou envoyés à la colonie carcérale des Îles Marias.⁶⁹

Pour l'historien Adolfo Gilly, l'interruption de la Révolution ne devrait pas être perçue comme une fin irrémédiable. Bien au contraire, le processus révolutionnaire n'étant qu'interrompu, il devrait, un jour, reprendre son cours. Gilly voyait aussi dans le travail de Rivera la représentation même de cette continuité; « la force pratique et organisé du prolétariat [disait-il] fera une réalité du présage pictural de Diego Rivera et de l'analyse théorique du marxisme»⁷⁰. Rappelons enfin que Gilly écrit ce livre dans l'après 68,

Gilly insiste également sur le fait que toute révolution s'inscrit toujours dans un champ plus vaste d'émancipation des masses au niveau mondial. En ce sens la Révolution mexicaine trouverait sa place entre la Commune de Paris et l'arrivée imminente de la Révolution russe d'octobre –on notera aussi que dans la fresque de Rivera le bonnet des Sans-culottes apparaît sur la montgolfière ainsi que dans la forme de certains bonbons que porte le vendeur de bonbons (près des ballons de couleur)-. La position de Gilly coïncide aussi avec celle avancée par les membres de l'actuel mouvement révolutionnaire zapatiste du Chiapas. Ces derniers, tout en reconnaissant la singularité du moment dans lequel ils luttent, s'identifient clairement avec les héros du passé dans une logique de continuité historique révolutionnaire mexicaine, ainsi que dans une optique d'émancipation universelle –ils revendiquent pour des droits universaux-. Voir : Baschet, Jérôme, *L'étincelle zapatiste*, Paris, Denoël, 2002, notamment p. 155-203.

⁶⁸ L'historienne O'Malley reconnaît pour sa part que la récupération par l'État de la Révolution aurait engendrée la mythification de cette dernière et son opacité, au profit des instances gouvernementales; voir : O'Malley, Ilene V., *The Myth of the Revolution*, Westport, Greenwood Press, 1986, p. 3-18.

⁶⁹ March, Gladys et Rivera, Diego, *My Life, My Art. An Autobiography*, Nueva York, Dover, 1994, p. 94, trad. pers. Cité par Rodríguez, Mortellaro, Itzel, « La nación mexicana en los murales del Palacio Nacional (1929-1935) » in *Los murales del Palacio nacional*, Mexico, Américo Arte Editores et Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997, p. 55-132, p. 81.

⁷⁰ Gilly, *op. cit.*, p. 409, trad. pers.

époque d'émancipation d'une société de plus en plus critique. Mais 1968 fut aussi caractérisée par une intense répression étatique, dont la cible furent les étudiants et intellectuels, Gilly écrivant lui-même depuis la prison étatique de Lecumberri!⁷¹ Les massacres perpétrés par le gouvernement mexicain à Tlatelolco la même année furent la conséquence de cette politique de terreur menée par l'État.⁷²

À la lumière de ce que nous venons de dire, il est possible d'affirmer que Rivera ne cherche pas à réaliser une fresque historique précise du Mexique mais nous convoque plutôt à une réflexion plus générale sur les enjeux tant politiques que sociaux ou artistiques de son pays, lesquels semblent d'ailleurs faire cause commune depuis le « Manifeste du syndicat des ouvriers, techniciens, peintres et sculpteurs » de 1922. En plus d'énumérer les personnages et les grands moments de l'histoire, la peinture murale de Rivera fait preuve d'un véritable esprit critique. Plus que la recherche d'une certaine objectivité, elle manifeste une prise de position de l'artiste face aux différentes problématiques de son pays. Rivera restera toujours fidèle à cette position de critique et même lorsqu'il sera appelé à représenter son pays à la Biennale de Venise en 1950, avec Siqueiros, Tamayo et Orozco, il saura persister dans son opposition à la politique gouvernementale⁷³. Dans une conférence donnée six ans plus tard au Palais des beaux-arts de Mexico, le muraliste Alfaro Siqueiros évoquera la réception positive et unanime des critiques européens aux œuvres mexicaines exposées, réception qui confirmait aussi

⁷¹ L'auteur mentionne dans l'introduction de son livre qu'il écrit depuis la prison où il est enfermé avec certains compagnons; « Les matériaux pour ce livre furent réunis et étudiés, et son texte préparé et écrit, au cours de cinq années de prison, depuis 1966 à 1970. Emprisonné depuis avril 1966, avec mes camarades Oscar Fernández Bruno et Teresa Confreta de Fernández, comme militants de la IV^e Internationale, nous sommes aujourd'hui les plus anciens des prisonniers politiques du Mexique ». (Gilly, *op. cit.*, p. 5, trad. pers.).

⁷² La revue hebdomadaire mexicaine *El Proceso* publia en 2000 de choquantes photographies – inédites – abordant cet épisode traumatisant que le gouvernement avait jusque là cherché à taire.

le caractère universel de leur art. Il reprendra notamment les commentaires de Jean

Bouret parus dans *Arts-spectacles* :

Nous nous attendions certainement à un art violent aussi bien dans la couleur que dans la forme, mais nous étions loin de penser que les Mexicains avaient atteint à ce point le sens de la grandeur et de la noblesse, de la puissance constructive. La flamme, la flamme d'eux quatre, est le signe d'une confiance extraordinaire dans le destin de leur art et de leur pays.

Cependant, dans la suite de sa conférence, Siqueiros évoquera aussi la répression étatique latente et éminemment politique de la part de l'État mexicain devenu intolérant face à leur travail. Le premier signe de cette nouvelle vague de répression se serait selon lui manifesté en 1952 au Palais des beaux-arts de Mexico avec l'enlèvement clandestin d'une peinture de Diego Rivera intitulée *Cauchemar de guerre et songe de paix* et destinée à l'exposition au musée d'Art moderne de Paris de 1952. Il semble qu'à partir de ces années-là le gouvernement commença à craindre sérieusement la teneur politique de leur travail. D'un autre côté, cette situation rappelle aussi que la peinture murale, en cette deuxième moitié du XXe siècle, n'avait rien perdu de sa force subversive.

1.9. Le Portement de Croix de Bruegel L'Ancien (fig. 23)

Voyons maintenant dans quelle mesure on pourrait rapprocher la fresque de Rivera avec une peinture de Bruegel intitulée *Le Portement de Croix* et datée de 1564.

Mais avant tout, insistons d'abord sur le fait que notre analyse comparative s'effectuera davantage sur des questions d'ordre thématique que sur des questions relatives au processus même de production. Il s'agit évidemment de techniques fort différentes, car une peinture murale faisant plus de 65 m implique tout le corps du

⁷³ Voir Kettenmann, *op. cit.*, p. 77-80.

spectateur⁷⁴ et ne peut être saisie entièrement qu'avec un certain recul, alors qu'un tableau comme celui de Bruegel, tout en étant grand, impose une analyse détaillée, minutieuse, et suppose un rapprochement de près d'un mètre; « La peinture murale est un art particulier. Elle n'est pas l'agrandissement d'une oeuvre qui aurait pu tenir sur une toile de format ordinaire. Cette dernière peut être vue de plus près, plus ou moins longuement et comporter autant de détails que voudra le peintre »⁷⁵. Le peintre muraliste David Alfaro Siqueiros reconnaissait lui-même qu'il s'agissait « d'une autre discipline, qui, au cours de sa création, demande l'application d'une autre structure mentale »⁷⁶. Si notre intention avait été de rechercher un modèle relatif au processus de production, on se serait plutôt penché sur les fresques italiennes de la Renaissance ou encore sur les fresques des couvents du XVIe siècle au Mexique. Ces dernières s'avèreraient être un modèle plus spécifique, car elles avaient déjà surmonté le défi d'établir un rapport particulier avec le corps du spectateur, comme le démontrent les fresques du couvent d'Actopan, qui « ne sont donc par les planches d'un livre qu'on feuillette, ni des tableaux qu'on parcourt distraitement, mais des icônes qui obligent à lever la tête, des scènes que notre œil, où qu'il se pose, est incapable d'esquiver »⁷⁷. On peut certes reconnaître que Bruegel fut l'innovateur d'un nouveau format en ce qui concerne la peinture de chevalet, au point où l'on parle même aujourd'hui du format Bruegel⁷⁸, mais

⁷⁴ Comme le dit si bien Karen Cordero Reiman : « l'univers sensoriel créé par chaque oeuvre [peinture murale] interagit avec et par le biais de nos corps pour créer du sens » (« La invención del muralismo mexicano. Bosquejo para un acercamiento analítico » in *Memoria Congreso Internacional de Muralismo. an Idelfonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, Antiguo Colegio de San Idelfonso, 1999, p. 231-241, p. 236, trad. pers).

⁷⁵ Fauchereau, Serge, *Les peintres révolutionnaires mexicains*, Poitiers, Messidor, 1985, p. 64.

⁷⁶ Siqueiros, David Alfaro, *L'art et la révolution*, Éditions sociales, Paris, 1973, p. 8.

⁷⁷ Gruzinski, *op. cit.*, p. 39.

⁷⁸ « Célèbre spécialiste de Bruegel du début du XXe siècle, Gustave Glück a même découvert que ces dimensions étaient fort répandues au XVIIe sous le nom de 'format Bruegel' » (Vöhringer, *op. cit.*, p. 40).

ce serait une erreur que de parler de fresques. Nous devons donc d'entrée abandonner les questions relatives au « corps à corps » auquel convoque la peinture murale et nous limiter à des questions relatives au contenu. Cependant, nous retrouverons possiblement chez Bruegel, davantage que chez Michel Ange⁷⁹ ou chez les artistes anonymes d'Actopan, les traces d'un maître à penser pour un artiste aussi soucieux de questions sociales et politiques que Diego Rivera.

Rivera connaissait le travail de Bruegel dont il put voir certaines œuvres en personne au cours d'un voyage en Europe, notamment lors de sa visite de la Belgique entre 1909 et 1910; « À Bruxelles [rappelle Wolfe, son biographe], il reçoit un choc en découvrant la peinture de Breughel [ajoutant] S'il pouvait trouver le secret de Hogarth, de Breughel et de Goya réunis, là, oui, il serait satisfait »⁸⁰. Doit-on rappeler que la peinture des Pays-Bas venait aussi d'être réhabilitée sur la scène internationale, avec la première exposition internationale de la peinture flamande qui se déroula à Bruges en 1902. On redécouvrit sa richesse et son originalité. L'appellation « primitif » pour parler de l'art hollandais du XVIe siècle commença donc à se vider de tout sens péjoratif pour laisser place à l'exaltation⁸¹.

Quelques années avant la réalisation de sa peinture murale à l'Hôtel du Prado, Rivera réitérait de fait son admiration -admiration qu'il avait déjà soulignée en 1929⁸²-

⁷⁹ « L'opposition entre les œuvres des contemporains italiens de Bruegel et cette magistrale réussite nordique n'aurait su être plus frappante. Pour beaucoup de ces maîtres italiens, l'art se situait aussi loin de la vie quotidienne que peut l'être une peinture représentative. Ils visaient à capter ces rares formes idéales, dont Platon disait aux Grecs qu'elles avaient servi de modèles aux dieux lors de la création; en conséquence, ils appréciaient la beauté, l'harmonie de la composition, les formes mathématiques parfaites de la perspective, au détriment du contenu réel de leurs peintures» (Foote, Timothy, *Bruegel et son temps*, États Unis, 1971, p. 16).

⁸⁰ Wolfe, *op. cit.*, p. 50.

⁸¹ Voir : Foote, *op. cit.*

⁸² Voir notre exergue en début de chapitre.

pour le travail des peintres ayant vécu durant des périodes d'insurrections populaires.

Parmi les artistes qu'il citait, apparaissait distinctement le nom de Bruegel :

On a peut aussi observer que, dans les périodes historiques où une classe ou un bloc de classes lutte contre l'oppression sociale d'une classe dominatrice, quelques artistes se joignent aux insurgés et leur qualité esthétique augmente jusqu'au plus haut niveau possible de leur époque : Giotto et Orcagna en Italie, Breughel en Flandres, Chardin et Daumier en France⁸³.

On peut donc aisément croire qu'il se soit inspiré de Bruegel dans sa peinture de l'Alameda et, comme on le verra, qu'il ait même possiblement voulu lui faire un clin d'œil en établissant une filiation artistique avec lui.

Le travail de Bruegel semblait par ailleurs déjà appartenir au registre des artistes mexicains depuis le XVIe siècle. C'est ce que paraissent proposer certaines scènes populaires que l'on retrouve dans la fresque du *Triomphe de la mort* peinte dans la maison du doyen de Puebla, où l'on distingue par exemple des personnages patinant sur un étang glacé, similaires aux natures flamandes de Bruegel (**fig. 25**).⁸⁴ Cependant, chez Bruegel, la nature et les scènes quotidiennes ne sont pas des prétextes, mais s'imposent comme les sujets centraux de ses tableaux. Quand Bruegel peint, rappelle Élie Faure, « Il se place au centre des plaines, c'est la plaine même qui vit, l'homme qui la parcourt ne vit pas d'une autre vie qu'elle, il participe à tous ses changements, à tous ses drames, il a ses habitudes et ses désirs et ses besoins »⁸⁵. Ce rapprochement entre l'homme et la nature que réussit Bruegel serait davantage comparable à ce que feront les artistes

⁸³ Rivera, Diego, « La pintura mexicana », *Excelsior*, Mexico, 18 mars 1942. Traduction française de Catherine Ballesterio in Rivera, Diego, *Écrits sur l'art*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, p. 215-258, p. 217.

⁸⁴ Gruzinski, *op. cit.*, p. 166.

⁸⁵ Faure, Élie, *Histoire de l'art. L'art renaissant*, France, Denoël, p. 277.

mexicains, quatre cents ans plus tard, encouragés par les paroles des *corridos* révolutionnaires dont l'écho semble encore résonner :

Si un jour je meurs au combat,
Si mon corps doit se coucher sur la montagne,
Adelita, si Dieu veut bien le permettre,
C'est sur la montagne que tu viendras pleurer⁸⁶

Mais cette nouvelle révolution, les artistes mexicains l'avaient déjà d'une certaine manière anticipée avant même le conflit armé quand, vers 1910, encouragés par les propos révolutionnaires du peintre Gerardo Murillo (alias Dr Atl), ils décidèrent de rompre avec les vieilles techniques de l'Académie des écoles d'art du Mexique. C'est à ce moment précis que leurs yeux se détournèrent des modèles figés des classes de peinture pour envisager la réalité environnante, comme le raconte Orozco;

C'est alors que les peintres se rendirent compte du pays dans lequel ils vivaient. Saturnino Herrán peignait maintenant des criollas qu'il connaissait [...] Le Docteur Atl s'en alla vivre au Popocatépetl et moi je me mis à explorer les pires quartiers de Mexico. Dans toutes les toiles apparaissait peu à peu, comme une aurore, le paysage mexicain et les formes et les couleurs qui nous étaient familières. Ce fut le premier pas, encore timide, vers une libération de la tyrannie étrangère, mais qui se développa avec une préparation de fond et un entraînement rigoureux⁸⁷.

Le naturalisme développé par Bruegel, qui avait révolutionné la conception du paysage et de la vie quotidienne au point d'en faire un des peintres les plus novateurs de la Renaissance, pouvait donc aisément s'accorder avec la démarche des peintres mexicains modernes. Rivera sut certainement reconnaître chez Bruegel, non seulement la présence d'un artiste novateur, mais aussi l'existence d'un esprit révolutionnaire.

On peut établir de nombreuses similitudes entre les thèmes de Rivera et ceux de Bruegel. L'étude comparative nous permet par exemple d'identifier dans le tableau de

⁸⁶ Dernières strophes du *corrido* « Adelita », chanson populaire des troupes de Pancho Villa, trad. pers.

Bruegel -à l'avant gauche- (fig. 24), une scène similaire à celle que nous avons identifiée plus haut dans la fresque de Rivera (fig. 15). Il s'agit d'une femme protégeant son mari, Simon de Cyrène, contre des soldats qui tentent de l'emmener pour assister Jésus dans le portement de la croix. On note là aussi un groupe de citoyens, visiblement issus des classes populaires, dont certains portent la main sur la bouche, signe d'une évidente inquiétude, en regardant le couple aux prises avec les soldats. On retrouve enfin, du côté droit, deux autres personnages, dont l'un semble prêt à intervenir en portant, comme le paysan du tableau de Rivera, la main sur son couteau. Le personnage aux cheveux blonds devant lui a les mains recueillies et semble vouloir parlementer, voire dissuader les fantassins d'emmener Simon. Bien que ces deux personnages soient un peu mieux vêtus que le reste de la foule à la gauche de Simon, on se doute qu'il s'agit de Flamands. Leurs chapeaux rappellent aussi celui d'Érasme. De plus, ils se distinguent nettement des fantassins habillés de cottes de mailles ou des cavaliers accompagnant le cortège, vêtus principalement de tuniques de rouge, et dont plusieurs portent des moustaches excentriques. Il pourrait donc s'agir de marchands flamands ou encore de rhéteurs appartenant à des guildes de « libres penseurs » appelés *Rederijkers*⁸⁸ dont Bruegel faisait probablement partie, et qui constituaient l'importante classe moyenne des Pays-Bas. Ces « intellectuels » avaient eux-mêmes été, comme nous le verrons, victimes de la répression catholique⁸⁹.

⁸⁷ Orozco, *Autobiografía*, *op. cit.*, p. 32, trad. pers.

⁸⁸ « Les 'Rederijkers' prenaient la forme de sociétés culturelles urbaines où se retrouvait la bourgeoisie. Ces guildes n'étaient pas réservées aux écrivains ou artistes mais accueillait aussi marchands et artisans. On assista [au XVIe siècle dans les Pays Bas] à l'émergence d'une classe moyenne prospère, curieuse des choses de l'esprit et possédant sa propre culture, indépendante de celle des cours. C'est dans ces cercles que Bruegel s'assura une clientèle pour ses estampes » (Vöhringer, *op. cit.*, p. 65).

⁸⁹ À Anvers, la vie artistique et intellectuelle était puissamment développée et les proches de Bruegel comptaient parmi les plus brillantes figures de tout un monde savant et humaniste [...] [mais, comme

Bruegel dépasse la peinture historique classique, non seulement parce qu'il superpose deux thèmes de l'histoire de la crucifixion habituellement séparés dans la peinture -le Portement de la croix et la *Piétàs* (Lamentation sur le corps de Jésus)⁹⁰, en repoussoir à droite-, mais parce qu'il dote lui aussi la toile d'une dynamique sociale évidente qui recoupe les temps présents. Le fait que le Christ lui-même, pourtant situé au centre du tableau, soit à peine visible, permet de mettre l'emphase sur des éléments de second ordre et transformer le peuple en véritable sujet du tableau. La souffrance du Christ est vue à l'échelle humaine, dépourvu qu'il est de cette auréole divine qu'on retrouve encore chez la majorité des grands peintres de l'époque tels que Tintoret, Lorenzo Lotto, Le Greco ou Le Corrège. La Vierge a, elle aussi, un visage profondément humain, ses pleurs semblent ceux d'une mère qui assiste à la mort de son fils et dont la souffrance paraît humainement insurmontable. Ce ne sont donc pas tant la figure du Christ ou de la Vierge –pourtant en avant-scène-, ou encore le thème du Portement de croix ou de la *Piétàs*, qui frappent à première vue le spectateur, mais l'aspect humain de l'ensemble du tableau, dont cette foule, ce nouveau sujet, comme chez Rivera, soudainement in-occulté. Bruegel estimait d'ailleurs les paysans « dignes d'être dépeints selon les canons héroïques de Michel-Ange »⁹¹. Il s'efforçait de penser les êtres humains sur un pied d'égalité en rompant les distances les séparant; « ses représentations

l'ajoute Gibson] en 1547, personne ne riait plus : le rhétoricien et poète Pieter Schuttemate fut décapité pour avoir commis une satire rimée contre les Cordeliers, ces 'porteurs de châsse'. Les artistes ne furent pas épargnés : les deux fils du peintre Quentin Metsys ne sauvèrent leurs têtes que dans l'exil; le fils de Frans Floris fut passé par les armes pour une parole imprudente, celui de Michel Coxie n'échappa aux galères que par l'intercession de son père, peintre et ami de Philippe II[...]» (Gibson, Michael, *Le Portement de croix*, Paris, Noësis, 1996, p. 25-26).

⁹⁰ Sans parler d'éléments secondaires anachroniques, tels que le chapelet porté par la femme de Simon ou encore celui tenu par l'un des condamnés à mort, dans la charrette, qui anticipent la crucifixion du Christ. Voir : Gibson, *op. cit.*, p. 80.

⁹¹ Gibson, *op. cit.*, p. 67.

évoquent des hommes et des femmes taraudés par les mêmes besoins que les autres classes sociales : dans toutes ses peintures, ils mangent et boivent, pissent et chient, chantent et dansent avec une énergie, un entrain inextinguibles et têtus »⁹².

Le quotidien jouit donc tant chez Bruegel que chez Rivera d'une attention particulière. On y voit les mêmes gens bavardant ici et là, d'autres mangeant –dont Rivera lui-même⁹³-, des personnes affairées à leurs occupations, des familles se promenant. On a compté chez Bruegel plus de cinq cents personnages⁹⁴ et plus de cent quarante chez Rivera⁹⁵. Il y a aussi les animaux : un chien préhispanique en avant-scène chez Rivera; chats, chiens, moutons chez Bruegel. On notera également la présence, presque énigmatique, de ces petits reptiles –crapaud et vipère dans la poche de Rivera; lézards aux pieds de la Vierge chez Bruegel-. Les chevaux de Bruegel rappelleraient enfin le cheval bondissant du zapatiste chez Rivera. Le cavalier incarnerait de plus, dans les deux cas, la puissance; puissance répressive chez le premier –les cavaliers du pouvoir-, la puissance révolutionnaire chez l'autre.

La nature critique du tableau de Bruegel permet pour sa part *l'in-occultabilité* du pouvoir politique, de cet ordre répressif qui sévissait à l'époque de Bruegel. La présence des potences⁹⁶, l'une à droite et les autres au long de la route menant au Golgotha (théâtre de la passion), rappelle l'existence d'un ordre dominé par les agents de

⁹² *Ibid.*

⁹³ Chez Bruegel c'est surtout le mangeur de cerises, en premier plan, qui soulève notre attention, mais le manger est un thème commun du travail de Bruegel comme le démontrent plusieurs autres toiles et gravures qu'il réalisa, tels que *La noce* ou *Le pays de Cocagne*; « Le manger et le boire sont le lien sacramental de la communauté », rappelle Gibson (*Ibid.*, p. 69). Il n'est pas inintéressant de voir un acte de communion –presque religieux- de la part de Rivera qui, sous un corps d'enfant, se mêle à la masse pour partager leur repas. Rivera manifesterait ainsi sa solidarité avec les gens ordinaires.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁹⁵ Ugalde Gómez, Nadia, *Diego Rivera La estética de un sueño*, Mexico, Círculo de arte, 2002, p. 19.

l'Inquisition. La mort semble inscrite dans l'ensemble du tableau, surtout du côté droit, de l'autre côté du ruisseau –qui n'est pas sans rappeler le Styx (fleuve des morts)⁹⁷ - et que s'apprête à traverser le cortège.

La forme circulaire de la première potence, surmontée d'une roue, reprend la forme du Golgotha où une foule est déjà réunie en rond. Cette forme est aussi reprise par le vol circulaire des oiseaux rapaces. Tous ces éléments préfigurent qu'il y a de la mort dans l'air. Mais l'aspect général du tableau, qui opère lui aussi un mouvement circulaire, propose également l'idée de l'*action*, de la *révolution* dans son sens physique, idée que poursuivrait le moulin perché sur la montagne. Cette circularité générale pourrait suggérer, au niveau métaphorique, l'idée d'un renversement de l'ordre des choses dans cette époque de grands bouleversements.

La Hollande du milieu du XVI^e siècle fut en effet le théâtre de violentes répressions de la part de l'Église catholique, qui tentait de réprimer la multiplication soudaine des calvinistes, des baptistes et des anabaptistes. Ces derniers, aussi appelés rebaptisés, organisaient des rencontres clandestines hors des villes appelées « sermons aux oiseaux ». Ils s'opposaient à tout lien entre l'Église et l'État, ainsi qu'à toute autorité supérieure et même aux réformes de Luther. L'année de 1564, pendant laquelle Bruegel réalisa ce tableau, correspondit à l'expulsion du cardinal Granvelle des Pays-Bas, cet humaniste défenseur d'Érasme⁹⁸ qui avait subventionné la traduction en plusieurs langues de la Bible et acheté de nombreux dessins et peintures à Bruegel. Il est très

⁹⁶ On retrouvera ces même potences dans d'autres tableaux de Bruegel tel que celui du *Triomphe de la mort* (1562).

⁹⁷ Voir Gibson, *op. cit.*

⁹⁸ En parlant de Bruegel et de Granvelle, Lindemann commente que « Le peintre et l'écrivain firent œuvre de libre penseur » (Lindemann, G., *L'Âge d'or de la peinture hollandaise*, Paris, Hatier, 1968, p. 15).

possible que Bruegel ait voulu faire écho à cette montée de répression organisée par l'Église espagnole, qui culmina avec les massacres de 1567 menés par le Duc de Alba⁹⁹ en riposte aux révoltes populaires de 1566 connues comme la « révolte des iconoclastes »¹⁰⁰. Les Pays-Bas étaient sous domination espagnole depuis Charles Quint (1500-1558), mais c'est sous Philippe II¹⁰¹ qu'ils subirent la violence inquisitoire la plus sévère. Il n'y a pour ainsi dire pas de doute que le caractère profane du *Portement de croix* constitue une réflexion profonde sur les problèmes sociaux de l'époque, problèmes tant religieux que politiques. « On dirait [affirme Gibson en parlant de Bruegel] que l'homme avait su affiner son esprit critique au feu même de l'Inquisition, des répressions et des guerres de religion ».¹⁰²

Les gardes en tunique rouge rappellent indubitablement les soldats mercenaires engagés par les Espagnols.¹⁰³ Le drapeau rose que porte l'un des cavaliers contient le sigle, en fil d'or et relativement camouflé, de l'aigle bicéphale des Habsbourg (**fig. 26**). Les Espagnols sont ici représentés comme les Romains menant les condamnés vers le supplice. On notera aussi que le porte-drapeau se trouve de l'autre côté du ruisseau - métaphoriquement du Styx- et donc du côté de la mort. Des critiques encore moins masquées à l'égard de la couronne espagnole –grande représentante de l'Église catholique- apparaîtront plus tard chez Bruegel, comme dans *Le massacre des innocents* (1565), où l'on a reconnu le duc d'Alba dans la figure du commandant des troupes chargé par Hérode de pourchasser le « roi des juifs ». Là aussi réapparaîtra, aux mains

⁹⁹ « Mais avant la venue du duc [rappelle Gibson], l'atmosphère était déjà irrespirable, l'angoisse profonde et la répression sensible » (Gibson, *op. cit.*, p. 25).

¹⁰⁰ Voir : Lindemann, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰¹ Voir : « Politique et religion aux Pays-Bas » in Christian Vöhringer, *op. cit.*, p. 86-87.

¹⁰² Gibson, *op. cit.*, p. 18.

d'un des soldats, le drapeau rose avec l'aigle des Habsbourg. On retrouvera également six cavaliers en tunique rouge dirigeant les opérations des soldats.

Dans *Le Portement de croix*, les larmes versées par Marie Madeleine paraissent se convertir en une énorme marre de sang dessinée par le châle rouge sur lequel elle pleure. Ce rouge répondrait à la couleur des tuniques des cavaliers sanguinaires qui mènent les gens vers la mort et le sacrifice. Jésus apparaîtrait dans ce contexte comme l'un des nombreux condamnés à mort par les autorités espagnoles. Gibson a pour sa part insisté sur le paradoxe historique évoqué par Bruegel, à savoir que les Espagnols, au nom du christianisme, venaient infliger aux Flamands les mêmes châtiments que les Romains avaient infligé au Christ. En se référant précisément à la scène en repoussoir où apparaissent les Saintes femmes, il constatait:

La scène que Bruegel traite dans le ton "moderne" touche à la vie contemporaine : la répression instaurée par le régime des Habsbourg. "Autrefois, avant les Espagnols", tout était beaucoup plus beau. "Autrefois" on ne suppliciait pas les hommes pour leurs convictions. L'on savait, ou croyait savoir, que la mort du Christ avait une fois pour toutes imposé la logique de la tolérance.¹⁰⁴

En parlant des pleurs émis par un des Flamands qui observe la scène -appuyé sur une potence dans le coin droit-, Gibson ajoute : « Ce regard, Bruegel dut le voir chez tel homme, connu de lui, assistant impuissant au supplice de son frère sur la Grand-Place de Bruxelles ou la jetée d'Anvers. C'est par ses yeux, semble-t-il, et avec son état d'esprit que nous sommes invités à considérer l'événement ».¹⁰⁵ Comme chez Rivera, on voit combien le peintre flamand était impliqué dans les scènes qu'il créait. On a également reconnu dans la fresque de Bruegel -près du personnage dont nous venons de parler- un

¹⁰³ « Il s'agit en effet, de ces *Roode Rocx*, gendarmes mercenaires au service des Espagnols, dont parlent les chroniques gantoises de Marcus van Vaernewijk » (Gibson, *op. cit.* p. 30).

¹⁰⁴ Gibson, *op. cit.*, p. 108.

autoportrait du peintre. Il serait lui aussi, comme Rivera, l'observateur d'une scène dans laquelle il serait directement inscrit.

Chez Rivera, le sang que l'on voit sur le dos des condamnés au supplice inquisitoire –dont une femme au bûcher, superposée à la poétesse Sor Juana Inés de la Cruz-, ainsi que le sang sur les mains de Cortés, pourrait d'une certaine manière répondre à la rébellion révolutionnaire à l'autre extrémité du tableau. La rébellion surgirait donc comme réponse à ces injustices à la fois passées et présentes. Le récent retour du clergé politique, dans la figure du prêtre que l'on voit à droite –qui forme le triumvirat avec le président et le banquier et dont on a parlé plus haut-, constitue en effet une nouvelle menace politique. L'anarchiste Ricardo Flores Magón, un des maîtres à penser de la Révolution, avait lui-même ouvertement dénoncé cette complicité tripartite, appelant ses camarades libéraux à continuer la lutte; « Capital, Autorité et Clergé : voilà la sombre trinité qui fait de cette belle terre un paradis pour ceux qui se sont accaparé, par le biais de l'astuce, la violence et le crime, du produit de la sueur, du sang, des larmes et du sacrifice de milliers de générations de travailleurs [...] ».¹⁰⁶

L'anticléricalisme de Rivera doit pour autant se comprendre à la lumière de l'histoire mexicaine, qui nous rappelle que le haut clergé¹⁰⁷ fit toujours preuve de complicité avec l'élite aristocratique et conservatrice, au point même de soutenir

¹⁰⁵ Gibson, *op. cit.*, p. 114.

¹⁰⁶ « Manifiesto del Partido liberal », lu par Flores Magón à Los Angeles le 23 septembre 1911 in : Flores Magón, Ricardo *La Revolución Mexicana*, Mexico, Ediciones Mexicanos Unidos, 1995, p. 123-131, 124, trad. pers.

¹⁰⁷ Rivera par exemple, dans sa fresque sur le thème de la Conquête dans l'escalier du Palais national, établit une nette distinction entre le travail des moines, qui semblent solidariser avec les indigènes et celui du Haut clergé, apparaissant comme complice des autorités espagnoles. La même distinction s'impose aussi de nos jours. On a par exemple vu récemment au Chiapas un Bas clergé appuyer les revendications sociales des plus démunis. Au moment de parler des trois grands courants à la base du mouvement zapatiste chiapanèque, Baschet affirme : « En premier lieu, il faut insister sur l'action pastorale de

l'empereur Maximilien lors de l'occupation française de 1864. C'est aussi ce qui explique que l'ange qu'il place au milieu de son tableau soit davantage un ange de la liberté –il porte les lauriers-, qu'un messenger de Dieu. La présence du philosophe Ignacio Ramírez, dit El Nigromante, brandissant une feuille où fut inscrite la phrase « Dios no existe » (Dieu n'existe pas) ne confirmait-elle pas l'inexistence de ce dernier ? Avec cet énoncé provocateur, Rivera avait pleinement conscience de répondre à un clergé habitué à manipuler les « âmes » de nombreux Mexicains. La riposte du clergé ne se fit pas attendre. Dès 1948, l'archevêque de Mexico, scandalisé par la fresque, refusa de procéder à la bénédiction de l'édifice. « Qu'il bénisse l'hôtel et maudisse ma murale »¹⁰⁸ aurait à son tour répondu Rivera. La fresque fut de fait mutilée par des fanatiques dès les premiers jours de son exécution. Le peintre pouvait-il prévoir l'ampleur d'un tel scandale, au point où l'on dût couvrir la murale d'un écran mobile¹⁰⁹ pendant plus de huit ans ? Se doutait-il que, dix ans plus tard, en 1956, non sans avoir éveillé un véritable débat national, il finirait par capituler en acceptant de substituer définitivement le « verset satanique » par cette autre phrase plus atténuée -mais tout de même reliée au moment où la première avait été prononcée- : « Conferencia dans l'Académie de Letrán, année 1836 »?¹¹⁰

l'évêché de San Cristobal, inspiré, à partir de la conférence de Medellin tenue en 1968, par la théologie de libération [...] » (Baschet, *op. cit.*, p. 24).

¹⁰⁸ Ugalde Gómez, Nadia, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁹ La fresque, jugée trop polémique, fut recouverte entre 1948 et 1956. La direction de l'Hôtel n'ouvra cet écran, rappelle Bertram Wolfe, « qu'à ceux qui le demande, pour satisfaire la curiosité de sa clientèle distinguée. [Wolfe nous décrit alors la sensation que pouvaient procurer aux privilégiés ces moments de dévoilement :] À ces moments-là, un silence envahit la salle, comme si le *Rêve dominical* jetait un sort sur elle, sans aucun rapport avec la bataille pour l'existence ou la non-existence de Dieu » (Wolfe, *op. cit.*, p. 278).

¹¹⁰ « Conferencia en la Academia de Letrán, el año de 1836 ».

Si Bruegel, qui croyait pourtant à Dieu, avait choisi de doter son Christ d'un visage humain, c'est aussi parce qu'il souhaitait, comme Rivera, insister et faire réfléchir sur les problèmes politiques et religieux de son temps. Bruegel ne serait sans doute pas devenu peintre, renchérit Christian Vöhringer, « s'il n'avait voulu, à partir d'expériences vécues ou visuelles, réaliser ces nouveaux tableaux qui traitent de l'époque »¹¹¹. Mais confronté à une répression idéologique¹¹² de la part des instances religieuses et politiques, c'est seulement par le biais de nombreux détours et par le développement d'un langage presque codé que le peintre pourra en définitive exprimer ses pensées. On pourrait presque reprendre le concept de « religiosité laïque »¹¹³ employé par certains critiques d'art pour aborder l'art postrévolutionnaire. Selon Figarella Rivera emprunta lui aussi certaines icônes chrétiennes, familières au peuple mexicain, telles que le Christ portant la croix, comme on le voit explicitement dans *L'entrée dans la mine* (fig. 27) où l'on perçoit des travailleurs portant des poutres de bois sur leur dos et descendant dans la mine, descente qui pourrait aussi rappeler une descente aux enfers. Figarella constate que : « En présentant les ouvriers portant des madriers comme s'ils portaient péniblement une lourde croix, comme dans une sorte de calvaire, Rivera recourt à un emblème universel du christianisme, la souffrance humaine »¹¹⁴. Dans notre fresque de l'Alameda, Rivera reprendra aussi la figure de l'ouvrier portant une poutre, en avant-

¹¹¹ Christian Vöhringer, *op. cit.*, p. 134.

¹¹² Bruegel semble avoir fait preuve de méfiance envers les autorités tout au long de sa vie, comme le démontre par exemple la confession d'un témoin de l'époque qui nous informe que « Bruegel, se voyant sur le point de mourir, chargea Maryken [sa femme] de brûler un assez grand nombre de ses dessins. Il s'agissait [selon Gibson] [...] de compositions allégoriques 'munies de légendes explicatives'. Bruegel aurait craint qu'elles ne causent des ennuis à sa femme lorsqu'on viendrait établir l'inventaire de ses biens » (propos de Van Mander rapportés par Gibson in Gibson, *op. cit.*, p. 116).

¹¹³ Voir notamment: Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México*, Mexico, UNAM, 2002, p. 171.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 171, trad. pers.

plan. Cependant, il s'agira ici d'un ouvrier qui se rebelle -la poutre qu'il tient est munie d'un large clou-, attitude qui diverge essentiellement de la passivité habituelle du Christ, la croix se convertissant en arme de combat. Je ne peux m'empêcher de songer à une série de peintures et dessins réalisée par José Clemente Orozco, intitulée *Le christ détruisant sa croix* (figs. 28 et 28 bis). La destruction de la croix par le Christ constitue l'incarnation par excellence du refus de soumission et confirme une volonté de rupture avec l'ordre et les schèmes établis. Elle fait aussi référence au large processus de laïcisation dont le pays est en proie au cours des années vingt. À la même époque, Ramón Alva de la Canal se servait lui aussi de la poutre pour signifier l'arrivée du christianisme en Amérique, dans sa fresque intitulée *Le Débarquement de la croix*¹¹⁵. Même la photographe Tina Modotti, dont il sera question dans le prochain chapitre, ne restera pas indifférente à cette nouvelle iconographie christologico-laïque au moment de reprendre à son compte certaines figures qu'elle avait remarquées dans ces peintures murales de Rivera qu'elle avait eu pour mission de photographier. Les ouvriers qu'elle photographiera en 1926 semblent en effet répondre aux mineurs de *L'entrée dans la mine* de Rivera. Qu'il s'agisse de *L'ouvrier avec une charge de banane*, ou de *L'ouvrier portant une poutre* (fig. 29), on remarque dans les deux cas que les fardeaux (bananes ou poutre) se convertissent en symboles d'exploitation ouvrière¹¹⁶. Rappelons que le « Christ-ouvrier » deviendra aussi par la suite un thème commun à l'art latino-américain en général.

Revenons maintenant à notre étude comparative. Au niveau de la composition on remarque que Rivera, comme son Bruegel, réduira l'espace du ciel au maximum afin de

¹¹⁵ *Desembarco de la cruz*, École Nationale Préparatoire, 1922 et 1923.

laisser le plus de place possible pour les personnages. Il y a aussi chez les deux peintres un souci manifeste de faire correspondre forme et contenu. On passe chez Bruegel d'un ciel clair (à gauche) –d'où viennent les gens-, vers un ciel nuageux (à droite) -où Jésus sera crucifié-. Dans le portement de Croix, observe Gibson, « ce sont les ciels qui donnent le ton, tout comme dans la musique d'un film [...] dans le cinéma de Bruegel tout se passe en même temps. À nous de décomposer le récit en lisant de gauche à droite [...] ce qui se trouve à gauche sur notre page s'écoule déjà au passé ».¹¹⁷ On assiste chez Rivera à une même lecture en mouvement, et pour comprendre l'ensemble du tableau, on sera aussi éventuellement convoqué à une lecture allant de gauche à droite; à gauche le passé, à droite l'avenir. Les ciels de Rivera convoquent eux aussi à une lecture à la fois temporelle et thématique; on passera d'un ciel gris (le passé colonial et l'Inquisition) vers un ciel éclairé, voire enflammé (de la Révolution). Le cavalier zapatiste bondissant, qui semble vouloir s'échapper du tableau, dote aussi la fresque d'une dimension presque cinématographique (**fig. 30**). Il n'est d'ailleurs pas sans rappeler plusieurs scènes de cinéma mexicain sur la Révolution (**fig. 31**), des scènes elles-mêmes inspirées de photographies prises sur le vif durant la Révolution et où apparaissait par exemple un Général Villa (**fig. 32**) galopant aussi héroïquement qu'un soldat napoléonien de Géricault (**fig. 33**) -on ne se surprendra pas d'apprendre que Villa fût si souvent qualifié de Napoléon mexicain¹¹⁸-. Rappelons que le muraliste David

¹¹⁶ Voir Figarella, *op. cit.*, p. 173-175.

¹¹⁷ Gibson, *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁸ Bien qu'on ait souvent rapproché les deux personnages à cause de leur commune démesure, le journaliste américain John Reed, qui accompagna Villa durant ses premières années de campagnes militaires, nous informe dans ses écrits d'un possible rapprochement au niveau des techniques de combat : « Son système de combat est étonnamment semblable à celui de Napoléon. Confidentialité, rapidité de mouvement, adaptation des plans en fonction du terrain et des hommes en place, établissement de relations étroites avec les simples soldats, développement chez l'ennemi d'une superstitieuse croyance

Alfaro Siqueiros avait même déjà préconisé l'utilisation du projecteur, de sa capacité de distorsion des images projetées sur le mur, afin de servir de modèle pour obtenir le plus de dynamisme possible dans la réalisation des fresques.¹¹⁹ Enfin, si le sol accidenté du *Portement de croix* surgit comme une sorte de figure métonymique des souffrances et des blessures corporelles de Jésus –qui lui, est habillé-, chez Rivera, c'est la forme dynamique des arbres qui vient intensifier l'impression de mouvement et l'agitation qui caractérise l'histoire du Mexique.

Il y a aussi de nombreux éléments plus ou moins cachés¹²⁰ qui permettent de rapprocher les deux peintures de Bruegel et de Rivera. On voit par exemple chez Bruegel que la morosité du thème de la crucifixion se fond sur une ambiance de joie, de jeu, de festivité. On a l'impression que les gens vont au carnaval, qu'ils s'empressent vers le Golgotha pour assister à un spectacle divertissant, en famille. Cet épisode affiche une certaine critique de la part de Bruegel envers le peuple flamand, une critique contre cet étrange plaisir que prenaient certains –surtout les hommes-¹²¹ à regarder les exécutions publiques. Bruegel les accuserait donc de complicité indirecte avec les autorités. « Il était même arrivé, [rappelle Gibson] lorsqu'une ville manquait d'animation, que les élites songent à se procurer un condamné auprès d'une municipalité voisine. On l'achetait au prix d'un bon divertissement, et il était exécuté dans les

dans l'invincibilité de son armée et dans le fait que la vie même de Villa est appuyée par une sorte de talisman qui le rend immortel » (Reed, John, *México insurgentes*, Mexico, Porrúa, 1996 (1914), p. 83, trad. pers.).

¹¹⁹ Voir Siqueiros, David Alfaro, « Synthèse du cours historique de la peinture mexicaine moderne » (1947) in *L'art et la révolution*, Paris, Éditions sociales, 1973, p. 11-21, p. 16.

¹²⁰ D'ailleurs, l'idée d'une vérité cachée vient du Moyen Âge, à l'image du Dieu qui se dérobe au regard. Bruegel en fera usage dans ses tableaux, et il est fort possible que Rivera lui-même s'en soit ici inspiré.

¹²¹ On remarque en effet dans le tableau que seuls les hommes et garçons semblent accourir vers le lieu de crucifixion, les femmes elles, semblent occupées à d'autres tâches et celles qui restent à regarder manifestent vraisemblablement plus de compassion et de tristesse que de curiosité ou d'agrément.

règles »¹²². Cette complicité peut par exemple se lire dans le geste que fait un Flamand –derrière le porte-drapeau- en remettant à un cavalier le chapeau que ce dernier vient de perdre, possiblement suite à une bourrasque de vent, qui aurait aussi emporté le chapeau d'un Flamand -un peu plus à gauche-. D'autres critiques indirectes envers ses compatriotes peuvent aussi se lire dans la course des trois fuyards, qui emportent –volent- les biens abandonnés par Simon et son épouse aux prises avec les autorités.

L'association d'éléments macabres et joyeux est aussi une caractéristique de la fresque de Rivera, où ballons de couleurs, bonbons, orchestre et promeneurs nonchalants côtoient bûchers de l'Inquisition et répression policière, sans parler de la *Catrina*, au centre, qui constitue à elle seule le meilleur exemple de cette association entre le ludique et le tragique sur laquelle nous reviendrons au cours du chapitre 3. On a aussi vu chez Rivera une dénonciation de la complicité de certains promeneurs –notamment des étrangers- avec les forces de l'ordre, qui semblaient se réjouir du fait que certains Mexicains étaient exclus de la grande promenade dominicale.

Pour conclure notre étude comparative, on pourrait aussi parler des drapeaux et des objets éoliens, visibles chez les deux artistes : drapeau des Habsbourg, moulin et oiseaux chez Bruegel - drapeaux mexicains, ballons, montgolfière, symbole taoïste et symbole *olin* chez Rivera. Si les drapeaux et la montgolfière incarnent le pouvoir politique, le symbole taoïste et celui d'*olin* -sur la ceinture de la *Catrina* et signifiant *mouvement*-, ainsi que les jouets hélicoïdaux -devant les révolutionnaires-, reprendraient l'idée précédemment mentionnée de *mouvement*, *d'action giratoire*, de *révolution*, qu'on a vue chez Bruegel avec son moulin et la disposition en cercle de son tableau. Il s'agirait

¹²² Gibson, *op. cit.*, p. 81.

dans ce cas de l'anticipation d'un renversement dans l'ordre des choses. Dans le cas précis des Pays-Bas, on pourrait penser à la future indépendance nationale, obtenue en 1609, trente-cinq années après le « présage » de Bruegel, et qui donna naissance à l'actuelle Hollande¹²³.

Qu'il s'agisse du tableau de Bruegel ou de celui de Rivera, on voit qu'il n'est plus possible de parler de peinture de genre ou de simple fresque historique narrant une histoire passée (biblique, historique ou légendaire¹²⁴). On doit plutôt envisager la signification synchronique de leur regard, et insister davantage sur la valeur critique de leurs oeuvres, révolutionnaires à plusieurs égards.

2. Être dans son temps

On pourrait clore ce chapitre sur une citation du peintre muraliste José Clemente Orozco, qui résume clairement les caractéristiques de la période muraliste mexicaine :

ce qui distingue [dit-il] le groupe de peintres muraliste de n'importe quel autre groupe similaire, c'est sa capacité critique. Dû à la formation de la majorité d'entre eux, ils avaient la possibilité de voir avec assez de clarté le problème du moment et de décider du chemin à prendre. Ils se rendaient parfaitement compte du moment historique dans lequel ils vivaient, des relations de leur art avec le monde et la société du moment [...] la peinture murale brisa la routine dans laquelle la peinture était tombée, mit fin à de nombreux préjugés et servit pour voir les problèmes sociaux d'un autre point de vue¹²⁵.

La citation antérieure d'Orozco est à mon sens fondamentale dans la mesure où elle met en lumière deux faits importants à la base de la période postrévolutionnaire mexicaine, d'une part l'héritage critique laissé par les peintres muralistes –le muralisme servira par

¹²³ Voir : Lindemann, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁴ Au XVI^e siècle, toute peinture abordant une anecdote d'inspiration biblique, légendaire ou historique était considérée comme « peinture d'histoire ».

¹²⁵ Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, *op. cit.*, respectivement p. 58 et 60, trad. pers.

exemple plus tard à dénoncer la montée du fascisme en Europe, comme on le voit dans la puissante fresque de 1939 de Siqueiros intitulée *Retrato de la burguesía*-, d'autre part, la pleine conscience qu'avaient les artistes de l'époque dans laquelle ils vivaient.

Ce fait « d'être dans son temps », d'être au présent, fut également une caractéristique propre aux artistes de la Renaissance, qui avaient eux-mêmes conscience de faire partie de quelque chose de nouveau qui outrepassait le chemin habituel des écoles et des traditions antérieures. Si Panofski reconnaît par exemple l'éclosion de plusieurs petites renaissances tout au long du Moyen Âge -en retraçant par exemple l'existence au XIIe siècle de traducteurs de textes latins et de philosophes platoniciens- il admet néanmoins que ce n'est qu'à partir du XVe siècle que les artistes et écrivains acquièrent réellement la conviction de faire quelque chose de nouveau et de participer à un vaste mouvement;

Du XIVe au XVIe siècle et d'une extrémité à l'autre de l'Europe [dit-il], les hommes de la Renaissance ont eu la conviction que la période dans laquelle ils vivaient était un "âge nouveau" aussi nettement distinct du passé médiéval que celui-ci l'avait été de l'Antiquité classique, et marqué par un effort concerté pour faire revivre la culture de ce dernier¹²⁶.

Une des conditions essentielles au fait « d'être dans son temps » suppose ainsi une capacité à « faire du nouveau », car le XVIe siècle est une époque mouvementée qui impose souplesse et ouverture. C'est l'époque des mondes et des sociétés nouveaux. Une ère nouvelle de circulation prend forme; circulation du savoir et des gens, d'un côté à l'autre des océans –on venait de découvrir le Nouveau monde-, circulation de textes anciens – l'exode de savants orientaux en Italie, suite à la chute de Constantinople (1453)-, circulation d'informations écrites et d'images –grâce à l'imprimerie et à la

gravure-, circulations des savoirs et savoirs-faire –des artistes amérindiens créent par exemple des œuvres en plumes pour des papes européens-, circulation des biens entre les océans –des marchandises acheminées vers l’Espagne partent des Philippines en passant par le Mexique et vis-versa-.¹²⁷

Mais d’autre part, on doit aussi penser que les guerres de religion, comme nous l’avons vu par exemple avec Bruegel, pousseront beaucoup d’artistes vers l’exil. Ces guerres de religion encourageront également de profonds débats dans les sphères du savoir et déboucheront sur une importante production culturelle. La guerre au Mexique éveillera aussi une forte prise de conscience de la part des artistes et des intellectuels pour définir le moment dans lequel ils vivent. De façon générale, on peut affirmer que les guerres et les crises –politiques ou religieuses- ont généralement tendance à ramener les gens vers le temps présent, à concrétiser un temps d’arrêt, et que ces poses sont généralement favorables à la prise de conscience du moment. Ne pensons par exemple qu’à toute la production littéraire, philosophique et artistique qui se déploya suite à la Deuxième Grande Guerre, au point où l’on qualifie toute cette période d’Après-guerre. En ce sens, le courant de l’après-guerre en Europe pourrait également se rapprocher de la postrévolution; il s’agit, dans chacun des cas, de moments ayant été propices à une profonde remise en question du passé et débutant avec un entendement lucide du temps présent.

Plus que la recherche de liens historiques entre la Renaissance et l’art mexicain du XXe, ou entre ce dernier et l’après-guerre en Europe, j’ai davantage souhaité, au

¹²⁶ Panofsky, Erwin, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l’art d’Occident*, Paris, Flammarion, 1993 (1960), p. 51.

cours de ce chapitre, souligner la similitude dans les processus généraux en respectant la singularité des contextes historiques et leur dynamique respective. Il s'agissait, en d'autres mots, moins de montrer en quoi Rivera se rattachait directement à la Renaissance européenne, que de comprendre la façon dont il envisageait la démarche de son lointain prédécesseur dans l'unique but de répondre aux impératifs de son propre temps : le Mexique postrévolutionnaire.

¹²⁷ Sur le sujet, voir les récents travaux de Serge Grusinski, notamment : Gruzinski, Serge, *La pensée métisse*, Paris: Fayard, 1999.

Chapitre II

L'esprit d'une renaissance.

L'approche critique déployée par Bruegel fut encouragée par toute une panoplie d'écrits et d'images qui, facilités par l'imprimerie, circulaient abondamment à son époque. Cette circulation du savoir au XVI^e siècle facilita par le fait même l'intensification d'une influence mutuelle entre le travail des peintres et des écrivains. La nature de ces échanges entre artistes plastiques et écrivains s'explique en partie par un désir commun d'émancipation sociale. Chez certains artistes, les affinités sont telles, que l'ensemble de leur œuvre respective semble se répondre. C'est le cas notamment de l'œuvre écrite de Rabelais avec celle peinte de Bruegel. Je propose de nous pencher momentanément sur le rapport entre leurs œuvres afin de voir dans quelle mesure il pourrait nous aider à repenser les nombreux échanges entre les arts qui caractérisent l'événement culturel issu de la Révolution mexicaine.

Bien qu'il s'agisse de différents moyens d'expression, on remarque de nombreuses ressemblances, non seulement dans les thèmes développés, mais aussi dans l'ensemble de la démarche artistique entreprise par Bruegel et Rabelais. Tous deux sont de grands novateurs dans leur propre domaine et, bien que chacun d'eux s'inspire de traditions esthétiques déjà présentes –notamment celles issues la culture populaire-, on remarque qu'ils créent cependant autre chose, en poussant le savoir légué vers de nouveaux horizons, au point de ne pas se limiter à simplement divertir le public sur un registre connu, mais de susciter une réflexion sur la société d'où surgissent ces mêmes traditions. On constate dès lors que leurs œuvres respectives interrogent les symboles et

valeurs communément reconnus, et par moment en renversent les significations dans le but de questionner l'ordre qui prétend les régir.

Rabelais se plaisait par exemple à puiser dans le langage quotidien en récupérant des mots souvent bannis du langage dit de bonne compagnie. Bruegel lui, s'amusera à récupérer les actions quotidiennes de son peuple, à montrer l'ensemble de ses activités allant du travail aux moments de plaisir. Mais Bruegel se rapproche aussi du langage de Rabelais. S'il y a aussi chez ce dernier une volonté de renverser le sens des dictons et proverbes -« les activités de Gargantua enfant donnent l'occasion de retourner bon nombre de dictons ou de proverbes à contresens »¹-, on remarque que c'est sur un même registre, notamment dans *Proverbes flamands* (1559), que Bruegel se plaira à parodier le sens des proverbes, en les dénudant de leur valeur métaphorique pour n'en retenir que le sens littéral -en montrant par exemple un homme se cognant la tête contre un mur² ou un autre tombant d'un panier³. Parfois, ce sera la logique même des dictons qui sera renversée, comme dans *Les gros poissons mangent les petits* (1556) où, contre les lois de la nature, de petits poissons en dévoreront de plus gros⁴.

Le caractère largement énumératif, et par moment répétitif, du style de Rabelais répond au style d'une époque où la pensée procédait par accumulations, par analogies interminables, dans un désir de tout citer; « jusqu'à la fin du XVIe siècle [rappelle Foucault] la ressemblance a joué un rôle bâtisseur dans le savoir de la culture

¹ Pouilloux, Jean-Yves, « Introduction » dans Rabelais, *La vie très horridique du grand Gargantua*, Paris, Garnier Flammarion, 1968, p. 28.

² Proverbe flamand signifiant « gaspiller ses forces en pure perte » (Vöhringer, Christian, *Bruegel l'Ancien*, Cologne, Könemann, 2000).

³ Proverbe flamand signifiant « subir un échec » (*Ibid.*).

⁴ On ne peut non plus nier dans ce cas l'influence de Jérôme Bosch, son prédécesseur, qui se plaisait aussi à renverser les proverbes, de même que dans les thèmes abordant l'enfer peuplé de monstres fantastiques.

occidentale »⁵. Si l'on prend par exemple le chapitre VII du *Pantagruel*, on remarque que Rabelais s'attarde -et ce, pendant plus de dix pages!- à énumérer tous les livres que pouvait contenir la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Victor. Mais on se doute bien du caractère parodique de cette large énumération; « l'énumération de Rabelais, presque toujours fantaisiste, raille aussi les ouvrages de piété, qui rapprochent dans leur titre des objets matériels et des inventions spirituelles (C.F. *Les bottes de patience*). Plus d'un trait vise les ennemis des humanistes »⁶. Rabelais s'efforce de dépouiller l'ancien registre en le parodiant. Il montre que le savoir populaire, vulgaire, peut aussi prétendre à l'érudition de la haute culture en utilisant les mêmes procédés rhétoriques. On se rappellera par exemple de l'épisode au chapitre XIII du *Gargantua* où celui-ci fait démonstration à son père de son grand savoir et de ses découvertes sur les cent façons de se nettoyer le derrière, et son père Grangousier de constater « Quoi ! mon petit couillon, as tu prins au pot, veu que tu rimes desjà ? »⁷. Rabelais se moque pour autant de la vieille érudition, où s'entassent à la fois le métaphysique et l'empirique.

L'aspect énumératif du style de Rabelais sera aussi celui de Bruegel, qui s'appliquera pour sa part à peindre tous les proverbes possibles, tous les jeux d'enfant, tous les aspects du carnaval. Par le biais d'une technique limitant le ciel à n'occuper qu'une fine marge supérieure, le peintre remplira ses tableaux de personnages –plus de cinq cents dans *Le portement de croix-*, au point de faire même disparaître un christ et sa croix pourtant situés au centre même du tableau. Si les pages de Rabelais fourmillent de mots, les toiles de Bruegel regorgent de personnages.

⁵ Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 32.

⁶ Rabelais, François, *Pantagruel*, édité par Pierre Michel, Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 102.

Les liens entre la peinture et la littérature se renforcent davantage lorsqu'on constate, dans le cas de Bruegel, que le nouveau public était souvent issu des « Redeijkers », ces guildes de rhéteurs constitués en Hollande à partir de 1400 et qui se spécialisaient dans l'organisation de concours verbaux. Christian Vöhringer affirme par exemple que la peinture *Jeux d'enfants* de Bruegel reprenait l'idée d'une compétition entre les écoles rhétoriques⁸. De plus, pour en revenir aux proverbes, l'innovation majeure de Bruegel tient dans le fait d'avoir pu mettre en image ce qui était originellement réservé à la tradition discursive. Si Érasme de Rotterdam avait depuis 1500 publié des recueils de proverbes et de formules des grands auteurs latins, la tradition avait évolué avec la production d'anthologies flamandes et allemandes pour finalement se métamorphoser en images sous le pinceau de Bruegel.

Personne ne doutera du fait que les romans de Rabelais, ces histoires de rire, de débordements extravagants, de bonne chère et bon vin, au même titre que les grands tableaux et les gravures de Bruegel, mettant en scène de bons vivants dansant joyeusement, des personnages arrondis par la vie abondante, s'inspirent directement de l'art carnavalesque et des légendes, histoires et croyances populaires. On se rappellera par exemple du fameux tableau intitulé *Le combat de Carnaval et Carême* (fig. 34), qui demeure une fresque historique importante pour comprendre l'essence du carnaval. Peignant entre 1550 et 1570, Bruegel a certainement été au fait des écrits de Rabelais, qui meurt en 1553, et il est fort probable que le *Pantagruel* (publié en 1532) et le *Gargantua* (publié en 1534) lui aient servi d'inspiration à la composition de ses tableaux élaborés trente ans plus tard, tels que *Le combat de Carnaval et Carême* (1559),

⁷ Rabelais, *La vie très horrible du grand Gargantua*, Garnier Flammarion, Paris, 1968, p. 87.

Proverbes flamands (1559) ou *Jeux d'enfants* (1560). Bien que ces suppositions se justifient dans les similitudes entre leur travail, elles ne peuvent cependant pas être prouvées vu le peu d'information que l'on possède sur le vécu de Bruegel.

Tant chez l'un comme chez l'autre, le rire semble davantage un prétexte qu'une fin en soi. Rabelais prévient aussi le lecteur, dans sa préface au *Gargantua*, de ne pas prendre ce rire à la légère, de ne point juger par le titre, mais de « soigneusement peser ce qui y est deduict » s'empressant d'ajouter : « et, posé le cas qu'au sens literal vous trouvez matieres assez joyeuses et bien correspondantes au nom, toutesfois pas demourer là ne fault comme au chant de Sirenes, ains à plus haut sens interpréter ce que par adventure cuidiez dict en gayeté de cueur »⁹, soit, d'aller au-delà du sens littéral et de bien savoir lire entre les lignes pour atteindre l'essentiel dont il est question. C'est à un même dépassement du sens littéral que nous convoquent les tableaux de Bruegel.

Il faut bien évidemment se rappeler que l'époque dans laquelle ils travaillent était celle des humanistes. Né dès XIV^e siècle en Italie, avec la redécouverte des textes de l'Antiquité, puis passé en France et dans le reste de l'Europe durant le XV^e et XVI^e siècle, le courant humaniste se trouve donc, en ce milieu du XVI^e siècle dans le nord de l'Europe, à son apogée. On assiste pour autant à une remise en question des valeurs de l'enseignement scolastique issu du Moyen Âge, par le biais du développement de l'esprit critique au détriment de l'apprentissage dogmatique des textes religieux. Chez Rabelais, Grandgousier se préoccupera de l'éducation scolastique donnée à son fils Gargantua par des maîtres tels que Tubal Holoferne et Jobelin Bridé, surgis tout droit du Moyen Âge, sentant que son fils « estudioit très bien et y mettoit tout son temps, toutesfoys qu'en rien

⁸ Vöhringer, *op. cit.*, p. 53.

ne prouffitoit et, que pis est, en devenoit fou, niays, tout resveux et rassoté »¹⁰. Un véritable affranchissement de la philosophie face à la théologie se développa tout au long de la Renaissance. On pourrait ici reprendre Morey qui affirmait que le christianisme, comme base de pensée et d'expression, « commença à s'estomper avec l'avènement de la Renaissance au XVe siècle, lorsque, pour ainsi dire, les hommes commencèrent à se trouver, eux-mêmes et leur environnement, plus intéressant que Dieu »¹¹.

Beaucoup d'artistes s'appliqueront dès lors à rapprocher leurs œuvres de l'expérience vécue. Rabelais, et plus tard Bruegel dans ses peintures, réussiront à élaborer dans leurs oeuvres un véritable éloge à la vie, éloge au rire, à la danse et aux voluptés des plaisirs terrestres. Mikhaïl Bakhtine, dans son analyse détaillée de l'œuvre de Rabelais¹², nous fait constater que les thèmes du rire exagéré, de la défécation, de la fornication, de l'orgie alimentaire, de la mort triviale, tendent tous à une certaine désacralisation du monde. Il s'agit dorénavant d'un monde où la vie n'est plus transcendante, mais amplement terrestre, où l'homme de foi est confronté à l'homme de chair et d'os. Il n'y a plus de salut de l'au-delà, mais une mort sur la terre. Les thèmes de Rabelais et la nature de ses personnages font preuve à la fois d'un temps réel (la vie d'un homme) et d'un espace réel (la terre). C'est depuis l'intérieur même de la littérature que Rabelais s'appliquera à « détruire l'ancien tableau du monde, produit d'une époque

⁹ Rabelais, *La vie très horrifique du grand Gargantua*, op. cit., Prologue, p. 44.

¹⁰ Rabelais, *La vie très horrifique du grand Gargantua*, op. cit., chap. XV, p. 92.

¹¹ Morey, C.R., *Medieval Art*, New York, 1942, p.4.

¹² Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et de la culture populaire au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1970.

moribonde, et d'en créer un nouveau, qui a en son centre l'homme total, charnel et spirituel »¹³.

On constate aussi l'émancipation d'une société plus éveillée, plus curieuse, et qui prend goût pour les nouveaux savoirs scientifiques et intellectuels. Saulnier confirme que « le dialogue entre l'auteur et le lecteur entrainé dans une saison de très neuves coutumes »¹⁴. Cette émancipation sera notamment favorisée par l'arrivée de l'imprimerie, moment crucial dans l'histoire du livre qui verra sa diffusion augmenter et ses prix diminuer. Bruegel rencontrera lui aussi, grâce à la diffusion de la gravure, un nouveau public, certes cultivé, mais davantage issu de la nouvelle classe moyenne en développement. On se doute aussi qu'il se fit connaître du grand public plus par ses gravures et dessins, que par ses peintures, qui finissaient généralement dans les collections privées peu accessibles. C'est notamment suite à une gravure sur cuivre intitulée « Vue de Trivoli », dans sa série *Grands paysages* (1556), qu'il verra son public s'élargir¹⁵.

On assiste pour ainsi dire à l'émergence d'un processus de démocratisation du savoir, démocratisation qui passe par l'adoption de thématiques accessibles à un plus grand nombre. Une diffusion plus répartie de la culture prend forme, elle n'est dorénavant plus le privilège d'une minorité restreinte, ou de l'Église -qui laisse en Hollande un grand vide en diminuant de beaucoup ses commandes-¹⁶, mais compte aussi

¹³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Cher, Gallimard, 1997, p. 349

¹⁴ Saulnier, V.-L., « Avant-propos » dans Rabelais, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵ Voir notamment : Vöhringer, Christian, *op. cit.*, p. 65.

¹⁶ Voir *ibid.* p. 134. Ce phénomène s'explique en partie par une montée de l'iconoclasme en Hollande. Cette situation n'était pas exclusive aux Pays-Bas, comme le signale Paul Westheim lorsqu'il parle de Holbein, qui habitait Bâle au XVIe; « la turbulence de l'époque, les guerres constantes, les dépressions économiques, ainsi que les conflits religieux suscités par la Réforme qui provoquèrent la discorde, rendirent illusoire toute espérance de commandes publiques, peintures pour les églises ou édifices

sur une nouvelle classe moyenne en épanouissement. Une certaine libéralisation des thèmes développés devient également possible, ceux-ci ne sont plus exclusivement dictés par les acheteurs, mais relèvent aussi du choix des créateurs. Un artiste comme Bruegel peut dorénavant tenter de développer les goûts et de nouveaux marchés, ce qui explique que dès cette époque, comme le rappelle Vöhringer, « la collection d'art ne se limitait donc pas à un seul style »¹⁷. Il semble aussi logique de penser que l'élargissement du public participe nécessairement à la multiplication des possibilités esthétiques.

Pour Rabelais, la multiplication des styles autorisera le côtoiement, dans un même roman, de passages burlesques d'inspiration populaire et de passages classiques; « Il prend bien soin d'introduire, par places, au milieu de ses plaisanteries, de beaux développements rhétoriques, modèles de discours composés dans la meilleure tradition latine, sérieux de ton comme de matière »¹⁸.

Les exemples cités raffermissent l'idée d'une grande circulation des savoirs entre les arts et les espaces géographiques; on remarque d'une part l'établissement d'intenses relations stylistiques et thématiques entre la littérature et la peinture et, d'autre part, la possibilité d'un dialogue intemporel entre deux grands révolutionnaires venant de pays distincts -France et Pays-Bas-, tous deux cherchant à favoriser l'émancipation d'une nouvelle société.

publiques. Le jeune Holbein [comme Bruegel d'ailleurs, c'est l'époque de l'imprimerie] chercha donc à développer des contacts avec les imprimeurs afin de gagner sa vie en dessinant des illustrations » (Westheim, Paul, *La Calavera*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1996 (1953), p. 74, trad. pers.).

¹⁷ Vöhringer, *ibid.*, p. 116.

¹⁸ Pouilloux, *op. cit.*, p. 28.

1. Autour d'un mot : renaissance

Les échanges et les influences entre les arts seront aussi à la base de l'événement culturel qui surgira au Mexique à l'aube de la Révolution, pour atteindre son apogée dans les décennies suivantes.

C'est très tôt que le mot *renaissance* fait son apparition pour qualifier le renouveau esthétique mexicain qui prend forme avec l'éclatement de la Révolution. En effet, le poète Ramón López Velarde constatait déjà en 1917 –en pleine Révolution–, dans une chronique envoyée à la revue culturelle *Pegaso*, le développement d'une « renaissance cordiale et mentale » de jeunes artistes (sculpteurs, peintres et musiciens) dans l'ensemble du pays, lesquels « s'étaient mis à chanter dans le Sud et dans le Nord, à l'Est et à l'Ouest »¹⁹. La scène internationale ne tarda pas à reconnaître cette situation de renouveau, non seulement dans les arts plastiques, mais aussi dans le monde littéraire. Le critique littéraire français Valery Larbaud, dans sa préface de 1930 à l'édition française au roman de Mariano Azuela *Los de Abajo*, présentait par exemple le Mexique comme un vaste laboratoire de culture et production intellectuelle, qu'il percevait comme le témoignage d'une soif générale d'innovation, allant de l'histoire à la peinture, de la pédagogie à la mise en scène, de la sociologie à la poésie lyrique ; « d'aussi diverses manifestations [disait-il], de ce que l'on pourrait appeler la renaissance de la civilisation mexicaine, coïncident avec la fin de la Révolution et le Centenaire de l'Indépendance »²⁰. Le Mexique expérimentait selon Larbaud une renaissance qui avait

¹⁹ Velarde, Ramón López, *Pegaso*, Mexico, I: 16, 29 juin 1917, p. 3, trad. pers. La référence vient de Ramirez, Fausto, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*, Mexico, UNAM, p. 61.

²⁰ Larbaud, Valéry, "Prólogo a los de abajo" in *Contemporáneos*, Mexico, 1930, No 21, p. 130-131, trad. pers.

rendu possible une véritable autonomie des arts mexicains. La quantité de nouvelles revues littéraires mexicaines d'avant-garde (telles *Antena*, *Ulises* et *Contemporáneos*), le mouvement *Stridentiste* (principalement littéraire) auquel participaient des auteurs tels que Salvador Novo, et la peinture moderne « au caractère si clairement défini », confirmaient selon lui l'existence incontestable d'une École mexicaine²¹.

Il est intéressant de noter que l'auteur du prologue de *Los de Abajo*, utilise le terme renaissance en parlant à la fois de la réapparition au Mexique du savoir-faire et de l'esthétique préhispanique -il voyait par exemple une certaine « prolongation des traditions indigènes »²²- et du surgissement de quelque chose de complètement nouveau dans le domaine des arts et les idées -où il remarquait une grande volonté d'innovation qui se distinguait par un désir d'autonomisation complète face aux courants artistiques européens.- On retrouve dans ses propos à la fois l'idée du renouveau et celle du retour aux sources. Cette situation pourrait nous rappeler certains aspects de la grande Renaissance du XVe et XVIe siècle qui marqua le début des Temps modernes, et caractérisée d'une part par un retour en arrière -en s'inspirant des modèles artistiques gréco-latins- et d'autre part, par une volonté de s'affranchir de certaines valeurs et croyances d'un passé plus récent.

D'un point de vue historique, on a déjà mentionné que les peintres muralistes se sont inspirés des peintures de la Renaissance européenne. Pour l'historien Serge Gruzinski, « le premier muralisme puise dans la Renaissance italienne les éléments d'une monumentalité propre à impressionner le spectateur »²³. Aussi, il n'est pas

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 129, trad. pers.

²³ Gruzinski, Serge, *La pensée métisse*, Paris: Fayard, 1999, p. 34.

étonnant que le projet de peinture murale, promu en 1922 par le gouvernement mexicain postrévolutionnaire à travers son ministère de l'Éducation, portât le titre de « Muralismo renacentista mexicano »²⁴ (Muralisme renaissantiste mexicain).

En 1929, Anita Brenner publiait son essai *Idols Behind Altars*²⁵. Son dernier chapitre, qui portait rien de moins que le titre de « Révolution et renaissance »²⁶, insistait sur le renouveau artistique au Mexique suite à la Révolution. La dureté du panorama postrévolutionnaire, la pauvreté, la faim et les maladies engendrées par la guerre n'auraient selon elle en rien altéré l'unité consistante de la culture mexicaine. Au détriment du culte de la santé, du bien-être et de la joie, la Révolution aurait favorisé l'éveil de ce qu'elle appelle les trois grandes vertus héroïques : l'émotion, la pensée et l'expression. À ce titre, elle donne l'exemple de la Grèce qui, en proie aux attaques barbares, aux conflits de classes et de familles, donna néanmoins naissance à une pensée assez solide et consistante pour inspirer les artistes de la Renaissance qui vinrent plusieurs siècles plus tard. L'auteur reconnaît le legs énorme laissé par les révolutionnaires (tels Zapata ou Carrillo Puerto) et les artistes postrévolutionnaires qui, s'ils ne purent pas toujours voir les résultats directs de leurs efforts, laissèrent de profondes traces dans la pensée mexicaine; « ces idées et images ayant leur propre existence en ont produit d'autres semblables. Elles voyagent vers d'autres arts, vers la musique, la littérature, vers le gouvernement; et à d'autres endroits ».²⁷

²⁴ Downs, Linda, "La revolución cultural en los murales de Diego Rivera: Las lecciones aprendidas en la Preparatoria y aplicadas en Detroit" in *Memoria Congreso Internacional de Muralismo. San Idelfonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, Antiguo Colegio de San Idelfonso, 1999, p. 207-229, p. 212.

²⁵ Brenner, Anita, *Idols Behind Altars*, New York, Dovers Publications Inc., 2002 (1929).

²⁶ *Ibid.*, p. 314-329.

²⁷ *Ibid.*, p. 314, trad. pers.

Comme Larbaud, Brenner entendait aussi par « renaissance » la reconnaissance des sociétés et du savoir-faire autochtones et l'importance que leur vouaient les artistes. Elle soulignait notamment que certains Muralistes, tels que Máximo Pacheco ou Xavier Guerrero étaient eux-mêmes d'origine indienne, que des artistes étrangers comme Paul Higgins (Pablo O'Higgins) avaient, en venant au Mexique, « changé ses souliers pour des sandales et son manteau pour un poncho », que non seulement les thèmes picturaux s'inspiraient du passé indien préhispanique, mais également les thèmes de la musique –avec Carlos Chavez- ou de l'architecture. Brenner n'insistait pas seulement sur la survivance d'éléments issus du passé indigène préhispanique, mais aussi sur sa juxtaposition avec des éléments modernes. En donnant l'exemple de l'architecte Guillermo Zárraga, elle rapporte que ce dernier, s'étant fait demander à quoi correspondait le style de l'édifice qu'il venait de construire et dont on vantait l'originalité, aurait affirmé qu'il « dérivait des tracés indiens préhispaniques et posthispaniques, qu'il était dessiné dans l'esprit moderne imposé par les matériaux [le béton par exemple], et qu'il pouvait dès lors être qualifié de moderne mexicain »²⁸.

Brenner mentionnait à la fin de son livre l'importante influence du modèle mexicain sur le reste des pays latino-américains luttant pour la liberté. Elle nous invitait par le fait même à considérer le rôle fondamental joué par les images et les paroles laissées par les artistes et écrivains révolutionnaires mexicains; « Sauf pour ceux qui croient aux miracles, les images et les vers ne protègent pas des balles. Ils sont néanmoins pris comme boucliers et comme symboles par des personnes qui espèrent re-

²⁸ Brenner, *op. cit.*, p. 316, trad. pers.

dupliquer le miracle mexicain et l'héroïsme mexicain»²⁹. Si Brenner évoquait l'importance de l'influence politique du gouvernement mexicain sur le reste des pays latino-américains, elle reconnaissait cependant que : « la plus grande protection donnée par le Mexique aux pays plus au sud, tient d'abord dans l'esprit. Tant que le pays peint et chante ce pour quoi il a combattu, tant qu'il demeure conséquent avec lui-même, ses voisins pourront aussi chanter et espérer combattre »³⁰. C'est donc implicitement sur l'influence de l'événement artistique dans le champ du politique que l'auteur nous invite à réfléchir. La renaissance mexicaine, tout en étant originale, tout en ayant son modèle propre, ses propres images et symboles, serait universelle dans la mesure où elle pourrait également stimuler le surgissement d'autres renaissances. Cette universalité serait comparable au « processus de fidélité » que Badiou reconnaît dans la nature même de tout « événement »³¹. Les mots « esprit » et « consistance » utilisés par Brenner évoquent ni plus ni moins cette idée de processus de fidélité, une fidélité à la fois politique et artistique, les deux événements étant dans ce cas inséparables.

En somme, l'apport majeur de Brenner est certainement d'avoir été l'une des premières à reconnaître la grande singularité de la renaissance artistique mexicaine. Le peintre muraliste David Alfaro Siqueiros admettait lui-même, en 1945, qu'elle avait été la première à découvrir la nature de la peinture moderne mexicaine. Pour Siqueiros, les intellectuels étrangers, tels que Brenner, avaient su insister sur la nature essentiellement collective du mouvement mexicain -qui ne se limitait plus aux « Trois grands »³²

²⁹ *Ibid.*, p. 329, trad. pers.

³⁰ *Ibid.*, trad. pers.

³¹ Voir, sur la question de la fidélité; Badiou, Alain, *L'éthique*, Paris, Hatier, 1993; Badiou, Alain, *L'être et l'événement*, Paris, Seuil, 1988.

³² On parle généralement de Rivera, d'Orozco et de Siqueiros, comme des « Trois grands », car leur œuvre murale reste la mieux connue. Mais cette appellation trompeuse et exclusive, pour un mouvement qui se

muralistes mais incluait beaucoup d'autres noms tels que ceux de Dr Atl, de Roberto Montenegro, de Jean Charlot, de Carlos Mérida, Fernando Leal, Rodriguez Lozano, Javier Guerrero, etc., « tous participants importants dans la période initiale »³³. On parlait dorénavant, affirmait-il, d'une « Renaissance mexicaine »³⁴.

Durant la seconde moitié du XXe siècle, l'appellation « renaissance » deviendra peu à peu une constante pour qualifier le travail des peintres muralistes des années vingt. Ainsi, Jean Charlot par exemple -un des pionniers du mouvement, qui arriva de France au Mexique en 1921, à l'âge de 23-, publiera en 1963 un livre célèbre intitulé *The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925*³⁵, soulignant, comme Larbaud et Brenner, à la fois la nouveauté du mouvement -qui avait permis la naissance d'un art national-, ainsi

disait collectif, fait depuis longtemps l'objet de révision. Siqueiros, comme on vient de voir, s'efforçait d'affirmer qu'ils n'avaient pas été les seuls à participer au mouvement initial, il reconnaissait de plus -en 1973- l'existence d'une troisième génération de muralistes (voir : *David Alfaro Siqueiros. L'art et la révolution*, Paris, Éditions sociales, 1973, p. 86). On peut encore de nos jours parler de la continuité du Muralisme, ainsi, par exemple, l'artiste mexicain contemporain Ariosto Otero, actuel président de la *Unión Latinoamericana de muralistas y creadores de arte monumental* (Union latino-américaine des muralistes et créateurs d'art monumental) considère qu'il fait partie de la cinquième génération des muralistes [Communication personnelle, Magdalena Contreras, Mexico, novembre 2002; pour certaines de ses murales, voir nos figures 88-90]. Les « Trois grands » ne furent pas non plus les premiers à réaliser des murales. Avant même l'avènement du Muralisme -qui surgit en 1921 avec la nomination de José Vasconcelos au poste de ministre de l'Éducation-, Jorge Enciso réalisait en 1911 sur les murs de deux écoles -soit dès le début de la Révolution- une des premières murales contemporaines. J'insiste sur le mot contemporain, car il faut savoir que la fresque d'église s'était poursuivie jusqu'au XIXe siècle (voir : Charlot, Jean, *The Mexican Mural Renaissance*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1963)-. La peinture sur les murs des *pulquerias* (tavernes) était, elle-aussi, bien présente et jouissait de l'admiration de plusieurs artistes, notamment Rivera et Charlot.

On doit finalement aussi nuancer l'idée voulant que les Muralistes furent les premiers à avoir l'idée de sortir les fresques des églises pour en faire un art mural didactique, en considérant, aussi paradoxal que cela puisse sembler, que cela revient plutôt aux esprits de la deuxième moitié de XIXe siècle, inspirés du positivisme qui prédominait sous le régime de Porfirio Diaz. En 1874 par exemple, le critique d'art López-López, inspiré par une fresque intitulée « Le triomphe de la science et de l'étude sur l'ignorance et la paresse » que venait de réaliser Juan Cordero dans une église, recommandait de laisser aux artistes mexicains la possibilité de peindre les écoles, les édifices gouvernementaux et autres édifices publics (voir Charlot, *op. cit.*, p. 24-25). Charlot rappelle de plus que Francisco Goitia avait évoqué, en 1913, l'importance de développer un art révolutionnaire, proprement mexicain, et envisagé le futur développement d'un mouvement de peintres muraux « qui couvriraient les murs des églises, des hôpitaux et des édifices publics », projet dans lequel il se sentait déjà impliqué (Charlot, *op. cit.*, p. 78-79).

³³ Siqueiros, David Alfaro, « Rivera, le premier à montrer l'exemple par la pratique » in *David Alfaro Siqueiros. L'art et la révolution*, Paris, Éditions sociales, 1973, p. 85-91, p. 86.

³⁴ *Ibid.*

que l'influence de l'art préhispanique; « Les restes archéologiques [dit-il] se tiennent face à l'art mexicain au même titre que les ruines et fragments gréco-romains devant la Renaissance italienne »³⁶. Charlot rappellera au passage les visites collectives organisées par le nouveau ministère de l'Éducation et au cours desquelles Rivera prit connaissance des fresques préhispaniques :

le groupe visita Chichen Itzá, la Mecque de l'Antiquité maya [...] Rivera demeura stupéfait dans la chambre intérieure du Temple des tigres, tout ébloui devant les fresques du douzième siècle. Les mieux préservées combinent planification géométrique avec narration anecdotique complexe. Pour le peintre parisien [Rivera revenait d'un séjour de près de dix ans en Europe] [...], cette Chapelle Sixtine des Amériques agissait comme un rappel indien du postulat classique voulant que les deux puissent combiner à perfection³⁷.

Pour James Mechler, qui travaille actuellement sur la peinture mexicaine, la renaissance est présentée dans les mêmes termes, soit comme la redécouverte d'un art ancien -qui, dit-il, en reprenant les paroles du poète russe Maïakovski visitant le Mexique en 1925, « s'enracine dans l'art traditionnel des indigènes, simple, franc et coloré [...] »³⁸- et comme l'avènement de quelque chose de réellement nouveau et jouissant d'une vaste reconnaissance extérieure; « La renaissance culturelle survenue au Mexique après la Révolution de 1910 a constitué [dit-il] un phénomène d'une portée internationale »³⁹.

Mais si les fouilles archéologiques permettaient chaque jour de mieux connaître l'art préhispanique, Jean Charlot, pourtant un de ceux qui développa le plus des thèmes préhispaniques, finit cependant par admettre que « où l'art aztèque nous a fait défaut

³⁵ Charlot, Jean, *The Mexican Mural Renaissance*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1963.

³⁶ *Ibid.*, p. 1, trad. pers.

³⁷ *Ibid.*, p. 134, trad. pers.

³⁸ Wechsler James, « Au-delà des frontières, l'influence du muralisme mexicain en Russie soviétique et aux États-Unis » in *L'art moderne mexicain*, Graham Mayo (sous la direction générale de), Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1999, p. 45.

³⁹ *Ibid.*, p. 44.

dans notre propagande, l'art colonial s'avérait être un superbe modèle. La forme autoréférentielle et autosuffisante de l'art indien ne pouvait pas nous aider à peindre des murales qui parlaient aux gens». ⁴⁰ C'est dire combien il est difficile d'identifier clairement les sources d'influences reçues par les peintres de l'époque qui admiraient tant l'art préhispanique et colonial du Mexique, que l'art de l'Antiquité et celle de la Renaissance européenne.

Bien que « renaissance » au Mexique rime souvent avec « peinture murale », on ne saurait la limiter à cette dernière. Son ampleur dépasse le travail des Muralistes pour s'étendre aux autres manifestations artistiques. Sofia Rosales donnait il y a peu de temps l'exemple de la gravure et montrait comment le renouveau de la gravure au Mexique constituait l'une des facettes de la floraison des arts postrévolutionnaires; « c'est surtout au cours des fécondes années 1920 que sont jetées les bases de cette renaissance » ⁴¹, disait-elle. Elle insistait sur le fait que la renaissance en gravure se devait à la réutilisation d'une ancienne technique, celle de la gravure sur bois, longtemps abandonnée au profit de la gravure sur métaux. Ce renouveau aurait été stimulé par la série de gravures intitulée *Via Crucis* que Jean Charlot, suite à l'invitation de Fernando Leal, fit voir aux étudiants de l'École de peinture en plein air de Chimalistac, qui regroupait la majorité des artistes qui finiraient par constituer la nouvelle avant-garde mexicaine. La puissance d'expression de ces gravures -que Charlot avait réalisées au cours de la Première Guerre mondiale du temps qu'il était soldat- encouragea les étudiants à s'intéresser à la gravure sur bois.

⁴⁰ Charlot, Jean, *The Mexican Mural Renaissance*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1963, p. 27, trad. pers.

La redécouverte par Jean Charlot et Fernando Leal de l'œuvre de José Guadalupe Posada constituera une révélation et une inspiration non seulement pour les jeunes graveurs mexicains, mais aussi pour les peintres muralistes. Ces gravures du début du siècle avaient en effet l'avantage de pouvoir être aisément comprises par une société où l'analphabétisme touchait la majorité des habitants. Pour Charlot, le travail de Posada surgissait aussi comme un intermédiaire fondamental entre l'art mexicain ancien et celui de la peinture murale postrévolutionnaire.

La renaissance de la gravure fut affermie en 1937 avec la création du *Taller de gráfica popular* (Atelier de gravure populaire) -et il existe encore de nos jours une école du même nom à Mexico, affiliée à L'Université Nationale Autonome de Mexico (UNAM), ainsi qu'une autre tout aussi importante à Xochimilco, le *Taller José Guadalupe Posada* affiliée à l'Académie San Carlos-. En plus de ses vertus esthétiques -production de contrastes très forts, texture particulière-. Rosales démontre que c'est à partir de cette technique peu coûteuse que des artistes postrévolutionnaires, à l'aube de leur carrière, purent produire des œuvres originales. On assistait pour autant à une certaine démocratisation de l'ensemble du processus artistique de la gravure, démocratisation non seulement des matériaux -qui devenaient soudainement accessibles pour la majorité des jeunes artistes- mais aussi de la diffusion, grâce au renouveau d'une ancienne technique qui permettait d'atteindre un public de plus en plus large. L'historien Paul Westheim -l'un des premiers à reconnaître la valeur proprement artistique des œuvres préhispaniques- écrivait en 1921 que :

⁴¹ Rosales, Sofia, « Le renouveau de la gravure » in *L'art moderne mexicain*, Graham Mayo, sous la direction générale de, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1999, p. 122.

Les bois des XIVe et XVe siècles étaient expressifs parce qu'ils étaient simples; ceux de notre époque s'efforcent de revenir à cette simplicité pour atteindre la même expressivité [...] la gravure contemporaine cherche par tous ses considérables moyens à ne plus s'adresser qu'aux artistes; par sa nature même, elle lutte pour faire partie de l'héritage culturel des hommes et des femmes ordinaires⁴².

Comme à l'aube de la Renaissance européenne, on assistait à la généralisation d'un art expressif aux fins populaires, pour un public en expansion.

2. Un événement collectif

S'il y a quelque chose de déplorable dans le retentissant succès international de la peinture murale mexicaine, c'est possiblement d'avoir donné naissance à la conviction que l'éveil artistique postrévolutionnaire ne concernait que la peinture murale. Dans les faits, il suffit de consulter les autres moyens d'expression artistique pour se convaincre du contraire. On doit aujourd'hui insister sur le fait que la renaissance picturale s'opéra de pair avec celle des autres arts dans un esprit d'échange et d'influences mutuelles. Un regard sur les regroupements d'artistes mexicains postrévolutionnaires et sur les revues autour desquelles ils se regroupèrent, suffit pour constater la nature hétérogène de ces cercles, que nombre d'historiens s'efforcent depuis toujours à présenter comme des mouvements hétérogènes et étanches.

2.1. Les *Contemporáneos*

Ainsi, parallèlement au mouvement muraliste, on assiste au développement d'un autre groupe d'artistes, un « groupe sans groupe » -comme le disait Xavier Villarrutia,

⁴² Paul Westheim, *El grabado en madera*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1981 (version allemande de 1921), p. 83. La citation vient de Rosales, Sofia, *op. cit.*, p. 131.

principal animateur de la revue, et comme on se plaît encore à les appeler⁴³, dont le point de convergence était la revue *Contemporáneos*. Le nom de la revue, qui exista entre 1928 et 1931, servira par la suite pour qualifier ce groupe d'artistes qui y participèrent; principalement des écrivains et critiques littéraires, mais aussi des peintres, des photographes, des graveurs, tant nationaux qu'étrangers, pratiquant tant le réalisme que l'abstrait.

La revue *Contemporáneos* constituait, comme le rappellent plusieurs historiens, le point de rencontre de la majorité des artistes de la *contracorriente* (le contre-courant)⁴⁴, c'est-à-dire de ceux qui refusaient de se plier aux exigences de la nouvelle École mexicaine (dont les Muralistes battaient la mesure) trop proche du pouvoir étatique. Une grande majorité de jeunes artistes refusait le ton autoritaire et les principes évoqués par les Muralistes; leur rejet de la peinture de chevalet, leur fermeture face à l'art européen d'avant-garde et leur invocation de faire de l'art public. Les nouveaux artistes préconisaient aussi une ouverture sur le monde, contrairement aux Muralistes qui, bien qu'ayant complété leur formation dans les écoles européennes, s'intéressaient davantage au développement d'un art proprement mexicain, d'un art nationaliste et collectif, qu'à l'inscription de leur art dans les courants dominant dans le reste du monde. C'est aussi pourquoi beaucoup d'historiens parleront de cette période, dominée par les Muralistes, comme d'une période de fermeture. Contrairement à ces derniers, la revue *Contemporáneos* s'appliquera à la diffusion des oeuvres élaborées par l'avant-garde européenne d'alors. On y retrouvera par exemple des oeuvres de Giorgio de

⁴³ Manrique, *op. cit.*, p. 235.

⁴⁴ Voir : Manrique, Jorge, « La Contracorriente » in *Una visión del arte y de la historia*, Mexico, UNAM, 2001, p. 233-259.

Chirico, de Salvador Dalí, des textes de Jean Cocteau, de Paul Claudel, des écrits d'Eisenstein sur le cinéma, etc.

À la revue participèrent aussi de jeunes artistes n'appartenant pas à l'École mexicaine tels Abraham Angel, Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazos, Julio Castellanos et Rufino Tamayo. La lutte silencieuse contre l'École mexicaine ne fut pas seulement l'apanage des peintres et autres artistes plastiques, mais aussi celui des hommes de lettres. Rappelons que la revue était principalement dirigée par des poètes et écrivains. Il s'agissait pour autant d'un groupe hétérogène dont le point de convergence consistait à promouvoir le développement d'un art sans compromis aucun, d'un art libre. À l'idéal collectiviste de l'École des beaux-arts, ils opposeront celui de l'émancipation de l'individualité et de la singularité artistique. Leur poésie, généralement lyrique, opéra toujours pour le voyage intérieur, comme le démontre par exemple cet extrait d'un poème de Ortiz de Montellano :

Aire d'aquarelle
qui trempe mes tempes,
un vent léger
à peine, de toi, me soutient
En moi, soutenu,
le ciel de verts contours
roule sa boule [...] ⁴⁵

Si la revue publie des dessins et des poèmes -en français!- de Jean Charlot,⁴⁶ et si elle parle de ses murales, c'est davantage pour insister sur son développement personnel que comme membre d'un mouvement collectif tel que le Muralisme –dans lequel il grandit

⁴⁵ « Son de Altiplanicie » in *Contemporáneos*, Mexico, septembre 1929, No 16, p. 82, trad. pers.

⁴⁶ Voir *Contemporáneos*, Mexico, juillet 1931, No 37.

pourtant-; « Jean Charlot développe sa personnalité de peintre au contact de nos civilisations anciennes et de nos aspects typiques relativement modernes »⁴⁷.

Ce qui surprend le plus, et qui met en doute la possibilité même de parler d'un contre-courant au Muralisme, c'est le fait que la revue *Contemporáneos* ne ferme pas la porte aux Muralistes. Comme le dit Manrique, les *Contemporáneos*, que certains nationalistes qualifiaient ironiquement « d'étrangistes » -vue leur attirance pour ce qui se faisait ailleurs- « avaient beau douter d'un nationalisme qui leur paraissait superficiel et 'folklorisant', mais la plupart ne remirent jamais en question les valeurs du Muralisme et les œuvres des grands peintres; ils étaient conscients de leur grandeur ».⁴⁸ Il s'agissait donc d'un mouvement dont la nature était beaucoup plus hétérogène qu'on ne le croit. Il est également faux de soutenir que les *Contemporáneos* s'intéressaient davantage aux productions étrangères que mexicaines. Dans le cas de la poésie par exemple, qui était le point fort de la revue, Guillermo Sheridan a remarqué que soixante-quinze pour cent des poèmes étaient mexicains⁴⁹.

Le premier numéro *Contemporáneos*, publié en 1928, est à mon sens symptomatique de l'ambiguïté du lien entretenu, de cette relation d'amour-rejet, des *Contemporáneos* avec les Muralistes. On y retrouve notamment un texte de Gabriel García Maroto sur Diego Rivera, où l'auteur affirme d'entrée l'impossibilité d'ignorer le travail du peintre :

Il est impossible de marcher deux pas dans une direction, de façon plaisante et désintéressée, sans se retrouver devant les œuvres du peintre [Diego Rivera] ou,

⁴⁷ Motellano, Ortiz, « Antología de Jean Charlot » in *Contemporáneos*, Mexico, septembre 1929, No 37, p. 263-266, p. 263.

⁴⁸ Manrique, Jorge, *Una visión del arte y de la historia*, Mexico, UNAM, 2001, p. 252.

⁴⁹ Sheridan, Guillermo, *Índices de Contemporáneos*, UNAM, Mexico, 1988, p. 10.

tout au moins, sans se sentir prisonnier dans les mailles diffuses d'affirmations et de négations qui, autour de sa capacité d'action, tissent des amis et ennemis.⁵⁰

L'auteur souligne par la suite l'importance de Rivera -« grand peintre accompli » et « bourreau de travail acharné »- dans l'histoire culturelle du Mexique moderne, ne ménageant pas ses éloges en affirmant que le Mexique postrévolutionnaire en voie d'émancipation -nous sommes en 1928-, « a besoin du vif exemple qu'offre la tâche accomplie, et Diego Rivera, offre, année après année, le meilleur exemple qu'un Mexicain puisse donner dans les heures présentes »⁵¹. Non seulement montrera-t-il que Rivera aura su intégrer les grands principes de l'art européen depuis la Renaissance jusqu'au XIXe siècle, mais il insistera sur sa capacité à récupérer l'art populaire, à aborder des thèmes proprement mexicains, le qualifiant de « grand synthétiseur, intégrateur, point de départ du nouvel art mexicain ».⁵² Cependant, dans la seconde partie de son article, une fois honorée la grandeur du muraliste, García Maroto, s'affirmera plus critique face au travail proprement esthétique de Rivera. De façon subtile et modérée, l'auteur soulignera l'engouement où risquait de tomber l'art mexicain, s'il continuait de donner préférence aux thèmes plutôt qu'à la forme⁵³ :

Une alliance délibérée et confuse, entre le thème à représenter et l'exigence d'une esthétique désintéressée, produit souvent une réalité artistique au style trivial, à l'accent sans conviction, sans foi, c'est-à-dire, sans le lien intime qui lie une œuvre artistique avec la zone vierge, personnelle, irréductible, dont la création originale a tant besoin.⁵⁴

⁵⁰ Maroto, Gabriel García, «La obra de Diego Rivera » in *Contemporáneos*, Mexico, juin 1928, No 1, p. 43-75, p. 43, trad. pers.

⁵¹ *Ibid.*, p. 46, trad. pers.

⁵² *Ibid.*, p. 58, trad. pers.

⁵³ Siqueiros reproche la même chose à Rivera, affirmant de façon très discrète dans certains articles - pouvait-il ouvertement critiquer son allié?- que Rivera n'avait pas su se renouveler; « Son néoprimitivisme, son néoethnographisme, son archéologisme, son folklorisme... furent alors [en 1922, au départ de l'art mural] non seulement inévitables, mais nécessaires; le fait qu'il ait subsisté dans cette étape embryonnaire est un autre problème » (Siqueiros, *op. cit.*, p. 89).

⁵⁴ Maroto, *op. cit.*, p. 62, trad. pers.

Conscient de la grande notoriété du peintre et de ses liens étroits avec le gouvernement –son mécène-, Maroto évitera d’aborder explicitement les références politiques dans le travail de Rivera, se limitant surtout à le critiquer selon des critères purement artistiques, en parlant par exemple de la forme, de la couleur, de l’organisation plastique interne. Cette prudence coïncidera néanmoins avec le développement d’une vaste offensive menée par toute une génération d’artistes, soi-disant marginalisés,⁵⁵ et désireux de parcourir de nouveaux horizons artistiques possibles. En parlant des thèmes abordés par Rivera, l’auteur soulignera cependant les dangers causés par un art trop compromis avec des questions d’ordre socio-politiques. Il résumera par exemple l’œuvre du peintre, après en avoir signalé les vertus;

Les fresques de Rivera [...] s’efforcent d’emmener le spectateur vers un terrain éloigné de celui correspondant à une valeur esthétique parfaite, elles font de l’art un instrument politico-social, un instrument mécanique, mécanisant, peu raffiné, et dans cet aparté dangereux [...] certaines vertus initiales deviennent vagues, s’abandonnent au désespoir, défaites par la narration, le discours et l’ironie gesticulante.⁵⁶

⁵⁵ Marta Traba dans *La Zona del Silencio* (Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1975) tente par exemple de responsabiliser les Muralistes pour la reconnaissance tardive de certains artistes, plus jeunes -Ricardo Martínez, Gunther Gerzso, Luis García Guerrero-, qui durent se développer selon elle dans l’ombre et le silence. L’auteure insiste sur le fait que le muralisme aurait eu pour effet néfaste de désaccoutumer le grand public à développer une lecture personnelle des œuvres d’art, tant il était habitué à des messages préconçus. On doit cependant se demander si la position de Traba ne va pas dans le sens de la levée de boucliers contre toute référence politique de gauche de la part de nombreux critiques américains -et certains européens- avec le développement de la guerre froide. Pour Shifra Goldman les propos de Traba sont davantage polémiques que sérieux, et peuvent être d’entrée ignorés du fait qu’elle ne prit jamais la peine de voir elle-même les murales («Después de San Idelfonso» in *Memoria del congreso internacional de muralismo*, Mexico, Antiguo Colegio de San Idelfonso, 1999, 149-170). Si certains affirment cependant qu’il fallut attendre les années cinquante pour que surgisse, dans l’univers de la peinture mexicaine, un nouveau mouvement artistique -(Manrique, Jorge, «La Contracorriente» in *Una visión del arte y de la historia*, Mexico, UNAM, 2001, p. 231-274)-, on doit cependant se demander si ce fut pour le fait que le muralisme ait véritablement étouffé les autres formes picturales, ou simplement parce que c’était le genre qui plaisait le plus à l’époque.

⁵⁶ Maroto, *op. cit.*, p. 65, trad. pers.

García Maroto termine finalement son article en soulignant que l'œuvre de Rivera était tout aussi ambitieuse et abondante que la Révolution sociale et politique que venait de connaître Mexico, « celle qui avait fait passer le Mexique du feu au froid sans repos »⁵⁷.

La lecture de cet article nous permet de comprendre l'impossibilité de faire abstraction de l'importance croissante du mouvement muraliste. Qu'on fut d'accord avec le Muralisme ou qu'on eut choisi de garder ses distances, qu'on fut solidaire ou non avec leur démarche, une chose demeurait certaine, on ne pouvait pas l'ignorer. L'ampleur du travail réalisé par les trois grands Muralistes -Orozco, Rivera et Siqueiros-, en seulement quelques années, rendait le phénomène incontournable. Le Muralisme constitue probablement le plus important mouvement artistique qu'ait connu le Mexique et même, l'Amérique latine dans son ensemble. Rivera lui-même, dans un article de 1928, affirmait non sans raison que dès les premières activités des peintres qu'il disait « révolutionnaires », soit durant les premières décades du XXe siècle, « tout le monde était en mouvement, soit contre, soit pour nous »⁵⁸.

Outre l'article de Maroto (dans le numéro 1), la revue *Contemporáneos* acceptera également de publier plus tard un long article de Samuel Ramos (en deux parties; numéros 21 et 24)⁵⁹ dédié entièrement à l'orientation du travail de Rivera dans la nouvelle culture du Mexique, et dans lequel l'auteur affirmera, fort élogieusement, que « Diego est au Mexique l'illustrateur le plus talentueux de ceux qui ont eu des idées de

⁵⁷ *Ibid.*, p. 74, trad. pers.

⁵⁸ Rivera, Diego, « Das Werk des Malers Diego Rivera », *Neuer Deutscher Verlag*, Berlin, 1928. Traduction française de Catherine Ballesterio in Rivera, Diego, *Écrits sur l'art*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, p. 77-101, p. 95.

⁵⁹ Ramos, Samuel, « El sueño de México » in *Contemporáneos*, Mexico, article en deux parties; février no 21 et mai no 24, 1930.

lutton sociales ». ⁶⁰ Les articles publiés dans les numéros 1 et 21 eurent un impact si fort qu'ils firent même croire à un commentateur du *New York Herald*, que *Contemporáneos* allait de pair avec le mouvement muraliste. Embêté par ce rapprochement, l'éditeur du *Contemporáneos* prit bien soin d'introduire une petite note au début de la deuxième partie de l'article de Ramos dans le numéro 24, affirmant que la publication de deux articles sur Rivera, s'expliquait simplement par leur « intérêt pour la critique », et non pas « pour la propagande personnelle ou intéressée ». ⁶¹ La revue publiera aussi, dans son numéro 8 (janvier 1929), des reproductions réalisées par la photographe révolutionnaire Tina Modotti -sur laquelle nous reviendrons- des fresques du muraliste José Clemente Orozco (fig. 43). Elle publiera aussi dans son numéro 12 (mai 1929), certains tableaux et dessins de ce dernier, montrant par le fait même son intérêt général pour l'ensemble du travail du peintre. C'est exemples nous amènent pour autant à nuancer l'établissement de frontières entre les *Contemporáneos* et les Muralistes.

2.2. Le *Stridentisme*

Le mouvement *stridentiste* (*stridentista*) qui se fit soudainement connaître en 1921 suite à l'affichage d'un pamphlet intitulé *Actual No 1*, représente un autre exemple de mouvement artistique hétérogène en ces années vingt. Parmi les revues *stridentistes* on retrouve notamment *Irradiador*, *Horizonte* et *Forma*. Mouvement principalement littéraire – une des figures de proue étant le poète Manuel Maples Arce-, il accueillait lui aussi nombre de graveurs, peintres, sculpteurs et photographes. Ces écrivains et artistes

⁶⁰ *Ibid.*, no 24, p. 103-118, p. 114, trad. pers.

partageaient la volonté commune de « redéfinir la littérature et l'art plastique au Mexique par un examen des signes du modernisme que représentent alors certaines images du progrès comme les câbles télégraphiques, les tours électriques et les antennes de radio »⁶². Le groupe, essentiellement cosmopolite, se distinguait donc de la ferveur nationaliste et de « l'esprit de fermeture » de l'École mexicaine⁶³. Les *Stridentistes*, à l'égal des *Contemporáneos*, prônaient l'ouverture, non seulement disciplinaire, mais aussi géographique, en s'inspirant notamment des démarches de l'avant-garde européenne. On ne s'étonnera guère que Maples Arce, pour souligner la proximité du *Stridentisme* avec la démarche surréaliste, dadaïste, futuriste, cubiste, ultraïstes, affirmât que le mouvement fut la quintessence de tous les « ismes ». Si l'esprit « d'ouverture » rappelle celui des *Contemporáneos* -dont nous avons parlé-, le *Stridentisme* s'autodéfinissait néanmoins comme « l'unique mouvement révolutionnaire-littéraire-social du Mexique »,⁶⁴ ce qui l'éloignait pour autant des *Contemporáneos*. À la différence de ces derniers, qui prônaient le développement individuel de chaque artiste, les *Stridentistes* avaient un projet en commun; celui de développer un nouveau langage urbain en faisant table rase avec les anciennes formes académiques et classiques. C'est donc sur le terrain proprement esthétique qu'ils entendaient faire leur révolution. Or,

⁶¹ *Ibid.*, p. 103, trad. pers.

⁶² Lozano, Luis-Martín, « Rendez-vous avec l'avant-garde » in *L'art moderne mexicain*, Graham Mayo (sous la direction générale de), Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1999, p. 12-27, p. 27.

⁶³ Manrique synthétise la période dominée par « l'École mexicaine » (*Escuela mexicana*), dont les Muralistes occupent l'avant-scène, dans ces termes : « À partir de la Révolution un cycle de fermeture commence (malgré toutes les contradictions internes que l'on puisse signaler) et ce cycle touchera à sa fin vers les années cinquante ». Manrique, sans être aussi radical que Marta Traba, qui méprisait le travail des Muralistes –voir Traba, *op. cit.*-, suppose cependant que la prédominance de l'École mexicaine eut un effet contraignant pour de nombreux artistes ne partageant pas leur point de vue sur l'importance de réaliser un art social et engagé (Manrique Jorge Alberto, « La crisis del muralismo » (1982) in *Una visión del arte y de la historia*, *op. cit.*, p. 220, trad. pers.).

⁶⁴ Voir : Litz Arzubide, Germán, *El movimiento estridentista*, Jalapa, Horizonte, 1927, dernière page, trad. pers.

plus que de stimuler la lutte sociale, comme le faisaient les membres de l'École mexicaine –dont plusieurs militaient dans le Parti communiste mexicain-, ils prétendaient surtout incarner un langage capable de donner le ton au « siècle de la technologie ». C'est ce que nous laisse par exemple deviner cette « déclaration poétique » intitulée *Switch* (changement), émise en 1923 par le poète Lizt Arzubide;

Arrive enfin le poète à l'heure où tous les anciens chemins sont niés et une nouvelle aurore envisagée; et une allégresse énorme emplit notre esprit [...]

Les feuilles sèches n'ont de voix –leur accent étant celui des cigales académiques- que pour ces petites filles qui deviennent malades dans les crépuscules et attrapent la nausée dans les tramways; chaque matin le rugissement des trains agressifs nous éveille et nous devons être aux aguets en traversant les coins de rue. Cette fille qui révolte la passivité du train avec son habit automnal, s'accommode près de l'ouvrier sur le banc pluriel, elle remplit de lumière nos yeux, mais cependant, cela fait trois kilomètres de lettres que ça sent le pois chiche à un certain pourcentage. Le télégraphe ne dit rien de Juliette, mais il nous envoie le signal du rendez-vous. La ville entière se condense dans un billet d'autobus et sur une bobine en celluloïd on apprend toute l'histoire de France [...].⁶⁵

La diversité des participants au *Stridentisme* ne nous permet cependant pas de les concevoir comme un groupe particulier et étanche. Le nom qu'ils donnèrent à leur lieu de réunion -le *Café de nadie*⁶⁶ (café de personne)- suffirait pour rendre compte de leur ouverture et de leur refus d'appartenance à un groupe spécifique; le café de personne pouvant devenir celui de tous. On doit également se demander, comme on l'a fait avec les *Contemporáneos*, à quel point il est possible de parler d'un « contre-courant »⁶⁷, puisque de nombreux artistes, pourtant associés à l'École mexicaine, participèrent à l'expérience *stridentiste*. Il ne suffit pour s'en rendre compte que de consulter le livre

⁶⁵ *Ibid.*, p. 13-14, trad. pers.

⁶⁶ C'est ainsi qu'ils baptisèrent le *Café Europa*.

⁶⁷ Voir sur cette question du « contre-courant » au Muralisme la série d'articles de Jorge Manrique réunie dans le chapitre « La Contracorriente » in *Una visión del arte y de la historia*, Mexico, UNAM, 2001, p. 233-259.

intitulé *El movimiento estridentista*⁶⁸ (Le mouvement stridentiste) écrit par Germán Litz Arzubide -un des collaborateurs-, dans lequel on retrouve des œuvres des peintres Jean Charlot et Diego Rivera, des œuvres photographiques de Tina Modotti et Edward Weston, tous plus ou moins affiliés avec l'École mexicaine.

Une autre caractéristique des *Stridentistes*, et sur laquelle on n'insiste jamais assez, est celle du ton humoristique qui traverse l'ensemble de leur production. On ne s'étonnera guère que la murale de Diego Rivera intitulée *La quema de los judas*,⁶⁹ reproduite dans la synthèse *stridentiste* de Litz Arzubide, soit l'une des peintures les plus humoristiques que le Muralisme a créées; trois pantins de papier –des *judas*-⁷⁰ (un garde d'encomienda, un curé et un aristocrate) explosent en éclats au-dessus d'une foule en mouvement. Comme s'il était question de réajuster une société profondément endolorie par tant d'années de guerre, le nouvel adage semblait être celui de ne plus se prendre au sérieux. Il suffit de voir les masques que le sculpteur Germán Cueto fit de ses alliés *stridentistes* pour se rendre compte du degré d'auto-dérision dont ils étaient capables. Un texte d'Arqueles Vela commente en ces termes le « Masque de List Arzubide » créé par Cueto:

Germán Cueto, le sculpteur du nouveau, extirpe des visages *stridentistes* l'attitude la plus particulière, le geste le plus original, le regard le plus perçant, pour stéréotyper le prochain carnaval, une série de masques renouvelant le catalogue des pierrots, colombines, méphistophélès et polichinelles que chacun de nous portons sous le masque de la vie [...] Le rire de List Arzubide est un rire automatique, un rire de récipient [...] En discutant avec List Arzubide, on court toujours le risque de voir quelque chose de notre tristesse ou de notre joie, faire naufrage dans l'abîme de son éclat de rire.⁷¹

⁶⁸ Litz Arzubide, *op. cit.*

⁶⁹ Peinte sur les murs de la Secretaría de Educación Pública.

⁷⁰ Les judas sont des marionnettes de papier bourrées d'explosifs que l'on fait éclater durant la semaine sainte.

⁷¹ Litz Arzubide, *op. cit.*, p. 7-8.

Mais les masques de Cueto semblent aussi s'inspirer directement de ceux que l'on retrouve dans les fêtes populaires mexicaines des villages les plus retirés; par exemple ceux narrant ironiquement la lutte des Espagnols et des Maures dans la fameuse danse des *Moros y Cristianos* ou ceux de la lutte du Bien contre le Mal dans le vaste corpus de danses que certains historiens regroupent sous le titre de « Danses de la Conquête »⁷². Les masques utilisés dans ces fêtes abordent souvent des traits comico-théâtraux, surtout lorsqu'il s'agit de représenter le Pharisien, le Diable ou le Maure, qui incarnent à la fois le désordre, le déséquilibre, l'infidélité et le danger qui en découle. Ce qui nous amène à dire que l'adulation des *Stridentistes* pour la technologie, pour la vie urbaine, pour ces nouveaux éléments qui composaient la vie moderne –on assiste à l'élargissement du réseau électrique, des stations de radio, des usines, du tramway etc.- ne les empêchèrent nullement de récupérer, à leur propre manière, certains éléments de la culture mexicaine.

Les Muralistes, comme nous le verrons plus bas avec des exemples précis, furent aussi inspirés par l'expérience *stridentiste* à laquelle ils participèrent eux-mêmes à travers certaines de leurs œuvres. Les *Contemporáneos* furent également sensibles à cet éloge *stridentiste* de la technologie, comme le révèlent certains poèmes tels que ceux de Bernardo de Ortiz de Montellano, dont le lyrisme s'exprime dans un langage technologique :

« Lettre morte »
 À quatre rêves au-dessus de tes yeux nuageux
 enfoncé dans l'ombre de l'herbe sans pas de la nuit

⁷² Voir par exemple : Jáuregui, J. et Bonfiglioli, C., coordinateurs, *Las Danzas de Conquista, Mexico*, Fondo de Cultura Económica- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996. Ces derniers s'efforcent notamment de situer le thème de la Danse des Chrétiens et des Maures, parmi le corpus plus large des Danses de la Conquête, qui inclurait aussi la Danse des Plumes, la Danse des Chichimèques contre les Français, la Danse de David contre Goliath, la Danse de du Pharisien contre Matachín, autant de mises en scène du Bien contre le Mal, tour à tour réinterprétées et re-signifiées en fonction des régions et périodes.

je noie mon propre cri opaque
 -vibration et battement, hélice de ma pensée-
 attiré par des solitudes chargées d'inertie
 où ni arbre pousse et ni marée monte
 À quatre ombres plus loin que tes cheveux de fumée
 qui restent attachés à ma bouche
 et mêlent leur distance entre mes mains,
 je cherche la trace digitale de tes lèvres
 le maigre appui de ton regard sensible
 la fine branche au touché de tes doigts de rivière
 indice navigable de mes voyages
 À quatre nuages au-dessus d'un vol en aéroplane
 [...] ⁷³

2.3. La *LEAR*

On pourrait enfin mentionner, après l'expérience du *Syndicat des ouvriers, techniciens, peintres et sculpteurs*, des *Contemporáneos* et des *Stridentistes*, l'apparition en 1933 d'une nouvelle association regroupée sous le nom de *LEAR* (Ligue des écrivains et artistes révolutionnaires). Inspirée de l'esprit d'échange caractéristique de l'après Révolution, cette association incluait à son tour, comme son nom l'indique, tant des peintres (Paul O'Higgins) que des graveurs (dont les gravures de Leopoldo Méndez –qui avait aussi participé au *Stridentisme*–en constituent certainement un des plus beaux exemples⁷⁴) et des écrivains (Barbusse). Comme beaucoup d'artistes de l'École mexicaine, la majorité des membres *LEAR* était affiliée au Parti communiste mexicain. On ne saurait nier le fait que la *LEAR* fut en partie constituée pour combattre la montée du fascisme en Europe.

⁷³ Ortiz de Montellano, Bernardo de, « Letra muerta » In *Contemporáneos*, *op. cit.*, no 16, septembre 1929, p. 84-85, trad. pers.

⁷⁴ Pour la participation de Leopoldo Méndez dans la *LEAR*, voir le texte de Francisco Reyes Palma intitulé « Trincheras antifascistas » (*Leopoldo Méndez El oficio de grabar*, Mexico, Conaculta- ERA, 1994, p. 15-20).

Les exemples que nous venons de donner nous permettent de comprendre que la période postrévolutionnaire porte le sceau de la pluridisciplinarité. Plus que la formation de mouvements artistiques étanches les uns aux autres, on assiste à la transition de divers artistes entre les groupes et les revues. En d'autres mots, il est faux de prétendre que l'École mexicaine, et en particulier les Muralistes, représentait l'unique option artistique, pour preuve l'existence de ces mouvements alternatifs. Enfin, répétons-le, les Muralistes ne furent pas les seuls à participer à cette renaissance postrévolutionnaire, cette dernière fut également le fruit des gens de lettres et des autres formes d'artistes plastiques (peintres de chevalet, graveurs, photographes, etc.). Nous tenterons à continuation de donner un exemple de ce dialogue implicite en l'abordant par les œuvres elles-mêmes.

3. Dialogue entre les différents milieux artistiques

3.1. Muralisme et littérature

Le vaste mouvement de peintures murales, le Muralisme, qui se développa dans les années 1920-1940 au Mexique, s'inspira grandement de la culture populaire, des personnages issus des *corridos* (chansons populaires), du théâtre de rue dit *teatro chico*⁷⁵ et de la littérature d'inspiration populaire des années dix et vingt (Mariano Azuela, Martín Luís Guzmán). Il est intéressant de noter également que la littérature des années cinquante (Juan Rulfo) finira par subir elle-même l'influence du Muralisme qui se répandait sur les murs du pays; un dialogue réciproque s'opérera entre les différents milieux artistiques. On verra pour autant émerger, à partir des années cinquante, une

littérature hautement imagée et fortement critique. Le roman de Juan Rulfo *Pedro Paramo*, paru en 1955, fournit une vision des plus profondes sur la nature mexicaine, sur ses habitants; le langage du roman s'apparente à celui des paysans, faisant preuve de la même intonation, de la même spontanéité. Elena Poniatowska disait récemment lors d'une table ronde au sujet de Rulfo que les personnages de Rulfo rappellent ceux des tableaux d'Orozco, que tous deux savaient peindre ouvertement les sentiments; « quand on écoute Rulfo [elle dit bien « écoute », insistant sur l'intensité sonore de sa littérature] on y entend la cendre, on y écoute la tristesse, on y entend le vent sur les champs asséchés, on y entend l'oubli... »⁷⁶. Il est à noter que l'auteure utilisait le verbe « oír » qui comporte en espagnol à la fois le sens d'entendre et d'écouter.

Pour Monsiváis, les personnages déployés dans le roman *Los de Abajo*, de Mariano Azuela, constituent « l'opportunité de convertir la lutte armée en une véritable fresque ».⁷⁷ Pour Anita Brenner, ce roman d'Azuela n'est rien de moins que la contrepartie littéraire des peintures d'Orozco ; « Dramatique, tendue, compacte, l'histoire [de *Los de Abajo*] court dans un langage familier de canyon en canyon »⁷⁸ ; faut-il cependant rappeler que *Los de abajo*, publié en pleine Révolution, apparaît avant les fresques d'Orozco.

À cette époque, les peintres travaillent étroitement avec les écrivains mexicains. Orozco par exemple illustrera en 1930 la version américaine de *Los de Abajo*, intitulée

⁷⁵ Voir notamment : María y Campos, Armando de, *El teatro del género chico en la Revolución Mexicana*, Mexico, Cosejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

⁷⁶ Table ronde intitulée *Juan Rulfo : Voces y silencios*, Palacio de Bellas Artes, Mexico, dimanche 28 octobre 2001, communication, trad. pers.

⁷⁷ Monsiváis, Carlos, "La cultura popular en la Revolución mexicana" in *El siglo de la Revolución Mexicana*, Mexico, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2000, p. 153, trad. pers.

⁷⁸ Brenner, *op cit.*, p. 324, trad. pers.

*The Under Dogs*⁷⁹. Le graveur Posada lui-même, à l'aube de la Révolution, avait lui aussi procédé en 1892 à l'illustration des épisodes du roman de Heriberto Frías intitulé *Tomochic* –considéré par plusieurs comme l'ancêtre du roman de la Révolution- et reproduite dans la revue *Secunda Época*⁸⁰. Et plus tard, en 1950, Siqueiros et Rivera participeront à leur tour à l'illustration du fameux poème *El Canto General*⁸¹ du poète chilien Pablo Neruda –qui avait par ailleurs, quelques années auparavant, œuvré comme consul du Chili au Mexique-.

Rivera affirmera que les écrivains furent les premiers à reconnaître et comprendre le sens de son travail, contrairement aux nombreux critiques et certains conservateurs au sein du gouvernement qui méprisaient ses œuvres murales. En 1923, alors qu'il travaillait au Secrétariat de l'Éducation, il fit une découverte qui le marqua profondément :

Un après-midi, je trouvais sur les planches de mon échafaudage un petit livre avec la dédicace qui m'a le plus encouragé dans mon travail; il s'appelait « La Malhora », son auteur était le maître Don Mariano Azuela. Je confesse aujourd'hui que j'ignorais tout de lui et de son existence. Je n'avais jamais entendu son nom cité par les hommes de lettres, vieux ou jeunes, de Mexico que je fréquentais alors familièrement. J'ouvris le livre plus par curiosité et reconnaissance pour sa dédicace. Dès les premières lignes, une terrible surprise me remplit d'émotions. Ce livre était ma deuxième découverte du Mexique, du produit subjectif de ses dix années de convulsions sociales. Le pays m'avait offert le matériau pour ma plastique, le livre m'offrit alors l'œuvre maîtresse du plus grand prosateur de mon peuple. Don Mariano Azuela ne fut pas le seul. Deux ans plus tard, Carlos Pellicier fit un poème [⁸²], à sa manière, à l'escalier que j'avais peint. Je dois reconnaître

⁷⁹ Ortiz de Montellano, B., « Literatura de la revolución y literatura revolucionaria » in *Contemporáneos*, no 23, 1930, p. 77-81, p. 78.

⁸⁰ Voir une reproduction dans : Aub, Max, *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1969, illustration No 49.

⁸¹ Kettenmann, Andrea, *Diego Rivera (1886-1957) Un esprit révolutionnaire dans l'art moderne*, Allemagne, Taschen, 2001, p. 77.

⁸² Il s'agit d'un texte poétique sur la murale de l'Alameda dont n'ou avons parlé dans le premier chapitre. Voir : Pellicier, Carlos, "La Alameda Central de la Ciudad de Mexico" in Bargellini, Clara, *Textos en prosa sobre arte y artistas*, catalogue de l'exposition *Homenaje a Carlos Pellicier*, Mexico, Museo de Arte Moderno, 1997, p. 52-53.

que les lettres du Mexique m'ont donné pour mon travail et ma résistance à l'assaut les deux meilleures récompenses qu'elles peuvent offrir en prose et en poésie.⁸³

C'est dire que, outre l'émergence de nouvelles idéologies politiques, la Révolution mexicaine favorise la naissance d'une nouvelle approche esthétique, qui touche autant les arts picturaux que la littérature. Ayant déjà largement parlé de la peinture et sachant que notre chapitre cinq abordera concrètement la question du roman, nous nous concentrerons maintenant sur la photographie et le cinéma et tenterons de déterminer leur influence sur les autres domaines artistiques.

3.2. Le legs de la photographie

L'énorme archive constitué par Gustavo Casasola, réuni sous le titre de *L'histoire graphique de la Révolution mexicaine*, comporte des centaines de photographies de l'époque révolutionnaire qui nous font revivre avec précision les grands moments de la Révolution mexicaine. L'adage d'une « image valant mille mots » ne pourrait être plus approprié. Ces images se convertirent en une source incontournable non seulement pour les peintres⁸⁴, graveurs, écrivains et cinéastes, mais aussi pour les historiens, non seulement pour l'animation des livres d'histoire, mais aussi pour la valeur documentaire des photographies. De los Reyes rappelle que la cinéaste Elia Kazan, n'hésitera pas à recourir aux clichés réunis par Casasola pour la réalisation de son film « *Que viva Zapata!* » (1952) :

⁸³ Rivera, Diego, « La peinture mexicaine » in *Excelsior*, Mexico, 18 mars 1942. Traduction française de Ballesterio, Catherine in Rivera, Diego, *Écrits sur l'art*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, p. 250-251.

⁸⁴ Figarella rappelle par exemple que les Muralistes Rivera et Siqueiros s'inspirèrent des photos de l'archive Casasola pour reproduire les portraits des grands révolutionnaires tels que Villa ou Zapata (Figarella, Mariana, *Edward Weston y Tina Modotti en México*, Mexico, UNAM, 2002, p. 57-58).

[Il s'agissait des] documents les plus complets sur une guerre –elle n'avait jamais rien vu de pareil avant : toute l'histoire détaillée en photographies-. Les photographes qui prirent ces photos furent excellents; ils savaient certes capter ce que Cartier-Bresson appelait 'le moment décisif', c'est-à-dire, l'instant précis où quelque chose a atteint son point le plus significatif⁸⁵

Si les Muralistes s'inspirent eux-aussi de certaines photographies des archives révolutionnaires au moment de peindre des personnages tels que Zapata, Villa et Carranza, ils n'hésitent pas à recourir aux œuvres des photographes contemporains qu'ils côtoient. Ainsi, Diego Rivera se serait inspiré de photographies au moment de peindre son autoportrait, comme on le voit par exemple dans la fresque *Le peintre, le sculpteur et l'architecte*, où il figure comme architecte⁸⁶ (fig. 35 et 36). Entre 1926 et 1927, le peintre demanda aussi à la photographe Tina Modotti de lui servir de modèle dans ses murales peintes à la chapelle de l'Ancienne hacienda de Chapingo, précisément dans la section intitulée *Germination*, ainsi que dans le cycle intitulé *Maturation*⁸⁷ (Fig. 40 et 41). Pour cette dernière en particulier, on a raison de croire que la scène où Modotti apparaît nue et allongée sur le dos est grandement influencée par les photos que Edward Weston, maître et compagnon de Modotti, avait réalisé de cette dernière quelques années auparavant, telle la fameuse photographie *Tina sur le toit* (*Tina on the azotea*) (1923) (fig. 39) –d'autres photographies de Weston inspirèrent aussi certains dessins de Rivera^{87bis} (figs. 37 et 38)-. On peut aisément penser que les nus de Weston, les premiers du genre dans la photographie artistique au Mexique –jusque-là, principalement portraitiste- favorisa aussi à la reproduction de nus dans les peintures

⁸⁵ Reyes, Aurelio De Los, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 127, trad. pers.

⁸⁶ Kettenmann, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 37-39.

^{87bis} *Ibid.*, p. 23.

murales de ce Mexique postrévolutionnaire, qui s'efforçait de ramener le corps humain dans l'espace publique⁸⁸. À l'époque où Rivera réalisait ses fresques de l'École Nationale de l'Agriculture, les photographes mexicains commencent, eux aussi, à cultiver cet intérêt pour le corps; Antonio Garduño, composera par exemple des photographies dans le même esprit que son prédécesseur Weston (Fig. 42).

Diego Rivera se servira également en 1926 d'une autre photo de Weston, celle du général et sénateur Hernández Galván, au moment de réaliser un dessin en honneur à ce dernier qui venait d'être assassiné. On dénote la complicité de ces deux articles notamment dans l'illustration photographique que fait Weston la même année d'un article de Diego Rivera intitulé « Pinturas de pulquerias » (Peintures de taverne –où l'on boit la liqueur d'agave-) paru dans le numéro 6 (avril-mai) de la revue *Mexican folkways*.⁸⁹ Dès l'arrivée de Weston au Mexique, en 1923, un respect mutuel sembla se développer entre lui et Rivera. Weston en donne un exemple dans son journal lorsqu'il affirme au moment de décrire la visite que fit Rivera à sa première exposition de photographie à la galerie Aztec Land ;

Hier au soir, Diego Rivera est venu visiter mon exposition. Rien ne m'a davantage contenté que son enthousiasme. [...] Il s'arrête longuement devant plusieurs de mes tirages, tous mes favoris. En contemplant le sable de l'un de mes nus sur plage, le buste de Margrethe, il me dit : 'Quelques-uns de nos modernes s'acharnent à obtenir le même résultat en incrustant dans le tableau du vrai sable, ou des morceaux de tissus, de papier, n'importe quel matériau.'⁹⁰

C'est enfin avec ces mots que, trois années plus tard, Weston écrira dans son journal la sensibilité du peintre pour l'art photographique : « Diego aime profondément la

⁸⁸ Il y a cependant des exceptions, comme le travail du peintre symboliste Julio Ruelas qui, avec sa toile *La Domadora* (La dompteuse), réalisait en audacieusement, en 1897, un nu de femme.

⁸⁹ Figarella, *op. cit.*, p. 89, trad. pers.

⁹⁰ Weston, Edward, *Journal Mexicain 1923-1926*, Paris, Seuil, 1995, p. 39 (30 octobre 1923).

photographie. Il voudrait, dit-il, écrire un jour sur mon travail ». ⁹¹ Bien que Weston ne développa jamais des liens aussi profonds que sa conjointe Tina Modotti avec le peuple mexicain, qu'il n'ait jamais cherché à développer un art à connotation politique ou à évocation révolutionnaire, qu'il ne se soit jamais joint à aucun mouvement politique, on ne peut cependant pas nier le fait que son œuvre prit un tournant décisif au contact du Mexique postrévolutionnaire, comme en témoigne Figarella :

même si depuis Los Angel [avant son arrivée au Mexique] il commença à expérimenter avec des moyens expressifs modernes [...] c'est son éblouissement envers Mexico qui lui permit de développer sa photographie. Les expressions populaires, l'effervescence culturelle de la période postrévolutionnaire, son contact avec les artistes qui commentent et alimentent son travail [...] font partie du complexe de stimulants ayant eu chez lui un effet de détonateur. ⁹²

On peut juger de l'importance de sa rencontre avec des artistes tels que Diego Rivera en feuilletant les pages de son journal, comme cette page écrite une semaine avant son départ du Mexique: « Je me lève ce matin, presque en pleurs : dans un demi-sommeil, Diego m'est apparu, et me suppliait : 'No te vayas, Edward!' (Ne nous quitte pas, Edward!) –et il me serrait farouchement entre ses bras. Sans doute un rêve consécutif à la soirée d'hier. Diego symbolisait tout ce qu'il me coûte d'abandonner au Mexique » ⁹³.

À une époque où la photographie oscillait encore entre document et objet d'art ⁹⁴, la reconnaissance que lui vouèrent les Muralistes facilita sa légitimation comme art indépendant au Mexique. C'est dans ce contexte postrévolutionnaire que Rivera qui, comme on l'a vu, ne resta jamais indifférent à la photographie, prit la défense de la photographe Tina Modotti lors de son arrestation. Les autorités, dans leur lutte obsédée

⁹¹ *Ibid.*, p. 208 (10 janvier 1926).

⁹² Figarella, *op. cit.*, p. 124, *trad. pers.*

⁹³ Weston, *op. cit.*, p. 292 (28 octobre 1926).

contre le communisme, l'accusaient de complicité dans le meurtre de son amant, le poète et militant politique cubain Julio Antonio Mella. Rivera déclara devant les journaux, qui venaient de saisir certaines photographies compromettantes pour Modotti –des nus d'elle-même prises par Weston et des nus de Mella qu'elle avait réalisés-, qu'il ne s'agissait nullement de photographies érotiques, mais bien de travail artistique⁹⁵. Il consacra également un article de reconnaissance à Tina Modotti et Edward Weston, dans lequel il reconnaîtra ouvertement la grandeur de la photographie, au point d'affirmer : « je suis certain que si don Diego Velázquez revenait au monde, il serait photographe »⁹⁶.

Toute sa vie durant, comme le démontre par exemple Margaret Hooks dans sa biographie sur Tina Modotti,⁹⁷ la photographe évoluera en étroite liaison avec les artistes mexicains. La photographe sera souvent chargée de reproduire en photographie le travail des Muralistes, comme celui de Máximo Pacheco, de Diego Rivera –notamment pour la revue *Folkways of Mexico* (février-mars 1926)⁹⁸- et, comme on l'a vu plus bas, celui d'Orozco en 1927 (**Fig. 43**) sous la demande du peintre, dont elle admirait particulièrement le travail –possiblement plus que celui de Rivera-. Elle travaillera à la reproduction photographique de scènes populaires pour l'illustration de différentes publications, notamment avec Weston pour le livre de Anita Brenner *Idols Behind Altars*

⁹⁴ Voir par exemple « Tina Modotti. Entre el purismo estético y el compromiso social » in : Figarella, *op. cit.*, p. 127-209.

⁹⁵ Hooks, Margaret, Tina Modotti, *Photographer and Revolutionary*, Musselburg, Scotprint Limited, 1993.

⁹⁶ « Edward Weston et Tina Modotti » in *Mexican Folkways*, no 6, avril-mai, 1926. Traduction française de Ballestero, Catherine in Rivera, Diego, *Écrits sur l'art*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, p. 73-76, p. 74.

⁹⁷ Hooks, *op. cit.*, p. 184.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 127, trad. pers.

(1929) –pour lequel elle ne reçut cependant aucun crédit⁹⁹, ou encore pour le journal *El Machete* (1928)¹⁰⁰ –dans ce qui fut, selon Hooks, son premier contrat de photos de rue-, afin d’obtenir des clichés des quartiers pauvres pour illustrer le journal du 15 mai dont le titre n’était rien de moins que « Les contrastes du Régime »¹⁰¹. Avant qu’il ne passe aux mains du Parti communiste mexicain et devienne un simple instrument de propagande partisane peu intéressé par l’art, *El Machete* attribuait à l’image un pouvoir particulier et indépendant du texte écrit. Siqueiros rappelle ironiquement que le mot d’ordre était, dans ce journal destiné à sensibiliser un public largement analphabète, de ne pas illustrer les textes par des dessins, mais bien d’illustrer les dessins par le biais d’articles¹⁰². On se doute que dans cette primauté de l’image, la photographie en vint à gagner autant d’importance que la peinture. Bien que Siqueiros ait souvent reconnu dans la photographie un support technique destiné principalement à enregistrer les étapes consécutives de l’élaboration des peintures murales, à leur archivage postérieur, ou encore à produire des effets spéciaux –grâce à la projection-, bien qu’il ait souligné ses fonctions documentaires, scientifiques et pédagogiques, il sut aussi reconnaître ses vertus proprement esthétiques. On le voit notamment dans cet article qu’il écrivit suite à l’exposition photographique de Manuel Alvarez Bravo à la Société d’art moderne en

⁹⁹ *Ibid.*, p. 131, trad. pers.

¹⁰⁰ *El Machete* (1924-1928) reconnu comme le journal de plus grande dimension ayant existé au Mexique, était constitué d’une seule grande page qui permettait une lecture collective et pouvait être affichée. Outre des articles destinés à la masse et aux travailleurs, le journal comportait aussi de nombreuses images. Dans une société majoritairement analphabète –près de 85% à l’époque- on peut comprendre l’importance du message visuel. À ses origines, en 1924, le journal comptait sur la participation de nombreux peintres tels que Siqueiros, Guerrero, Orozco, Amado de La Cueva et Máximo Pacheco, tous d’anciens membres du *Syndicat des ouvriers, techniciens, peintres et sculpteurs* qui donnaient priorité à l’image sur le texte. Puis en novembre 1924, il devint l’organe du Parti communiste, qui, bien que publiant de nombreuses images –comme les photos de Tina en 1928- redonnera priorité au texte écrit.

¹⁰¹ Voir Hooks, *op. cit.*, p. 155, trad. pers.

¹⁰² Siqueiros, David Alfaro, *Me llaman El coronalazo (Memorias)*, Mexico, Grijalbo, 1977, p. 216-217. La référence vient de Figarella, *op. cit.*, p. 188.

août 1945, où il s'appliquait à brosser un tableau historique de la photographie, insistant sur le fait que ceux qui inventèrent l'appareil photographique savaient que « ce nouveau et admirable moyen pour fixer les images, des objets et leur espace, pouvait être aussi l'instrument direct de la création d'un art autonome, d'un art photographique pour parler de façon plus directe »¹⁰³. Tout en soulignant que cet « art photographique » avait évolué de pair avec la peinture, voire, que ce furent les peintres qui « donnèrent l'impulsion à la naissance de la photographie », Siqueiros reconnaissait aussi que cette dernière avait servi à faire « démarrer les arts plastiques vers de nouvelles inquiétudes »¹⁰⁴. Il affirmait également que les critiques d'art avaient tort de réduire l'exposition de Manuel Álvarez Bravo à ce qu'il appelait ironiquement de la « *photo-littérature* ». On voit dans ses propos la continuité logique de ce qu'il soutenait vingt ans plus tôt pour la peinture, à savoir, que l'image ne pouvait être subordonnée au texte écrit.

Alors que la photographie au Mexique était encore associée au documentaire, l'arrivée de Weston et Modotti en 1923, encouragera aussi la reconnaissance des valeurs artistiques de la photographie. Les *Stridentistes*, notamment lors de l'exposition en 1924 des travaux de Weston au *Café de nadie* –leur quartier général– les considéreront rapidement comme de véritables modernistes. Leurs photos de fils électriques, de machines, de pièces mécaniques, d'usines, correspondaient aux nouveaux langages des *Stridentistes*. Aux dires de l'historienne Ann Thomas, « On peut soutenir que Tina

¹⁰³ Siqueiros, David Alfaro, « Fonctions de la photographie » in *Hoy*, Mexico, 4 août 1945. Traduction française de Georges Fournial in *David Alfaro Siqueiros. L'art et la révolution*, Paris, Éditions sociales, 1973, p. 93-98, p. 97.

¹⁰⁴ *Ibid.*

Modotti est la première photographe moderniste mexicaine »¹⁰⁵. Mais, d'un autre point de vue, la photographe italienne pourrait tout aussi bien être rattaché au mouvement futuriste italien, qui partageait des inquiétudes similaires à celles des *Stridentistes*, inquiétudes que la photographie permettait de voir sous un jour nouveau :

L'invention de la photographie, puis du cinématographe, avait modifié les habitudes visuelles et induit une nouvelle mobilité de l'œil dans la perception du mouvement. C'est dans cet esprit moderniste que le courant artistique italien développe son programme sur les nouveaux mythes qui fondent la société moderne : la machine, la vitesse, le dynamisme, la foule.¹⁰⁶

Modotti, vu son engagement politique, doit-elle être pour autant associée à l'École mexicaine –dont les Muralistes occupent l'avant scène-, ou doit-elle être considérée comme artiste *stridentiste* ou *futuriste*? On voit combien l'histoire des groupes, mouvements ou courants artistiques, peut porter à confusion et nuire à la considération objective des créations artistiques. Ainsi, si l'on prend l'exemple de la fascination pour la machine ou pour les compositions géométriques, on constate qu'elle est également partagée par les Muralistes. Figarella nous montre que même avant la réalisation en 1925 d'une photographie de Tina, intitulée *Câbles télégraphiques* (1925) (fig. 44) reproduite dans *El Movimiento Estridentista*, le peintre Fermín Revueltas réalisait en 1923, une peinture intitulée *Échafaudages extérieurs* (fig. 45)^{106bis}. On sait par exemple que Siqueiros adoptera des tracés géométriques dans sa recherche sur le dynamisme, qu'Orozco s'inspirera de formes géométriques et de la peinture cubiste –il peindra aussi des cheminées d'usine semblables aux photos de Weston¹⁰⁷-, que Tamayo –muraliste qui

¹⁰⁵ Thomas, Ann, « La photographie moderniste au Mexique L'esprit d'une époque » in *L'art moderne mexicain*, Graham Mayo (dir.), Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1999, p. 132-145, p. 137.

¹⁰⁶ Lacomme, Daniel, *Le mouvement dans le dessin et la peinture*, Paris, Bordas, 1995, p. 44.

^{106bis} Figarella, *op. cit.*, p. 160-161.

¹⁰⁷ Dans photographie de Weston intitulée *Acier* (1922), qui paru sur la couverture de la revue *stridentiste Irradiador* entre 1923-1924 (voir Thomas, *op. cit.*, p. 137), figurent un alignement de cheminées qui n'est

n'était pas dans le *Syndicat*- peindra lui aussi des fils électriques¹⁰⁸ similaires à ceux que Modotti ou de Revueltas. Les photos de Tina seront à leur tour exposées en octobre 1926 dans une exposition multimédia à la Galerie d'art moderne, avec Weston, Rivera, Charlot et autres artistes. Rivera réservera lui-même un culte particulier pour les machines, qu'il reproduit abondamment dans différentes murales. On retrouve pour autant dans les différents mouvements mexicains postrévolutionnaires un désir commun d'intégrer ces nouvelles formes destinées à définir le Mexique moderne; « Symbole de la communication moderne, [rappelle justement Thomas] la machine évoque aussi le pouvoir de l'alphabétisation »¹⁰⁹. Certaines gravures de Leopoldo Mendéz montrent la compatibilité entre forme *stridentiste* et contenu politique, notamment dans sa gravure intitulée *Accident* (**fig. 45 bis**), qui se sert du langage plastique des stridentistes pour exprimer le thème des accidents de travail, thème que Siqueiros avait déjà développé dans sa murale *Accident de travail*.

Bien que tourmentée, comme la majorité des membres du Syndicat, entre la forme et le contenu, Modotti montre cependant, en ce milieu des années vingt, que le mariage entre art et message politique est possible. Martí Casanovas souligne en 1928 que les photos de Tina offrent « une solution claire et simple [et] [...] Qu'il est possible de faire de l'art social sans cesser de faire de l'art pur »¹¹⁰. Une photographie telle que *La machine à écrire de Mella* (1928) (**fig. 46**) en constitue certainement un des exemples les mieux réussis. Les formes géométriques de la machine à écrire sont

pas sans rappeler une peinture qu'Orozco fera quelques années plus tard, intitulée *Manufacture de New York, Williamsburg* (1928).

¹⁰⁸ Dans sa peinture intitulée *Avion* (1925), où apparaissent également des fils électriques parcourant l'horizon ainsi qu'un avion à hélices peint sur un ton tout à fait moderniste.

¹⁰⁹ Thomas, *op. cit.*, p. 137.

harmonieusement captées, mais du même coup, si les typographies des touches du clavier répondent à celles du mécanisme et éventuellement à celles imprimées sur le papier, c'est aussi pour nous ramener vers le message écrit, vers la plume, arme essentielle du grand révolutionnaire cubain Antonio Mella.

La sensibilité particulière de Modotti pour les questions sociales se dénote aussi dans sa capacité à donner une emphase particulière à l'être humain. En comparant deux photos prises dans le même cirque, l'une par Weston et l'autre Modotti (figs. 47 et 48), Figarella montre par exemple comment cette dernière ne se contente pas de simplement rapporter les formes géométriques et linéales de la tente –intérêts principalement formels- comme le fait Weston, mais cultive un intérêt pour « démarquer l'élément humain ». ¹¹¹ Il en sera de même pour les photos reproduisant les murales des *pulquerias* (taverne où l'on vent le pulque); alors que Weston s'intéresse davantage à la peinture proprement dite, Modotti tente plutôt de la saisir dans son contexte, c'est-à-dire « en incluant les éléments de la vie quotidienne ». ¹¹²

À l'instar des Muralistes, dont les peintures absorbent et confrontent le spectateur, Modotti s'efforcera aussi, dans son travail, de favoriser le développement d'un lien intime entre le sujet photographié et le spectateur. Une photo comme celle intitulée *El Machete* (fig. 49) -destinée à la promotion du journal du même titre- montre que parfois, un seul regard issu de la multitude suffit pour créer cette complicité entre regardant et regardé. Modotti arrive à placer dans ce regard singulier celui de toute une collectivité, de tout un pan de la société luttant pour les mêmes droits. On ne peut

¹¹⁰ Casanovas, Martí, « Las fotos de Tina Modotti : El anecdotismo revolucionario » in *30/30*, Mexico, juillet 1928, No 1, p. 4-5, trad. pers.

¹¹¹ Figarella, *op. cit.*, p. 144, trad. pers.

également s'empêcher d'y voir une allusion à la nature essentiellement collective et solidaire de la paysannerie mexicaine, dont les *faenas* (tâches communes), encore en usage dans la majorité des villages, en constituent le meilleur exemple. Les fresques de Siqueiros, comme le cycle intitulé *La Révolution contre la dictature porfirienne* (au Musée national d'histoire de Chapultepec), ont aussi cette caractéristique de présenter les masses paysannes en un amas de formes où quelques visages individualisés et réalistes se fondent sur un amas de couleurs –contrastant avec ceux des membres du cabinet de Díaz, hautement caricaturés-. Ces personnages singuliers, qui semblent venir dans notre direction, dotent la fresque de l'effet dynamique anticipé par le peintre.¹¹³ Figarella, en abordant la photographie de Modotti dont nous venons de parler, avait pour autant raison d'affirmer que « Le formalisme est brisé avec l'apparition d'un de ces visages [celui qui nous regarde] que la photographe se plaît à inclure, peut-être dans le but de rendre l'image dynamique ».¹¹⁴ Il me vient ici en mémoire une bande de kinéscope filmée par Dickson à la fin du XIXe siècle et intitulée *Buffalo Dance* (**fig. 50**), probablement un des derniers témoignages de la danse guerrière des Amérindiens. Ces clichés, qu'on avait présentés à l'Exposition universelle de Chicago en 1892, montrent trois Indiens formant un cercle ondulatoire et compact d'où seul un regard s'échappe pour fixer la caméra -les trois autres fixant le centre du cercle, comme les lecteurs du *Machete* qu'on a vu plus haut-. Sans aller aussi loin que Michaud, qui voyait dans cette union corporelle et cette absence d'individualité, la formation de « la tresse organique que Hegel décrit dans la *Phénoménologie de l'esprit* à propos des Hommes-

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Toute la recherche esthétique de Siqueiros aspirera à la création de la « peinture dynamique ». Voir Siqueiros, *L'art et la révolution*, *op. cit.*

fleurs, ce bref moment d'harmonie dans l'histoire de l'humanité primitive où les corps restaient unis par un lien d'empathie [...],¹¹⁵ on peut néanmoins considérer comme fort juste ses propos concernant le mouvement de ce corps collectif; « On peut voir, sous un jour strictement formel, le mouvement des trois danseurs de *Buffalo Dance* comme celui d'un seul, simultanément décomposé et recomposé dans le plan : le film reproduit l'impulsion dynamique d'un corps unique sans supprimer les états intermédiaires »¹¹⁶. On dénote ici, comme dans les murales de Siqueiros ou dans la photographie de Modotti, l'usage d'un procédé similaire dans la volonté de dynamiser l'image, de la mettre en mouvement. Mais, outre l'aspect strictement formel, cette dynamisation, rendue possible par l'union de divers regards singuliers formant un corps unique et dont certains s'échappent pour convoquer le spectateur, peut également être perçue comme l'attestation d'une solidarité sociale opposée à l'individualisme croissant des Temps modernes. L'harmonisation du message et de la forme, enjeu majeur pour bon nombre d'artistes plastiques postrévolutionnaires au Mexique, sera ici pleinement réussie par Modotti.

Le séjour au Mexique de Tina Modotti, entre 1924 et 1929, mit la photographe en contact avec l'esprit postrévolutionnaire mexicain et les idéaux politiques qui circulaient. Et comme pour la majorité des artistes de son époque, sa carrière artistique oscillera à cette époque entre l'art et le militantisme. Cependant, comme le rappelle Margaret Hooks:

Durant son séjour dans les années vingt au Mexique, Tina était arrivée à croire que sa photographie pouvait être intégrée à ses activités politiques, la promotion du

¹¹⁴ Figarella, *op. cit.*, p. 185, trad. pers.

¹¹⁵ Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 55.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 60.

socialisme et le combat du fascisme. Mais dans le climat politique très différent de l'Europe des années trente, où le fascisme était une force tangible et le socialisme une possible réalité, l'urgence et l'enthousiasme du moment combinés aux dictats du Parti communiste soviétique la convinrent que ce n'était plus faisable.¹¹⁷

La carrière artistique de Modotti fut donc interrompue par la guerre et la conviction grandissante que le militantisme était sa nouvelle priorité. Son travail de photographe se déroule donc surtout entre 1923 et 1930, date à laquelle elle renoncera à son métier de photographe pour se dédier exclusivement au militantisme antifasciste. Dès son arrivée à Moscou, en 1931, elle participera au comité humanitaire d'aide internationale aux prisonniers –principalement communistes–, connu comme le Secours rouge international, pour lequel elle rejoindra en 1936 (jusqu'en 1939) la résistance républicaine en Espagne sous le pseudonyme de María del Carmen Ruíz Sánchez. Nombreux seront ceux qui se rappelleront de la participation active et souvent héroïque de cette jeune femme appelée María, sans se douter qu'il s'agissait de la photographe Tina Modotti. Ses dernières photographies connues furent donc prises en Allemagne, où elle avait trouvé refuge en 1930 après son expulsion du Mexique. C'est dans ce contexte d'avant-guerre qu'elle s'appliqua à prendre des clichés d'enfants allemands portant le drapeau et chantant des hymnes fascistes, photos qui laissaient étrangement présager ce qui allait suivre.

Dans son ensemble, le travail de Modotti ne fait pas tant l'éloge de la Révolution mexicaine, mais tente plutôt de stimuler une réflexion sur sa perpétuité dans le temps;

Les photos que Tina Modotti publia dans *El Machete* [...] tentaient à démystifier les acquis de la Révolution mexicaine; elles s'efforçaient de dénoncer et de montrer les contradictions qui existaient entre les promesses du régime

¹¹⁷ Hooks, *op. cit.*, p. 231, trad. pers.

postrévolutionnaire et la cruelle réalité dans laquelle la population vivait, en particulier les femmes et les enfants.¹¹⁸

Ainsi, comme le rappelle Colombo, Modotti aurait dit, en parlant de l'exposition de ses clichés qu'« Il ne s'agit pas de montrer ce que j'ai fait, mais ce qui peut être fait »¹¹⁹. « Ce qui peut être fait [déduit Colombo] c'est essentiellement de "développer" [l'auteur utilise le terme italien *svelare* qui signifie développer -un négatif- et s'apparente métaphoriquement à l'idée *d'inoculabilité* dont on a parlé dans le premier chapitre] un peuple déçu dans ses attentes révolutionnaires »¹²⁰. À ce titre, on pourrait aussi parler des œuvres d'Orozco, surnommé le Goya mexicain tant certaines scènes de sa série intitulée *Les horreurs de la Révolution* (1926) rappellent celles du *Les désastres de la guerre* du peintre espagnol¹²¹. Bien qu'Orozco s'efforce dans ses fresques et dessins de rendre visible les horreurs de la guerre, le panorama agité et ensanglanté qu'il brosse ne représente pas une fin en soi, ne constitue pas un simple constat négatif de la Révolution, mais porte, dans la puissance de ses scènes les éléments propres à la régénération; à savoir, que la guerre n'est qu'une étape à surmonter. Il y a, à la base de son travail artistique, comme dans celui de Modotti, une énergie vitale et une réflexion originale qui exigent d'être envisagées sous l'aspect de l'affirmation, de la proposition, de l'ouverture.

Tous les photographes de l'époque ne seront pas aussi déterminés que Tina Modotti dans la volonté de faire correspondre art et politique. Beaucoup, tels Manuel et Lola Álvarez Bravo, Emilio Amero ou Aurora Eugenia Latapí –pourtant très influencés

¹¹⁸ Figarella, *op. cit.*, p. 191, trad. pers.

¹¹⁹ Colombo, *ibid.*, p. 58, trad. pers.

¹²⁰ *Ibid.*

par son propre travail¹²²- préféreront s'arrêter sur d'autres thématiques que celles préalablement politiques ou historiques, comme la symétrie, le quotidien ou le surréel. Cependant, je ne serais pas si déterminé que Thomas lorsqu'elle affirme -en se référant notamment à Lola et Manuel Alvarez Bravo, à Tina Modotti, Emilio Amero et Agustín Jiménez- que, « Malgré de fertiles échanges, ces photographes, ont peu de points en commun avec les Muralistes et peintres modernistes [...] »¹²³, ou encore que « Parce que la photographie est liée à l'instant présent, ses praticiens ne peuvent pas réaliser ce curieux mélange d'historicisme et de modernisme que proposent les Muralistes »¹²⁴. Je crois que les enjeux de la photographie, son travail interne sur la lumière, son rapport au sujet, sa représentation du quotidien, vont de pair avec les préoccupations esthétiques des peintres. Je crois aussi qu'en représentant le quotidien, l'instant présent, on peut aussi atteindre une dimension historique et même politique. D'ailleurs, qui décide réellement de ce qu'il FAUT voir? Lola Álvarez Bravo, tout en manifestant un intérêt particulier pour la forme et la composition, nous montre par exemple dans certaines de ses photos les clivages sociaux de la société mexicaine. C'est le cas par exemple de sa photo intitulée *Indifférence* (**fig. 51**), où apparaît une femme aveugle et habillée en haillons, agenouillée au milieu d'une foule qui semble ne pas la voir. Cette photo rappelle de fait celle de Modotti intitulée *Misère* (**Fig. 52**). Il en va de même pour les photos que Tina Modotti réalise à Tehuantepec. Bien qu'elles puissent être admirées à la fois pour leur composition, pour la beauté et pour l'originalité des sujets, cela n'empêche

¹²¹ Voir : Brenner, Anita, *Idols Behind Altars*, New York, Dovers Publications Inc., 2002 (1929), p. 268-276.

¹²² Figarella, *op. cit.*, p. 62.

¹²³ Thomas, *op. cit.*, p. 144.

¹²⁴ *Ibid.*

aucunement une possible lecture de nature historique -en y voyant par exemple le maintien de certaines de leurs habitudes ancestrales- ou de nature politique -en remarquant que les sujets sont surtout féminins, que la femme indienne apparaît comme active et organisée-. À la différence de nombreux artistes de l'époque tels Rivera, Zárraga, Montenegro, ou Revueltas ayant abordé le thème de la femme de Tehuana à la recherche de ces nymphes aux mœurs libérées -en accord avec une idéologie nationale cherchant à faire la promotion d'une image idyllique du Mexique indien-, Modotti, tout en reconnaissant leur beauté, cherchera davantage à « les représenter comme les symboles d'une société matriarcale pleinement satisfaite »¹²⁵. Nier toute valeur ou engagement social à la photographie de cette époque c'est tout comme refuser de concéder une valeur artistique aux peintures murales.

Comme les Muralistes, les jeunes photographes postrévolutionnaires furent également victimes d'une série d'attaques venant des secteurs les plus conservateurs. Ainsi, plusieurs photographes réunis derrière la revue *Helios* dirigée par Luis G. de Guzmán, tels que Garduño et Brehmer -ce dernier reconnu pour sa vision pittoresque (*costumbriste*), idéaliste et très paternaliste dans son rapport avec les sociétés indigènes- ne ménageront pas leurs critiques lorsque le jeune photographe Manuel Alvarez Bravo remportera le premier prix du concours de photographie organisé par de La Tolteca (une importante cimenterie mexicaine); « Si les bases du concours demandaient que la grandeur des usines fut représentée de façon claire et objective, il est ridicule et injuste de donner les prix à de minuscules détails qui auraient pu être pris n'importe où [...] Alvarez Bravo est un jeune amateur qui a peu ou aucune connaissance de la

¹²⁵ Figarella, *op. cit.*, p. 200, trad. pers.

photographie [...] »¹²⁶. Le surgissement d'une nouvelle photographie, plus proche des sujets, plus intéressée par l'exposition des contrastes, par la teneur poétique des objets, que par le panorama général, idyllique et distant, devra, comme la nouvelle peinture murale, affronter de nombreuses résistances avant de se faire reconnaître. Les peintres muralistes et photographes avant-gardistes sauront cependant se soutenir mutuellement dans ce combat pour l'édification du Mexique moderne.

Les superbes clichés laissés durant les années cinquante et soixante par l'écrivain Juan Rulfo, artiste polyvalent dont on commence à reconnaître la grandeur de son œuvre photographique, constituent un bon exemple de cette continuité d'un regard sensible et poétique tourné vers les paysages mexicains (**figs. 58 et 58 bis**), vers les paysans, vers la famille (**figs. 58 bis et 59 cua**) vers la femme indienne –dont la beauté maternelle n'a plus rien à envier aux modèles occidentaux que s'apprêtent pourtant à promouvoir les producteurs d'émissions télévisées (**figs. 57 et 57 bis**)-, un regard historique qui s'efforce de rapprocher la culture préhispanique, millénaire, de la réalité contemporaine des Amérindiens (**figs. 56 et 56 bis**). L'amour que Rulfo déploie pour la forme le rapproche aussi des *Stridentistes* mais, comme le démontre sa photographie d'une série de voies ferrées (**fig. 59 bis**), son intérêt pour le paysage urbain ne l'empêche pas, comme on l'a vu avec la photo de Tina Modotti intitulée *La tente* (**fig. 48**), d'inclure le sujet humain. Autre réalisation majeure de Rulfo, est celle d'avoir su retrouver dans le paysage rural, le plaisir des formes généralement réservé pour la ville; sa photographie d'un mur d'adobe rappelle en effet les courbes d'une voie ferrée (**fig. 59**); l'absence de sujet humain semble ici suppléée par l'ampleur du labeur humain inscrit dans chacune

¹²⁶ « Algo sobre la fotografía » in revista *Helios*, Mexico, no 18, janvier 1932, p. 2-4, trad. pers.

des briques qui paraissent s'étendre à l'infini, présence humaine qui vient aussi rompre la monotonie du paysage rural. Ce sont toutes les facettes de l'art postrévolutionnaire que l'on retrouve dans le travail photographique de Rulfo.

3.3. La naissance du cinéma

L'impact du développement du cinéma sur les artistes et les écrivains du début XXe siècle fut certainement aussi important que celui engendré par la découverte de la gravure sur les artistes du XVe et XVIe siècles. Le cinéma apporta une nouvelle vision du monde et rendit possible une proximité avec le sujet vivant jusque-là jamais vue. Le septième art imposa aussi, dans sa propre recherche d'authenticité comme art indépendant, un renouvellement dans tous les autres milieux. Le théâtre entra dans une crise majeure et dut chercher de nouvelles façons d'attirer le public. Certains écrivains se demandèrent également si le roman n'avait pas rencontré dans le cinéma son plus grand rival¹²⁷. La peinture fut aussi concernée, car si de façon générale la photographie avait déjà engendré une certaine remise en question de la peinture figurative -et par exemple, favorisé l'émancipation de la peinture impressionniste en Europe-, le cinéma imposa une nouvelle réflexion concernant cette fois la question du mouvement. Pour le poète Juan Tablada, le cinéma donne une nouvelle idée du mouvement; « Il révèle au peintre, au sculpteur, le mouvement des figures, difficile à dominer dans l'observation de la réalité »¹²⁸. Pour Siqueiros le cinéma représentait, dans la diffusion des œuvres

¹²⁷ Duffey, Patrick, *De la pantalla al texto : la influencia del cine en la narrativa del siglo veinte*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 13, trad. pers.

¹²⁸ Miquel, Ángel, ed., *Los exaltados : Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México, 1896-1929*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, p. 37, trad. pers. Cité par Duffey, *op. cit.*, p. 13.

murales, le moyen le plus précis et le plus efficace pour livrer ce qu'il appelait la « vérité picturale » -plus que la photographie qui n'en donnait selon lui qu'une conception fragmentée-;

À l'avenir [écrit-il en 1949], le cinéma occupera une place primordiale dans la reproduction d'œuvres murales [...] elle peut arriver, grâce à ses possibilités de mouvement, à reconstruire le processus actif du spectateur en une *photographie architecturale* donnée [...] elle peut arriver à reproduire le processus normal de ce spectateur, depuis le point éloigné jusqu'à ce qu'il vienne littéralement se coller au mur.¹²⁹

Si, comme le rappelle Siqueiros, ce fut grâce à la gravure et la lithographie que les artistes mexicains du XVI^e siècle purent entrer en contact avec les artistes italiens de la Renaissance, les artistes modernes des quatre coins du monde pouvaient dorénavant, grâce au cinéma, être familiarisés avec les grandes murales mexicaines; « Que diraient les maîtres de la Renaissance [ajoute-t-il] s'ils pouvaient voir que les œuvres murales, déjà en soi œuvres publiques (mais fixes), peuvent sortir des édifices où elles se trouvent et parvenir à tous les pays et tous les villages de ces pays ». L'enthousiasme de Siqueiros lui permettait finalement d'affirmer; « La peinture en général et la cinématographie ont devant elles des voies qui se rencontrent, une convergence littéralement merveilleuse».¹³⁰

L'histoire du cinéma nous rappelle aussi que dans ses premiers balbutiements, le septième art naissant eut aussi recours à la peinture. Est-ce une coïncidence qu'au moment même où le cinéma se développe au Mexique, le regard de nombreux artistes se retourne sur les œuvres de la Renaissance européenne ? Ces derniers n'avaient-ils pas,

¹²⁹ Siqueiros, David Alfaro, *Comment on peint une fresque*, (cours donné en 1949 à l'École des beaux-arts de San Miguel Allende- Guanajuato), Mexico, Ediciones mexicanas, 1951, Chap. IV. Traduction de Georges Fournial in *L'Art et la Révolution*, op. cit., p. 166-167.

¹³⁰ *Ibid.*

les premiers, engendré une profonde réflexion sur les différentes façons de mettre une image en mouvement; « Tu feras d'abord la fumée de l'artillerie mêlée, parmi l'air, ensemble avec la poussière mue par le mouvement des chevaux et des combattants [...]»¹³¹ disait par exemple Leonardo Da Vinci, en réfléchissant sur comment on devait s'y prendre pour peindre une bataille et lui donner un aspect vraisemblable, y inscrire le mouvement et y insuffler le flux de la vie. Or cette recherche sur le mouvement, entreprise par les artistes de la Renaissance européenne et par ceux du début XXe siècle, découlait d'une inquiétude commune: celle de réfléchir sur le sujet vivant, en opposition au modèle statique¹³².

Il faut se rappeler, comme l'affirme Pier Marco De Santi, que les premiers cinéastes furent de grands connaisseurs de l'histoire de l'art et empruntèrent souvent à toutes les autres formes artistiques les éléments pouvant leur être utiles :

littérature, peinture et musique furent les premiers à donner au cinéma. Et puisque [...] les problèmes cinématographiques à résoudre étaient dans l'ensemble des problèmes visuels, ce fut la peinture, plus que tous les autres arts, qui dut nourrir de son essence le phénomène surgissant des images en mouvement. L'histoire du cinéma muet est constellée d'événements et d'expériences propres aux grandes conquêtes historico-artistiques: depuis les problèmes de perspective, d'encadrement, jusqu'à ceux de la composition et de la luminosité¹³³.

Avec le cinéma expressionniste, les films deviendront presque des tableaux en mouvement. Avec la réalisation de films historiques, les peintures serviront directement de source iconographique pour la composition de scènes précises, pour les décors, pour l'architecture et pour la fabrication des costumes. Une peinture de Thomas Ralph Spence

¹³¹ Da Vinci, Leonardo, « Modo di figurare una battaglia » in *Manuscrito A* (Ashburnham, 1875/2), fol. IIIr, 1490-1492, trad. de André Corbeau (1972).

¹³² Voir : Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

¹³³ De Santi, Pier Marco, « Cinema e pintura » in *Art Dossier*, Florence, Giuti, 1999 (1987), p. 7, trad. pers.

-*Le chant de Femio et la douleur de Pénélope* (1897) servira par exemple pour la réalisation en 1912 du *Quo Vadis?* de Enrico Guazzoni. De Santi donne également pour notre bonheur un exemple du film *Que viva México*¹³⁴, réalisé par Eisenstein entre 1932 et 1933, en insistant sur la diversité des sources ayant influencé le cinéaste :

plus que se référer à l'art de Diego Rivera, d'Orozco ou de Siqueiros (comme on a toujours dit), Eisenstein a surtout subi pour son film les influences des arts primitifs mexicains, aztèques et mayas. La simplicité du monumental et l'impétuosité du baroque, dans leurs deux aspects (l'espagnol et l'aztèque), ont servi de fond scénographique à certains épisodes du film. Dans la célèbre séquence du 'jour des morts', le réalisateur a adopté comme modèle unique non tant *La danse des morts* de Holbein, mais bien la série de dessins du plus parodique des peintres mexicains, José Guadalupe Posada : de grotesques figurations et symboles de morts appelés « *calaveras* ».¹³⁵

On voit donc combien Eisenstein doit, pour la réalisation de son film, à l'architecture, à la peinture et à la gravure, et l'influence qu'il reçoit, comme la majorité des artistes mexicains, des vestiges préhispaniques, monumentaux et somptueusement décorés. Au niveau du contenu proprement dit, des thématiques, il y a raison de croire que d'autres sources inspirèrent également son travail, tels la littérature, le journalisme ainsi qu'un autre type de cinéma : le ciné reportage. Il n'est dès lors pas étonnant qu'on retrouve des similitudes entre les premiers films-reportages, certains romans de la Révolution, et un film d'Eisenstein. En effet, comme on le verra plus loin, l'histoire du film *Qué viva México* débute par exemple dans les mêmes termes que le roman *Los de Abajo* de Mariano Azuela. Outre sa propre expérience aux côtés de Villa, il est aussi possible qu'Azuela se soit à son tour inspiré des écrits du journaliste américain John Reed, qui accompagnait également Villa durant les premières années de la Révolution, voyageant

¹³⁴ Voir chapitre 1, page 34, note 61.

¹³⁵ De Santi, *op. cit.*, p. 13, trad. pers.

avec les caméramans de la Mutual Film Company qui avaient pris l'initiative de venir filmer les campagnes militaires révolutionnaires.

3.3.1. Intermezzo : l'épisode Villa ou la naissance d'un héros

C'est en janvier 1914, que la Mutual Film Corporation décida de filmer sur le vif la Révolution mexicaine qui se déroulait à ses frontières. Un agent fut envoyé à Chihuahua pour rencontrer Villa et négocier avec lui un contrat pour la réalisation d'un film, où Villa recevrait 50% des profits. L'historien De los Reyes raconte :

Le contrat que signa Villa le 3 janvier 1914 stipulait, entre autres choses, que si Villa gagnait la bataille de Ojinaga, la Mutual Film pourrait diffuser les films dans tous les territoires qu'il libérerait ainsi que dans le reste des États-Unis et du Canada; par contre, si les caméramans américains ne réussissaient pas à réaliser des prises intéressantes, Villa se compromettrait à rejouer certaines scènes et à refuser d'être filmé ou photographié par d'autres compagnies [...]¹³⁶

Ce fut le début de la grande aventure d'un héros à cheval entre la fiction et la réalité. Villa aurait même accepté de se plier aux exigences des caméramans en menant ses attaques de jour, entre 9hrs et 5hrs, afin d'avoir la meilleure lumière possible. On raconte aussi que des costumes venus tout droit des studios américains lui avaient été prêtés pour embellir l'aspect de ses hommes mal vêtus durant les prises, Villa aurait ensuite décidé de conserver ces costumes dorés, d'où aurait surgi la légende des « Dorados » qu'on attribuait à sa garde personnelle.

Une autre anecdote, particulièrement cocasse, raconte que lorsque le film sur la Prise de Torreon fut diffusé dans la ville de Mexico on entendit un cri dans la salle :

¹³⁶ Reyes, Aurelio De Los, *Con Villa en México*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, p. 45, trad. pers.

« Raul, mon fils Raul ! Je ne savais pas que tu te battais! »¹³⁷; c'était la voix du père de l'ancien président Madero -assassiné par Huerta- qui venait d'apprendre, abasourdi, que son autre fils, Raul, combattait auprès des troupes de Villa.

On peut s'imaginer l'ampleur de la fascination du public, tant mexicain qu'américain, au moment de voir passer Pancho Villa sur les écrans. Cet homme, surnommé le Napoléon mexicain, à la tête d'une armée de plus de dix mille hommes relativement bien entraînés, n'avait-il pas eu raison de l'armée fédérale mexicaine? C'est à cette époque que son armée, connue comme la Division du Nord, acquit la réputation d'invincibilité. Pancho Villa avait une telle conscience de l'importance de cette entreprise cinématographique et des journalistes qui l'accompagnaient, qu'il fit confectionner spécialement pour les membres de la Mutual Corps et les éditeurs du Times un wagon spécial de luxe. Il fit également arranger sur le train un espace qui servirait de laboratoire photographique, permettant ainsi de développer sur place les films et facilitant leur acheminement, moins risqué, vers la frontière américaine où ils seraient montés et reproduits.

On pourrait se demander ce qui poussa Francisco Villa à signer avec la Mutual Film Corporation un contrat d'exclusivité. On pourrait également se demander ce qui incita la Mutual Film à produire un film sur celui qui quelques années auparavant était considéré comme un bandit et dont les récentes victoires avaient depuis peu transformé en un libérateur national. Plusieurs explications existent. La plus simple et plus évidente explication est celle qui se réfère à l'intérêt politique des Américains et, bien évidemment, la question des profits. Le président Woodrow Wilson, comme les

¹³⁷ *Ibid.*, p. 46, trad. pers.

industriels américains, avait la conviction qu'en supportant Villa ils éviteraient que ce dernier touche aux propriétés américaines du Mexique. Ils misaient aussi sur le fait que Villa, en s'attaquant au pouvoir de l'ancienne oligarchie mexicaine –alors tournée vers l'Europe (notamment l'Angleterre qui avait obtenu de juteux contrats d'exploitation pétrolifère)- ouvrirait de nouvelles perspectives pour la croissance des entreprises américaines au Mexique et de l'exportation de produits américains. On sait d'autre part que l'entente filmique n'était pas pour déplaire à Villa qui avait lui-même grandement besoin d'argent pour mener sa campagne militaire. Un contrat d'exclusivité avec la Mutual, qui lui offrait exactement 50% des bénéfices qui seraient obtenus avec la diffusion du film, pouvait à court terme résoudre les problèmes de budgets des campagnes militaires. Pour les Américains, il s'agissait aussi d'une aubaine, puisque Villa achetait toutes ses munitions chez ces derniers¹³⁸. Mais on aurait tort de limiter cette entente à une simple question d'argent, ce qui consisterait à réduire toute la question politique entourant l'affaire. Ce serait oublier l'engagement politique de nombreux journalistes et photographes, John Reed le premier, qui militaient au sein d'organisations politiques de gauche et croyaient alors aux bonnes intentions de Villa.

Il faut aussi considérer la question de l'emblème. Villa connaissait le pouvoir des images, elles avaient autrefois permis au dictateur Porfirio Díaz de diffuser dans l'imaginaire mexicain, pendant plus de trente-cinq ans, une certaine image du pouvoir. La grandeur du dictateur brillait grâce à tout un réseau de publicité qui permettait de le suivre dans ses nombreuses sorties. Les premiers films muets mexicains représentaient d'ailleurs les grandes cérémonies organisées par le régime porfirien. Villa savait pour

¹³⁸ Voir notamment : Katz, Friedrich, *Pancho Villa*, México, Ediciones Era, 1999 (1998).

autant le prestige que lui rapporterait une telle aventure. Filmer ses exploits, en montrant sur le vif la puissance de l'armée qu'il dirigeait : l'invincible Division du nord, aurait un impact décisif sur la mentalité de tous les Mexicains. Elle permettrait également de redorer l'image de sa propre personne, en faisant oublier le passé de bandit qui lui collait à la peau et en la remplaçant par celui d'un justicier. Villa était d'autre part conscient de l'impact de ce nouveau média sur l'imaginaire de ses hommes. Chacun de ses combattants aurait ainsi l'avantage d'être immortalisé par la caméra, de passer de simple soldat anonyme à celui de héros immortalisé sur la pellicule. Le fait d'être filmé durant les combats comportait pour autant l'avantage de rendre ses soldats plus téméraires. Villa entendait être le premier à profiter des films tournés et dont il avait signé l'exclusivité de la diffusion au Mexique afin de les diffuser avant d'engager les combats. On peut pour autant considérer ces films comme autant de moyens techniques et stratégiques. La projection autorisait un recul qui permettait non seulement de constater les erreurs de ses hommes durant les combats antérieurs, mais aussi d'analyser les techniques et moyens déployés par les adversaires. Elle jouait aussi une fonction propagandiste en encourageant ses hommes et en dissuadant ses adversaires¹³⁹.

3.4. Littérature et cinéma : vers un nouveau réalisme

Selon l'historien de cinéma Patrick Duffey, le ciné reportage aurait influencé dès ses premières années la littérature mexicaine. Des images parfois d'une étonnante cruauté étaient rapportées du front et pour la première fois les citoyens ordinaires furent mis en contact avec les feux de la Révolution. Cette nouvelle proximité se serait traduite dans la

littérature de l'époque par le développement d'un nouveau réalisme; « Vu la grande popularité et diffusion qu'atteignirent les documentaires où apparaissaient des scènes filmées des batailles révolutionnaires, leur influence peut s'apprécier dans les oeuvres des auteurs les plus importants de l'époque, Mariano Azuela et Martín Luis Guzmán »¹⁴⁰. La naissance du septième art, comme nous le verrons, aurait influencé la façon dont ces écrivains mexicains concevaient le temps, l'espace et la fiction.

Les écrivains mexicains ont toujours éprouvé une sensibilité particulière pour le cinéma et ce n'est pas une coïncidence si « les trois premiers comptes rendus sur le cinéma aient été réalisés par trois figures littéraires : Luis Urbina, José Juan Tablada et Amado Nervo »¹⁴¹. Duffey rappelle de plus la participation constante des écrivains mexicains à l'univers cinématographique tout au long du XXe siècle: Torres Bodet, Villaurrutia et autres poètes affiliés à la revue *Contemporáneos*, durant les années vingt et trente; Juan Rulfo et José Revueltas durant les années quarante et cinquante; Carlos Fuentes durant les années soixante-dix et quatre-vingt. Il suffit en effet de voir les nombreux clichés photographiques tirés par Rulfo durant le tournage de certains films mexicains tels que *El despojo* et *La Escondida* (**Fig. 31**) pour se rendre compte de son attrait pour le cinéma –et, bien sûr, de la photographie!-¹⁴².

Duffey, au cours d'une analyse détaillée de différents romans mexicains qui va du roman de la Révolution –la Révolution coïncidant avec l'avènement du cinéma

¹³⁹ Voir pour plus de détails concernant cette l'expérience cinématographique de Pancho Villa : De los reyes, *op. cit.*, ainsi que; Orellana, Margarita de, *La mirada circular*, Mexico, Artes de Mexico, 1991.

¹⁴⁰ Duffey, Patrick, *De la pantalla al texto : la influencia del cine en la narrativa del siglo veinte*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 14, trad. pers.

¹⁴¹ Duffey, *op. cit.*, p. 13, trad. pers.

¹⁴² Voir par exemple : Fuentes, Glantz, Lozoya, Rivero, Jimenez et Billeter, *México : Juan Rulfo Fotógrafo*, Barcelona-Madrid, Lunverg, 2001. Le fait que Fuentes en ait écrit l'introduction, signale

mexicain- jusqu'au roman contemporain, montre en quoi tiendrait l'influence du cinéma dans l'émergence de la nouvelle littérature mexicaine. Parmi certaines idées maîtresses de son travail, on retrouve notamment : que le cinéma a apporté une nouvelle idée du mouvement, qu'il l'a doté d'une nouvelle conception du temps en favorisant l'usage des analepses et prolepses, qu'il a donné une nouvelle dimension à la scène, en permettant par exemple de mettre l'emphase sur un élément précis ou d'en rendre un autre flou -de se rapprocher (close-up), pour insister sur un détail, ou de s'en éloigner afin d'avoir une vue d'ensemble-, que la récupération du concept de montage cinématographique, de la l'association d'images -dont l'un des représentants est Eisenstein, avec son idée des contrastes- a participé au développement d'une littérature plus critique, et enfin, que le cinéma a enrichi la littérature en favorisant le développement d'une littérature plus visuelle, apte à donner un nouvel aperçu de l'état psychologique des personnages, une écriture que Duffey qualifie pour cause de « caméra littéraire ».

Il ne fait pas de doute que le cinéma a apporté une nouvelle perception du mouvement, le septième art étant en soi un mouvement successif d'images -moving pictures-. Cependant, en ce qui concerne la question de l'emphase (close-up), on a vu dans le chapitre premier que le peintre de la Renaissance avait, lui aussi, divers moyens pour arrêter le regard du spectateur sur un détail ou pour favoriser une vue d'ensemble, plus globale. On pourrait aussi se référer à la sculpture qui, bien avant l'existence du cinéma, voire depuis l'Antiquité -tant préhispanique qu'occidentale-, avait su développer des procédés particuliers pour attirer le regard du spectateur; par exemple, en

l'intérêt de cet écrivain, possiblement l'un des plus grands actuellement, pour les talents photographiques

amplifiant anormalement les dimensions du personnage qu'on souhaitait doter d'une vigueur ou importance particulière.

Selon Duffey, le roman de Gúzman intitulé *La sombra del caudillo* (1929) développerait la technique du montage cinématographique afin de « transmettre une vision de la violence, du chaos, de la confusion et de l'excitation qui prédominait dans la société mexicaine des années vingt »¹⁴³. L'auteur montre plus loin, en réfléchissant sur *Los de Abajo*, comment Azuela réussit, avec sa « caméra-littéraire », à faire parler les images par elles-mêmes, aussi tacitement que saurait le faire le cinéma, afin de rendre compte de l'état psychologique de ses personnages. Il constatera aussi, suite à l'analyse de trois romans d'Azuela, que :

tout comme le cinéma, les romans d'Azuela, ainsi que ceux de Torres Bodet, Novo, Ortiz de Montellano et Villarutia –tous reliés à l'avant-garde mexicaine-, bombardent intensément le lecteur avec de l'information visuelle, cherchant à décrire tacitement, au lieu d'exposer les personnages de façon plus explicite, plus traditionnelle.¹⁴⁴

Les observations de Duffey, bien que fort justes, méritent cependant d'être nuancées. En nous référant de nouveau à notre premier chapitre, on remarque par exemple que dans la peinture, même du temps de Bruegel, un paysage, un ciel, un sol, pouvaient porter les traces mêmes de la thématique générale, que ces derniers ne donnaient pas seulement le ton, mais devenaient aussi significatifs pour l'intrigue générale et pour la description des personnages et les leurs actions. Le fait de faire parler des images, de donner une signification particulière à certains détails, ne serait donc pas de l'exclusivité du cinéma. Les peintres avaient eux aussi, depuis fort longtemps, adopté des procédés semblables.

d'un écrivain tout aussi grand.

¹⁴³ Duffey, *op. cit.*, p. 23, trad. pers.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 48, trad. pers.

En reprenant l'idée du « montage idéologique » d'Eisenstein -qui consiste à juxtaposer des images afin de créer une relation conceptuelle-, Duffey sous-entend que la littérature s'est inspirée du cinéma. Il cite notamment cet extrait de Guzmán :

L'un d'eux –qui devait avoir huit ou dix ans-, visage sale, yeux vifs, bouche tordue dans le paroxysme du cri, s'avança à l'improviste vers les vitres de la Cadillac ; « *Le Graphique* vient de paraître, chef! » « *Le Monde* vient de paraître! ». Il arrivait léger comme Mercure. Axkanás, sans savoir pourquoi, lui acheta six journaux; trois de chaque. Et le camelot, la voiture accélérant, sauta par terre dans une posture qui annonçait déjà sa volonté d'aborder une autre automobile, qui venait dans le sens opposé. Il avait laissé sur la vitre les traces de ses doigts sales, mais en sautant, les journaux, pressés sous son bras, se prirent la forme d'ailes.¹⁴⁵

Extrait qu'il commente de la présente façon :

Guzmán mélange dans sa description des symboles appartenant tant aux aspects grotesques que gracieux du Mexico de son époque. Les images du visage laid de l'enfant, ainsi que les traces sales que doigts laissent sur la fenêtre de l'automobile se juxtaposent de la Mercury [voiture de luxe] et des journaux semblables à des ailes. En un seul passage, l'auteur transmet la contradiction naturelle de la société mexicaine vivant à l'ombre du chef militaire.¹⁴⁶

Il faut cependant rappeler que si Eisenstein a une incidence sur la création littéraire, il s'était lui-même, lors de son passage de metteur en scène à réalisateur, directement inspiré du théâtre avant la réalisation de ses films. Comme le rappelle Jacques Rancière, Eisenstein s'appliquera dans ses écrits à montrer « comment les principes du montage étaient déjà à l'œuvre, non seulement dans le haïku ou le kabuki, mais aussi dans les tableaux du Gréco ou les dessins du Piranèse, dans les textes théoriques du Diderot, les poèmes de Pouchkine, les romans de Dickens ou de Zola et dans bien d'autres manifestations de l'art ».¹⁴⁷ On a aussi vu dans notre premier chapitre que le principe de juxtaposition d'éléments contraires –par exemple : le comique et le tragique, la richesse

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 24, trad. pers.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Rancière, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 33-34, trad. pers.

et la pauvreté- était aussi un procédé utilisé des peintres. La juxtaposition servait, là aussi, à exemplifier le fossé existant au sein de la société. L'extrait de Guzman que décrit Duffey n'est pas non plus sans rappeler une photographie réalisée par Casasola et intitulée *Des extrémistes de droite se rebellant contre l'administration de Madero* (1913) (fig. 53). Le photographe réussit dans ce cliché à saisir au vol un jeune camelot, les mains remplies de journaux qui battent au vent comme des ailes et dont la chemise blanche contraste étonnamment avec les vêtements foncés des hommes en habit et des soldats qui défilent sur la place agitée. On pourrait donc penser que Guzman se soit lui aussi inspiré de ces photographies légendaires.

S'il est vrai que le cinéma a pourvu les écrivains d'éléments supplémentaires pour le déploiement de nouvelles juxtapositions, on a aussi raison de se demander si le roman ou la peinture durent réellement attendre la venue du cinéma pour opérer de telles juxtapositions. Enfin, s'il est vrai, comme semble le démontrer Duffey, qu'il faille attendre Rulfo et Revueltas pour qu'apparaisse un roman plus politisé, alors, ne doit-on pas aussi parler de la peinture murale, politiquement compromise depuis ses origines?

Dans une optique similaire de juxtaposition d'oppositions, Duffey montre comment dans la *Región más transparente* de Carlos Fuentes, un personnage tel que Ixca Cienfuegos « réfléchit sur des éléments contradictoires de la société mexicaine –par exemple, les traditions autochtones face à la commercialisation américaine- au moment où il assiste à un montage d'images urbaines [contrastées]». ¹⁴⁸ Cependant, on pourrait aussi dire que Fuentes se soit aussi inspiré de la photographie de Tina Modotti, qui avait su, avec une habileté précise, fixer dans certaines de ses photos les contrastes visibles de

¹⁴⁸ Duffey, *op. cit.*, p. 73, trad. pers.

la société mexicaine. Ce fut par exemples le cas de ses clichés destinés à illustrer « les contrastes du Régime », dans le journal *El Machete* -dont on a parlé plus haut-, où l'artiste jugea que le meilleur moyen pour arriver à cette fin consistait à mettre côte à côte des images contraires; « La photographie de Tina de cinq enfants pauvres, au visage d'adulte, debout devant leur taudis, est contrastée avec une photographie d'enfants riches et bien habillés que leur gardienne emmène marcher dans le parc »¹⁴⁹. Modotti réalisa aussi pour cette série un photomontage intitulé *La elegancia y la pobreza* (1928) (fig. 54), dans laquelle apparaît un homme mal vêtu, en proie au désespoir, accroupi au pied d'une affiche publicitaire montrant un vendeur habillant un homme à la dernière mode et sur laquelle on peut lire : « Du pied à la tête, on a tout ce que requiert un gentilhomme pour se vêtir élégamment ». La photographie de Lola Álvarez Bravo intitulée *Indifférence* (fig. 51) qu'on a vue antérieurement, démontre que les contrastes sont si profondément incrustés dans la société mexicaine, qu'ils n'ont nul besoin de montage et peuvent être saisis en une seule prise par un œil photographique avisé.

Dans le même ordre d'idées, on ne peut s'empêcher de songer au travail des Muralistes, dont la superposition de situations contraires constituait un procédé précis pour l'élaboration d'un message clair et sans ambiguïté aux yeux de la majorité. Mais, outre les grandes murales, on peut aussi considérer certaines peintures de chevalet, comme par exemple, les toiles *Nouveaux riches* (1941) et *L'été* (fig. 55), réalisée en 1937 par Antonio Ruis -alias El Corzo-. Dans cette dernière, on remarque un couple mexicain urbain, vraisemblablement indien s'arrêtant devant une vitrine affichant les derniers costumes d'été. Leur aspect modeste et traditionnel -l'homme portant la

¹⁴⁹ Hooks, *op. cit.*, p. 156, trad. pers.

jaquette de travail et le chapeau de cow-boy des hommes mexicains et la femme un châle indien lui recouvrant la tête- contraste avec celui des mannequins aux traits occidentaux et à l'allure estivale. Comme dans le récit de Guzman, que Duffey attribue aux vertus du cinéma, deux univers sont ici directement confrontés et superposés. Dans cette petite toile, ce sont les écarts criants d'une société inégalitaire qui frappe le spectateur; une minorité vivant dans une grande abondance, pouvant se payer des vacances et se vêtir à l'américaine, face à la vie ordinaire de ceux qui passent dans la rue et pour lesquels cet autre monde n'est qu'une utopie inaccessible.

On doit aussi rappeler que nombreux furent les cinéastes à s'inspirer du travail des photographes, non seulement documentaires, mais également artistiques. En visionnant le *Qué Viva México* d'Eisenstein, on retrouve par exemple des scènes qui ne sont pas sans rappeler le langage photographique développé par Modotti. Pour Attilio Colombo, le regard personnel de la photographe, son emphase particulière,

en plus de s'inscrire dans la tradition des Muralistes mexicains [...], rappelle, voire anticipe, les modalités d'une rhétorique de masse. Et ce n'est pas un hasard [ajoute-t-il] qu'Eisenstein, dont la poésie s'inscrit clairement dans l'usage de ces modalités, ait connu (et personnellement rencontré) les photos de Modotti alors qu'il se trouvait à Mexico pour le tournage de son film sur la révolution.¹⁵⁰

À partir d'un autre passage de Fuentes, Duffey constate l'utilisation par le narrateur de phrases courtes, sans verbes, pour énumérer les images rencontrées par Cienfuegos – personnage principal- au cours de sa promenade dans la ville : « cuerpos y papeles, el eco del rumor de los cabarets y los pies arrastrados por los pavimentos y las manos que acariciaron todos los senos caídos »¹⁵¹ («corps et papiers, l'écho des bruits des cabarets

¹⁵⁰ Colombo, Attilio, « Fotografa nella rivoluzione » in *Tina Modotti*, (I Grandi Fotografi –serie argento-) Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, 1983, p. 59, trad. pers.

¹⁵¹ Fuentes in Duffey, *op. cit.*, p. 73, trad. pers.

et les pieds frottés par le pavé et les mains caressant les seins tombants »). Ces procédés relèveraient selon l'auteur de procédés cinématographiques. Il faudrait cependant, ici aussi, rappeler que la peinture de l'époque procédait aussi de façon similaire et qu'en fin de compte ces épisodes rapides, mouvementés, que Duffey voit dans la littérature, se rapprochent du cinéma par ce qu'ils sont en soi très visuels, voire picturaux. En ce sens, le petit extrait de Fuentes que nous venons de reproduire pourrait aisément répondre à la série fortement intense de peintures de chevalet réalisée par Orozco au début de sa carrière sous le thème de « prostituées » (1913) et postérieurement dans certaines murales, comme celle intitulée *Catharsis* réalisées au Palais des Beaux-arts de Mexico, où le sourire des prostituées est captée sur un fond de violences guerrières-, où tout n'est qu'impressions furtives, rapides, coups de pinceau, taches de couleurs, autant de traces marquant le saisissement rapide des temps forts de la vie.

A-t-on raison d'affirmer, comme le fait Duffey, que « le cinéma a moulu -plus que tout autre forme artistique- les thèmes et les styles de la littérature mexicaine tout au long d'un siècle »¹⁵² et qu'il a, dès ses origines, donné naissance à une « vision notablement moderne de la violence »¹⁵³? Ne pourrait-on pas tout autant soutenir que la littérature et la peinture, elles-mêmes inspirées par la Révolution, ont tout autant influencé le cinéma? S'il est vrai, comme on le sait et comme le rappelle Duffey lui-même, que les premiers écrivains révolutionnaires participèrent eux-mêmes aux combats révolutionnaires, avaient-ils réellement besoin de voir des films pour saisir l'intensité de la Révolution?

¹⁵² Duffey, *op. cit.*, p. 139, trad. pers.

Au lieu de rechercher en vain les influences d'un art sur un autre, n'est-il pas plus intéressant d'insister sur l'originalité de chacun, de ne pas chercher la ressemblance, mais ce surplus qui crée la dissemblance et qui fait que justement une peinture n'est pas un film, qu'un film n'est pas un roman. D'ailleurs, chacun d'eux n'a-t-il pas ses propres méthodes et limites, de durée, d'espace, sa propre relation avec le spectateur? Un film peut être vu par un large public, répété chaque soir de la même façon dans différents lieux, alors qu'une murale ne peut pas être transportée, mais en échange n'a pas une durée précise pour être admirée, alors qu'un livre, bien que diffusé pour un large public, suppose une relation intime avec le lecteur –l'auteur ne peut pas assister directement à la lecture comme le réalisateur d'un film au soir de la première- et nous pourrions donner une infinité d'exemples pour démontrer la futilité de vouloir toujours chercher à savoir qui a fait quoi, qui a influencé qui. De Santi voyait bien juste lorsqu'il affirmait au bout de son article que : « Un film, donc, n'est pas seulement du théâtre, mais est 'aussi' du théâtre, n'est pas seulement de la musique, mais "aussi" de la musique, n'est pas seulement de la peinture, mais "aussi" de la peinture »¹⁵⁴.

4. D'une renaissance à l'autre

S'il est possible, comme dans le cas de la peinture murale, de parler d'influence directe des artistes de la Renaissance européenne sur les artistes mexicains, de façon générale, le rapport entre les deux univers tient davantage sur des parallèles non historiques, soit, dans la démarche singulière des deux périodes. La pensée critique, particulière aux deux époques, est un élément de premier ordre, tout comme l'est la volonté de changement et

¹⁵³ *Ibid.*, p. 10, trad. pers.

de rupture qui l'accompagne. L'échange entre les artistes et écrivains, qui est une autre caractéristique commune, s'explique par le consensus général, de la part des artistes, de mener cette rupture. On a vu que ce moment de rupture est aussi la conséquence d'une prise de conscience du moment présent, encouragé par le conflit armé dans le cas du Mexique ou par la guerre de religion dans le cas d'artistes comme Bruegel. Je reprendrais volontiers les mots de Figarella, qui affirmait que :

La chute d'un régime épuisé et le réajustement de la société suite à un processus révolutionnaire offrent à l'avant-garde la possibilité de jouer un rôle significatif pour produire l'art d'une société nouvelle. Tout processus révolutionnaire déploie une série de stimulations et d'énergie canalisée par l'utopie de créer un monde meilleur¹⁵⁵.

Siqueiros ne disait-il pas lui-même que « La peinture mexicaine est, avant tout, l'expression de la révolution mexicaine dans le domaine culturel »¹⁵⁶.

Au niveau des sources respectives, on constate que si les Européens de la renaissance puisent dans leur lointain passé gréco-romain, les artistes mexicains s'inspirent des sources indiennes de leur passé précolonial –bien qu'elles n'en soient pas, comme le souligne justement Siqueiros, « la conséquence exclusive »¹⁵⁷–.

Mais à côté de ces influences, on remarque aussi que chez plusieurs artistes de la Renaissance, et de façon très évidente chez des créateurs tels que Bruegel et Rabelais, la culture populaire semblera jouer un rôle prépondérant dans la recherche du renouveau. Il en va de même chez les artistes mexicains postrévolutionnaires, pour qui la culture

¹⁵⁴ De Santi, *op. cit.*, p. 62, trad. pers.

¹⁵⁵ Figarella, *op. cit.*, p. 205, trad. pers.

¹⁵⁶ Siqueiros, David Alfaro, « José Clemente Orozco, le précurseur formel-professionnel » (1944) in *David Alfaro Siqueiros. L'art et la révolution*, Paris, Éditions sociales, 1973, p. 65-77, p. 66.

¹⁵⁷ *Ibid.*

populaire sera tout aussi déterminante, aussi nous arrêterons-nous sur cette source fondamentale propre aux deux périodes.

Chapitre III

La culture populaire à l'avant-scène.

La figure de l'homme ayant été au centre de la pensée des humanistes, il est normal de comprendre pourquoi certains d'eux tournèrent les yeux vers la culture populaire, culture qui n'avait par ailleurs jamais cessé de se manifester. Certains comme Bruegel ou Rabelais réclamèrent ouvertement cet héritage qui, loin de contrevenir à leur admiration pour les Anciens, enrichissait leur langage esthétique. On pourrait même croire que la culture populaire, dans ce qu'elle avait de spontané et de subversif, pouvait en définitive leur servir d'appui dans leur lutte pour le développement du libre examen¹ et d'une société plus émancipée. Bakhtine reconnaissait par exemple que le rire de la Renaissance était passé d'une existence « quasi spontanée à un état de conscience artistique »², ajoutant : « le rire du Moyen Âge, au niveau de la Renaissance, est devenu l'expression de la conscience nouvelle, libre, critique et *historique* de l'époque »³. L'auteur constatait cependant que l'atteinte de cette fonction critique du rire était redevable à un vaste héritage populaire surgi des siècles antérieurs; « Mille années de rire populaire extra-officiel se sont de la sorte engouffrées dans la littérature de la Renaissance »⁴.

Selon Panofsky, la culture du Moyen Âge et toute sa charge de formes, d'icônes et de mots, avait survécu, même inconsciemment, tout au long de la Renaissance. « Il

¹ Dans le domaine religieux par exemple, les humanistes encourageaient notamment la libre interprétation des textes sacrés, refusant le dogmatisme des théologiens de la Sorbonne.

² Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, p. 81.

³ *Ibid.*

faut admettre [disait-il] que la Renaissance, comme un adolescent révolté contre ses parents et qui cherche appui auprès de ses grands-parents, avait tendance à nier ou à oublier ce qu'elle devait, après tout, à son père, le Moyen Âge »⁵. Il rappelait notamment que le terme « renaissance », le *renasci*, tout comme les termes antithétiques tels « lumières » et « ténèbres », « sommeil » et « réveil », utilisés par les humanistes pour parler respectivement de la Renaissance et du Moyen Âge, avaient tous une origine religieuse. Ils provenaient de la longue tradition des Écritures et faussaient en apparence l'idée même du renouveau. Pourtant, loin de pouvoir être interprétés comme un manque d'originalité, Panofsky considérait que ces emprunts constituaient la preuve même d'un véritable sentiment de régénération :

on peut supposer [dit-il] que lorsque les hommes de la Renaissance, au lieu de décrire la floraison des arts et des lettres comme une simple *renovatio* [...], avaient recours à des comparaisons religieuses comme " renaissance, illumination et réveil [...]", ils agissaient sous l'effet d'une impulsion semblable : ils ressentaient un sentiment de régénération trop radical pour être exprimé en tout autre langage que celui des Écritures.⁶

Un point en commun avec l'esprit de la Révolution mexicaine et celui de la Renaissance tient pour autant dans la place que joua la culture populaire, laquelle sembla soudainement sortir de son « obscurité » pour se faire visible et servir de point d'appui pour le renversement des valeurs que l'on tentait d'entreprendre.

La culture populaire du Moyen Âge constitua une réserve thématique aussi riche pour de nombreux peintres et écrivains de la Renaissance que la culture populaire à la croisée des XIXe et XXe siècles pour les artistes mexicains postrévolutionnaires :

⁴ *Ibid.*

⁵ Panofsky, Erwin, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, Flammarion, 1993 (1960), p. 53.

⁶ *Ibid.*, p. 52.

La culture populaire [stipule Charlot] influença l'ensemble de notre production en ce qui concerne l'ambiance et le contenu social. Le sujet de l'art populaire c'est le peuple, il était aussi le sujet de nos murales socialement conscientes. L'art populaire a corrigé la tendance des peintres des beaux-arts de regarder le peuple de l'extérieur.⁷

Ce regard intérieur n'est pas sans rappeler celui d'un Bruegel, dont les déplacements parmi les foules et les campagnes, dont l'intégration aux activités et divertissements populaires, soulignait un effort constant pour comprendre intérieurement un peuple, en saisir les souffrances, les inquiétudes, mais aussi les espoirs et l'allégresse. Charlot insiste sur l'humilité qui entoure le travail de l'artisan, humilité qui tient dans le fait que son œuvre reste toujours anonyme et donc de nature collective. Cette humilité, il la retrouvera pareillement chez un peintre tel que Goitia -l'un des premiers peintres révolutionnaires mexicains- comme chez les artistes du Moyen Âge :

Le point culminant de l'originalité atteinte par le mouvement mexicain fut la mise au rancard des caprices personnels face aux tabous des avants-coureurs parisiens. Pour au moins un temps [écrit-il à la fin de son livre], on a eu l'espoir d'édifier un art aussi public, aussi complexe, et aussi anonyme que celui du Moyen Âge⁸.

D'un point de vue technique, les artistes mexicains confirmeront également leur héritage populaire. Rivera admettra par exemple avoir acquis son savoir-faire au milieu des travailleurs :

j'ai appris la technique de mon métier auprès des maçons et des peintres en bâtiment, car ces artisans itinérants avaient gardé vivant l'art de la peinture à la fresque, depuis les temps lointains d'avant Cortés, quand la surface tout entière et les sculptures des temples de l'ancienne architecture des Indiens étaient recouvertes de fresques aux belles couleurs⁹.

⁷ Charlot, Charlot, Jean, *The Mexican Mural Renaissance*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1963, p. 38, trad. pers.

⁸ *Ibid.*, p. 317, trad. pers.

⁹ Rivera, Diego, « Introduction », *Portrait of America by Diego Rivera*, New York, Covici Friede Publishers, 1934. Traduction française de Catherine Ballestero, in Rivera, Diego, *Écrits sur l'art*, sélection de, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, p. 170-204, p.172.

On peut dès lors aisément comprendre l'intérêt de Rivera pour un artiste comme Bruegel, pour celui que Faure d'écrit comme « cet espèce de paysan que son langage inattendu, sa verve bizarre et puissante ont trop longtemps fait prendre pour un primitif seulement comique, peut-être un peu ridicule et dont l'esprit était libre et hardi, l'âme immense et rayonnante »¹⁰. Bruegel avait tout d'un travailleur honnête, son art démontrait une préoccupation profonde pour comprendre son entourage social, un effort constant de l'artiste pour réduire la distance entre lui et les sujets qu'il entendait peindre¹¹. Cette sensibilité particulière à Bruegel ainsi que son allure –et sa possible origine- de paysan, ajouteraient du poids à la thèse de Rivera voulant que celui-ci fût un peintre révolutionnaire, car pour Rivera, quoique fût un peintre, « SI C'EST UN TRAVAILLEUR [*sic*] dans le sens le plus large de classe et d'action, quoi qu'il fasse en tant que bon artisan, c'est-à-dire sincèrement, sera forcément une expression révolutionnaire ».¹² Bruegel avait lui-même à sa manière insisté sur le travail de l'artiste et son lien d'empathie avec la société, d'abord dans la sélection de thématiques populaires, dans sa grande production de travaux gravés, de calendriers, de paysages destinés à un large public, et plus explicitement encore dans un dessin tel que *Le peintre et le connaisseur* (1565), où l'artiste représenté est plongé dans son travail, ce qui

¹⁰ Faure, Élie, *Histoire de l'art. L'art renaissance*, France, Denoël, p. 276.

¹¹ Gibson rappelle par exemple que Bruegel allait fréquemment dans les fêtes de villages ou dans des noces de campagne en se faisant passer pour un invité dans le but de se rapprocher de ces gens qu'il voulait peindre (*op. cit.*, p. 65). L'auteur reconnaît de plus que l'humilité de l'artiste peut se lire dans tous ses personnages; « Les personnages de Bruegel [dit-il], ne sont pas centrés sur leur moi : la séduction n'est pas leur souci. C'est, au contraire, le monde humain, la nature, les besoins urgents et quotidiens, parfois les rapports entre les hommes et le divin, qui les sollicitent » (*Ibid.*, p. 78). D'autre part, dans certains de ses tableaux, comme le *Portement de Croix* par exemple, on a même cru reconnaître la présence de Bruegel (un autoportrait) au milieu de la foule.

¹² « Los Patios de la Secretaría de Educación Pública », *El Arquitecto*, Mexico, septembre 1925, IIe série, no 1, p. 12-20. Traduction française de Catherine Ballesterio, in Rivera, Diego, *Écrits sur l'art*, sélection de, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, p. 52.

contraste avec l'amateur d'art qui, portant la main sur sa bourse, semble davantage intéressé par l'acquisition de l'œuvre.

1. L'art populaire comme source

La Révolution autorisa le passage du savoir-faire et des formes de la culture populaire vers les registres de la haute culture. Parmi les artistes reconnus et issus des grandes écoles de l'époque, plusieurs trouvèrent dans la culture populaire des modèles et des formes esthétiques particulières. Adolfo Best Maugard développa par exemple une technique de dessin inspirée de l'art populaire, laquelle fut, dès 1921, enseignée dans l'ensemble des écoles mexicaines¹³. Les Muralistes, on l'a dit, s'inspirent pour leur part des techniques pratiquées par les peintres populaires sur les murs extérieurs des *pulquerias* (tavernes de liqueur d'agave) ainsi que celles des publicistes-peintres. Plusieurs créateurs, parmi eux les écrivains et poètes, cherchèrent dans la culture populaire des thématiques précises, telles que le paysan, la famille, le quotidien, le sacré. Mais c'est surtout une puissante énergie vitale, une étonnante énergie créatrice, une grande capacité d'invention et une attitude particulière -l'humilité-, que la majorité des artistes et écrivains rencontrèrent chez ces artisans populaires, dont le travail fut trop longtemps, et à tort, considéré comme du simple artisanat¹⁴.

¹³ En 1921, le ministre José Vasconcelos créa pour le peintre le « Département spécial de dessin et enseignement artistique » dans lequel il développa sa Méthode. Parmi les artistes ayant suivi ses cours et qui ont aujourd'hui passé à l'Histoire, mentionnons les peintres Rufino Tamayo, Rodríguez Lozano, Abraham Angel, Julio Castellanos, Miguel Covarrubias, Antonio Ruíz, Carlos Mérida et le graveur Leopoldo Méndez. Voir l'introduction de Alfonso De Nevillate dans : Best Maugard, Adolfo, *Método de Dibujo*, Mexico, Editorial Vñfeta, 1964 (1923).

¹⁴ Certaines notions, malheureusement encore en usage, telles qu'« art artisanal » ou « art ethnique », comportent des limites évidentes pour l'analyse des arts populaires et amérindiens, car, comme le confirme Hémond « elles définissent le degré d'échange marchand et le circuit de commercialisation plus que la valeur esthétique » (Hémond, Aline, *L'image au Mexique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 103).

1.1. La méthode de Best Maugard

La méthode de dessin que conçut Best Maugard visait à constituer un alphabet des formes artistiques les plus répétées dans la culture mexicaine. Le fait que cette dernière fut largement diffusée dans les écoles mexicaines de l'époque pourrait s'expliquer par le désir de l'État mexicain de définir et de promouvoir une culture proprement mexicaine. Son auteur fut certainement l'un des premiers à concevoir l'idée de fusion artistique à la base des arts populaires mexicains, idée que l'on pourrait rapprocher de celle du « métissage culturel » dont parlent aujourd'hui les historiens¹⁵. Il expliqua comment les Indiens de l'époque préhispanique, dotés d'un grand sens artistique, furent dès le XVI mis en contact avec d'autres formes, notamment celles apportées par l'Espagne renaissante -elle-même grandement influencée par l'art mauresque- ainsi que par l'art chinois (la poterie et les tissus) que les navires arrivés d'Asie (les « Naos de China ») déchargeaient dans le port d'Acapulco. Ces modèles externes, issus du commerce de marchandises, ne se seraient pas imposés dramatiquement, agressivement -comme on a déjà tenté de le faire croire- mais se seraient fusionnés graduellement, pour enfin déboucher sur l'art populaire contemporain; « ces influences [rappelle le maître] arrivèrent lentement sur un laps de plusieurs siècles, ils donnèrent l'opportunité à l'Indien d'utiliser peu à peu les nouvelles formes, seule manière de profiter et de sélectionner convenablement celles qui l'impressionnaient et qu'il sentait proche [...] »¹⁶. Loin de parler « d'acculturation », dans une optique de dominants- dominés, Best Maugard parle plutôt de « fusion », concédant aux Indiens le mérite d'avoir

¹⁵ Voir par exemple: Gruzinski, Serge, *La pensée métisse*, Paris: Fayard, 1999.

toujours su se renouveler et d'assimiler singulièrement les formes venues de l'extérieur¹⁷. L'expérience iconographique qu'il avait menée en 1911 auprès de Franz Boas, pour lequel le peintre reproduit minutieusement plus de deux milles formes esthétiques décorant des objets issus de la Vallée de Mexico et destinées à l'illustration d'un ouvrage ethnologique, fut le point de départ de sa future méthode. Cette expérience, rappelle Charlot, lui fournit le « noyau d'une méthode de dessin qui fit ressortir le dénominateur commun présent dans les beaux-arts [mexicains] [...] [et lui fit découvrir] l'alphabet plastique des sept éléments : 'la spirale, le cercle, le demi-cercle, le S, la vague, le zigzag et la ligne droite'»¹⁸. Son intérêt manifeste pour les arts préhispaniques invita aussi Best Maugard à considérer les aspects proprement esthétiques de l'écriture hiéroglyphique des Mexicas :

Dans les hiéroglyphes, composés de différentes représentations unies exprimant une idée, et parfois toute une série d'idées, on comprend que ce ne fut pas un sens purement artistique qui fut à la base de leur composition; cependant, le grand talent artistique de l'Indien résolut ces problèmes de manière étonnamment belle; il fit que chacune des composantes du hiéroglyphe fut jolie¹⁹.

Ces constatations autoriseraient un rapprochement entre le travail des *tlacuilos* (écrivains-peintres *mexicas*) et celui des grands calligraphes japonais ou arabes.

Rejetant l'idée même d'une culture statique, le peintre avait conscience que sa propre méthode s'inspirait de formes en transformation permanente et n'était pas inaltérable; « la formule que nous présentons et étudions ne prétend point être la forme définitive de notre art mexicain, car c'est une chose vive en continuelle évolution

¹⁶ Voir Best Maugard, Adolfo, *Método de Dibujo*, Mexico, Editorial Vifeta, 1964, p. 6-7, trad. pers.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Charlot, *op. cit.*, p. 62, trad. pers.

¹⁹ Best Maugard, *op. cit.*, p. 11, trad. pers.

[...] »²⁰. Bien qu'on lui reprocha par la suite son penchant pour l'ésotérisme, le sens métaphysique qu'il donnait à ces formes répétées, on lui reconnut cependant le mérite d'avoir été l'un des premiers à tenter de définir formellement l'art mexicain et, par le fait même, de promouvoir son authenticité.

Plusieurs autres expériences furent menées parallèlement par l'État émergent de la Révolution, il y eut par exemple celle des Écoles à l'air libre et des nombreuses Missions culturelles, où des instituteurs engagés furent envoyés dans les régions les plus éloignées du pays. Aucun de ces projets ne laissa de traces aussi importantes que celui du projet de peinture murale. Cependant, de par son importance, le projet des Écoles de peinture à l'air libre mérite également qu'on s'y arrête.

1.2. Les Écoles de peinture à l'air libre

L'expérience des Écoles de peinture à l'air libre débuta en 1913 suite à l'initiative des étudiants et de Ramos Martínez, le nouveau directeur de l'Académie des beaux arts que ces derniers venaient récemment d'élire. Il s'agissait de rompre avec l'enseignement classique et, en s'inspirant de l'expérience du mouvement impressionniste européen, de travailler hors des classes, dans les jardins, afin d'observer la nature et pratiquer la peinture « sans contrainte ». En prônant ouvertement l'autodidactisme et la recherche d'un langage personnel, l'approche déployée par L'École se distinguait dans sa totalité de l'idéal collectiviste qui allait pourtant devenir, une décennie plus tard, le mot d'ordre des Muralistes. Nombre de futurs Muralistes passèrent néanmoins par cette École qui constituait certainement à l'époque l'une des premières tentatives d'opposition à la

²⁰ *Ibid.*, p. 13, trad. pers.

« tradition classique » de l'ancienne Académie. Siqueiros, rappelle ce que cela signifiait pour les étudiants d'alors :

En 1911, comme conséquence compréhensible du nouveau courant impressionniste en Europe, les élèves de l'École des beaux-arts, dont j'étais, se mettent en grève. L'objectif du mouvement était la suppression totale des méthodes académiques et la création d'une école à l'air libre. De jeunes révolutionnaires, venus de l'action contre la dictature porfirienne (José de Jesús Ibarra, Raziel Cabildo, Miguel Angel Fernandez et d'autres) dirigeaient la grève. Les plus jeunes, moi parmi eux, se joignirent à leur activité [...] La grève réussit. La première école de plein air s'ouvrit [...] En 1913, nous, élèves de la brillante école de Santa Anita, partageons notre temps entre les activités conspiratives contre le régime usurpateur de Victoriano Huerta et les préoccupations techniques et formelles de l'impressionnisme.²¹

Bien que la première École de peinture à l'air libre fut inaugurée en 1913, durant le gouvernement dictatorial de Huerta, le projet fut abandonné peu de temps après, pour être repris officiellement en 1920, avec l'ouverture de trois autres écoles. Les intentions de ces nouvelles Écoles, menées en pompe par le président Obregón, furent certainement nobles. Il était question de donner l'opportunité à de jeunes artistes issus de milieux défavorisés, notamment autochtones, de se familiariser avec l'expérience de la peinture par le biais de la méthode impressionniste. Cependant, l'expérience n'échappa malheureusement pas à une sorte de propagande ethnique nationaliste, qui vantait la présence majoritaire d'étudiants d'origine amérindienne et affichait une certaine croyance en la supériorité de la « race indigène »;

Des quatre écoles de peinture à l'air libre [se félicitait Ramos Martinez] c'est à Xochimilco que prédomine la race indigène, suivent ensuite celles de Tlalpan, Guadalupe Hidalgo et Churubusco. À Xochimilco cent pour cent sont indigènes; à Tlalpan soixante-dix pour cent, et les autres criollos ou métisses. A Guadalupe Hidalgo et Churubusco cinquante pour cent sont indigènes et les autres criollos ou métisses²².

²¹ Siqueiros, David Alfaro, *L'art et la révolution*, Éditions sociales, Paris, 1973, p. 12.

²² Ramos Martinez, Alfredo in *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, Mexico, Cvltvra, 1926, p. 9, trad. pers.

L'École mettait l'accent sur une technique basée sur la spontanéité, la libre expression et sur le refus des influences -le travail du maître se limitant à favoriser l'élève à définir sa voie personnelle- afin de ne pas affecter, disait-on, la pureté de « l'âme indienne ». On croyait alors, comme l'illustrent les propos de Salvador Novo, en une sorte de savoir-faire venu du passé; « ce que fait l'indien aujourd'hui [en 1926] [...] les formes, les lignes, les couleurs, ne sont rien d'autre que la continuation d'un passé artistique précolonial, sans égal »²³. Tous n'étaient cependant pas de l'avis de Novo. Orozco par exemple, tout en reconnaissant que l'existence de telles écoles surgissait comme une « réaction naturelle contre l'Académie, en complète décomposition »²⁴, se montra dans son *Autobiographie* en complet désaccord avec un projet dont il admettait avoir pris ses distances dès l'origine. Le peintre muraliste réalisera de fait nombreuses caricatures dans des journaux tels que l'*ABC* relevant d'un étonnant sarcasme. On y verra notamment une caricature intitulée « Les enfants prodiges » où déambulent des femmes à l'air stupide devant les tableaux de jeunes artistes indiens, commentant « Eh bien! C'est pour ça que les laitues et les choux sont si chers! Si les Indiens de Xochimilco, au lieu de les cultiver nous les peignent! »²⁵. La véhémence de cette attaque pourrait cependant s'expliquer par le fait qu'Orozco venait tout récemment d'être expulsé de l'École préparatoire, où il réalisait des murales, ainsi que de son poste de professeur à l'École nationale des beaux-arts. Il en voulait donc au nouveau gouvernement. Mais le peintre avait certainement des

²³ Novo, Salvador in Martínez, *Ibid.*, p. 13, trad. pers.

²⁴ González Mello, *Orozco ¿Pintor Revolucionario?*, Mexico, UNAM-IIE, 1995.

²⁵ *ABC*, Mexico, 1925, 6 septembre. Voir les commentaires de González Mello, *op. cit.*, p. 59-61.

raisons historiques tangibles pour craindre ces montées d'ethnicité nationaliste qui allait à l'encontre d'une pensée universelle :

Nous ne savons pas encore qui nous sommes, comme les malades d'amnésie. Nous nous classifions continuellement en Indiens, *Criollos* [descendants espagnols], Métis, ne portant attention qu'au mélange des sangs, comme s'il s'agissait de chevaux de courses, et de cette classification ont surgi des partis saturés de haine qui se font une guerre mortelle, indigénistes et hispanistes [...] Le monde entier est ébranlé et ensanglanté par la haine des races. Aucune religion n'a pu l'abolir. Toute l'histoire de Mexico semble écrite exclusivement du point de vue racial [...] La Conquête de Mexico par Hernan Cortés et ses hôtes semble avoir été hier. Elle a plus d'actualité, à tout moment, que les injustices de Pancho Villa [...] Pour atteindre l'unité, la paix et le progrès, il suffirait, peut-être, d'en terminer pour toujours avec la question raciale. Ne plus jamais parler d'Indiens, d'Espagnols et de métisses [...] Traiter l'Indien, non pas comme un Indien, sinon comme un homme à l'égal de tous les autres hommes [...] ²⁶.

La résistance de certains intellectuels face à un tel projet n'empêcha pas une reconnaissance assez générale de l'expérience des Écoles à l'air libre, reflétée notamment par l'acceptation de la revue d'avant-garde *Contemporaneos* de publier en 1929 plusieurs peintures réalisées dans ces écoles²⁷.

On peut comprendre pourquoi certains Muralistes s'interrogèrent sur la validité d'un projet qui encourageait les jeunes issus de milieux populaires à se familiariser avec la peinture de chevalet, au travail individuel, et cela, en dépit de la quasi-inexistence d'un marché pour ce type de travail en ce début de siècle à Mexico. On pourrait aussi supposer que les jardins clôturés de ces Écoles s'érigaient en une certaine frontière, séparant les étudiants du reste du monde. On verra notamment, plus bas que le propre de la culture populaire tient justement dans son caractère collectif, ce qui ne signifie pas la négation du travail singulier ou de la recherche de l'originalité, mais bien la capacité de l'artiste à dialoguer avec l'extérieur, soit : à rester populaire. Pourtant, on ne saurait nier

²⁶ Clemente Orozco, *Autobiographie*, op. cit., p. 69-70, trad. pers.

le fait que le travail de ces étudiants s'oriente aussi dans le nouvel horizon culturel postrévolutionnaire. Au cours de mes recherches dans la Bibliothèque de l'Institut de philologie de l'UNAM (Biblioteca del Instituto de Filológicas-UNAM), je suis tombé tout à fait par hasard sur un livre de l'époque où apparaissait le travail de ces jeunes artistes, intitulée *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*²⁸. Oublié par le temps, ce livre, couvert de moisissure, n'était pas répertorié sur la liste de la Bibliothèque, j'en fis la remarque au bibliothécaire en chef qui l'envoya restaurer et procéda, je suppose, à son enregistrement. Je fus étonné de voir combien les étudiants des Écoles avaient su, chacun à leur façon, développer des thèmes et des styles qui entraient dans la même dynamique que les grands artistes postrévolutionnaires. Ainsi, ces jeunes issus des milieux populaires, qu'ils fussent Amérindiens ou Métis, n'étaient plus seulement les sujets des toiles, mais produisaient eux-mêmes ces toiles. Leur propre regard se tournait soudainement vers leur société, vers leur habitat, c'était à leur tour de croquer les visages de leurs proches, de contempler les paysages environnants. C'était leur façon à eux, de faire un art collectif. Le lecteur trouvera ci-joint certaines reproductions de ces œuvres qui ont aujourd'hui sombré dans l'oubli (figs. 56-59).

Il ne fait pas de doute que c'est dans les arts populaires, régionaux ou autochtones, que le gouvernement mexicain postrévolutionnaire trouve les sources les plus propices à la construction d'une identité mexicaine. De là naîtra l'idée même de culture nationale et d'artistes nationalistes. Des concepts comme celui de « patriotisme » envahiront le jargon des politiciens tout autant que celui des critiques d'art, et cela,

²⁷ Voir : *Contemporaneos*, Mexico, 1929, marzo, No 10, p. 214-220.

²⁸ Ramos Martinez, Alfredo in *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, Mexico, Cvltvra, 1926, p. 9, trad. pers.

pendant plusieurs décennies. L'État, tout en se montrant admiratif pour les arts populaires et pour le travail des artisans mexicains, semblera néanmoins aveugle aux injustices accablant la population rurale et les communautés indiennes.

2. Carnaval et Révolution

Si le surgissement du populaire, sous ses diverses formes, éthiques, thématiques et techniques dans la haute culture fut déterminant pour l'art mexicain contemporain, on ne saurait passer outre, dans cet essor artistique collectif, la participation du peuple lui-même, la détermination de certains artistes populaires à joindre leur voix à celles des grands milieux. Avec la Révolution le peuple prend lui aussi conscience de ses capacités artistiques. La lutte menée pour la conquête politique et territoriale –abolition des grandes haciendas, organisations syndicales dans les usines de textiles, déclaration des droits des travailleurs dans la Constitution (article 33)- se traduit inévitablement dans les milieux artistiques. Le *corrido* et le théâtre populaire constituent des exemples précis de cet épanouissement populaire, nous en parlerons dans le prochain chapitre. L'audace soudainement acquise par un peuple qui s'est risqué la vie sur le terrain politique et militaire paraît annoncer un renversement des rôles. D'objet d'étude, le populaire devient producteur de sens. Jadis confinées au statut d'art folklorique, artisanal, les créations populaires se font contemporaines et elles prennent, avec la Révolution, graduellement part au discours artistique.

Carlos Monsiváis soulignait, lors d'une conférence en 2000 sur le thème de la Révolution mexicaine²⁹, que les années 1910-20 avaient mis à découvert de nombreux aspects de la culture populaire dans différents milieux artistiques. Pour la première fois, on voyait apparaître dans les arts des personnages tels que les paysans en armes, la femme combattante, le pauvre des milieux urbains et l'ensemble des désespérés et marginalisés. Les héros du peuple, tels que Emiliano Zapata et Pancho Villa, furent pour leur part rapidement transformés dans l'imaginaire populaire en figures épiques, contrairement à Madero ou Carranza, dont les origines et attitudes bourgeoises les rendaient étrangers à la majorité.

Le principe *d'in-occultabilité*, que nous avons vu antérieurement, concernait non seulement des personnages précis, mais aussi des formes rhétoriques et esthétiques particulières. Le langage populaire se faisait soudainement entendre, les obscénités commençaient à être ouvertement prononcées, les thèmes de l'injustice et de l'exploitation –responsables de la misère généralisée- étaient publiquement abordés. Le langage de la rue, ces « malas palabras », cette « poésie populaire à la portée de tous » dont parle Octavio Paz³⁰, prenaient maintenant les devants de la scène. Le voile de pudicité entourant la nudité et la sexualité semblait vouloir se lever. Le corps entier devenait dorénavant visible, en révolte contre quatre cents années d'oppression morale, on en parlait ouvertement, sans honte et sans scrupule;

Le prohibé ou ce qui est contraint au silence font acte de présence dans la culture populaire, ou mieux, se filtrent de manière inattendue dans ce grand retournement de la sensibilité où pour la première fois, ou presque, le peuple prend conscience

²⁹ Voir les actes du colloque : *El Siglo de la Revolución Mexicana*, Mexico, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2000, 2 Tomes.

³⁰ Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1984 (1959), p. 67, trad. pers.

de soi en tant que producteur et inspirateur de créations artistiques et de formes de conduites.³¹

Pour Monsiváis, le peuple assistait avec la Révolution à la projection d'une image de lui-même dans l'art, une image dont il pouvait se moquer, dont il pouvait rire et, par le fait même, chercher à transgresser. L'auteur établissait de plus un rapprochement entre la Révolution mexicaine et le carnaval. Il voyait par exemple dans la description que fit en 1914 le journaliste Fernando Benitez d'une fameuse scène de soldats riant aux éclats, vêtus d'habits bourgeois et se regardant pour la première fois dans des miroirs qu'ils venaient de soustraire d'une maison bourgeoise, la présence d'un véritable « carnaval instantané »³². Tout en posant la culture populaire comme principal moteur de la nouvelle culturelle mexicaine, il renforçait les parallèles entre certains phénomènes visibles dans le Mexique postrévolutionnaire et dans l'Europe du XVe siècle ; « [c'est] avec la même soif fornicatrice et pantagruélique, découverte par Mikhaïl Bakhtine dans le Moyen Âge et la Renaissance, que surgira –se verbalisera- la moitié inférieure du corps, le “dessous” de l'espèce humaine »³³.

2.1. Les paysans dans la cité

Il semble en effet possible d'établir de nombreux liens entre la tradition carnavalesque et certains épisodes de la Révolution mexicaine, surtout si l'on s'en tient à la définition de Peter Burke, pour qui le carnaval pouvait être compris «comme une grande pièce de théâtre représentée dans les rues et les places publiques, transformant ainsi la ville en

³¹ Monsiváis, Carlos, “La cultura popular”, in *El Siglo de la Revolución Mexicana*, Mexico, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2000, tome II, p. 143-160, p. 152, trad. pers.

³² *Ibid.*, p. 144, trad. pers.

³³ *Ibid.*, p.159, trad. pers.

une immense scène sans mur, et dont les habitants – qu'ils fussent acteurs ou simples spectateurs- pouvaient observer les scènes depuis leurs balcons »³⁴. Dans les deux cas, on assiste à une manifestation ouverte de la culture populaire qui envahit de façon soudaine et brusque l'espace urbain. Cette manifestation résulte notamment des moments de débordements de la culture populaire des campagnes vers les villes, où le paysan se mêle momentanément au citoyen. Le cas le plus exemplaire est certainement celui du 6 septembre 1914, jour où pénétrèrent les forces révolutionnaires de Villa et Zapata dans la ville de Mexico (fig. 64). Pour les dirigeants, également d'origine paysanne, cette journée du 6 septembre sera l'occasion d'assister à leur propre défilé, celui des masses soudainement converties en héros :

Depuis les balcons du Palais National, Villa et Zapata assistèrent au défilé des troupes de la Division du Nord [villiste] et de l'Armée de libération du Sud [zapatiste]. Ils se photographièrent ensemble. Puis ils s'assirent alternativement, l'un après l'autre, dans la chaise présidentielle *-juste pour voir la sensation-* disaient-ils³⁵.

La ville entière prend la forme d'une scène immense où les masses, soudainement *in-* *occultées*, s'emparent des rues pour devenir à la fois les acteurs et les spectateurs de ce grand carnaval. Cette année-là, le peuple des campagnes pénètre un univers inconnu faisant « irruption dans un univers protégé : bourgeois, européenisé, apparemment hors d'atteinte »³⁶. Ce sera pour les paysans l'occasion de visiter la ville, et d'y laisser sa trace au passage; on se rappellera des trous de balles laissés par Pancho Villa sur le plafond du chic Café Opéra, dans le quartier historique de Mexico. Ce sera aussi pour le

³⁴ Burke, Peter, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Barcelone, Altaya, 1997 (1978), p. 263, trad. pers.

³⁵ Gilly, Adolfo, *La revolución interrumpida*, Mexico, El Caballito, 1977, p. 141, trad. pers.

³⁶ Gruzinski, *op. cit.*, p. 42.

paysan l'occasion d'un voyage « exotopique »³⁷, vers cet autre Mexicain, celui de la ville, pour goûter, ne serait-ce qu'un moment, les plats et coutumes de ce dernier, comme le démontre le fameux cliché des Révolutionnaires déjeunant au restaurant Sanborns, scène légendaire que ne manqueront pas de répéter, en 1999, les Zapatistes chiapanèques (voir composition fig. 65).

2.2. Rires, travestissements et renversements des rôles

Le témoignage du journaliste de Benitez qu'on a évoqué plus haut³⁸ contient le principe du « renversement carnavalesque ». La scène qu'il décrit montre en effet des soldats sortant de maisons de riches, vêtus de capes et de chapeaux haute-forme, se travestissant avec les robes de soirée des grandes dames et provoquant un rire extatique entre tous leurs camarades. Par ce geste, les Révolutionnaires opèrent à leur manière la déconstruction de l'univers secret des maisons et des mœurs bourgeoises, qu'ils jettent soudainement à la rue en plein jour, pour les *in-occulter*. Les habits, signes distinctifs des classes sociales qui depuis toujours participent à la séparation des castes élevées³⁹ du reste de la société, se voient soudainement vidés de leur potentiel autoritaire.

³⁷ L'expression « exotopie », qui signifie littéralement « hors de lieu », sous-entend la capacité d'un observateur donné, de s'abstraire de son propre univers pour se mêler à celui d'un autre; ici par exemple, le paysan tente de comprendre l'univers interdit du citadin en se glissant dans la peau de ce dernier. L'expression est utilisée et développée par Mikhaïl Bakhtine dans: *Estética de la creación verbal*, Mexico, Siglo Veintiuno, 1997 (1979), en particulier dans le chapitre intitulé "Autor y personaje en la actividad estética", p. 13-191.

³⁸ Je me réfère notamment à la scène du journaliste Fernando Benitez : voir Monsivais, *op.cit.*, p. 144.

³⁹ Au XVII^e siècle apparaît au Mexique tout un système de castes basé sur la question de la « race », ce qui permettra aux Espagnols de conserver le haut de l'échelle sociale et les métis d'être classés selon leur part de sang blanc. Les habits servirent de tout temps pour établir et distinguer les classes sociales. Ne pensons qu'au panache de plumes de quetzal de Moctecuzoma ou à la couronne des différents rois d'Espagne, qui marquaient le sommet de la hiérarchie politique. Les chapeaux haut de forme des bourgeois servirent aussi de signe distinctif des classes bourgeoises et dominantes du XIX^e et du début XX^e siècle, ces mêmes chapeaux que parodieront les soldats révolutionnaires.

De tels travestissements pourraient rappeler les nombreux déguisements que l'on retrouve encore de nos jours dans les fêtes populaires. Chez les habitants d'origine nahua de la ville de Cuetzalan par exemple, dans la Sierra Norte de Puebla, le fait de se déguiser en Espagnol en portant un masque (**fig. 66**) –implicitement, de prendre la figure de l'autre- ou de se convertir en femme (**fig. 67**), incarne symboliquement le renversement des rôles. Doit-on rappeler que ces festivités se déroulent dans une ambiance hautement burlesque durant la Semaine sainte, et qu'elles perpétuent pour autant, à leur manière, la tradition du carnaval qui jadis précédait le carême.

Le rire deviendra aussi une façon de rompre la rigidité et de réparer les anomalies⁴⁰ d'une société fermée et exclusive. Cette fonction réparatrice et corrective on la retrouvera également dans l'art carnavalesque ainsi que dans la littérature de la Renaissance. Bakhtine verra par exemple dans le ventre rond et le réalisme grotesque de Sancho Panza une réponse à l'idéalisme isolé, abstrait et insensibilisé de son maître Don Quijote :

c'est le correctif matériel, corporel et universel aux prétentions individuelles, abstraites et spirituelles; de plus, c'est encore le correctif populaire du rire à la gravité unilatérale de ces prétentions spirituelles (le bas rit sans cesse, c'est la mort rieuse qui donne la vie [le ventre rond Sancho serait la tombe rieuse de Don Quijote]).⁴¹

La *Catrina* (**fig. 69**), inventée par le graveur José Guadalupe Posada, va dans ce sens. Si le graveur revêt la mort aussi élégamment que les grandes dames de Mexico, habillées à l'européenne, c'est justement pour parodier la vanité d'une aristocratie qui cherche par

⁴⁰ Une description très précise des fonctions du rire est offerte par Henri Bergson dans son essai intitulé *Le rire* (Vendôme, Quadriga-PUF, 1985 (1940)), où il aborde les aspects bienfaisants du rire, qui aurait pour fonction de rompre la rigidité tant physique que psychologique présente dans la société, en favorisant la flexibilité.

⁴¹ Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, p. 31

tous les moyens possibles à se distinguer des autres Mexicains. De façon plus générale, la *Catrina* incarne aussi toute forme de vanité, cette « anomalie », comme l'affirmait Henri Bergson, que la société cherche à corriger par le biais de la parodie; « le remède spécifique de la vanité est le rire, et [...] le défaut essentiellement risible est la vanité »⁴².

La figure même du héros mexicain Doroteo Arango, alias Francisco Villa, mais plus connu sous le nom de Pancho Villa, incarnera aussi cette matérialité propre à la culture populaire. Son éternel sourire, qu'il conservera même au-devant du combat, terrorisera les soldats fédéraux. Sa panse, sa carrure, sa virilité contrasteront totalement avec la figure de ceux qu'il appellera les « *perfumados* » (parfumés), ces dirigeants issus tant de l'ancienne aristocratie que de la nouvelle bourgeoisie montante. Villa incarnera à lui seul la figure de tout un peuple investissant soudainement la scène.

Même défaut, Pancho Villa continuera d'incarner la vengeance du bas. Un cliché photographique fort énigmatique, pris dans son ranch à Canutillo peu de temps après sa reddition, nous montre de fait un Pancho Villa monté sur un cheval et portant sur sa selle le masque d'un Espagnol qu'il semble prêt à revêtir pour un possible renversement des rôles (**fig. 68**).

De nos jours, Villa continue d'incarner l'image de la résistance populaire. La grande quantité de clichés photographiques sur Villa procurent aux jeunes peintres muraux d'aujourd'hui d'intéressants modèles pour reproduire la puissance du guérillero à cheval sur les murs de la ville. Ainsi, en sortant de la place de Coyoacan, dans la ville de Mexico, on ne peut s'empêcher de reconnaître l'image du grand cavalier fraîchement

⁴² Bergson, Vendôme, Quadrige-PUF, 1985 (1940), p. 133.

peinte sur un des murs (**fig. 70**). On le retrouve également sur un des murs extérieurs de l'Université Nationale Autonome de Mexico (UNAM), traversant littéralement l'enceinte universitaire pour se fondre sur le spectateur (**fig. 72**). À force de regarder des images de Villa, j'ai fini par découvrir les modèles photographiques dont s'inspirèrent les artistes (**figs. 71 et 73**).

2.3. La mort et le cycle de la vie

La plupart des personnages de Posada sont, comme sa *Catrina*, des squelettes vivants, habillés et pratiquant mille et une activités. Ils sont à l'image même des hommes, leur double quintessenciel. Ce qui surprend, et surtout inquiète, c'est le sourire qu'ils abordent dans la plupart de leurs activités, sourire qui n'est pas sans rappeler certaines œuvres de la Renaissance où la mort côtoie soudainement la joie, le rire, l'ironie. Bakhtine dira par exemple que chez Rabelais la mort est considérée dans sa totalité, c'est-à-dire, dans sa relation avec l'existence, avec l'Histoire, avec la progéniture, soit, non pas comme une fin opposée à la vie, mais comme un aspect particulier du grand cycle de la vie. La mort coïncide « avec le prix élevé accordé à la vie, avec l'exigence de lutter jusqu'au bout pour la conserver [...] elle se présente comme l'expression même de ce haut prix et des forces vives qui éternellement triomphent de toute mort »⁴³. Les personnages de Rabelais, selon Bakhtine, « sont opposés à dessein à la fausse vision du monde de l'Église féodale, où les valeurs sont hostiles à la réalité spatio-temporelle comme un principe d'agitation, de fragilité, de péchés, où la grandeur est symbolisée par la petitesse, la force par la faiblesse et l'impuissance, l'éternité par l'instant qui

⁴³ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 343.

« passe »⁴⁴. L'auteur insiste sur ces nouveaux voisinages en cours durant la Renaissance, dont la mort, soudainement rapprochée du rire, du boire, du manger ou de la sexualité-, voisinages qu'il retrouvera aussi chez Shakespeare, avec les scènes du Falstaff, avec la figure des joyeux fossoyeurs chez *Hamlet* ou encore avec le portier jovial de *Macbeth*. On pourrait voir ces nouveaux voisinages comme une riposte à la peur de la mort qui avait dominé le Moyen Âge en Europe. Le chercheur allemand mexicain Paul Westheim, dans son étude sur la mort au Mexique, rappelle que :

L'Europe, au moment d'émerger du Moyen Âge, tente de se libérer de la peur de la mort, qui est à la fois une peur du Jugement dernier et une peur de l'enfer, par le biais de la représentation des danses macabres, qui constitue depuis le XIV^e jusqu'au XVI^e le thème préféré de la poésie populaire, du théâtre, de la peinture et des arts graphiques prédominants dans les miniatures des livres d'art. La méditation sur la finitude terrestre, qui forme le contenu de profondes dissertations théologiques et philosophiques, devient la question primordiale de ces temps tumultueux, où la mort s'attaque à l'humanité avec une extraordinaire fureur.⁴⁵

C'est ce même rapport de communion entre la vie et la mort qu'abordent aujourd'hui les œuvres contemporaines de Nicolás De Jesús. Cet artiste populaire d'origine náhuatl réalise en effet des gravures où les *calacas* (squelettes vivants) se mélangent aux vivants, où les vivants célèbrent la venue des morts. Dans l'une de ses gravures ayant pour thème la fête des morts, on distingue parmi l'activité festive un des morts –*L'oublié* (titre de l'œuvre)- s'éloignant de ses semblables pour épier un couple de vivants en train de s'accoupler (fig. 74). Le thème de la mort est aussi exprimé dans une iconographie chrétienne qui semble à la fois faire référence à la naissance de Jésus -modeste maison de paille rappelant la crèche, présence d'animaux adossés à cette dernière- ainsi qu'au paradis perdu et donc en opposition à l'idée de l'Immaculée Conception. La scène de

⁴⁴ *Ibid.*, p. 314.

⁴⁵ Westheim, Paul, *La Calavera*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1996 (1953), p. 50, trad. pers.

l'accouplement qui suggère cette double interprétation rappelle une autre gravure de Nicolas de Jesús (**fig. 75**), où le couple allongé est à nouveau situé près du bétail, dans un univers typiquement mexicain –cactus, fleurs colorées-, un paradis digne d'Adam et Ève où la fertilité du sol répond à la scène d'accouplement, analogie renforcée par le titre : *La semence*.

Il ne s'agit plus, comme dans les Vanités, d'une mort attendant les vivants, sablier à la main, dans une sorte de fatalisme irréversible, mais bien de la réunion, de la conjonction, de tout le cycle vital; de l'accouplement, de la vie, de la mort, de la naissance. S'il est possible de voir chez Nicolás de Jesús l'héritage possadien –direct ou indirect (à travers des sources secondaires)⁴⁶- il est cependant important de signaler l'origine autochtone de l'artiste, et sa filiation manifeste avec certaines anciennes croyances préhispaniques, encore en vigueur dans l'imaginaire collectif ainsi que dans certains rituels tels que celui de la fête des morts. Dans les temps préhispaniques, la mort était entendue comme un cycle bienfaisant et en parfaite harmonie avec la vie. Les dieux aztèques pouvaient par exemple donner tant la vie que la mort. Une déesse comme Tlazolteotl, déesse des immondices, associée à la guerre, à la mort, était aussi à l'origine de la vie. On a démontré qu'elle pouvait être considérée comme déesse du recyclage tant ses aspects mortifères étaient bienfaisants; les excréments qu'elle absorbait par la bouche elle les accouchait comme des fleurs, elle était à la fois la déesse des morts au

⁴⁶ Au cours d'une exposition de Nicolas de Jesús à Paris en 2002 (Parc de la Villette), je m'étonnai de la proximité de ses nombreux squelettes satiriques avec ceux de Posada. Je lui en fis la remarque, mais il affirma sans étonnement, « oui, on me l'a déjà dit, mais je ne connais pas le travail de cet homme ». On retrouve des gravures de Nicolás de Jesús dans: Le Bot, Yvon, sous la direction de, *Indiens, Chiapas, Mexico, Californie*, Montpellier, Indigène, 2002. On pourra aussi consulter: Le Bot, Yvon, « Une résurrection artistique » in *GEO*, novembre 2002, No 285, p. 114- 118.

combat et celle des nouveau-nés⁴⁷. Mais certains aspects de la religion préhispanique rappellent aussi les croyances occidentales. Dans son étude sur Rabelais, Weinberg signale par exemple que l'aspect scatologique de Gargantua est inséparable de son grand spiritualisme; « Certes, la merde avilit, mais elle possède en même temps des aspects positifs : elle est associée à la fertilisation, à la fécondité, à la naissance et à la renaissance »⁴⁸. Pour cette dernière, la scène de la naissance de Gargantua, où la mère avale une quantité exagérée de boyaux d'animaux avant de lui donner naissance, par l'oreille, symboliserait le rapport de contiguïté entre le bas et le haut; au lieu de sortir par le bas, Gargantua sort par la tête de sa mère, soit, par l'esprit, et le lecteur est invité à en faire de même⁴⁹. L'auteure va pour autant plus loin que Bakhtine en reconnaissant que le bas joue le rôle d'un tremplin pour l'éveil de l'esprit. Le mouvement n'est plus seulement du haut vers le bas, mais aussi du bas vers le haut. La nourriture grasse, comme le vin chez Platon, est un terrain fertile pour l'émancipation de l'esprit⁵⁰.

Pour Westheim, la *calavera* (la tête de mort), abondamment représentée durant la Fête des morts (le deux novembre de chaque année), ne se présente pas comme l'adversaire des hommes, mais comme un compagnon, un proche, avec qui on peut même se permettre de rigoler;

Dans la *calavera* mexicaine, la Mort n'est plus extrahumaine, ni surhumaine, elle n'a rien de fantasmagorique, et pour autant n'encourage pas l'imagination à tourner autour de ce qui est macabre. Cette Mort dans les *calaveras* n'est pas le démoniaque adversaire de l'homme, mais bien son égal dans un jeu où tous deux jouent loyalement. Elle confronte l'homme comme dans le *Codex Borgia* ou le [dieu] Quetzalcoatl vivant –ou destiné à vivre– affronte dans le jeu de balle le

⁴⁷ Voir : Giasson, Patrice, « Tlazoltéotl, deidad del abono, una propuesta » in *Estudios de cultura náhuatl*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, No 32, p. 135-157.

⁴⁸ Weinberg, Florence, *Rabelais et les leçons du rire*, Paris, Orléans, Paradigme, 2000, p. 14.

⁴⁹ *Ibid.*, p.23.

⁵⁰ *Ibid.* p. 21.

Quetzalcoatl mort, ou destiné à mourir. Et, exactement comme dans le mythe de Quetzalcoatl, il est possible que la Mort ne soit pas la plus forte.⁵¹

La culture populaire au Mexique, comme on le voit, est fortement liée aux sociétés autochtones qui lui donnent un peu de sa spécificité. Westheim confirme avec raison l'héritage métis de la Fête des morts au Mexique. Il constate par exemple que les aspects chrétiens de la fête y sont combinés avec les héritages de l'époque préhispanique qui était dépourvue de danse macabre et de Jugement dernier⁵². La célébration des morts se présente comme une fête pour les morts, ces derniers venant visiter leurs parents vivants, qui leur ont préparé des autels ornés de fleurs et de pain sucré, ainsi que des plats et boissons que préférait le défunt du temps de son vécu.

La popularité de cette fête en fait aussi un lieu propice pour la critique et la satire politique, elle joue ainsi un rôle de soupape des tensions collectives, de façon similaire aux fameuses *fallas*⁵³ valenciennes. On comprend pourquoi Westheim n'hésite pas à comparer la Fête des morts à une sorte de carnaval :

Le 2 novembre, jour où l'on concède une certaine "liberté de carnaval" (ou s'agirait-il d'une liberté dont s'approprièrent ces dessinateurs populaires et qui devint par la suite coutume?), la feuille détachée appelée *calavera* [⁵⁴] sert pour se libérer. La politique –et les politiciens-, la corruption, les figures connues, et les personnages éphémères occupant pendant quelques semaines l'opinion publique, font l'objet de la satire populaire.

⁵¹ Westheim, *op. cit.*, p. 81-82, trad. pers.

⁵² Westheim, *op. cit.*, p. 75 et sur la question du métissage, voir p. 86.

⁵³ Les *fallas* sont des constructions de papiers, représentant des personnages célèbres, des situations politiques, militaires, écologiques, etc., ayant fait l'actualité de l'année terminée. Ces « châteaux de papiers » sont ensuite brûlés, comme s'il fallait les enterrer pour commencer un nouveau cycle. Cela rappelle également la mise à feu de Carnaval, le mannequin de paille personnifiant le carnaval, crémation qui marque le dernier moment de la fête. Il est intéressant de noter qu'en Amérique les Aztèques brûlaient eux-aussi, chaque cinquante-deux ans, des cannes végétales pour assurer la régénération du nouveau cycle.

⁵⁴ L'auteur se réfère certainement au *papel picado* (papier découpé) représentant des *calaveras* (squelettes) qui reproduisent les activités et souvent les fêtes et l'allégresse des vivants. Ces papiers, que l'on monte en guirlande, sont ensuite suspendus dans les maisons et lieux publics.

L'auteur établit aussi une nette distinction entre la culture européenne et celle du Mexique, soutenant que dans le premier cas, la mort, à travers la danse macabre, restait liée à la peur de la mort et, par la menace, imposait l'examen de conscience et le retour à la vertu, alors que dans le second cas, elle cherchait à la dépasser⁵⁵; « Le peuple mexicain [dit-il en paraphrasant J.J. Arreola] a su se moquer de la mort ». ⁵⁶ La spécificité mexicaine s'exprimerait selon l'auteur dans la combinaison entre la joie de vivre et la Fête des morts.

Chez Posada et De Jesús, la mort, comme chez Rabelais, paraît vaincue par la vie, par les activités des hommes, par la chair. En regardant les gravures de Posada on pourrait aisément croire qu'elles apparaissent comme une réponse indirecte à l'Église catholique qui, depuis l'arrivée des Espagnols, s'était appliquée à présenter la mort comme un phénomène paré de fatalité, profondément menaçant et contraire à la vie, que seule la promesse d'un au-delà lumineux semblait pouvoir apaiser. C'est ce tableau obscur que Posada tentera de rompre par le biais de ses souriants squelettes. Il s'efforcera de redonner une signification positive à la mort, en la rapprochant de la vie, et par le fait même, de tout ce qu'elle a de collectif. La spontanéité du rire populaire autorisera cette représentation positive de la mort, une mort soudainement *in-occultée*, que l'on sortira des sombres églises, pour la faire danser dans les tavernes, pour la faire boire, manger, et vivre comme vivent les hommes (**fig. 76**). De la même façon, le graveur contemporain Nicolás De Jesús inventera, à côté de ses squelettes, des gravures où dominera la joie de vivre et la festivité (**fig. 77**), scènes qui se rapprochent étonnamment du travail de Bruegel (**fig. 78**). La mort deviendra chez Posada et De Jesús

⁵⁵ Westheim, *op. cit.*, p. 76.

l'alter ego des vivants, elle paraîtra ramener les hommes à leur dénominateur, en les montrant tous égaux derrière leurs vêtements et autres accoutrements. Tous auront le même visage, celui de la mort inéluctable, aboutissement naturel de toute forme de vie.

Le travail de Posada constituera pour autant une revendication évidente pour une société plus juste, en faveur d'un peuple opprimé par une oligarchie autoritaire appuyée par le Clergé. Aussi, Rivera affirmera-t-il, non sans sarcasme, « qu'aucune bourgeoisie n'a eu la malchance d'avoir eu le génial et incomparable graveur Guadalupe Posada comme rapporteur et justicier de ses mœurs, de ses actions et prouesses »⁵⁷.

À la même époque où Posada créait ses *calacas*, le peintre belge James Ensor, abordait lui aussi le thème du squelette. Chez cet artiste, les squelettes, qu'il affirmait avoir découverts dans les dunes d'Ostende, s'entoureront d'une étrange et mystérieuse aura. Des titres cocasses tels que *Squelettes se disputant un hareng saur* (1891) (**fig. 79**), rappelleront cependant l'aspect parodique qu'il donne à la mort, une mort qui, comme chez Posada, nargue les hommes. Bien que Posada se soit lui aussi inclus parmi ses squelettes, comme le démontre par exemple une de ses « feuilles volantes » intitulée *Le purgatoire artistique où gisent les squelettes des artistes et des artisans* (**fig. 80**), son œuvre demeurera beaucoup moins introspective que celle de Ensor. Chez ce dernier, la mort semblera plutôt se convertir en une série d'autoportraits, comme on le voit dans sa toile *Squelette dessinant fines puérités* (1899) (**fig. 81**) et, encore plus précisément, dans *Le squelette peintre* (1896) (**fig. 82**). Jérôme Coignard commentait *Le squelette peintre* avec ces mots : « Comme pour apprivoiser l'idée obsédante de sa propre

⁵⁶ Westheim, *op. cit.*, p. 87, trad. pers.

⁵⁷ Rivera, Diego, "José Guadalupe Posada" in Rivera, Diego, *Écrits sur l'art*, sélection de Ballestero, Catherine, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, p. 110-114, p. 113.

disparition, Ensor se présente en “squelette vivant” [ajoutant que] la description précise de son atelier constitue un inventaire des tableaux qu’il a exécutés de 1881 à 1896 »⁵⁸ -on y distingue notamment des crânes, des chapeaux et des masques suspendus dans différents coins de l’atelier, ainsi que des tableaux figurant d’autres squelettes-.

Si le peintre-graveur Nicolás de Jesús, que nous venons de mentionner, se plaît lui-aussi à s’autoreprésenter comme un squelette -en premier lieu, et de façon assez cocasse, sur sa propre carte d’affaires (**fig. 83**)-, son regard, à la différence d’Ensor, n’est pas replié sur lui-même. S’il se croque en squelette, c’est davantage pour s’inscrire parmi les autres concitoyens que pour s’en détacher. Il en va de même pour le graveur Leopoldo Mendez qui, dans sa gravure intitulée *Mexico 1945* (**fig. 82 bis**) se montre allongé aux côtés de la Mort qui lui dicte son épitaphe. Apparemment introspective, la Mort de Mendez exprime cependant moins l’angoisse de sa propre disparition, que les ravages, très concrets, causés par la montée du fascisme en Europe. Mendez utilise ainsi le thème de la mort comme une métaphore, abordant un problème qui dépasse largement sa personne pour s’étendre à l’histoire et à la collectivité.

Les figures carnavalesques d’Ensor, ses nombreux masques, semblent eux aussi le fruit d’une sorte d’obsession du peintre belge qui paraît évoquer ses propres tourments avant toute chose. On ne peut cependant nier le fait que ses obsessions aient quelque chose à voir avec l’extérieur, qu’elles puissent trahir les pressions accablantes d’un environnement intenable; « L’univers d’Ensor [reconnait Coignard] est loin des truculentes diableries de Breughel, de la chirurgie fantastique de Bosch. C’est l’enfer

⁵⁸ Coignard, Jérôme, « Ensor aux masques » in *Connaissance des arts*, 1999, No 564, septembre, Paris, p. 50-57, p. 53.

morose du temps des chemins de fer, du music-hall et des becs à gaz »⁵⁹. L'artiste n'arrive cependant pas à transgresser cette nostalgie et tristesse qui l'affligent. Contrairement aux Futuristes italiens ou aux Stridentistes mexicains, qui voyaient dans l'industrie et le progrès les assises d'une nouvelle esthétique, Ensor, comme de nombreux artistes occidentaux de son époque, y perçoit pour sa part des signaux alarmants. Le carnavalesque d'Ensor prend, en somme, davantage un aspect étrangement inquiétant⁶⁰ et profondément introspectif, que parodique et extravertie.

2.4. Le défilé

La question du défilé est un autre thème commun à la révolution et au carnaval. En effet, les multiples défilés publics des troupes révolutionnaires ont certainement de quoi rappeler les scènes carnavalesques du peintre flamand Bruegel l'Ancien, comme on peut par exemple le voir dans son tableau intitulé *Le combat de Carnaval et Carême* (1559) (**fig. 34**). Orozco s'amusera pour sa part à peindre des bourgeois défilant ridiculement dans l'ancienne École préparatoire (actuel Musée San Idelfonso) (**fig. 84**). Thème fréquemment abordé dans la peinture et la photographie postrévolutionnaire (**fig. 85-86**), le défilé constitue en somme l'appropriation de l'espace public par un groupe donné. En ce sens, le plus grand défilé de la Révolution serait certainement celui de l'entrée des troupes révolutionnaires dans la ville de Mexico qu'on a mentionné plus haut, et dont on possède nombre de clichés (Archives Casasola), d'histoires et de chansons populaires

⁵⁹ Car le peintre, comme tout artiste d'ailleurs, est inséparable de son époque et entourage. À ce titre, Coignard souligne que son univers est aussi celui de « l'enfer morose du temps des chemins de fer, du music-hall et des becs à gaz » (*Ibid.*) et donc, de l'expansion d'une révolution industrielle dont on ne connaît pas la destinée.

dits *corridos*. L'entrée des troupes révolutionnaires dans la ville de Mexico fut notamment narrée par un *corrido* intitulé *Le corrido de l'entrée des généraux Zapata, Villa et Ángeles dans la capitale de Mexico*:

À onze heures du soir
le vingt-huit novembre,
c'est dans l'ordre,
que les Zapatistes entrèrent.

[...]

Comme il ne manque pas de curieux,
nombreux furent à la rue

[...]

Ils trouvèrent dans les rues
parfaitement alignées
les forces que Zapata
en éclaireurs mandata.

On attendait Zapata
confettis et fleurs en mains
pour asperger la rue
comme pour tout libérateur.⁶¹

[...]

Le défilé se distinguerait donc par l'ordre, comme le montre cet extrait de *corrido*. Il ne s'agit pas d'une émeute, mais d'une marche organisée. On doit se rappeler qu'il était aussi important pour les Révolutionnaires de montrer qu'ils n'étaient pas les bandits que la presse urbaine décrivait, mais bien des hommes civilisés.

Chez l'historien Adolfo Gilly, l'occupation de Mexico par les paysans est décrite comme l'un des épisodes les plus beaux et saisissants de la Révolution mexicaine : « une expression pionnière, violente et ordonnée de la puissance des masses qui a laissée

⁶⁰ Il côtoie de fait avec l'univers de la littérature fantastique -analysée par Freud sous le concept du *Unheimlich*, traduit en français par « inquiétante étrangeté »- dont un des procédés est l'animation soudaine d'objets inanimés.

⁶¹ Giménez, Catalina H. de, *Así cantaban la revolución*, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, p. 165, tard. pers.

jusqu'à nos jours sa marque dans le pays, et l'une des fondations historiques où s'affirme [...] l'orgueil et la dignité du paysan mexicain»⁶².

Le Robert nous donne du mot « défilé » la définition suivante : «Manœuvre de troupe qui défile. Par extension, toute marche de personnes, de voitures disposées en colonne, en file»⁶³. L'ordre dans le défilé aurait donc des origines militaires et, par le fait même, pourrait être associé à l'autorité, au pouvoir. En ce sens, les défilés des carnivals constitueraient une forme d'appropriation symbolique par les masses du pouvoir, que ces dernières satiriserait à volonté. Cependant, le défilé des troupes révolutionnaires dépasserait la question de la satire. Il ne se limiterait pas à une appropriation symbolique du pouvoir, mais devrait être pensé comme la conquête physique, et donc véritable, de l'espace politique du moment.

2.5. Le langage

Les joutes verbales organisées lors des carnivals, et dont s'inspiraient certaines peintures de Bruegel –notamment dans ses *Proverbes flamands*–, rappellent pour leur part les *corridos*, ces chansons populaires mexicaines dont nous parlerons plus loin et où prédominent langage vernaculaire et les *albures*, ces jeux de mots à double sens à quoi il fallait savoir répondre. Octavio Paz soutient en ce sens que les *albures* constituent un combat verbal fait d'allusions obscènes à double sens où « chacun des interlocuteurs, par le biais d'embûches verbales et d'ingénieuses combinaisons linguistiques, tente de rendre muet son adversaire; le vaincu étant celui qui ne peut plus répondre, celui qui doit

⁶² Gilly, Adolfo, *La revolución interrumpida*, Mexico, El Caballito, 1977, p. 141, trad. pers.

⁶³ Le Petit Robert, Paris, 1977, p. 472.

avaler les mots de son adversaire »⁶⁴. Vicente Mendoza rappelait pour sa part que l'esprit de compétition également présent dans la chanson poussait souvent les chanteurs de *corridos* à faire preuve de modestie et à conserver une attitude d'humilité sans quoi, dit-il, « quand apparaissait un opposant de plus grande force lyrique ou doté de meilleurs éléments imaginatifs et qu'il sortait vainqueur, les vantardises préalablement émises se convertissaient en une plus grande humiliation »⁶⁵. Si les *albures* et l'esprit de combat verbal faisaient déjà partie de l'esprit mexicain bien avant la Révolution, on doit reconnaître qu'ils ont certainement joui d'une reconnaissance particulière au moment d'être introduit dans le *corrido* ainsi que dans le nouveau théâtre satirico politique révolutionnaires, dont le langage constituerait l'axe principal. C'est dans le langage, rappelle Luis de Tavira en parlant de ce genre théâtral, que se situerait l'élément détonateur de l'effet comique; « Un langage qui convertit la scène en une fabrique de locutions, nourrit d'interlocutions, de voyages, d'allers-retours, de la rue au théâtre et du théâtre à la rue »⁶⁶.

La reconnaissance implicite, mais générale, de l'espagnol vernaculaire durant la Révolution, représentera une façon de délégitimer le parler officiel, l'espagnol classique, généralement utilisé par les autorités comme instrument de pouvoir. Car jusque-là, seuls les gens instruits issus des classes privilégiées, ayant une parfaite connaissance de l'espagnol écrit, détenaient ce que Pierre Bourdieu appelle le capital symbolique du

⁶⁴ Paz, Octavio, *op. cit.*, p. 35, trad. pers.

⁶⁵ Mendoza, Vicente, *El corrido de la Revolución mexicana*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990 (1956), p. 39, trad. pers.

⁶⁶ Tavira, Luis de « El otro teatro » in Maria y Campos, Armando de, *El teatro de genero chico en la Revolución mexicana*, Mexico, Cien de Mexico, 1996, p. xv, trad. pers.

pouvoir⁶⁷. Ce capital symbolique garantissait implicitement un droit exclusif à la parole et à la mise en valeur des droits. La Révolution renversera momentanément ce rapport et favorisera une reconnaissance implicite du langage des masses, le temps pendant lequel ces dernières détiennent le pouvoir⁶⁸.

La mise en valeur des langues amérindiennes durant la Révolution fut le témoignage d'un rapprochement, certes encore embryonnaire, mais néanmoins véritable, entre certains chefs révolutionnaires et certains Amérindiens. Emiliano Zapata s'efforcera par exemple en 1918 de traduire certains de ses discours vers le náhuatl⁶⁹. Un témoignage -en náhuatl- de Luz Jiménez, une autochtone originaire de Milpa Alta, nous fait comprendre la proximité entre les Zapatistes et les Autochtones :

La première chose qu'on sut de la révolution c'est qu'un jour arriva un grand homme [homme d'importance nommé] Zapata, de Morelos. On le remarqua pour son bel habillement. Il portait un large sombrero et ce fut le premier grand homme qui nous parla en mexicain [en náhuatl]. Quand il entra, tous ses hommes portaient des habits blancs, chemises blanches, pantalons blancs et sandales [comme les Nahuas]. Tous ces hommes parlaient le mexicain [náhuatl], presque que comme

⁶⁷ Pierre Bourdieu a parlé abondamment de ce rapport entre langage et pouvoir. Voir notamment *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, 1982.

⁶⁸ Je me réfère ici au temps même de la Révolution, car il semble évident que l'étatisation de la Révolution a réinvesti un capital symbolique qui demeure encore l'apanage d'une minorité. La réclamation des droits implique toujours une bonne connaissance de l'espagnol écrit et les langues amérindiennes par exemple ne sont pas encore officiellement reconnues au Mexique. En ce sens, l'irruption en mars 2001 des représentants indiens chiapanèques (zapatistes) au Palais des Congrès du Mexique, représente une première dans l'histoire du Mexique; c'est la première fois que des Indiens étaient admis par les élus nationaux à parler en leur nom devant le Congrès. Bien que les Zapatistes s'adressèrent dans l'ensemble en espagnol afin de se faire comprendre de leurs homologues et des nombreux téléspectateurs et auditeurs-radio de l'ensemble du pays, ils prirent également le temps de lire certaines phrases dans leur propre langue afin de signaler leur ascendance linguistique et, implicitement, les efforts dont ils savaient faire preuve pour parler la langue nationale. La marche qu'ils effectuèrent dans le sud et le centre du pays avant d'arriver dans la capitale et d'investir le Zocalo (11 mars), de passer par divers centres culturels et universitaires (UNAM, ENA etc.), puis finalement de pénétrer dans le Palais des congrès, demeure dans l'histoire, comme le rapporte Yvon Le Bot, « le point d'orgue, l'expression la plus riche et la plus significative du soulèvement des Indiens du Mexique : un feu roulant de paroles neuves, qui, à travers communautés villes et villages, gagne le cœur de la nation, est répercutée dans tout le pays et au-delà des frontières jusqu'à nous. » (Le Bot, Le Bot, Yvon, sous la direction de, *Indiens, Chiapas, Mexico, Californie*, Montpellier, Indigène, 2002, p. 86).

⁶⁹ Voir : Léon-Portilla, Miguel, *Los discursos en náhuatl de Emiliano Zapata*, Mexico, UNAM, 1999.

nous. Monsieur Zapata parlait lui aussi le mexicain. Quand tous ces hommes entrèrent à Milpa Alta on comprenait ce qu'ils disaient.⁷⁰

Comme le rappelle León-Portilla, les ascendances indiennes d'une grande partie de l'armée zapatiste et de l'armée areniste (les frères Arenas luttèrent dans l'État de Tlaxcala), ne font plus de doute et, selon lui, les écrits zapatistes en náhuatl dirigés aux paysans tlaxcaltèques de la Division Arenas, peuvent être vus comme un symbole; « on reconnaissait [affirme-t-il] que la participation indispensable et authentique, des communautés indigènes dans la vie du pays, présupposait une communication authentique avec ces dernières »⁷¹. Mais le respect exemplaire des Zapatistes et des Arenistes à l'égard des Autochtones constituent néanmoins un phénomène particulier. Encore aux prises avec une éducation raciste et profondément incrustée, les dirigeants des autres factions révolutionnaires ne firent pas toujours preuve de la même ouverture. Les préjugés demeuraient encore très vivaces et pour beaucoup de chefs, rappelle León-Portilla, « les Indiens devaient se limiter à obéir [...] il semblait absurde [aux dirigeants hispanophones] de vouloir entrer en contact avec les Indiens ou d'encourager que des textes dans leur langue circulent chez eux »⁷².

Du fait de la participation massive de divers groupes autochtones dans la Révolution -des Nahuas mais aussi des Yaquis, des Otomis, des Mixtèques etc.-, León-Portilla a certainement raison de s'étonner du peu de textes en *náhuatl* et, surtout, de l'absence presque totale de textes en d'autres langues indigènes sur cette période. L'absence de textes écrits pourrait à mon sens s'expliquer en partie par les multiples saccages dont furent tour à tour victimes les archives municipales durant la Révolution,

⁷⁰ Luz Jiménez in León-Portilla, *op. cit.*, p. 42, traduction personnelle de l'espagnol au français.

⁷¹ León-Portilla, *op. cit.*, p. 108, trad. pers.

comme ce fut par exemple le cas à Cuetzalan (Sierra Norte de Puebla)⁷³, ville à prédominance autochtone, où beaucoup de documents écrits disparurent au cours de divers pillages. Mais on pourrait aussi certainement expliquer le manque de documents écrits par le fait que la majorité des Amérindiens avant la Révolution n'avaient pas accès à l'éducation et, pour autant, ne savaient pas lire. Cependant, si ce phénomène explique l'inutilité de faire circuler des textes écrits, il n'écarte nullement la possibilité que les dirigeants et chefs locaux aient pu se diriger aux Amérindiens dans la langue de ces derniers, soit directement ou encore par le biais d'interprètes chargés de traduire leurs points de vue et, éventuellement, leurs directives.

3. Le muralisme aujourd'hui

On pourrait supposer que, dans le cas du Mexique révolutionnaire, le langage fut dès son origine de l'apanage des masses, à la différence de la peinture murale, qui bien que destinée aux masses, avait été dans ses débuts le produit d'une certaine élite intellectuelle. Ceci étant dit, nous ne pouvons pas nier à long terme l'influence du travail des Muralistes sur les générations futures d'artistes. L'artiste mexicain contemporain Ariosto Otero se considère par exemple l'héritier direct des Muralistes, dont il affirme représenter la cinquième génération. Si son travail est particulièrement visible dans tout le quartier de Magdalena Contreras (à Mexico) -où il a pu jouir du soutien de la municipalité- ainsi que dans le marché très populaire de « La Merced » -où trois murales furent inaugurées en 2000-, le travail de ce muraliste est également visible à Bogota et à Buenos Aires. Son poste de président de la *Unión Latinoamericana de muralistas y*

⁷² *Ibid.*, trad. pers.

creadores de arte monumental (Union latino-américaine des muralistes et créateurs d'art monumental) confirme l'existence d'un réseau d'artistes engagés et pour lesquels les murs publics constituent le meilleur moyen de communiquer avec la population (figs. 88- 89). Mais si Ariosto Otero s'inspire de ses prédécesseurs, il n'a pas moins innové une technique particulière, la peinture étant exécutée sur support d'un bas relief –dont le composé traditionnel est fait de ciment mélangé avec de l'herbe-, qui rappelle la puissance des gravures sur bois. Si le travail d'Otero possède une dimension historique et didactique, abordant par exemple le thème de la Révolution mexicaine (fig. 89) –pour lequel il s'inspire de photographies de l'époque-, il se penche également sur les problèmes très actuels tels que la corruption, les abus politiques, les questions syndicales, la situation des paysans, que l'artiste a su ramener sur les murs en plein cœur de Mexico, dans la municipalité de Contreras (fig. 88). Otero tente également de sensibiliser la population à la préoccupante question de la situation environnementale de la ville de Mexico, notamment dans une de ses murales figurant le dieu aztèque des eaux, *Tlaloc* (Fig. 90), peinte près du parc des Dinamos où coule la dernière rivière naturelle de la ville; la représentation d'un aqueduc, de chaque côté du dieu, fait référence à la menace de disparition de cette rivière par les autorités qui entendent dévier ses eaux ailleurs (fig. 87). Certaines de ses murales abordent aussi le problème des fruits et légumes transgéniques qui envahissent les marchés et contraignent les producteurs à n'acheter que des semences venant des Etats-Unis. D'autres murales nous éveillent sur le problème du marché des armes qui menace de faire balancer le pays dans un nouveau cercle de violence. L'artiste réfléchit aussi sur la problématique très actuelle de la

⁷³ J'ai moi-même travaillé dans ces archives en 1999.

mondialisation dont il s'efforce de retracer les effets néfastes sur la culture mexicaine, notamment sur la question de la substitution des anciens héros nationaux par des personnages fictifs importés des États-Unis, tels que Spiderman ou Batman, personnages qui nourrissent l'imaginaire des jeunes d'aujourd'hui –notamment dans ses fresques au marché de La Merced, dans le centre de Mexico-.

Même si les thématiques ont quelque peu changé, la fidélité aux principes de base du mouvement muraliste postrévolutionnaire demeure; création d'un art public et engagé, aux fonctions éducatrices, sensibilisatrices, propension des valeurs et croyances mexicaines, attrait pour l'univers préhispanique, développement d'une pensée critique, valorisation des acquis scientifiques pour le développement, notamment dans une fresque intitulée *L'histoire de la cardiologie*, réalisée à Bogota dans la Clinique Shaio, et qui s'inspire d'une fresque du même nom réalisée par Rivera un demi-siècle auparavant.

Outre les artistes de renom, on ne saurait négliger la récupération spontanée de l'héritage des Muralistes par de nombreux artistes populaires. En témoignent par exemple les nombreuses murales réalisées dans différentes communautés indiennes, dont plusieurs furent récemment victimes de censures, telles que celle réalisée en 1998 à Taniperla (Chiapas), pour la célébration du municipe autonome Flores Magón (**fig. 91**), mais détruite la même année par les autorités, ou encore celle de Totolapan, dans l'État de Morelos (**fig. 92**) et que les autorités décidèrent là aussi d'effacer, en 2000, certainement par crainte de voir s'étendre la révolution zapatiste dans cet état. En témoignent également les murs des universités peints par les étudiants lors de la grève étudiante à l'Université nationale autonome de Mexico (UNAM) entre 1999 et 2000 et dont l'un des points consistait à s'opposer au dégel des frais de scolarité. Après plus

d'un an de grève et comme s'il fallait à tout pris effacer la mémoire de ce long bras de fer entre le gouvernement et les universitaires, les autorités universitaires procédèrent à une vaste opération d'effacement des peintures et slogans entrepris par les étudiants. L'une des murales survécut cependant à la destruction, celle de la Faculté de philosophie et lettres (**fig. 93**).

Au moment de mener leur vaste offensive contre l'expropriation de leurs terres, sur lequel le gouvernement foxiste entendait construire un nouvel aéroport international, les paysans, sortant leurs pinceaux, surent eux aussi afficher leur mécontentement en reproduisant d'énormes banderoles qui semblaient s'inspirer directement de ce qu'ils avaient pu observer sur les murs mexicains (**fig. 94**).

Dans la ville de Mexico, les murs de la ville deviendront aussi, en particulier depuis les années quatre-vingt-dix, un livre ouvert pour afficher leur sens critique et artistique. Dans certains cas, on pourrait reconnaître la continuité murale de l'œuvre gravée de Guadalupe Posada (**fig. 95**). L'influence des peintures murales élaborées au début du siècle a aussi dépassé les frontières du Mexique, on en retrouve des traces dans toute l'Amérique latine et aux États-Unis - en particulier chez les populations *chicanos*⁷⁴ contemporaines. L'une d'elles, intitulée *Gerónimo* (**fig. 96**), insiste sur l'esprit de résistance unissant les Indiens américains, les Mexicains et les Noirs. L'icône de Geronimo, fusil au poing, posté de garde entre une femme-squelette mexicaine et un artisan noir, est entouré de signes mexicains - dont un colibri *huichol*- et surplombé d'un immense soleil, semblable à une auréole et dont la lumière, implicitement « l'esprit », enveloppe tous les personnages; d'autre part, il n'est pas inintéressant de savoir que la

culture populaire mexicaine qualifie fréquemment le soleil de « couverture des pauvres » (*cobija de los pobres*). Une autre murale chicana, intitulé *Cessez le feu* (fig. 98), où une jeune étudiante, surgissant d'un paysage composé de volcans et d'une verdure qui évoquent la Vallée de Mexico, se dirige de face vers une série de fusils pointés vers elle et que deux mains géantes, presque divines, tentent de retenir. Cette peinture murale nous fait inévitablement réfléchir sur la question de la frontière américaine. En superposant une étudiante pacifique arrivant du Mexique et le militarisme américain, l'auteur prend explicitement position contre l'esprit discriminatoire de certains Nord-américains qui affirment que les Mexicains ne sont bons que pour le travail manuel. Une autre murale, de la même artiste, intitulée *Les ramasseuses de laitues* (fig. 97) et ayant pour thème les travailleuses mexicaines aux États-Unis, nous fait quant à elle réfléchir sur leur condition de travail; ici, une femme enceinte de plusieurs mois ramasse encore des laitues. Cette dernière murale insiste de plus sur le lien de contiguïté entre l'homme et la nature, entre la progéniture et la récolte, thèmes sur lesquels nous reviendrons dans le cinquième chapitre.

La grande floraison des murales que vit depuis quelques années la ville de Montréal doit beaucoup aux Muralistes mexicains. L'idée même de notre art mural public viendrait incontestablement des premiers Muralistes mexicains, qui avaient dès les années trente travaillé tant à Chicago, qu'à New York et Détroit. Dans son article figurant dans le livre *Murs et murales* sur les murales canadiennes, Louise Poissant n'hésitait pas à confirmer que c'étaient les Mexicains qui avaient relancé le concept de murales extérieures, lequel s'était ensuite étendu au Nord, via les États-Unis, à partir des

⁷⁴ Émigrants mexicains vivant aux États-Unis, dont plusieurs en Californie. Sur les murales *chicanas* voir :

années soixante. Si les œuvres nord-américaines ne sont pas aussi politisées que les mexicaines, que la tendance est aussi parfois plus à l'abstraction qu'au réalisme, Poissant reconnaît cependant que le « désir de produire une forme d'art qui puisse rejoindre la masse et faciliter l'échange et la communication entre divers groupes sociaux maintient l'esprit qui caractérisait les pionniers des années 1930 »⁷⁵.

Malgré les nombreux exemples qui sautent aujourd'hui aux yeux, certains critiques d'art persistent dans leur refus de reconnaître la continuité du muralisme. Ainsi par exemple, au moment de répondre à la question de savoir en quoi les artistes contemporains avaient récupéré l'héritage muraliste –question soulevée par un auditeur lors d'une conférence intitulée *Arte y Revolución*⁷⁶-, Raquel Tibol se limita à répondre que cet art était désormais révolu, alléguant que « pour qu'il y ait un art révolutionnaire il faut qu'il y ait une Révolution, et puisqu'il n'y a plus de Révolution, le muralisme n'existe plus »⁷⁷. C'était oublier le Chiapas, c'était aussi oublier que le muralisme, comme savoir-faire, pouvait surgir de diverses manières et, le plus souvent, hors des sphères étatiques, naturellement.

4. Représentation carnavalesque et transgression révolutionnaire

Au cours de ce parcours, et en nous inspirant de certaines idées avancées par Carlos Monsiváis, nous avons utilisé la notion de carnaval pour réfléchir sur l'art populaire de la Révolution. Nous n'avons toutefois pas donné une définition précise du carnaval. Une

Tréguer, Annick, *Chicanos, murs peints des États-Unis*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

⁷⁵ Poissant, Louise, « Quand les murs deviennent murales » in *Murs et murales*, Saint-Laurent, Éditions du Trécaré, 1988, p. 11-16, p. 12.

⁷⁶ Conférence donnée le 25 novembre 2001 au *Museo de la Ciudad de México*.

⁷⁷ *Ibid.*, trad. pers.

telle définition pourrait cependant nous aider à réfléchir sur l'événement politique de la Révolution mexicaine qui détermina pourtant l'horizon culturel des créations artistiques simultanées ou subséquentes à cet événement.

Le carnaval, tel que nous le connaissons, est une fête populaire qui remonte au Moyen Âge et située entre le jour des Rois (Épiphanie) et le Carême (mercredi des Cendres). Longtemps condamné par l'Église, qui considérait les excès et l'abondance de ses festivités comme étant l'œuvre de Satan, le carnaval fut néanmoins graduellement toléré par celle-ci, bien qu'elle tenta, souvent en vain, d'en contrôler le déroulement. Ainsi, le carnaval devint peu à peu inséparable du carême. Malgré la grande diversité et les nombreuses divergences entre les carnivals, l'imaginaire collectif actuel les identifie aisément à la notion de jeu, de figuration burlesque de l'univers social et de renversement des valeurs. Aux aspects ludiques et joyeux de cette fête populaire -que les écrits de Bakhtine ont clairement mis en lumière-, s'ajoutent également l'idée du cahot, du désordre et de la violence. Ce seraient les contreparties « négatives » qui résulteraient de l'exaltation et de l'audace de cette libération momentanée. On parle aussi du carnaval comme d'un retour aux sources, de la recherche d'un paradis perdu ou d'un état sauvage.

Le carnaval [affirme Alfred Simon] est la seule fête que le peuple se donne à lui-même. C'est aussi une représentation de la société par elle-même, mimant l'abolition des différences et le retour au chaos originel. Elle prend le risque de basculer dans la violence qui fait passer le carnaval de l'autre côté du miroir, où le guette son double mortel [...] ⁷⁸.

⁷⁸ Simon, Alfred, « Mythe de la fête et culture carnavalesque » in *Encyclopaedia Universalis; Symposium, Les enjeux*, Paris, 1990, p. 545-555, p. 555.

À la lumière de cette définition, on est en droit de postuler la question suivante : jusqu'à quel point cet autre côté du miroir était-il –ou est-il- réellement envisageable? Le carnaval, sous sa forme officielle, la seule que nous connaissons réellement, a-t-il la possibilité de transgresser la figuration?

Voyons d'abord certains faits. On se doute que le fait d'être masqué et l'agitation de la fête carnavalesque facilitent la réalisation de petits règlements de compte. L'Histoire rapporte quelques exemples de débordements qui auraient soi-disant dépassé le cadre prescrit du jeu carnavalesque pour prendre le caractère d'une révolte. Tel fut notamment le cas d'un carnaval organisé dans la ville de Basel en 1376, dit le « mauvais carnaval » (*böse Fastnacht*), qui se transforma en massacre. À Romans, en 1580, un des royaumes improvisés durant le carnaval, diffusait le message que « les riches de la ville s'étaient enrichis sur le dos des pauvres », ce qui déboucha sur une véritable persécution dans la ville et les villages environnants où beaucoup de paysans trouvèrent la mort. À Dijon, on raconte que le carnaval de 1630 engendra une mutinerie générale organisée par les vignerons. Les historiens nous démontrent cependant qu'il s'agissait dans la majorité des cas de phénomènes isolés, rapidement maîtrisés par les autorités et dont les effets dépassaient rarement l'espace-temps du carnaval⁷⁹. Si le carnaval professe traditionnellement la permutation du haut et du bas, le renversement des rôles -où le serviteur devient maître, où le fou devient roi, où le langage populaire devient le langage officiel, où l'homme devient femme et vis-versa- et qu'il affiche une levée provisoire des tabous –libération des désirs sexuels, consommation abusive de vins et nourritures grasses-, il se déroule néanmoins dans un cadre fermé et scrupuleusement délimité, à la

⁷⁹ Voir notamment chez Burke (*op. cit.*, p. 290-291) dont s'inspirent les références antérieures.

fois politiquement et religieusement. Politiquement parce qu'il n'était pas possible d'outrepasser certaines limites; on pouvait parader avec un costume de roi, tant que le pouvoir du roi, l'autorité du vrai roi, n'était pas mis en doute. Religieusement, parce qu'à la suite du carnaval venait le carême, qui marquait un contrepoids incontestable aux abus réalisés lors du carnaval. On comprend dès lors que l'esprit de renversement qui caractérise le carnaval ne dépasse pas véritablement l'ordre du jeu, qu'il n'a pas de véritable incidence politique sur la situation réelle et que son espace est au fond essentiellement institutionnel.

La figuration en jeu dans le carnaval –qui mime la société dans l'espoir éternel de la renverser, mais sans jamais le faire- se distingue profondément de la figuration en jeu dans les créations artistiques issues la Révolution –celles-ci ayant en vue un renversement déjà advenu-. Alors que le carnaval est rituel, et donc prisonnier d'un temps cyclique, l'art de la Révolution a comme repère la Révolution elle-même, qui, par nature, n'est pas cyclique, mais linéaire; la révolution fait survenir autre chose. La Révolution a une dimension historique qui fait défaut au carnaval, qui est à refaire à zéro à chaque carnaval. De là l'importance de bien saisir la différence fondamentale entre processus de figuration de l'art du carnaval et celui de la Révolution. Les artistes postrévolutionnaires ont un point d'appui concret qui ne saurait s'inscrire dans l'idée d'un éternel retour.

Le temps du carnaval est à distinguer de celui de la Révolution, où le rire, le jeu et le mime préfigurent une certaine permanence dans la transgression, soit, de renverser pour de bon l'ordre antérieur. Quand Octavio Paz affirme que la Révolution s'apparente aux fêtes populaires, qu'elle est « un excès et une perte, un aller aux extrêmes, un éclat

de joie et d'abandon, un cri d'orphelin et d'allégresse, de suicide et de vie, tout mélangé »⁸⁰, il laisse de côté la dimension de permanence qui caractérise tout événement d'importance, qu'il soit politique ou artistique. De plus, en soutenant que la Révolution fut vécue chez les masses -il cite par exemple les Zapatistes- comme un retour aux sources, un retour en arrière -à l'âge du *calpulli* (terre communale préhispanique)- et en insistant sur leur aspect cyclique de leur vision, il court aussi le risque de ne pas reconnaître la singularité de cet événement. Quand il affirme que « la fertilité culturelle et artistique de la Révolution dépend de la profondeur avec laquelle ses héros, ses mythes et ses bandits, marquèrent pour toujours la sensibilité et l'imagination de tous les Mexicains »⁸¹ il porte un regard du haut vers le bas, négligeant la volonté authentique de plusieurs Mexicains ordinaires, de gens d'en bas, à vouloir changer la réalité. On a tendance à oublier que derrière un Villa, il y a le peuple de Chihuahua, et derrière Zapata, celui de Morelos.

Quelques années avant Paz, en 1945, Orozco tenta lui aussi de discréditer la Révolution en la rapprochant du carnaval, affirmant, dans ses écrits autobiographiques :

Je n'ai pas pris part à la révolution, il ne m'est jamais rien arrivé de mal et je n'ai jamais couru aucun risque. La révolution fut pour moi le plus allègre et divertissant des carnivals, enfin, comme ils disent que sont les carnivals, car je ne les ai jamais vus. J'ai seulement connu les grands caudillos de vue, quand ils défilaient dans la rue à la tête de leurs troupes et suivis de leurs états-majors.⁸²

Orozco faisait écho au profond cahot qu'il constatait durant la Révolution et qui lui rappelait le carnaval. Le ton fort ironique qu'il prend ici paraît aussi constituer une réponse aux nombreuses rumeurs autour de son implication dans le conflit armé. Il

⁸⁰ Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1984 (1959), p. 134, trad. pers.

⁸¹ *Ibid.*, p. 133-134, trad. pers.

pourrait très bien s'agir d'une réponse indirecte à un article écrit l'année antérieure – en 1944- par le peintre Alfaro Siqueiros qui, étant lui-même engagé militairement durant la Révolution, tentait d'insister sur le parcours révolutionnaire d'Orozco⁸³. Orozco, au contraire, s'applique à décrire son expérience de la Révolution comme une partie de plaisir. Ses références à cette période ont de quoi faire rire, comme le démontre par exemple cette scène hautement comique, quand il fut appelé à distribuer des billets de banque fraîchement imprimés par Obregón et destinés à apaiser la misère généralisée :

Le quartier général des peintres se transforma de nouveau en Académie, d'où nous partîmes un matin en transportant chacun de gros paquets de billets de dix et vingt pesos récemment sortis de l'usine. Je pris la route de Coyoacan et m'amusai pendant plusieurs heures à distribuer de l'argent aux gens, qui vraisemblablement ne se rendaient pas compte de ce qui arrivait; croyant qu'il s'agissait d'annonces [publicitaires]. Mais lorsqu'ils virent que c'était réellement de l'argent, ils me sautèrent dessus et quand la voix courut sur l'insolite événement, des centaines de gens se ruèrent vers moi en exigeant leur part. Je me sauvai alors vers la place de Coyoacan pour prendre un tramway⁸⁴.

Même lorsque le peintre muraliste fut obligé de quitter Mexico pour Orizaba, avec l'équipe du journal *La Vanguardia* dirigée par Dr Atl –dont il était le caricaturiste- et afin de se sauver de possibles représailles villistes, Orozco trouva le temps de rire; « la vie à Orizaba fut des plus agréable et divertissante. Nous travaillâmes tous avec enthousiasme »⁸⁵.

⁸² Orozco, *Autobiografía, op. cit.*, p. 40, trad. pers.

⁸³ « Ta deuxième inquiétude intellectuelle [disait notamment Siqueiros], ta deuxième pratique apparaît sous la forme d'un militantisme plus direct dans les rangs de la Révolution. Tu n'as plus seulement alors essayé de donner un sens anti-aristocratique aux thèmes et à la forme conséquente de ton œuvre picturale : tu deviens le dessinateur attitré du journal officiel de l'Armée constitutionnaliste en campagne : *L'Avant-Garde*, dirigé par le Dr Atl [...] » (Siqueiros, David Alfaro, « José Clément Orozco, le précurseur formel professionnel », Mexique, *Hoy*, 7 octobre 1944, no 398. Version française de Georges Fournial in Siqueiros, David Alfaro, *L'art et la révolution*, Paris, Éditions sociales, 1973, p. 65-84, p. 69.).

⁸⁴ Orozco, *Autobiografía, op. cit.*, p. 44, trad. pers.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 45, trad. pers.

Serge Gruzinski affirme pour sa part que la Révolution n'affecta pas les milieux bourgeois de la Ville de Mexico, où persista une vive production culturelle:

la tradition bourgeoise l'emportait encore sur la rupture nationaliste et révolutionnaire. Pendant la Révolution, le spectacle continua. L'année de l'entrée de Zapata et Villa dans Mexico, le théâtre Hidalgo donna treize opéras différents dont la Traviata, La Toscana, Ipuritani et Lakmé. En 1918, la danseuse María Conesa interpréta ses spectacles chorégraphiques et, sur la rue Donceles, on inaugura le futur Théâtre de la Ville sous le nom de Théâtre Esperanza Iris.⁸⁶

On peut cependant supposer que le public assistant à ces soirées était possiblement issu de la nouvelle bourgeoisie montante, plus intellectuelle et moins aristocratique, qui apparut avec la fin de la dictature. On peut, en d'autres mots, figurer un certain changement dans le public et non pas une simple continuité de l'ancienne tradition bourgeoise. On doit aussi considérer que le théâtre le plus novateur n'était pas dans les salles mondaines, mais dans les quartiers populaires, où se développait le « théâtre de petit-genre », dont nous parlerons en détail dans le prochain chapitre. Il ne faudrait pas non plus croire que les habitants de la ville ne souffrirent pas de la guerre, mais plutôt concevoir que le spectacle, comme le souligne Maria y Campos, adoucissait la lourdeur du climat quotidien; « Les métropolitains, habitués à la violence, remplissaient nuit après nuit le Théâtre María Guerrero, pour rire avec l'œuvre dramatique et comique de [José Maria] Romo »⁸⁷. Il s'agissait certainement d'un effort collectif pour mieux saisir le présent, non pas d'un détachement, mais plutôt d'un approfondissement. À ce titre, Maria y Campos relate par exemple que :

Le 25 juin 1915, le peuple affamé de la ville de Mexico saccagea divers établissements commerciaux à la recherche de quoi manger [...] cette situation fut

⁸⁶ Gruzinski, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁷ Maria y Campos, *op. cit.*, p. 170, trad. pers.

immédiatement rapportée au théâtre [par le dramaturge Romo], avec la caractéristique amertume et l'allégresse ironique de notre peuple⁸⁸.

Le théâtre, en donnant la réalité en spectacle, facilitait ainsi son analyse et son éventuel dépassement.

Il est clair que les bourgeois de la ville ne souffrirent pas autant que les riches « hacendados » des campagnes (propriétaires terriens) dont les maisons furent souvent ravagées et le bétail confisqué, surtout dans les territoires occupés par les Zapatistes et les Villistes. Il est aussi vrai que la ville de Mexico ne fut jamais pillée, fait qui s'explique en partie par le besoin qu'avaient les révolutionnaires qui se succédaient au pouvoir de jouir de la reconnaissance politique des habitants de la capitale. Villa et Zapata interdirent par exemple à leurs hommes, lors de leur entrée triomphale dans la capitale en 1914, de saccager la ville de Mexico;

L'occupation villiste et zapatiste de Mexico, contrairement à ce que l'on a écrit, se distingua par son ordre. Il n'y eut pas de saccage auprès de la population, de débordement ou d'abus de la part des troupes [...] Ces derniers montrèrent une exemplarité qui, plus que des directives militaires, leur venait de leur sentiment essentiel de solidarité auprès des travailleurs de la ville, auprès des « pauvres » de Mexico.⁸⁹

Mexico ne fut en fait attaquée qu'en février 1913, lors du coup d'État -appelé « la decena trágica » (les dix jours tragiques)- organisé par le général Huerta, « el usurpador » (l'usurpateur), qui provoqua la chute du nouveau gouvernement et orchestra l'assassinat du président Madero et son vice-président Pino Suarez, avec l'appui des services secrets américains⁹⁰. Huerta fut alors responsable du massacre d'une grande

⁸⁸ *Ibid.*, p. 166, trad. pers.

⁸⁹ Gilly, Adolfo, *op. cit.*, p. 157, trad. pers..

⁹⁰ Voir Katz, Friedrich, *La guerra secreta en México*, 1999 (1981); en particulier pages 122-139.

quantité de soldats fidèles à Madero et de civils mexicains⁹¹. Nous ne devons cependant jamais perdre de vue que les habitants qui furent réellement témoins de la Révolution ne la vécurent pas comme un amusant spectacle. La Révolution mexicaine n'autorisa pas ce détachement. Personne ne fut épargné et tous furent nécessairement impliqués dans ce bouleversement général. Il n'y avait pas de position en retrait et même ceux qui se disaient « pacíficos » (pacifiques) et refusaient de prendre les armes, devaient à un moment ou un autre choisir leur camp, surtout lorsque la Révolution arrivait à leur porte. Dans le cœur même de Mexico, beaucoup furent forcés de s'incorporer aux différentes armées fédérales qui se succédaient. Il était fréquent de voir des barrages s'organiser afin de saisir des groupes de jeunes dans les rues pour les intégrer de force aux nouveaux contingents. Dans les campagnes, tant les riches que les pauvres souffrirent de la guerre.

Orozco décrira lui-même la situation de pénurie dans laquelle la ville était plongée en 1915, durant les hostilités entre Obregón et Villa; « Étant coupée les communications, les métropolitains se trouvaient à mourir de faim, il n'y avait pas de travail et la misère régnait »⁹², poursuivant :

la tragédie défaisait tout autour de nous. Des troupes partaient le long des chemins de fer pour l'abattoir. Les trains étaient dynamités. On fusillait dans l'atrium de la paroisse de pauvres paysans zapatistes qui tombaient prisonniers aux mains des carrancistes. Les gens s'habituèrent à la tuerie, à l'égoïsme le plus méprisable, à la saturation des sentiments, à l'animosité pure et sans déguisement. Les petits villages étaient attaqués et l'on commettait toutes sortes d'excès. Les trains qui revenaient des champs de bataille vidaient dans la gare d'Orizaba leur chargement

⁹¹ « Deux mille morts et plus de six mille blessés parmi les belligérants et les habitants pacifiques »; Silva Herzog, Jesús, *Breve Historia de la Revolución Mexicana*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1995 (1960), vol. 1, p. 294, trad. pers.

⁹² Orozco, *Autobiographie*, *op. cit.*, p. 43, trad. pers.

de blessés et de troupes fatiguées, épuisées, défaites en morceaux, suantes et décousues.⁹³

Suite aux considérations que nous venons d'apporter sur le carnaval et la Révolution mexicaine nous pouvons comprendre que la différence fondamentale entre les deux espaces provient principalement du principe « d'action ». Alors que le carnaval est prescrit et autorisé par l'État, qu'il est un phénomène cyclique sans transcendance véritable, la Révolution, elle, se présente comme un événement spontané, inattendu, singulier, en rupture avec la tradition et qui doit son existence à l'action directe des masses. Le carnaval est un espace-temps prévu par les autorités pour libérer les tensions sociales, il agit comme soupape pour éviter le débordement, il est le cirque des romains, mais sa nature même est contraire au changement. Comme le rappelle si bien Kryszinski, dans son analyse des écrits de Bakhtine concernant le rapport entre le carnaval et le roman, « le carnaval [...] n'est qu'un leurre de transgression. Le réel l'encadre au-delà et en deçà de son enthousiasme collectif »⁹⁴.

En tant qu'événement politique, la Révolution mexicaine se caractérise par sa volonté de renversement. Elle ne fut pas prescrite, et à peine prévue; elle éclata spontanément un 18 novembre 1910 suite à l'assassinat d'un dirigeant politique nommé Aquiles Serdan. Bien sûr, il y eut des antécédents, des signaux prémonitoires, non seulement dans le domaine politique, mais aussi dans celui des arts, mais, de toute évidence, personne ne pouvait se douter de ce qui allait se produire après cette journée du 18 novembre quand toute la société décida de se retourner.

⁹³ *Ibid.*, p. 46, trad. pers.

⁹⁴ Kryszinski, Wladimir, « Variations sur Bakhtine et les limites du carnaval » in *Carrefours des signes, essai sur le roman moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 315.

Beaucoup de chercheurs, en analysant la Révolution, se sont appliqués à rechercher des changements concrets dans l'appareil étatique et dans le rapport actuel entre les classes sociales. Le constat général est qu'il n'y a pas eu réellement d'amélioration, que le problème de la terre, comme le démontre l'actuel Chiapas, demeure irrésolu, que l'ancienne oligarchie politique avait souvent retrouvé son pouvoir et, de surcroît, que la Révolution avait même favorisé le développement du capitalisme et donc maintenu le clivage entre les classes sociales. Ce constat est valable si l'on s'en tient au discours étatique des gouvernements postrévolutionnaires qui prétendait, jusqu'à il n'y a pas si longtemps, être l'incarnation d'une Révolution politique dont ils cultivaient avantageusement les mythes; « la mystification est le centre de l'idéologie officielle du Régime mexicain ainsi que la politique culturelle qu'il supporte », rappelait à ce titre l'historienne O'Malley⁹⁵. Mais ce constat nous empêche aussi, d'entrée de jeu, de considérer la volonté de changements qui poussa les gens à faire la Révolution. Le fait que l'État corresponde souvent à la négation même de toute forme de renouveau ne nous invite-t-il pas à rechercher ailleurs les effets de la Révolution, dans les sphères non étatiques par exemple?

Le chercheur envisageant les sources ethnographiques, les discours populaires et les œuvres d'art, trouvera possiblement des traces plus sincères de la volonté révolutionnaire et de sa possible continuité. On a vu que la Révolution a laissé un héritage politique et culturel précieux chez la majorité des Mexicains, et bien que cet héritage n'apparaisse pas toujours clairement dans les bilans généraux, dans les statistiques ou dans les faits, il est néanmoins profondément ancré dans la pensée, prêt à

⁹⁵ O'Malley, *op. cit.*, p. 5.

ressurgir à tout moment. Nous avons pu remarquer ailleurs, au cours d'un mémoire portant sur la Révolution mexicaine dans deux communautés amérindiennes, qu'au-delà des guerres fratricides et des différences de points de vue, tant pour les Ch'oles (du Chiapas) comme pour les Nahuas (de Puebla), le souvenir de la Révolution servait à l'élaboration d'un véritable discours de libération et marquait le commencement d'un temps nouveau; « maintenant, nous ne nous laissons plus faire » affirmaient avec orgueil les Nahuas de Cuetzalan⁹⁶. Ce qui importait, dans ces récits oraux, ce n'était pas tant la description que faisaient les narrateurs de la Révolution, mais que l'existence d'un discours sur la Révolution leur fournissait la possibilité de penser des situations universelles, leur servait d'appui pour dépasser l'état de victime, créait un terrain fertile pour penser le présent et permettait le renouvellement constant d'un discours au contenu subversif et libérateur.

Le présent chapitre nous a permis de reconnaître l'importance de l'événement culturel révolutionnaire et postrévolutionnaire, lorsque le peuple déborda soudainement sur l'ensemble du territoire culturel du pays, avec ses réserves de chansons, de personnages, avec son langage, ses couleurs, avec la même détermination, le même enthousiasme, la même volonté de rupture que ceux déployés au moment d'envahir le territoire politique durant la Révolution. Si le carnaval retient davantage de la tradition, la Révolution vient apporter quelque chose de jamais vu dans la tradition : l'occupation réelle du pouvoir par les masses. La Révolution constitue pour autant un surplus hasardeux qui laisse un héritage indéniable, un point d'appui constant, conscient et

⁹⁶ Voir : Giasson, Patrice, *Oralidad e Historia, dos grupos indígenas en la Revolución mexicana*, Tesis de Maestría, Mexico, UNAM, 2001.

parfois inconscient –à travers ses nombreuses icônes-, réserves politiques et artistiques pour l'avenir.

Chapitre IV

Corridos et théâtre de petit-genre

deux exemples d'art populaire durant la Révolution

1. Le *corrido*

Source d'agrément, lieu de créativité dont l'humeur est parfois à l'exaltation épique, mais aussi capable d'un profond lyrisme, arme de combat, moyen d'information et de désinformation, archive orale riche en informations -pour suppléer aux carences d'une histoire officielle dont le regard se pose souvent du haut vers le bas-, et, dans le contexte même de la Révolution, puissant stimulant pour des hommes qui avaient accepté le pari de risquer leur vie pour un meilleur avenir, le *corrido* mérite d'être considéré en profondeur.

La reproduction et la performance des *corridos*, chantés au son de la guitare durant des nuits trop courtes auprès des feux de camp et le long des routes menant vers les lieux de combats, furent sans nul doute de l'essor exclusif des masses. Comme pour toutes chansons populaires il est indissociable de la collectivité. Ce n'est donc pas en studio ou dans les salles de concert que doit être pensé le *corrido*, mais dans son contexte vif, tel que la rue, la place publique, la fête de village, la foire régionale, la taverne et différentes formes de festivités.

1.1. Les auteurs des *corridos*

La nature collective du *corrido* ne signifie pas que les chansons soient dépourvues d'auteur particulier. Constamment remaniés, recomposés successivement par différents

troubadours qui selon leur humeur ou en fonction de la situation politique choisissaient de changer des mots, de repenser la mélodie, les *corridos* n'en demeurent pas moins, à leur origine, des productions singulières. C'est ce qu'a pu par exemple constater l'historienne mexicaine Catalina De Giménez dans son essai intitulé *Así cantaban la Revolución*¹ et consacré au *corrido* révolutionnaire de l'État de Morelos – dont Zapata était originaire-. Parmi les cinquante-trois *corridos* sur lesquels s'appuie son étude, à peine une dizaine sont anonymes, la majorité étant même de la main d'un auteur appelé Marciano Silva, auquel Zapata commandait des *corridos* dans le but d'encourager ses hommes, de contredire de fausses rumeurs venant de la presse officielle ou encore de les informer sur les exploits zapatistes –telle que la prise de Cuautla²-. Tous les *corridos* auraient selon elle un ou des auteurs précis et l'idée même d'une culture populaire sans auteur semblerait plutôt une idée romantique. Le qualificatif d'anonymat donné à certains *corridos* ne devrait pas s'entendre par l'absence d'auteur, mais, comme l'a dit Jacques LeGoff en parlant des récits oraux venant du passé, par l'impossibilité de retrouver le nom de ce dernier. LeGoff, ainsi que les folkloristes qu'il côtoyait, avait remarqué la présence d'une grande individualité chez la

¹ Giménez, Catalina H. de, *Así cantaban la revolución*, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

² Comme le rappelle Giménez, si la presse officielle de l'époque et l'histoire actuelle ne présentent pas la prise de Cuautla comme fondamentale dans la chute de Porfirio Díaz, pour les anciens Zapatistes, comme le rapportent les *corridos*, cet épisode fut fondamental; « on recourut à cette forme de *corrido* [dit la « double-bola », dont la métrique et la mélodie invariables étaient connues de tous les habitants de Morelos] afin de faire courir la nouvelle dans tout l'État. Il s'agissait du cri d'orgueil d'un peuple humilié, dont les paysans, parfois taxé d'Indiens à sandales, de crèves-faim, d'Indiens à culottes [...] avaient affrontés victorieusement les "Espagnols" et l'armée régulière » (Giménez, *op. cit.*, p. 124, trad. pers.). La prise de Cuautla, mérite selon Giménez une révision, car dans les faits, elle permit de couper tous les contacts à l'ouest de la ville, avec l'État de Guerrero et le port d'Acapulco, et donc, participa indéniablement à la chute du dictateur. Il s'agit pour l'auteur « de l'un des cas où la mémoire populaire incline à une révision de l'Histoire » (*ibid.*, p. 129, trad. pers.).

majorité des narrateurs et des danseurs issus de la culture populaire³. Dans le cas du *corrido*, De Giménez a cependant remarqué que l'anonymat était surtout prédominant dans le cas de compositions officielles, élaborées dans la ville et diffusées dans les campagnes. Elle explique la situation par le fait que ces auteurs –et aussi les imprimeurs⁴– occultaient volontairement leur nom par mesure de précaution. Ces derniers, dans l'ensemble des fonctionnaires payés par l'État, étaient plus proches de la haute culture que de la culture populaire manifestée dans les *corridos* des campagnes. L'auteure a aussi remarqué que dans l'État de Morelos, seuls les *corridos* populaires, et pas ceux officiels, ont perduré dans la culture orale jusque dans les années quatre-vingt.

1.2. Analyser les *corridos*

L'étude profonde du *corrido* populaire n'est pas simple et comporte certaines limites, dans la mesure où la tradition orale actuelle n'a retenu qu'une poignée de chansons révolutionnaires, et que l'historien se voit souvent dans l'obligation de travailler à partir des *corridos* imprimés, ceux qui figuraient intégralement sur ce qu'on appelait « les feuilles volantes » –que publiait notamment l'imprimerie de Vanegas Arroyo où travaillait Posada-. Il devient dès lors difficile de juger des ajouts, substitutions et aussi, puisque nous n'avons que peu de documents enregistrés, des jeux d'intonations, où le musicien, souvent accompagné par l'audience, improvise et crée réellement. C'est aussi pourquoi tant Mendoza que De Giménez n'abordent pas l'aspect performatif des

³ Le Goff, Jacques, *Objets et méthodes de l'Histoire de la culture*, Paris, Éditions du CNRS, 1979, voir p. 243. Cité par De Giménez, p. 212.

⁴ Ainsi par exemple, Antonio Vanegas Arroyo, imprimeur où travaillait notamment Posada, évitait d'apposer le nom de son imprimerie sur les gravures officielles qu'il jugeait contraignantes, alors qu'il n'hésitait pas à signer celles qui reflétaient les sentiments populaires (voir Giménez, *op. cit.*, p. 175, trad. pers.).

corridos, ce que les historiens de l'oralité appellent le « rendering », et qui concerne tant les lieux et conditions d'énonciations que les jeux d'intonation, les improvisations des chanteurs ainsi que les liens développés entre ces derniers et leurs auditeurs-participants. Le travail ethnologique ne pouvant donc pas suppléer à ce manque -étant donné la quasi-inexistence d'enregistrements et la mort des derniers troubadours de l'époque-, le document écrit semble incontournable.

On tenta tout au long du XXe siècle de classifier le *corrido* et de le doter d'une définition précise et générale. Il y eut par exemple la thèse « hispanophile » notamment développée par Vicente Mendoza, dans une première étude réalisée en 1939 et intitulée *El romance español y el corrido mexicano*⁵. Cette étude avait pour principal objectif de rapprocher le *corrido* mexicain de la *romance* (poème lyrique) octosyllabique espagnole. De Gimenez reproche à Mendoza de n'avoir sélectionné que des *corridos* issus de la culture culte, en évitant tout exemple de *corrido* non octosyllabique ou réellement issu de la culture populaire et qui ne justifierait pas ses propres théories. En d'autres mots, d'avoir tenté d'embellir un genre trop souvent relégué avec mépris à des genres dits « mineurs ».

À la thèse « hispanophile », comme Giménez le démontre dans son premier chapitre, vint répondre les thèses « nationalistes indigénistes » soutenues par Rubén Campos, Angel Garibay, Armando Maria y Campos, Mario Collin et enfin de Celedonio Martínez dont le titre de l'ouvrage affirme sans détour ses positions : *-Le corrido mexicain ne dérive pas de la romance espagnol-*⁶. De façon similaire à l'École des

⁵ Mendoza, Vicente T., *El romance español y el corrido mexicano*, Mexico, UNAM, 1939.

⁶ Serrano Martínez, Celedonio, *El corrido Mexicano no deriva del romance español*, Chilpancingo, Centro Cultural Guerrerense, 1963.

Beaux Arts après la Révolution, on tenta par tous les moyens possible d'insister sur la particularité mexicaine en minimisant au maximum toute forme de lien avec les cultures européennes. L'école « nationaliste » soutenait l'aspect multiforme, la variété métrique et rythmique des *corridos*, tout en soulignant ses racines proprement mexicaines, voire indigènes, ainsi que sa nature collective et ses fonctions narratives, informatives et critico-sociales. On doit aussi parler de la tendance de nombreux chercheurs à situer le *corrido* dans la tradition de la chanson populaire américaine et sur laquelle on reviendra.

On eut ensuite recours au classement sémiotique, comme le fit María del Carmen Garza de Koniecki qui tenta de diviser les *corridos* entre Narratifs et Descriptifs -les premiers se divisant en *corridos-tragédie* et *corridos-chroniques*, les autres en *corridos-critiques* et *corridos-sermons*-. Gimenez critique cette approche en affirmant les limites évidentes de l'application de théories littéraires à des genres populaires dont la nature [elle cite Greimas], est la plurivalence, le syncrétisme et la non-spécialisation⁷. Contrairement à ces définitions génériques, Giménez propose de voir les *corridos* comme « une catégorie vague et imprécise, qui dans l'usage commun s'applique au vaste secteur de ce qu'on appelle globalement le chant populaire »⁸. Le *corrido* se distinguerait par sa diversité formelle et rythmique, ainsi que par ses origines locales -ce qui expliquerait que plusieurs y voient des origines autochtones- et enfin, les troubadours chantants les *corridos* auraient développé un attachement tout à fait personnel aux *corridos* qu'ils voyaient comme les leurs et non comme des créations importées.

⁷ *Op. cit.*, p. 23, trad. pers.

Si De Giménez critique le travail de Mendoza, elle semble cependant ignorer une étude qu'il réalisa en 1956 et réservée spécifiquement au *corrido* révolutionnaire mexicain, étude qui, en favorisant un découpage historique et politique, rappelle pourtant son propre travail. De plus, cette étude de Mendoza, contrairement à celle qu'il réalisa en 1939, évoquait déjà l'idée de la variabilité du genre :

J'ai remarqué qu'en ce qui concerne la forme littéraire il y avait une évolution de la forme du romance ou des couplets romancés vers une grande diversité de mètres, car il y a des heptasyllabes, des décasyllabes, des dodécasyllabes, et des plus de syllabes encore; ils peuvent avoir des exclamations intercalées : des refrains; à vers courts ou de mesure plus large que la strophe; on ajoute parfois au milieu du chant des strophes déclamatoires. En ce qui concerne les *corridos surianos* [du sud] de Morelos ou de Guerrero, appelé la *bola suriana* [nom du type de *corrido*], c'est presque toujours la même structure, qui consiste en deux strophes, la première de quatre dans laquelle s'alterne des vers impairs de douze syllabes, à hémistiches de six, et pairs, octosyllabiques; la deuxième de quatre octosyllabes plats, appelée *descante* [*déchantement*] au Guerrero. Mais même dans cette forme il y a des variantes [...].⁹

Les dernières observations de Mendoza en fin de livre viennent aussi nuancer cet attribut « d'hispanophile » qui lui collait à la peau depuis sa première étude :

le *corrido* révolutionnaire est une réalité historique et poétique qui le distingue des autres groupes de *corrido* et en fait une épopée, il mérite d'être considéré non seulement comme expression populaire, mais nationale. Trente-huit années de combat ont fait de ces récits vécus et latents le noyau le plus significatif autour duquel s'est développée une littérature chaque jour plus authentiquement nôtre, et ce n'est pas pour rien que quelqu'un l'ait déjà qualifié de CHANSON DE GESTE RÉVOLUTIONNAIRE¹⁰.

On peut en conclure que cette deuxième étude de Mendoza, qui fait cette fois preuve d'un certain zèle nationaliste, a eu le mérite de nous faire reconnaître la particularité du *corrido* révolutionnaire mexicain et il ne fait aujourd'hui pas de doute que la liberté

⁸ *Ibid.*, p. 26, trad. pers.

⁹ Mendoza, Vicente, *El corrido de la Revolución mexicana*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990 (1956), p. 21, trad. pers.

¹⁰ *Ibid.*, p. 149, trad. pers.

d'improvisation dont firent preuve les auteurs de *corridos* durant la Révolution changea à tout jamais la nature même du genre traditionnel, au point où l'on ne fait parfois plus de distinction entre le *corrido* et le *corrido* révolutionnaire¹¹.

1.3. Le malaise du lettré devant le populaire

Longtemps, et en particulier dans la chanson, la culture populaire fut évaluée selon des modes analytiques généralement utilisés pour parler de la poésie culte. On revendiqua le particularisme du *corrido* en se basant sur de tels critères, ne mentionnant qu'au passage, et dans une sorte de condescendance, les origines populaires du troubadour, pour rapidement le convertir en un représentant de la haute culture.

J'ai en tête une petite publication produite dans les années soixante, animée de jolies gravures sur bois, rappelant par le fait même la proximité de la chanson et de la gravure et leur faculté commune à s'adresser tant aux lettrés qu'à la majorité des citoyens qui étaient analphabètes. Ce livre, intitulé *Pancho Datos; cantor popular de la Revolución mexicana y el más genial improvisador*, fut écrit en mémoire d'un troubadour populaire appelé Francisco Datos Cabrera alias Pancho Datos. Au moment de présenter le troubadour, l'auteur de prologue prit soin d'inscrire que ce troubadour n'avait « pas plus d'école que le dur chemin de la vie [...] », s'empressant d'ajouter que :

ce qui surprend chez lui c'est son aptitude à versifier, en sizains octosyllabiques à rimes plates, les faits occasionnels les plus variés ou anticipés [...] Que diraient les critiques [ajoute-il] en apprenant que le sizain, attribué exclusivement à l'Argentine, eut dans notre peuple d'admirables représentants? Les sizains de

¹¹ En parlant des *corridos* zapatistes, Catalina de Giménez constate qu'ils constituent une forme de mémoire véritablement collective, où s'inscrivent pour la première fois les aspirations populaires, en opposition à la mémoire officielle; voir : Giménez, *op. cit.*, p. 211, trad. pers.

Datos Cabrera présentent, face à ceux de José Hernández, une modalité en plus, puisque le dernier vers rime avec le premier vers¹².

Dans cette optique de mettre la culture populaire « au service » de la haute culture, on ne se surprendra point d'apprendre que ce livre sur Pancho Datos fut écrit par un grand poète, Grijalva De León, « président du groupe littéraire Vórtice, bachelier et professeur [...] membres du groupe Café littéraire »¹³, comme s'il fallait que la pleine reconnaissance de Pancho Datos passe inévitablement par le filtre des grands lettrés. Le *corrido* y est de fait sous-évalué, l'auteur de l'introduction s'empressant d'affirmer, « qu'il ne s'agit pas simplement de *corrido* mais de chant populaire »¹⁴, comme si le *corrido*, possiblement considéré comme trop vulgaire, ne se suffisait pas à lui-même. De plus, pour les critiques d'alors, tous les outils semblaient valables pour affirmer la grandeur de la culture mexicaine face au reste du monde et de l'Amérique en particulier. En se référant à l'œuvre de Grijalva De León, Sierra Partida conclut en disant de son travail qu'il « consolide le genre populaire américain qui a de si grandes manifestations dans tout le continent : le 'Martín Fierro' de José Hernández, le 'El Gavilán' [l'épervier] de Francisco Castillo Nájera, le 'El Coyote' de Celedonio Serrano »¹⁵.

Ramener le *corrido* à la culture écrite a parfois conduit à la négation implicite de ses origines populaires. On a souvent insisté sur le fait que l'analphabétisme correspondait à l'ignorance, dévaluant ainsi l'importance de la culture orale, associant le *corrido* à de la culture mineure. Il s'agit bien évidemment d'un préjugé des cultures écrites envers les cultures orales. On sait de surcroît que les cultures préhispaniques

¹² Isaac Piña Pérez, « Préface » in Grijalva De León, Ricardo, *Pancho Datos; cantor popular de la Revolución mexicana y el más genial improvisador*, Mexico, Editorial Vórtice, 1962, p. 2, trad. pers.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

parent elles-mêmes s'épanouir dans l'oralité, et, bien qu'on y développa des modes d'écritures, celles-ci n'en étaient pas moins subordonnées à la culture orale. Il s'agit ici d'un vaste débat qui dépasse largement le cadre de la présente recherche. Rappelons cependant l'existence de certains préjugés encore en vigueur, depuis l'époque posthispanique, et visant à disqualifier les sociétés indiennes dont les cultures s'appuient encore sur un large savoir oral. Un commentaire de l'ethnologue José Alejos, émis lors d'un séminaire sur l'oralité donné en 1998, me vient ici en mémoire. Ce dernier parlait de la surprise éprouvée par plusieurs ethnologues au moment de travailler auprès d'une communauté donnée; « on y débarque avec notre bagage de savoir, nos instruments analytiques, pensant en savoir beaucoup sur leurs culture et savoir-faire, mais la vérité, c'est qu'aux yeux de l'autre, ce sont nous les ignorants et c'est à nous de commencer à apprendre »¹⁶. C'est un peu ce que dit De Giménez, quand elle parle d'un peuple « analphabète, mais cultivé ».¹⁷

1.4. Les fonctions du troubadour

On ne peut saisir l'ampleur et la valeur réelle du *corrido*, qu'en reconnaissant l'importance de l'oralité, importance que Zapata avait entièrement saisi et qui explique pourquoi il tenait à avoir des compositeurs parmi les siens. Le troubadour zapatiste Mariano Silva, avait aussi pleinement conscience de la puissance de ses mots, comme il le démontre par exemple dans ce *corrido* aux teintes autobiographiques :

¹⁵ Alfonso Sierra Partida, « Préface » in Grijalva De León, Ricardo, *Pancho Datos; cantor popular de la Revolución mexicana y el más genial improvisador*, Mexico, Editorial Vórtice, 1962, p. 8, trad. pers.

¹⁶ Alejos García, José, communication dans *Seminario de tradición oral mesoamericana*, Mexico, UNAM, février 1998.

¹⁷ Giménez, *op. cit.*, p. 137, trad. pers.

Je suis le rustique chanteur des montagnes
 qui, accompagné de ma douce lyre,
 chante des héros les exploits
 et du despote tyrannique les ignominies.

Je suis du sud l'ignorant publiciste
 qui parfois sans grâce ni culture,
 chante du tyran les injustices
 et du champion, vante le patriotisme.

Ce n'est point le fusil qu'habilement je manie
 ni la bride de l'intrépide cheval sauvage,
 la plume est mon canon et ma tactique
 et mon vers la mitraille, ainsi le vois-je.

Ce sont les armes de ma lutte au présent
 et avec elles je lutterai sans repos,
 combattrai les tyrans qui, imprudents
 n'envisagent qu'un conflit national¹⁸.

En lisant ou, mieux, en écoutant les passages où Silva affirme « la plume est mon canon et ma stratégie et mon vers la mitraille », on ne peut s'empêcher de songer à l'œuvre de Modotti intitulée *La machine à écrire de Mella* (fig. 46) et dont nous avons parlé au deuxième chapitre. L'un comme l'autre évoquent la puissance des mots soudainement transformés en armes de combat. L'écrit et l'oral semblent ici se rencontrer pour un même objectif; servir une cause politique. Ce *corrido* autobiographique est pour autant fort révélateur de la considération que le troubadour avait de lui-même et du rôle politique et idéologique qu'il entendait jouer. Dès les deux premières strophes, il signale par exemple ses origines populaires, rustiques et montagnardes, ainsi que son attachement à la basse culture. L'auteur souligne également son rôle crucial de diffuseur d'informations, rôle qu'il prétend occupé dans, rien de moins, que tout le sud du pays

—« je suis du sud l'ignorant publiciste »— et, en d'autres mots, dans l'ensemble des territoires occupés par Zapata en 1914.

Ce *corrido* nous renseigne de plus sur certaines fonctions générales des *corridos*, telles que la fonction idéologique, avec la célébration des héros, la reconnaissance des combattants honnêtes et la dénonciation des tyrans et des injustices. Soulignons que, comme dans la tradition orale, la célébration des héros, souvent locaux, eut une véritable influence chez les auditeurs qui purent ainsi se réclamer et s'identifier directement avec les personnages héroïques¹⁹. Cette reconnaissance des vaillants combattants ne pouvait que stimuler l'ardeur des jeunes insurgés. Grijalva de León —dont nous avons parlé plus haut— raconte par exemple une anecdote entourant le troubadour Pancho Datos. L'histoire se passait dans une taverne où deux amis décidèrent de mener un combat au couteau afin que le gagnant puisse être immortalisé dans une chanson que composerait Pancho Datos en l'honneur de sa bravoure. L'un d'eux s'approcha du troubadour en disant :

Je n'ai point de rancœur contre « Polco » [mon ami]
je dirais même, que je le tiens en estime,
et si un duel je souhaite
ou, mieux dit, nous souhaitons,
c'est pour avoir en héritage une chanson
[...]
[Le Polco de poursuivre :]

¹⁸ Giménez, *op. cit.*, « Document 24 », p. 299, trad. pers.

¹⁹ Une étude menée par Alejos parmi les cho'les du Chiapas entre 1984 et 1993 nous confirme par exemple l'existence d'un héros local, du nom de « Juan Sol », rapporté par la tradition orale. Alejos nous montre comment ce leader local, qui mena une longue lutte pour la répartition agraire et qui pour la même raison fut confronté à une très forte opposition des latifundistes et des autorités municipales, se transforma en un symbole de résistance indigène contre l'occupation latifundiste. J'insiste sur le mot symbole, car dans les faits et dans l'histoire, comme le démontre l'auteur, Juan Sol fut en réalité rapidement neutralisé et emprisonné par les autorités locales métisses. Cependant, ceci n'empêcha pas que la seule évocation de son nom favorisa l'émancipation d'un esprit de résistance encore effectif dans les années quatre-vingt-dix et qui allait notamment déboucher sur le soulèvement zapatiste de 1994. Voir : Alejos García, José, *Ch'ol/Kaxlan, identidades étnicas y conflicto agrario en el norte de Chiapas, 1914-1940*, Mexico, UNAM, 1999, notamment p. 155 et p. 257.

Afin qu'où que tu ailles [toi le troubadour]
 notre tragédie soit chantée,
 que dans la tragédie [²⁰] volante
 aille chacun de nos noms...
 Et que le tribunal de Dieu,
 nous pardonne d'avance [...]

Le troubadour refusa cependant de les accompagner et réussit à les dissuader dans leur entreprise, affirmant que la cause n'était pas loyale et qu'ils devaient plutôt joindre leur force à une noble cause, comme celle de renverser le dictateur Porfirio Díaz :

Je ne méprise point le courage
 et je vous crois braves,
 mais sachant mes devoirs
 et vous en remerciant l'honneur,
 je dois dès maintenant
 vous nier la faveur

Je viens plutôt vous convier
 d'essayer votre bravoure
 contre Don Porfirio Díaz
 qui, s'appropriant le pouvoir,
 est l'éternel président
 de ces miennes frontières.²¹

On se saurait minimiser la fonction médiatrice du troubadour qui, armé de mots, chante d'un côté les mérites des bons hommes et, de l'autre, les injustices des tyrans. Vicente Mendoza dans son étude sur le *corrido* de la Révolution, compare le rôle du troubadour révolutionnaire au chœur grec :

le rhapsode qui relate les batailles est le plus fidèle témoin, le juge implacable, celui qui par des mots simples, sans détour, commente froidement les faits, fulmine des sentences condamnatoires ou célèbre sans limite celui qui, accomplissant son devoir devant l'autel de la patrie, tombe et offre son sang à la terre mère.²²

²⁰ Dans l'État nordique de Coahuila, la « tragedia » correspond à un poème versifié octosyllabique à rimes plates, inspiré en particulier du langage, de la pensée et de la philosophie populaires. Sierra Partida, *op. cit.*, p. 8, trad. pers.

²¹ Grijalva De León, Ricardo, *Pancho Datos*, Mexico, Editorial Vórtice, 1962, p. 22, trad. pers.

L'évaluation que fait le troubadour des actions des hommes le transforme en une sorte de Saint-Michel qui, épée et balance en main « combat contre les anges rebelles et contre le dragon de l'apocalypse [...] conduit les morts et pèse les âmes le jour du Dernier Jugement dernier ».²³ La musique populaire, autant que la tradition orale mexicaine, semble parfois empreinte d'une pensée religieuse, et paraît parfois nous ramener vers la mythologie chrétienne. Il faut se rappeler cependant que, s'il était difficile de défaire de bas en haut tout un registre et une vision du monde en vigueur pendant plus de quatre cents ans, il n'en demeure pas moins que dans les faits, et malgré la foi conservée par certains combattants, la rancœur accumulée contre une Église trop longtemps intéressée par le pouvoir politique – l'Église appuya par exemple les troupes de Maximilien lors de l'Occupation française du Mexique en 1861-, poussa à la destruction de plusieurs églises durant la Révolution et à la laïcisation du pays après la Révolution. Ainsi, durant la Révolution, plusieurs églises furent victimes de pillages, des statues saintes furent volées pour être revendues ailleurs. Dans l'église du village de Totolapan, dans l'ancien État zapatiste du Morelos, une icône du Christ eut par exemple droit à une criblée de balles. Cette image, aujourd'hui connue comme le Cristo balaceado (Le Christ fusillé) (**fig. 99**), constitue un exemple bouleversant de la tournure iconoclaste que pris, à certains moments, la Révolution. On conviendra cependant que, de façon générale, on s'attaquait moins à Dieu, qu'à l'infrastructure et au personnel de l'Église, davantage au Haut clergé, qu'au Bas clergé qui, plusieurs décennies plus tard, donnerait naissance à une théologie de libération appuyant ouvertement Marcos et le

²² Mendoza, Vicente, *El corrido de la Revolución mexicana*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990 (1956), p. 21, trad. pers.

²³ Duchet-Suchaux, G. et Pastoureau, M., *La Bible et les Saints*, Paris, Flammarion, 1994 (1990), p. 246.

nouveau mouvement zapatiste²⁴. S'attaquer à l'icône du Christ c'était avant tout s'attaquer au pouvoir politique de l'Église. Cet iconoclasme pourrait se rapprocher de la volonté de réinvestissement symbolique qui poussa il y a douze ans, lors de la célébration du cinq centième anniversaire de la Découverte de l'Amérique, des habitants du Chiapas à détruire les référents historiques de la Colonisation, en abattant une statue de Hernán Cortés (fig. 100).

1.5. Guerre des *corridos* et la guerre à travers les *corridos*

Durant toute la Révolution, les différents caudillos, chefs révolutionnaires, s'efforcèrent tour à tour de dénigrer leurs adversaires par le biais de campagne de la propagande. Les moyens de communications entre la ville et la campagne et entre les différents villages étant souvent coupés, le *corrido*, que l'on imprimait sur papier et diffusait massivement –souvent de la ville vers la campagne- devenait le moyen privilégié pour atteindre les masses populaires. Un *corrido* pouvait en effet surgir comme riposte à un autre *corrido*, un personnage pouvant aussi prendre la place d'un autre, passer du protagoniste à l'antagoniste en fonction de la faction qui le chantait, à un *corrido* spécifique s'opposait souvent un *contre-corrido*. Les luttes entre chansons furent parfois si véhémentes et si marquées dans l'imaginaire populaire que l'on parle aujourd'hui de véritable guerre de *corridos*;

Pour plusieurs auteurs [de *corridos*] cette période [la Révolution] représente l'âge d'or de la tradition mixte [écriture-oralité], surtout dans ses modalités épiques. Ainsi, l'intensité de la lutte est reflétée dans un véritable bombardement de

²⁴ Baschet, Jérôme, *L'étincelle zapatiste*, Paris, Denoël, 2002, notamment p. 24-25.

corridos par chacune des bandes. On assiste à une guerre de *corridos* qui nous montre l'énorme impact idéologique de ces derniers.²⁵

Les *corridos* offrent une vision panoramique des faits sociaux et de la lutte idéologique en cours durant la Révolution; « On composa pratiquement un *corrido* pour chaque jour que Zapata passa dans la capitale»²⁶. L'information contenue dans les *corridos* permet à l'historien de constater la mise en œuvre d'une véritable machine de propagande menée par les troubadours au service de l'État. De plus, ils lui concèdent un regard intérieur sur les faits vécus, sur le quotidien, sur la perception qu'avaient les révolutionnaires ordinaires -de nombreux paysans d'origine nahua dans le cas du Morelos- de la lutte qu'ils menaient. Si la propagande étatique, qui transitait des journaux officiels vers les *corridos*, avait une certaine influence, notamment sur les citoyens urbains pour qui l'on présentait les Zapatistes comme une horde de bandits désorganisés et sans fins politiques aucune, ou encore sur les ruraux à qui Huerta par exemple faisait croire à l'éradication du zapatisme et annonçait mensongèrement la mort de Zapata, il ne faut pas penser que la population était dupe. L'historien peut se rendre compte de la capacité de riposte des troubadours révolutionnaires -dont les chansons étaient entonnées par les insurgés-, tout en se familiarisant avec la vie intime de ces derniers, avec leurs inquiétudes, leur solitude, leurs espoirs.

Mendoza fut certainement un des premiers à constater l'importance du rôle des troubadours face à l'Histoire, au moment d'affirmer, en 1956, qu'il s'agissait d'individus « qui ignoraient leur rôle de témoin, leur personnalité d'historien, seulement conscient de leur faculté créatrice à traduire en syllabes rimées ce qu'ils voyaient et

²⁵ Giménez, Catalina H. de, *Así cantaban la revolución*, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991, p. 54, trad. pers.

entendaient »²⁷ et que l'histoire de la Révolution leur était redevable d'un véritable « monument » d'informations. Même aujourd'hui, quel livre d'histoire de la Révolution mexicaine ne fait pas directement référence aux *corridos*, quel historien ne les considère pas comme une source d'information significative?

Pour Monsivaïs, à travers la culture populaire, de laquelle relève le *corrido*, « le peuple prend pour la première fois conscience de soi en tant que producteur et fomenteur de créations artistiques et formes de conduite »²⁸. L'auteur reconnaît de plus que « les *corridos* célèbrent de façon similaire aux bandits sociaux comme aux révolutionnaires [...] aux grandes batailles [...] aux figures locales [...] à la Cristiada [²⁹]; au mouvement agraire; aux martyres de la gauche agraire [...] »³⁰. C'est dire que l'analyse des *corridos* offre un large panorama de l'époque révolutionnaire et, par le fait même, autoriserait une vision assez objective de cette période. Il constituerait en outre un lieu d'expression privilégié pour observer les contradictions des factions militaires, que l'histoire officielle – celle promue par l'État et enseignée dans les écoles – a souvent cherché à réunifier. Meyer constatait à ce titre que c'est « par un beau tour de passe-passe [que] l'historiographie mexicaine a réconcilié les Zapatistes, les Villistes et leurs vainqueurs »³¹, ajoutant que les *Cristeros* n'avaient pas encore été récupérés par la légende dorée afin de « ne pas avoir à dire que les paysans mexicains ont massivement

²⁶ Giménez, *op. cit.*, p. 167, trad. pers.

²⁷ Mendoza, *op. cit.*, p. 111, trad. pers.

²⁸ Monsivaïs, *op. cit.*, p. 152, trad. pers.

²⁹ Soulèvement de paysans catholiques mexicains -encouragés par l'Église- contre les mesures anti-ecclesiastiques du gouvernement postrévolutionnaire, entre 1926 et 1929.

³⁰ Monsivaïs, *op. cit.*, p. 152, trad. pers.

³¹ Meyer, Jean A., « La face cachée de la Révolution » in *L'Histoire*, Paris, 1986, février, No 86, p. 20-29, p. 29.

pris les armes contre la Révolution après 1926 »³². Si Meyer avait raison d'évoquer le manque d'objectivité de l'histoire nationale, il aurait cependant mieux fait de dire que les paysans s'étaient moins rebellés contre la Révolution que *contre le gouvernement révolutionnaire* ou, en d'autres mots, *contre l'étatisation abusive de la Révolution*.

1.6. La soldadera, figure emblématique de la femme au combat

C'est notamment grâce aux *corridos* qu'on a pu se renseigner sur le rôle des *soldaderas*, ces femmes qui accompagnaient les révolutionnaires le long des chemins de fer et des routes sinueuses, assurant la communication entre les groupes, préparant les aliments et redonnant espoir aux hommes.

L'image de la femme combattante, fusil au poing et enfant sur le dos, mélange de maternité, de liberté d'action et de mouvement, contraste avec celle de la femme au foyer, soumise et dont le destin restait dépendant de l'homme. Les deux *corridos* intitulés *La Valentina* et *L'Adelita*, montrent la puissance de cet espace nouvellement occupé par la femme. Cette dernière s'érige pour de nombreux soldats en une source d'inspiration profonde, en une muse symbolisant la solidarité; leur cause devenant celle de toute la famille, de tout le peuple. L'image de la femme insurgée, que l'on pourrait voir comme la continuation dans le domaine militaire des premiers mouvements politiques féminins du début du XXe siècle, paraît aussi incarner le surgissement d'une nouvelle société

La guerre de Zapata [constate Giménez] ne fut pas une guerre conventionnelle, mais une guerre populaire à laquelle participait tout le peuple, c'est à dire, les hommes, les femmes et les enfants. Les troupes fédérales, au contraire, étaient faites de reclus forcés ou achetés [...] Il y eut des femmes soldats comme La China

³² *Ibid.*

de Puente de Ixtla, avec son bataillon de cent femmes dans le sud de Morelos, ou La Corona, ou La Générale Emilia Robles de Xochipango, dans le Guerrero, qui, suite à la mort de son mari, prit la tête du bataillon qu'il commandait. Alors que ces femmes combattaient aux côtés des troupes zapatistes, d'autres espionnaient ou échangeaient des vivres contre des munitions et des armes dans les casernes des fédéraux.³³

Le cinéma national saura exploiter à profit et reprendre à son compte l'image de la femme combattante durant son âge d'or, les années quarante, détournant par le fait même la véritable signification de leur combat, pour en faire une sorte d'héroïne mystique souvent peu vraisemblable. Durant cet âge d'or, rappelle l'historien de cinéma García Riera, « le cinéma s'affirme comme une des principales industries du pays, se convertit en un centre d'intérêt et de prestige national, c'est le plus important en langue espagnole, il s'assure un grand public national et international »³⁴. L'image cinématographique de la *soldadera* a certainement participé à l'idéalisation de la femme combattante, figure épique que certains historiens chercheront par la suite à démythifier, au point même de nier la participation réelle des femmes dans la Révolution. L'historienne Ilene O'Malley, dans son essai *The Myth of the Revolution*³⁵, questionne par exemple la figure héroïque de la *soldadera*, insistant sur le fait que celle-ci n'était souvent considérée comme révolutionnaire que dans un rapport de subordination face au révolutionnaire masculin, voire de soumission sexuelle. Pour O'Malley, la présence de la femme dans la Révolution n'était retenue dans les *corridos* et la mémoire populaire qu'en marge de la figure de son mari, cet homme pour qui elle était prête à sacrifier sa vie³⁶. Il est vrai que l'historienne reconnaît une certaine contribution de la femme dans la Révolution de

³³ Giménez, *op. cit.*, p. 141, trad. pers.

³⁴ García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, Tomo I, p. 7, trad. pers.

³⁵ O'Malley, Ilene V., *The Myth of the Revolution*, Westport, Greenwood Press, 1986.

1910, sa participation dans des mouvements féministes entre 1920 et 1940 et l'apparition d'une certaine ouverture dans le milieu du travail –qu'elle explique notamment par les besoins urgents de l'après-guerre pour remédier au manque de personnel masculin-. Mais l'auteur conclut cependant que, malgré l'amélioration de son statut légal, la parité avec l'homme ne fut jamais atteinte. L'État postrévolutionnaire, soutient-elle, finit, malgré ses prétentions d'égalitarisme, par développer une approche politique machiste et patriarcale, non seulement envers la femme, mais envers l'ensemble des concitoyens qui regarderont l'État comme un père autoritaire. Selon elle, la majorité des relations de pouvoir au Mexique se sont toujours établies, avant comme après la Révolution, dans une relation de père-fils, de dominant-dominé, qu'il s'agisse du prêtre dominant le confesseur, du patron dominant son employé ou de l'État dominant ses concitoyens. En ce sens, l'approche machiste des gouvernements postrévolutionnaires se présenterait comme la continuité de l'approche patriarcale vénérée par l'idéologie porfirienne³⁷.

Un des problèmes auquel tout historien est confronté est celui de décider quel matériel il privilégiera pour bâtir et appuyer son argumentation. Nous savons de surcroît que l'idée même d'une histoire objective est impossible et qu'il y a toujours une part d'arbitraire dans la sélection des documents. En ce qui concerne par exemple la

³⁶ Voir *ibid.*, p. 133-145.

³⁷ La récente élection du président Fox, dont l'aspect profondément machiste –bottes de cow-boy, large ceinture avec ses initiales, épaisse moustache- l'emporte sur la pauvreté de ses discours, semble malheureusement confirmer cette thèse. Il serait cependant juste et nécessaire d'élargir la considération du statut de la femme en considérant par exemple son inclusion dans différents postes clés –à la mairie de Mexico et dans différentes délégations, dans les hôpitaux, dans les conseils d'administration de différentes compagnies etc.- ou encore, en reconnaissant la parité entre les hommes et les femmes dans les milieux scolaires ainsi que la supériorité numérique des femmes dans certains secteurs des études universitaires supérieures. Ces considérations jetteraient certainement une autre lumière sur la condition de la femme au Mexique.

soldadera, la femme soldat, O'Malley n'appuie ses propos que sur un seul exemple de *corrido*, celui composé par Dromundo pour le Parti National Révolutionnaire; ce qui suppose une vision étatique de la Révolution et, de surcroît, postérieure à la Révolution. Pour O'Malley, *La soldadera* de Dromundo montrerait la soumission totale de la femme à son mari révolutionnaire, une soumission charnelle et sexuelle qui contrasterait avec l'image de la Vierge Marie. Cette image incarnerait « la soumission révolutionnaire de la pute-au-cœur d'or, une figure stéréotype générée par l'image dichotomique de la femme comme [partagée entre] vierges-prostitués »³⁸. La comparaison avec d'autres poèmes chantés aurait possiblement permis de repenser cette dichotomie. Un *corrido* comme celui de *La llegada de la soldadera* (1914), tout en nous montrant une femme consciente de ses fonctions et de son importance, appelle à nuancer l'idée même de dévotion.

Je suis la soldate dévouée
 je suis la camarade,
 du constitutionnaliste.
 Ni lutte, ni douleur,
 ni cruelle déception,
 ne pourront briser ma foi.
 Pour savoir la valeur
 de la soldate dévouée,
 il faut la voir en campagne
 au milieu de la guerre crue
 Elle s'approche des corps
 qui avancent à pas forcés,
 supportant les fatigues
 des plus longues journées
 Elles vont toujours devant
 et quand arrivent les fidèles,
 ils trouvent le manger
 avec ardeur préparé. [...] ³⁹

³⁸ O'Malley, *op. cit.*, p. 135, trad. pers.

³⁹ Giménez, *op. cit.*, p. 331, doc. 33, tard. pers.

Cet extrait nous montre l'image d'une femme qui n'incarne pas la femme publique, mais plutôt la fidélité et l'altruisme, ce qui n'a rien à voir avec la soumission. La soldate sert moins son mari qu'une cause politique, celle du Constitutionnalisme, qui regroupe en 1914 toutes les factions révolutionnaires. En ce qui concerne la préparation des repas, la femme n'y est pas montrée comme occupant une fonction secondaire, mais bien indispensable, puisque nourrir les militaires ne signifie rien de moins que d'alimenter la Révolution.

1.7. L'humour dans le corrido

Malgré ses tonalités souvent tragiques, le *corrido* peut aussi faire place à l'humour. Comme la gravure ou le théâtre populaire –que nous abordons plus loin-, comme toute production populaire, le *corrido* a souvent donné place à la satire politique. Lors du coup d'État de Huerta par exemple, Mendoza nous rappelle que de nombreux *corridos* furent élaborés sur un ton burlesque :

De très diverses manières, le peuple mexicain manifesta son aversion au président usurpateur [...] Les chansonniers populaires l'offensaient, profitant de toutes les opportunités, c'est ainsi que l'on entendait dans les rues comme un ton de chœur d'opéra sifflé par la plèbe : '*laisse la chaise [présidentielle], singe nu, laisse la chaise sans traîner*'⁴⁰.

Mendoza rappelle la capacité parodique des troubadours qui pouvaient changer les mots d'une chanson pour mieux s'attaquer au dictateur et le tourner en dérision. On remarque donc que le rire constitue ici aussi, comme la caricature du début du siècle, une arme de réajustement social. Le manque de crédibilité des politiciens mexicains fut par exemple

⁴⁰ Mendoza, *op. cit.*, p. 87, trad. pers.

évoqué de façon comique dans certains *corridos* tels que celui ici-bas, rédigé par un député madériste qui avait été témoin de l'élaboration de la Constitution de 1917 :

*Maintenant Venustiano Carranza a son Constituant [sa constitution]
pour redresser les lois qu'il va donner aux gens
Allons, l'ami, on y va, mets tes socques rouges,
allons au Théâtre « Iturbide », tu verras les Députés,
qui parlent, s'insultent et crient; descendent et montent
et celui qui avale le plus de maïs soufflé est celui qui a le plus de salive [...]*⁴¹

À l'instar du théâtre populaire, que nous analysons à continuation, les politiciens sont souvent comparés à des acrobates grotesques.

1.8. Le *corrido* aujourd'hui

Le *corrido* révolutionnaire a laissé de nombreux héritages dans le Mexique contemporain. En se promenant sur les côtes de Guerrero ou de Oaxaca il est fréquent de rencontrer des musiciens ambulants qui, pour quelques pesos, se font un plaisir d'entonner les exploits d'un personnage local, membre d'un syndicat ou simple citoyen, ayant gagné la sympathie de ses concitoyens. Sur l'autre rive, du côté de Veracruz, les chants connus comme *Son Jarocho*, improvisés⁴² par d'agiles jongleurs de mots au son de la guitare, ont certes des origines ancestrales –ils remonteraient aux XVI^e siècle– mais font aussi preuve d'un langage combatif, parfois très audacieux, souvent subversif, et qui semble puiser directement dans l'esprit du *corrido* révolutionnaire.

Une chanteuse populaire telle que Paquita del Barrio (La Paquita du quartier), qui, dans son café-club du centre de la ville se plaît à composer et performer soir après

⁴¹ Mendoza, (1956), *op. cit.*, p. 102, trad. pers.

⁴² Les musiciens improvisent au fur et à mesure que la musique avance, en fonction de la situation présente, de l'audience, et parfois, une véritable compétition entre divers chanteurs prend forme, similaire au combat verbal des chanteurs de *corridos* dont on a parlé plus haut.

soir des chansons questionnant l'hégémonie masculine, l'arrogance du macho, en évoquant la liberté féminine, sa liberté de parole, du corps, son droit de jouissance, droit de trahison –à l'égal des hommes-, poursuit indéfectiblement l'esprit de revendication issu des *corridos* mexicains, ainsi que la quête de liberté des femmes issues de la Révolution. Une autre chanteuse, Eugenia de León, chante un peu partout dans le monde des problèmes universaux, telle que la corruption, les effets pervers du Néo-libéralisme –« nous sommes victimes du péché/du péché Néolibéral »⁴³-, la question des frontières –réclamant par exemple la Californie arrachée au Mexique au XIXe siècle-.

Les dernières campagnes électorales, notamment celle que remporta Vicente Fox en 2000, furent le théâtre d'une petite guerre de *corridos*, souvent burlesques, diffusés par les chaînes radio. Cependant, on peut regretter la primauté donnée à la propagande préélectorale, laquelle occasionna chez les nouveaux troubadours, rémunérés, une certaine perte de spontanéité, cette même spontanéité qui fait de la culture populaire ce qu'elle est. D'autre part, certains chercheurs⁴⁴ ont aussi insisté sur la possibilité que le *corrido* ait trouvé un renouveau avec le développement du réseau Internet, abondamment utilisé par les insurgés zapatistes du Chiapas depuis 1994 et qui permettrait, comme le *corrido* d'autrefois, une diffusion rapide et efficace d'information, de mots, de chants et d'images jusque dans les régions isolées. Il semble cependant nécessaire, à l'heure actuelle, de questionner la validité d'une telle supposition, car

⁴³ Jaeck, Lois Marie, « 'Viva México/Viva la Revolución' One Hundred Years of Popular/Protest Songs : The Heartbeat of a Collective Identity », communication lors du colloque *Latin American Protest Songs, From The Mexican Revolution to the Coming Millenium*, Ottawa, Calacs Congress, 1999, 30 sept- 3 oct. Version disponible sur Internet : « www.uaemex.mx », trad. pers.

⁴⁴ Lois Marie Jaeck, *Ibid.*, trad. pers.

Internet, malgré l'augmentation récente de ses usagers, demeure encore au Mexique l'instrument d'une minorité que l'on pourrait qualifier de privilégiée.

2. Le théâtre populaire dit de petit-genre

Si certains s'opposent à reconnaître que le *corrido* s'inspire de la « romance espagnol », il ne fait pas de doute que le théâtre qui surgit simultanément avec la Révolution, que l'on qualifie de « petit-genre » (*genero chico*), découle directement de la *zarzuela*⁴⁵ espagnole -très populaire au Mexique à la fin du XIXe siècle et durant les premières décennies du XXe siècle-. Pour le metteur en scène Luis de Tavira, plus qu'une structure dramatique précise et rigoureuse, le théâtre de petit-genre devrait davantage se comprendre comme un ton; « un ton qui alimenta un dynamisme transgresseur [...] un ton irrévérencieux, déclassificateur, iconoclaste, avec lequel la classe populaire mène sa vengeance contre la classe dominante qui lui a séquestré dans la prison des préceptes la frénésie et la vitalité de ses traditions »⁴⁶.

Si, jusqu'en 1910, les pièces du petit-genre arrivent d'Espagne, on verra plus loin comment le déclin du genre populaire madrilène coïncidera avec l'émancipation d'un théâtre populaire authentiquement mexicain. Le fait que le théâtre de petit-genre soit né en Espagne avec la Révolution espagnole de 1868 et qu'il se soit éteint en 1910, pour être ensuite, la même année, réinvesti lors d'une autre Révolution, la mexicaine, a de quoi étonner. Pour De Tavira, « La correspondance chronologique entre les faits politiques et théâtraux d'Espagne et du Mexique est surprenante. Au Mexique, en 1867,

⁴⁵ La zarzuela est un genre dramatique où les couplets chantés alternent avec les passages en prose.

tombe le second Empire et la République est restaurée; en 1910, durant le centenaire de l'Indépendance, la Révolution éclate»⁴⁷. Plus que coïncidence, il s'agirait possiblement ici d'une confirmation que les événements politiques d'importance ont généralement une répercussion directe sur l'univers artistique. Au regard de De Távira, il ne fait pas de doute que le surgissement du théâtre dit de petit-genre « constitua une invasion »;

Une sorte de mutinerie populaire, une prise de la Bastille [...] En conséquence, un autre théâtre, d'autres auteurs, d'autres scènes, un nouveau type d'acteurs [...] d'autres personnages [...] mais surtout, un nouveau public et une nouvelle relation entre le théâtre et la société.

De Távira confirme que cette invasion se fit par le biais de la culture populaire ;

Il s'agit de l'irruption sur la scène de la comédie, des types populaires avec leur parlé déchirant, leurs arrogances, leur superficialité, leur sel, l'impératif des coutumes et des attitudes de caste, mais, surtout, l'humour, souvent peu raffiné [...]»⁴⁸.

C'est donc par la voix de l'art populaire que ce nouveau théâtre se fera révolutionnaire. Si Monsivaís insiste sur l'allure carnavalesque d'un tel théâtre, il sait par contre signaler sa dimension historique, à savoir, la rupture qu'il manifeste en permanence par rapport à l'ancien régime :

Le théâtre frivole ou de petit-genre et le théâtre ambulante [dit de *carpa*; de tente] sont le carnaval perpétuel qui fixe les profondes fondations du plaisir dans le sexe, et dans la mention des parties génitales (leur bucolique insinuation, leur savoureuse allusion, la vulgarité comme élégance disponible). En réponse à l'ordre du Porfiriat [régime de Porfirio Díaz], à sa pudeur et son hypocrisie sexuelle, le populaire oppose, pour exister, le 'vulgaire'⁴⁹.

⁴⁶ Távira, Luis de, « El otro teatro » in María y Campos, Armando de, *El teatro de genero chico en la Revolución mexicana*, Mexico, Cien de Mexico, 1996, p. xiii, trad. pers.

⁴⁷ Távira, Luis de, *op. cit.*, p. xiii, trad. pers.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Monsivaís, *op. cit.*, p. 159, trad. pers.

Ce théâtre, comme on le verra, deviendra un moyen de contestation social à part entière. Un peintre aussi engagé que Siqueiros ne cachera pas son étonnement au moment de découvrir -au cours de recherches entreprises pour la réalisation d'une fresque destinée au Théâtre Jorge Negrete- l'existence pendant la première époque de la Révolution d'un « extraordinaire théâtre politique » dont il retraçait les origines jusqu'aux XIXe siècle⁵⁰. Il reconnaissait que ce théâtre critique, qui avait su s'attaquer sans détour au régime porfirien, avait obtenu un retentissant succès «chez les couches les plus larges du peuple et dans toute la République»⁵¹. Il était clair à ses yeux que des œuvres telles que *Terre et liberté* de l'anarchiste Ricardo Flores Magon, grand militant et précurseur du Parti Libéral Mexicain (1905-1911), constituaient les précédents directs de la révolution de 1910. C'est dire l'importance des arts, et en particulier des arts populaires, dans la préparation de la Révolution. Il faut cependant comprendre que le soulèvement social durant la Révolution insufflera à son tour, dans un processus de rétro-alimentation, de nouvelles énergies au théâtre populaire, qui finira, comme le rappelle Monsivaís, par atteindre le niveau le plus belliqueux et plus déchaîné en créativité de son existence;

De la thématique des confrontations il transitera vers les libertés possibles. Rien, [rappelle l'auteur] ne sécularisera plus la Révolution que le théâtre de petit-genre et le théâtre ambulant avec ses comiques enfarinés, ses *gachupines* [termes péjoratif pour qualifier les Espagnols] de taverne, ses exclus, ses marginalisés, ses comiques interprétant des femmes ivrognes dans les *pulquerías* [bars où l'on vent la liqueur d'agave dit *pulque*], ses Indiens de Xochimilco, ses gendarmes moustachus *aguamielero* [buveurs de jus de pulque non fermenté, non alcoolisé], ses paysans stupéfaits devant la possibilité d'acheter la cathédrale [...]. Là-bas, dans le théâtre de petit-genre, les spectateurs se découvrent et se reconnaissent grâce à leurs

⁵⁰ Siqueiros, David Alfaro, « Les arts plastiques et la révolution en Amérique latine à la lumière de la peinture mexicaine contemporaine » in *L'art et la révolution*, Éditions sociales, Paris, 1973, p. 219-228, p. 223.

⁵¹ *Ibid.*

contreparties scéniques et applaudissent la nouveauté : celui de passer d'un paysage distant [...] à celui de personnage [...] La culture populaire de la Révolution les fixe sur la scène, et ce laisser-regarder apparaît aux exclus et aux *invisibilisés* comme une autre révolution.⁵²

2.1. Le parcours du théâtre de petit-genre au Mexique

L'étude minutieuse menée dans les années cinquante par Armando de Maria y Campos, publiée sous le titre *El teatro de genero chico en la Revolución mexicana*⁵³, fut certainement la première du genre à rendre compte de l'existence d'un théâtre politique mexicain et de son évolution graduelle, du début du siècle jusqu'aux années cinquante. C'est notamment à cette étude que Siqueiros et Monsivaís font référence quand ils parlent de théâtre populaire mexicain.

Maria y Campos montre comment ce théâtre critique, qui trouve ses origines dans le théâtre révolutionnaire espagnol survenant avec la Révolution espagnole, eut un véritable succès à la fin du XIX siècle au Mexique. Si les premiers auteurs à composer des pièces pour les spectateurs mexicains furent espagnols, Maria y Campos, qui avait lui-même été un grand spectateur et critique du moment, rappelle qu'après la Révolution mexicaine, le théâtre populaire prit, grâce à la participation de nombreux créateurs nationaux, une tournure authentiquement mexicaine. Les pièces jouées, appelées au Mexique *revistas*, étaient généralement constituées d'un seul acte, où se mélangeaient texte, musique et chant. On pourrait parler d'un théâtre urbain, dans la mesure où les principaux théâtres qui le jouaient étaient surtout dans les grandes villes, en particulier à Mexico, certainement la moins conservatrice. La combinaison de musique et de texte

⁵² Monsivaís, *op. cit.*, p. 155, trad. pers.

⁵³ Maria y Campos, Armando de, *El teatro de genero chico en la Revolución mexicana*, Mexico, Cien de Mexico, 1996 (1956).

étant déjà bien inscrite dans la culture du *corrido*, on peut aisément comprendre l'enthousiasme du public pour ces *revistas*, qui mettaient en scène mots et musique.

À l'égal du *corrido*, l'histoire du théâtre populaire nous permet de suivre pas à pas l'évolution de la situation politique avant, durant et après la Révolution. Des œuvres telles que *El Bateo* (le baptême), jouée à Mexico en 1902 et qui aborda très tôt un thème tel que l'insurrection, surviennent comme un pressentiment de la future Révolution mexicaine. Les spectateurs trouvèrent certainement dans cette pièce l'inscription de leurs aspirations politiques. Un personnage comme Wamba, type populaire, légèrement inculte, maladroit, mais bien intentionné, anarchiste révolté qui affirmait avoir des ressentiments personnels avec l'Église et disait vouloir une révolution « qui en aurait fini avec tout », avait de quoi plaire au grand public; « dans tous les ateliers [de Mexico], petits et grands, on chantait le 'Cuchichí' [vers que répétait le chœur à Wamba] du pittoresque anarchiste, qui sema dans le cœur de nombreux travailleurs humiliés le désir de faire de l'ambition insinuée du personnage une réalité »⁵⁴.

Comme le *corrido*, le théâtre politique sera parfois récupéré par un État trop conscient de son énorme pouvoir. On comprend aussi pourquoi les pièces les plus subversives, que l'État vigilant ne voyait pas d'un bon œil, ne furent jamais commentées dans les revues porfiriennes, et pour autant, pourquoi si peu de témoignages sur leur performance demeurent⁵⁵. Durant le Porfiriato les *zarzuelas* célébraient surtout le dictateur, toute critique contre le régime étant passible d'emprisonnement. Cependant, trois années avant la Révolution, en 1907, dans l'État du Yucatan, éloigné du centre, l'avocat et journaliste –les dramaturges du genre étaient journalistes- Lorenzo Rosado

⁵⁴ *Ibid.*, p. 11, trad. pers.

réussit à mettre en scène une œuvre qui dénonçait la féodalité dans les haciendas yucathèques. Cette pièce, qui s'intitulait rien de moins que *Rebelión* (rébellion), montrait les mauvais traitements infligés par les patrons aux employés. Alejandro Cervera, un critique de théâtre du Yucatan, la décrit en ces termes :

Rebelión présente des scènes audacieusement révolutionnaires se déroulant dans une ferme de campagne; c'est le pauvre serviteur malade que le patron force à aller travailler; c'est la contestation de ses compagnons de travail indignés devant une telle infamie, c'est la scène près de la fontaine où le patron châtie à coup de fouet ceux qui avaient osé lever la voix, et enfin, c'est le mouvement vengeur de la classe humble se rebellant contre le tyran. La Révolution était en état latent, en période d'incubation; cette œuvre était un rêve idéaliste et une démonstration de ce que la masse pouvait faire pour obtenir une vie en syntonie avec les lois chrétiennes [⁵⁶] ⁵⁷.

L'œuvre fut censurée en 1908, mais on raconte que l'auteur se moqua de la censure et réussit à la faire jouer en publiant préalablement un texte acceptable pour les autorités, mais qui ne correspondait pas à ce qui allait réellement être dit sur scène. Cette représentation valut à l'auteur et au compositeur avec lequel il travaillait, une série constante de menaces de la part des autorités, au point où l'auteur dut se résigner à l'exil.

Le théâtre politique se dotera graduellement d'une tonalité comico-satirique qui pourrait l'apparenter avec les premières pièces de Jarry (*Ubu Roi* par exemple), mais qu'on trouvait déjà en œuvre dans les caricatures et gravures mexicaines du XIXe siècle.

A partir de 1908, constate Maria y Campos :

les auteurs qui rapportaient sur scène l'actualité palpitante qu'ils trouvaient dans la rue, commencèrent à ébranler le public avec leurs allègres caricatures. Francisco

⁵⁵ Voir *ibid.* p. 38.

⁵⁶ Le sens du mot « chrétien » se réfère moins au clergé politique qu'aux doctrines mêmes du christianisme qui, à la lumière de la vie de Jésus, professe le principe du pardon, du partage et de l'amour.

⁵⁷ Cervera, Alejandro, *El teatro regional en Yucatán*, cité par Maria y Campos, *op. cit.*, p. 35, trad. pers.

Zarco disait souvent qu'une bonne risée avait l'effet d'un coup d'État si elle savait refléter et interpréter avec humour et profit un malaise populaire⁵⁸.

Ces pièces ne s'adressaient plus exclusivement à la haute société, elles abordaient maintenant des thèmes qui plaisaient aux citoyens de classes moyenne et basse. La pièce *En la hacienda* eut un grand succès parmi ces dernières. Comme *Rebelión*, elle traitait le thème de l'exploitation des patrons dans les campagnes et invitait à un renversement des valeurs. Ce qui est mis en lumière dans cette pièce, que je décris à continuation, c'est précisément le pouvoir absolu des patrons, qui ne se contentaient pas de la domination de la sphère du travail, mais prétendaient aussi à la domination de la vie privée de ces derniers. D'abord, en contrôlant l'approvisionnement quotidien de leur foyer par le biais des magasins généraux dits *tiendas de raya* –qu'ils contrôlaient-, mais surtout, en s'introduisant dans la sphère de leur vie amoureuse, exerçant abusivement leur pouvoir sur les épouses des travailleurs mâles, décidant de donner ou non leur accord aux mariages des enfants. Dans ces conditions, les viols étaient fréquents.

L'intrigue de *En la hacienda*, tournait autour de l'abus commis par le fils du patron qui tentait de voler la future épouse du fils du travailleur. Bien que le fils du travailleur eut préalablement reçu la reconnaissance du patron, le fils de ce dernier réussit néanmoins à faire emprisonner le fiancé -en le faisant injustement accuser de vol- et à s'emparer de la fiancée. Le fiancé, qui parvint à s'enfuir, retrouva sa fiancée dans les mains du fils du patron et fut forcé au duel. Le fils du patron mourut assassiné. Cependant, le conjoint de la fille du patron, un libre-penseur venu de la ville, «qu'on disait un peu fou pour avoir des idées étranges sur l'injustice du travail dans les

⁵⁸ Maria y Campos, *op. cit.*, p. 39, trad. pers.

champs »⁵⁹ et qui avait auparavant pris connaissance de l'injustice commise contre le fiancé, arrive sur les lieux du crime. Mais, au lieu d'accuser le fiancé, qui venait pourtant de tuer le fils de son beau-père, il conjure ce dernier de ne point fuir, mais d'affronter la justice, une justice qui, lui dit-il, « normalement ne descend jamais vers l'abîme où tu as vécu ... Mais vers laquelle nous nous élèverons, attends... ». Puis, s'adressant au patron, il clôture la scène avec cette dernière réplique :

Tu l'as maintenu dans l'ignorance pour en faire ta propriété, tu lui as nié l'école et donné la chapelle, tu lui as pris le corps et la conscience, et tu souhaites maintenant, toi qui lui a tout pris, tout, le pousser jusqu'à l'instinct animal du mâle défendant sa femelle? ... Priez!...Mais si vous priez, faites-le pour ceux qui souffrent, pour ceux qui ont faim et soif de justice, pour ceux qui fécondent vos champs de leurs pleurs.⁶⁰

L'intrigue de cette pièce rappelle à la fois les légendes qui viendront plus tard entourer la jeunesse de Pancho Villa⁶¹, ainsi que le film *Qué viva México* produit par Eisenstein dans les années trente. Dans chacun des cas, on remarque que la rébellion commence suite à une histoire de violation, ou d'enlèvement, par les patrons, d'une fille issue du milieu des employés, comme s'il fallait montrer que l'humain pouvait supporter toutes les injustices jusqu'au moment où le cœur prend le dessus sur la raison. Le viol ou la possession de la femme du travailleur par les *hacendados*, constitue en quelque sorte le point limite de transgression admise, car il symbolise la dépossession totale de l'autre. J'ai aussi remarqué qu'il en va de même dans la tradition orale, notamment chez les Indiens nahuas, où le viol d'une femme était souvent le point de départ de la rébellion contre l'ordre établi. Même le soulèvement d'Aquiles Serdán à Puebla, considéré par

⁵⁹ *Ibid.*, p. 41, trad. pers.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 45, trad. pers.

⁶¹ La légende raconte que Villa serait devenu rebelle après avoir assassiné son patron qui avait tenté de violer sa sœur.

plusieurs comme premier épisode important de la Révolution, y est rapporté dans les mêmes termes, comme le rappelle un *corrido* de l'époque :

Quand Madero descendit faire sa publicité,
 plusieurs gens de Puebla l'appuyèrent [...]
 Le 18 [novembre], à l'aube de la journée,
 Miguel Cabrera doté d'un mandat impérial
 arriva à la maison de Aquiles Serdán et lui exigea
 d'ouvrir, avis de recherche en main [...]
 Carmen Serdán [épouse d'Aquiles], en entendant ces menaces
 ouvrit la porte, mais l'empêcha d'entrer,
 mais lui, comme un sbire tétrarque,
 sans respect pour sa condition féminine, la frappa.
 C'est alors que sortit Aquiles, surpris,
 et qui se rendant compte qu'il maltraitait sa femme
 tira un coup de feu contre Fragoso [...].⁶²

En la hacienda fut la première du genre frivole (populaire) à être reprise par le cinéma, en 1921, et le film fut qualifié de meilleur film de l'année; Eisenstein s'en serait-il inspiré?

On doit cependant penser qu'un tel film pouvait aisément être récupéré par un nouvel État révolutionnaire en formation et qui cherchait par tous les moyens disponibles de montrer qu'il incarnait les volontés du peuple, même si, dans les faits, on sait clairement qu'il fallut attendre encore quinze années, soit l'arrivée de Cardenas (1934-1940), pour voir le développement véritable d'une politique révolutionnaire attentive aux besoins de la masse.

En 1910, arrive sur scène une pièce hautement comique qui laisse présager clairement que la Révolution est sur le point d'éclater, elle s'intitule *México Nuevo*. Cette pièce est constitué d'innombrables allusions politiques. Les personnalités politiques de l'époque sont invoquées avec humour par l'intermédiaire d'un personnage

⁶² Mendoza, (1956), *op. cit.*, p. 30, trad. pers.

représentant Saint Expédit⁶³, mandaté par le ciel pour enquêter sur la situation mexicaine et qui, lisant un journal dans la chambre de son hôtel sur terre fait tour à tour apparaître les noms qu'il cite à voix haute. Ainsi, l'évocation du nom d'un directeur de cirque, provoque son apparition instantanée. Après des préambules de courtoisies, ce dernier s'adresse à Saint Expédit avec ces mots :

Directeur : Mon cirque, Monsieur, a de bons numéros, que l'on peut comparer à la politique. Par exemple, les politiciens sont des trapézistes volants, ils volent tant d'un côté comme de l'autre... Les députés sont les chiens dressés...

Saint Expédit : Et les sénateurs?

Directeur : Et bien les sénateurs... ils dînent et mangent du budget.

Saint Expédit : Et quels autres artistes avez-vous?

Directeur : J'ai un magnifique numéro d'hommes forts, qui lèvent des poids et des pesos [on fait un jeu de mot en espagnol entre *pesas* (poids) et *pesos* (monnaie)]; ceux qui lèvent les poids sont des Hercules et ceux qui lèvent les pesos sont les "scientifiques" [⁶⁴]

Saint Expédit : C'est tout?

Directeur : Non, monsieur, il y a aussi un merveilleux numéro, imposant, un jeûneur comme il n'y en a pas : le peuple!

Saint Expédit : Et les clowns?

Directeur : Les plus notables sont X et Y (les noms des députés disparus, que nous ne citons pas par respect) [note de Maria y Campos]

Saint Expédit : Et ils font rire les gens?

Directeur : Aux éclats. Tout le monde rit d'eux...⁶⁵

⁶³ Saint Expédit aurait été un martyr arménien, cependant, « certains hagiographes rejettent son existence et voient dans son nom (*expedit*, il fait vite) un jeu de mot d'où proviendrait le pouvoir attribué à ce saint de faire vite aboutir les affaires en train. » (Dictionnaire Encyclopédie Quillet, Paris, 1969, p. 2391). L'auteur de notre pièce a su profiter de la signification ambivalente de Saint Expédit pour créer une situation comique et réfléchir sur « les affaires en train » dans le Mexique préévolutionnaire.

⁶⁴ En espagnol, on les appelle les *Científicos*. Il s'agit de ces hommes qui entouraient le président Díaz et qui n'avaient pourtant rien de scientifique, si ce n'est la prétention d'incarner le progrès et l'avancement dans un esprit tout à fait positiviste et toujours en faveur de la politique du président.

⁶⁵ Maria y Campos, *op. cit.*, p. 52-53, trad. pers.

La première réplique du directeur, où les politiciens apparaissent comme des trapézistes « volants tant d'un côté comme de l'autre » rappelle indubitablement le dessin de Leopoldo Méndez intitulée *El Chitaro*, que nous avons présenté dans le chapitre premier (fig. 10) et qui, s'inspirant possiblement du théâtre frivole, présentait le porte-drapeau tel un trapéziste. Cette description du politicien-marionnette rappelle aussi un *corrido* que nous avons analysé plus haut, où l'un des personnages invitait son copain à venir au théâtre en lui disant; « *tu verras les Députés, qui parlent, s'insultent et crient; descendent et montent et celui qui avale le plus de maïs soufflé est celui qui a le plus de salive* »⁶⁶.

Une autre scène de *México Nuevo* nous décrit l'apparition soudaine d'un dangereux anarchiste appelé Térébenthine, dont Saint Expédit vient de lire le nom sur un télégramme. Celui-ci s'adresse à Saint Expédit en disant : « Je déjeune à la dynamite, dîne à la mélanine... et me couche avec Agapine... À quoi servent les autorités? À opprimer... À quoi sert la dynamite?... À désopprimer [en espagnol *desoprimir* signifie libérer] »⁶⁷. Après leurs échanges et quelques passages musicaux, des cris se font soudainement entendre et Saint Expédit de dire : « Quoi, c'est la Révolution? », Térébenthine de répondre : « Non, monsieur, c'est un groupe de Mexicains célébrant ses héros »⁶⁸. Puis, devant un buste de Miguel Hidalgo -un des pères de l'Indépendance, survenue exactement cent ans plus tôt, en 1810- viennent défiler des personnages incarnant les divers États mexicains en habits régionaux, à la tête desquels va Mexico.

⁶⁶ Mendoza, (1956), *op. cit.*, p. 102, trad. pers.

⁶⁷ Maria y Campos, *op. cit.*, p. 54, trad. pers.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 55, trad. pers.

Cette allusion à la première grande révolution du Mexique et les nombreux commentaires satiriques s'attaquant ouvertement à la politique centraliste du dictateur surgissaient comme un appel direct à l'insurrection, et valurent, on l'aura deviné, l'emprisonnement de l'auteur, Fernández Benedicto, et de ses associés. Elle fut cependant ovationnée par un public qui témoignait, sur scène, des premières audaces révolutionnaires.

Le 9 juillet 1910, une autre pièce, intitulée *Pájaro Azul* (Oiseau bleu), vient pour sa part mettre en scène la question fondamentale des paysans sans terres et du problème complexe des titres de propriété. Ces papiers écrits, qui justifiaient officiellement la possession d'une terre, constituaient un obstacle majeur pour des paysans –notamment amérindiens- souvent dépourvus de titres légitimant leur droit à une terre qu'ils avaient toujours travaillée et qui, officieusement, leur appartenait. Il s'agit d'un problème historique qui remonterait même à la colonisation, car, comme on peut le voir dans de nombreuses cartes indigènes de l'époque, les Indiens locaux -mandatés par les autorités espagnoles dans la seconde moitié du XVI^e pour réaliser des cartes de leur territoire- s'appliquèrent à signaler clairement que leurs terres étaient bel et bien cultivées –en y dessinant des plantes comestibles, des animaux, des terrains labourés- afin que ces derniers ne fussent pas considérés comme vacant et tomber, selon la loi coloniale, aux mains des colons assoiffés⁶⁹. Mais la question des titres de propriété prit une ampleur particulière au milieu du XIX, lorsque certaines lois furent promulguées⁷⁰ pour permettre la vente des terres communales des Amérindiens et qui eurent pour effet de

⁶⁹ Voir : Russo, Alessandra, *La mirada circular*, Mexico, UNAM-IIE, actuellement sous presse. L'auteure y aborde notamment les cartes du XVI^e siècle conservées au Archivo General de la Nación et traite de ces questions fondamentales.

permettre à de nombreux Métis d'en faire l'acquisition. La pièce dont nous parlons met justement en scène, et pour la toute première fois, le problème de la dépossession des terres indiennes. Il est ici question des Indiens nahuas de la région de Xochimilco. Bien que ces personnages soient présentés de façon un peu grotesque –le texte nous les montre prononçant très mal l'espagnol- l'injustice dont ils font l'objet est clairement soulignée. Ainsi, Tomás, habitant Xochimilco, s'adresse au directeur d'un journal intitulé *El Pájaro azul* -journal politique de l'époque qui avait inspiré le titre de la pièce- comme suit; « certains messieurs décents [bien habillés] disent que le morceau de terre où l'on cultive les légumes n'est pas le nôtre, parce qu'on n'a pas les papiers, et ils veulent nous enlever la terre et la chaumière de nos grands-parents [...] »⁷¹. L'épouse de Tomás prend ensuite la parole en disant, en nahuatl : « Tinanzi María mita mostlahuiles » (Que la Vierge Marie nous appuie). Les propos religieux de l'épouse, qui compte sur l'intervention de la divine providence pour régler leurs problèmes, contrastent clairement avec les revendications de son mari, ouvertement exprimées, et qui, en se rendant au journal, prend une action concrète pour changer les choses.

On ne saurait cependant négliger entièrement la foi professée par la majorité des Amérindiens. Ce serait oublier que beaucoup d'entre eux, durant la Révolution, luttèrent sous l'effigie de la Vierge de Guadeloupe. La justice chrétienne se convertira en modèle de justice sociale possible et c'est dans la Bible qu'ils trouveront les exemples justifiant leur combat, transformant les exploiters en infidèles. Cependant, *Pájaro Azul* laisse surtout présager le soulèvement à venir de milliers de paysans nahuas dans l'ensemble de l'État de Morelos et qui allaient se joindre corps et âme à la cause zapatiste.

⁷⁰ Notamment avec la loi Lerdo, promulguée en 1856.

Durant la Révolution, le théâtre populaire suivra de près les événements politiques appuyant ou dénigrant tel ou tel candidat, souvent en fonction de son ascension ou de sa chute. Les noms des présidents ou futurs candidats seront directement évoqués. En 1910, Juan Tablada, porfirien convaincu, composera *Le Chantecler* afin de parodier Francisco Madero, alors candidat à la présidence, en lui collant le nom de Madero-Chantecler (celui qui veut être le chef de la basse-cour). La pièce s'attaquait aux origines bourgeoises de Madero, à ses liens avec la production d'alcool dans le nord du pays (Cuahuila) et l'accusait de mégalomanie, d'intéressement personnel, de propagandisme et de lâcheté. Dans la pièce, le personnage Madero-Chantecler subit un triste destin et devient la risée des autres personnages lorsqu'il est appelé à combattre dans la basse-cour contre le Perroquet, qui incarnerait, selon son auteur, le peuple. Ce combat, on s'en doute, est avant tout un combat verbal mené à coup de strophes, dont les plus virulentes viennent du Perroquet –certes, le seul oiseau à manipuler le verbe-. Tour à tour désarmé, graduellement humilié, le Chantecler finit par succomber aux coups de gueule de son adversaire.

Juan Tablada, qui ne se doutait certainement pas des événements qui allaient survenir quelques mois plus tard, prit cependant le soin d'écrire sous un pseudonyme, Girón de Pinabete Alcornoque y Astágalo, requérant, comme le faisaient les nombreux compositeurs de *corridos* « officiels », l'anonymat. Si cette « tragicomédie zoologicopolitique, de rigoureuse actualité, en trois actes et un vers » -comme son auteur se plaisait à l'appeler- fit scandale lors de sa publication, elle ne fut néanmoins jamais

⁷¹ Maria y Campos, *op. cit.*, p. 59, trad. pers.

portée sur scène. On se doute d'ailleurs du scandale qu'elle aurait alors provoqué au sein d'une population qui appuyait massivement la candidature de Madero.

Durant toute la Révolution le théâtre populaire se jouera pleinement et prendra forme, acquérant peu à peu son authenticité mexicaine. Entre 1911 et 1913, raconte Maria y Campos, un seul quartier populaire pouvait compter de nombreuses salles de théâtre présentant des pièces de petit-genre, qu'elles fussent d'auteurs espagnols ou mexicains⁷². Mais si l'on assiste au développement d'un théâtre représentant la volonté des masses, on ne doit pas nier la présence de thématiques parfois contre-révolutionnaires. Ainsi, à l'instar des guerres des *corridos*, une véritable guerre de théâtre se mit en place. Au fur et à mesure que se formeront les factions révolutionnaires, de nouvelles œuvres verront le jour. Le coup d'État mené par Victoriano Huerta en février 1913, rappellera par exemple la survivance de la presse porfirienne, celle-là même qui accueillera élogieusement la mise en scène d'une pièce contre-révolutionnaire intitulée *Pays de la metralla* (pays de la mitraille), sortie en mai 1913. Cette dernière, qui s'attaquait au Constitutionnalisme⁷³ résistant dans différentes régions du pays, baigne dans l'esprit positiviste et semble très éloignée de ce que ressent et exprime la masse paysanne. Le personnage de Zapata y est présenté sous le nom de Patata (Patate) comme un vulgaire bandit. Un journaliste de l'époque soutint par exemple, après avoir souligné le succès de la pièce, que tous les auteurs mexicains devaient s'inspirer de la « réalité » mexicaine de l'époque pour la représenter de façon exemplaire en la libérant de son côté vulgaire;

⁷² *Ibid.* p. 121.

⁷³ Les Constitutionnalistes regroupent en 1913 les hommes de Villa, Zapata, Carranza et Obregón, tous s'élevant contre la dictature de Huerta.

Chez tout peuple qui resurgit à la vie, qui lutte dans les champs, qui meurt tragiquement dans les embuscades et attaques, il y a matière, faits, pour inspirer les artistes à faire des œuvres qui donnent au peuple qui lui fournit de tels faits, la réflexion de ses aspirations, cependant corrigées et raffinées, et non pas présentées avec la grossière rudesse par laquelle les multitudes sentent et désirent. Maintenant comme jamais, les auteurs mexicains doivent réaliser une œuvre patriotique. Le peuple ne lit pas de livre, mais il va au théâtre; c'est là, dans les théâtres, qu'il faut aller chercher le peuple, pour lui enseigner, pour orienter ses idées, ses sentiments, pour cultiver l'amour patriotique qui est latent dans son âme, mais qui a besoin de quelqu'un qui lui dise, comme Jésus à Lazare : Lève-toi et marche.⁷⁴

Le terme « patriotisme » sera en effet tour à tour réinvesti d'un sens nouveau au fur et à mesure que se succéderont les gouvernements qui tenteront de justifier par ce substantif leurs propres positions politiques, qu'elles épousent ou non les intérêts de la majorité⁷⁵.

La précieuse définition que donne dans son autobiographie le peintre Orozco du Théâtre María Guerrero, montre cependant l'existence et la bonne santé du théâtre vulgaire et populaire durant la Révolution et nous donne une bonne idée du public qui y assistait :

Un des lieux les plus fréquentés durant le huertisme [présidence de Huerta] fut le Théâtre María Guerrero, aussi connu comme María Tepache, dans la rue Peralvillo. C'étaient les meilleurs jours des acteurs Beristáin et Acevedo, qui créèrent ce genre unique. Le public était des plus hybrides, le plus grossier des fauchés se mélangeait avec les intellectuels et les artistes, avec les officiers de l'armée et de la bureaucratie, avec les personnages politiques et même les chefs d'État. Le public se comportait pire que durant les corridas; il prenait part aux représentations, se mesurait personnellement avec les acteurs et actrices, s'insultant mutuellement et échangeant des répliques d'une telle façon qu'il n'avait jamais deux représentations pareilles à force d'improviser. Depuis le haut de la

⁷⁴ Maria y Campos, *op. cit.*, p. 140-141, trad. pers.

⁷⁵ J'ai déjà remarqué, au cours d'une étude antérieure, comment Madero employait déjà fréquemment, à l'aube de la Révolution, la notion de patriotisme au moment de définir les vertus d'un bon gouvernement (voir par exemple: Madero, Francisco, *La Sucesión Presidencial en 1910*, Mexico, Instituto Nacional de Estudios de la Revolución Mexicana, 1999 (1908), notamment p. 18, 44, 163, 176 et 231). J'ai également montré comment durant la Révolution des groupes opposés s'accusaient mutuellement d'antipatriotisme pour discréditer l'adversaire devant l'opinion publique. Ainsi par exemple, les autorités carrancistes, une fois arrivées au pouvoir, n'hésiteront pas à accuser les Zapatistes d'antipatriotisme (voir: Giasson, Patrice, *Oralidad e Historia, dos grupos indígenas en la Revolución mexicana*, Tesis de Maestría, Mexico, UNAM, 2001, p. 90).

galerie, toutes sortes de projectiles tombaient sur le public à jumelles, même des crachats, de la liqueur de maguey et des liquides encore pires et, parfois, c'étaient les ivrognes eux-mêmes qui allaient écraser leur carcasse sur les spectateurs d'en bas. On peut facilement imaginer quel type "d'œuvres" se déroulait entre les acteurs et le public [...]. Cependant, il y avait beaucoup d'ingéniosité et des performances splendides de Beristáin et d'Acevedo, qui imitaient merveilleusement bien des fumeurs de marihuana, des prisonniers ou des gendarmes.⁷⁶

Orozco constatera plus loin la dégénération graduelle d'un tel théâtre qu'il dira être devenu trop politique, trop touristique, trop folklorique et seulement bon pour les familles. Pour le peintre, le glas d'un tel genre fut définitivement sonné avec le développement du cinéma et de la radio -qu'il trouvait insupportables-.

Entre 1916 et 1917, constate Maria y Campos, le public était si désireux de tranquillité que les pièces évoquant les chefs politiques plaisaient un peu moins et certains producteurs de théâtre eurent de nouveau recours à des pièces de petit-genre venues d'Espagne⁷⁷. Cependant, d'autres questions tout aussi importantes et non moins politiques, telles que le pétrole –principalement exploité par des entreprises américaines- firent pour la première fois l'objet des pièces mexicaines. L'œuvre de Tirso et de José Sáenz, intitulée *El oro negro* (L'or noir) –1916-, en éveillant la population mexicaine à la question de l'exploitation étrangère du sous-sol mexicain, venait, sans le savoir, de jeter la première pierre au processus de nationalisation du pétrole qui surviendrait vingt ans plus tard.

L'arrivée, en 1919, d'une œuvre comico-lyrico-satirico-politique intitulée *La república lírica* (La république lyrique), marqua un nouveau début au théâtre de petit-genre. Cette pièce, largement jouée, constitue un bon exemple des origines métisses du

⁷⁶ Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, Mexico, Ediciones Era, 1970 (1945), p. 42, trad. pers.

⁷⁷ Maria y Campos, *op. cit.*, p. 212, trad. pers.

théâtre de petit-genre mexicain. Élaborée sur le modèle des zarzuelas espagnoles, mettant en scène des passages chantés accompagnés de guitare espagnole –dans l’une desquelles on voit une chanteuse aux allures de gitanes se présentant comme « la plus svelte des femelles de Séville »-, cette pièce met soudainement en scène un tango espagnol dont les paroles abordent la réalité mexicaine. Se voulant une parodie des futurs candidats aux élections à venir, elle s’attaque notamment à Ignacio Bonillas, que Carranza -alors très peu apprécié dans les milieux populaires- tentait de promouvoir en remplacement de sa personne et contre le Général Obregón. Pour Maria y Campos, *La república lírica* allait servir de stimulation aux auteurs mexicains pour réhabiliter le théâtre politique mexicain. Selon ce dernier, cette pièce de Carlos Ortega et Tirso Saenz « ouvre certainement la meilleure période du genre politique mexicain et révèle à quel point le théâtre habilement dirigé peut influencer de façon efficace et déterminante la vie publique »⁷⁸.

On doit cependant suspecter que cet enchevêtrement dans la politique locale, qui caractérisera l’authenticité du théâtre populaire mexicain, ne puisse se réaliser sans une certaine perte de spontanéité de ce dernier, pour en faire un instrument destiné à « influencer » les masses, à la lumière d’une Révolution qui, bien que menée par les masses, finit par s’étatiser et s’endormir dans les mains des dirigeants politiques. Il semblerait par exemple qu’Obregón ait lui-même participé à la composition de certains vers de *La república lírica* et que pour une autre œuvre de Carlos Ortega et Tirso Saenz, intitulée *Verde Blanco y Colorado* (vert-blanc-rouge), qui mettait en scène les futurs candidats à la présidence, Obregón, avec un humour un tant soit peu sarcastique, se soit

⁷⁸ Maria y Campos, *op. cit.*, p. 219, trad. pers.

dirigé à Carlos Ortega avec ces mots: « Dit [dans ta pièce] que le candidat qui convient le mieux au peuple c'est le général Obregón, car parce qu'il n'a qu'un seul bras [il était amputé d'un bras], il sera celui qui volera le moins »⁷⁹.

Antonio Guzmán Aguilera, alias Guz Águila, fut le chef de rédaction d'un journal « turbulent » intitulé *Acción Mundial* (Action mondiale) dirigé par le peintre révolutionnaire Gerardo Murillo (alias Dr Atl). Guz Águila représente certainement l'un des plus importants dramaturges de théâtre politique des années vingt. L'auteur sut aborder rapidement sur scène des problèmes propres à l'art dramatique, à savoir, le défi que posait pour le théâtre le développement du cinéma et la transformation de nombreux théâtres en salles de cinéma et dont Orozco, comme on l'a vu plus haut, put constater les ravages. Il écrivit par exemple *El diez por ciento* (Dix pour cent), pièce dont Maria y Campos reconnaît qu'elle « donna lieu à l'une des plus bruyantes polémiques dans le Théâtre Principal [ajoutant que] les auteurs attaquaient les patrons du cinéma, qui commençaient à défaire les scènes pour installer des écrans »⁸⁰. Journaliste engagé, Guz Águila se fit rapidement connaître pour le contenu politique de ses œuvres, qui abordaient des questions de politique interne, évoquaient les principales personnalités politiques du moment, comme dans *La huerta de don Adolfo* (Le potager de don Adolfo; « huerta » signifiant « potager »), en allusion à Adolfo de la Huerta, ou dans *Peluquería nacional* (Salon de coiffure national) où il évoquait les généraux Obregón et González, ce dernier étant candidat aux élections présidentielles. Comme les *corridos*, les pièces de théâtre populaire abordaient à la vitesse de la lumière les faits du jour. Ainsi, à peine une semaine après qu'Obregón eut remporté les élections (le 1^{er} décembre 1920), l'auteur

⁷⁹ *Ibid.*, p. 237, trad. pers.

publiait une œuvre intitulée *El jardín de Obregón*. Le théâtre de Guz Águila devint si engagé, que l'auteur fut à différentes reprises importuné dans son travail et décida de se réfugier à El Paso, aux États-Unis, pour écrire une pièce intitulée *La Mula de don Plutarco*, qui irrita tant les partisans de Plutarco Elias Calles que ceux d'Obregón. À son retour au Mexique, Obregón le fit arrêter, alléguant que : « [Guz Águila] est plus responsable que les généraux que j'ai fait fusiller, parce que je crois aussi que sa plume peut faire plus de dégât qu'une épée militaire »⁸¹. Cependant, Obregón, qui aimait beaucoup le théâtre et ne voulait pas passer pour celui qui réprimait les artistes se ravisa, décidant de libérer l'auteur en lui imposant néanmoins un exil forcé à Mexicalli. Les propos d'Obregón à l'égard de l'auteur -«sa plume peut faire plus de dégât qu'une épée militaire»- nous font à la fois songer aux paroles du troubadour Silva, dont nous avons parlé un peu plus haut et où l'auteur affirmait que « la plume est mon canon et ma stratégie et mon vers la mitraille », ainsi qu'à l'œuvre de Tina Modotti intitulée *La Machine à écrire de Mella* (fig. 46). Dans les trois cas, c'est la puissance même du verbe qui est évoqué, que celui-ci soit parlé, chanté ou écrit.

2.2. Les legs du théâtre de petit-genre, de *Cantinflas* à aujourd'hui

Le théâtre frivole, comme on le voit, donnera graduellement naissance, avec le déroulement de la Révolution mexicaine, au théâtre politique. « La Révolution avait à peine ouvert les portes de la libre expression de la pensée, que la *revista* [le théâtre frivole-l'opérette] s'était faite satire politique, et elle continue de l'être jusqu'à nos

⁸⁰ *Ibid.*, p. 240, trad. pers.

⁸¹ *Ibid.*, p. 256, trad. pers.

jours » constatait en 1938 Luís Sandi⁸². Ce théâtre survivra à peu près jusqu'au milieu du siècle pour finalement laisser place à d'autres types de spectacles tels que le sketch, le monologue ou encore le cinéma, comme le rappelait Orozco.

On ne saurait ignorer que l'immense célébrité au cinéma d'un personnage tel que Cantinflas (Mario Moreno), qui a marqué le cinéma hispanophone du XXe siècle⁸³, s'explique en grande partie par l'héritage laissé par le théâtre politique mexicain. Cet acteur-réalisateur n'avait-il pas commencé sa carrière sur la scène avant de se lancer dans le cinéma⁸⁴? Est-ce cette communion entre les deux arts, cette sorte d'aboutissement du théâtre de petit-genre dans le septième art, qu'aurait voulu refléter Rivera au moment de situer la figure de Cantinflas au cœur même de sa murale du Théâtre Insurgentes (**fig. 101**)?

La murale de Rivera nous montre de fait un Cantinflas piètrement vêtu et jouant l'intermédiaire entre les riches -dont les membres de l'Église, les hauts gradés, les hommes d'affaires- desquels il prend l'argent, et les pauvres -dont les invalides et la trinité « soldat-ouvrier-paysan »- qui, la main tendue, reçoivent ce qu'il leur tend. Bertram Wolfe rappelle l'importance fondamentale que Rivera confie dans cette murale au personnage de Cantinflas, non seulement pour son aspect de Robin des bois, mais

⁸² Sandi, Luís, « The Story Retold » in *Theatre Arts Monthly*, 1938, août.

⁸³ Mario Moreno -1911-1993-, alias Cantinflas, a joué dans plus de quarante-quatre films, la majorité sous la direction de Miguel M. Delgado; on sait cependant qu'il collabora à plusieurs textes et co-dirigea certains films. Il joua également dans deux films américains : *Around the World in 80 Days* (1956) de Michael Anderson et John Farrow et *Pepe* (1960) de George Sidney. Chaplin le tenait en estime.

⁸⁴ Les débuts de ce personnage, qui tout en poursuivant ses études de médecine se dédia à l'art de la danse et de l'imitation, sont fort intéressants. Après avoir travaillé dans un cirque, avec un numéro de clown-torero, il se présenta un jour devant un directeur de théâtre de variété à Jalapa (Veracruz) afin de concourir pour un rôle de danseur, mais, alors que survint un problème technique dans la salle, le directeur lui demanda de sortir sur la scène pour calmer le public. Cantinflas, tout nerveux, commença à parler de façon entrecoupée, provoquant l'hilarité des spectateurs et initiant ainsi sa carrière de comédien. Après cinq années dans le théâtre il débuta dans le cinéma, en 1936, avec un film inspiré du théâtre de variété et intitulé *No te engañes corazón* (Ne te laisse pas tromper mon cœur).

aussi pour la référence qu'il fait à Juan Diego – celui à qui apparut la vierge de Guadeloupe, patronne de Mexico, icône religieuse par excellence des catholiques mexicains-. En effet, Cantinflas, ici superposé à l'Église de la Vierge de Guadeloupe et, comme elle, entouré d'étoiles, paraît incarner ni plus ni moins la laïcisation de la piété, la matérialisation concrète de la charité. À l'origine, Rivera avait même apposé directement sur Cantinflas le blason de la vierge de Guadeloupe, et se serait dirigé à la presse avec ces mots : « Il n'y a rien de contradictoire [...] entre Cantinflas et la Vierge de Guadeloupe [ajoutant] Cantinflas est un artiste qui symbolise le peuple du Mexique; la vierge est la bannière de leur foi »⁸⁵. Wolfe raconte que Rivera aurait cependant décidé d'effacer le blason de la vierge sur Cantinflas afin de se réconcilier avec l'Église, peu de temps avant de se résigner à retirer la phrase offensante –« Dios no existe »- de sa murale *Rêve d'un après-midi dominical dans l'Alameda*. Rivera aurait même affirmé, en 1956, en parlant de cette allusion entre Cantinflas et la Vierge son admiration pour cette dernière : « J'admire la Vierge de Guadeloupe. Elle est la patronne de Zapata, et le symbole de mon pays. Il est mon désir de faire honneur à mes compatriotes, aux catholiques mexicains, qui représentent 96% de la population de ce pays »⁸⁶. Malgré cette apparente abdication, le Cantinflas de Rivera, même dépouillé du blason de la Guadeloupe continue, pour qui sait lire entre les lignes, de substituer l'icône religieuse par son imposante matérialité.

La popularité de Cantinflas tient dans le fait qu'il sut développer un langage tout à fait particulier, qui consistait à formuler de façon très rapide et ininterrompue une surabondance de mots, dont plusieurs néologismes, capables de provoquer l'hilarité des

⁸⁵ Wolfe, Bertram D., *Diego Rivera*, Paris, Séguier, 1994 (v.o.a. 1963), p. 299-300.

spectateurs, toutes classes confondues. L'influence de ce personnage fut si grande que l'Académie espagnole adopta même le terme *cantiflear* qui signifierait « parler de façon disparate, incongrue et sans rien dire ». Cet amas verbal de mots souvent décousus pouvait certes, comme les longues descriptions de Rabelais, paraître farfelu, mais on ne saurait ignorer le sens profond qui s'y glisse. On pourrait ici reprendre la notion *d'occultabilité* dont on a parlé au premier chapitre, dans la mesure où, comme le rappelle Luis de Tavira : « la parodie populaire de la rhétorique culte donne lieu à l'automatique révélation de sens du *lapsus lingue*, à la logique occulte de la pensée que Breton, après Freud, appelle la pensée réelle »⁸⁷. Avec Cantinflas, poursuit Luis de Tavira, « le théâtre ambulant se venge de la paralysante dépendance linguistique et théâtrale que souffrit le théâtre mexicain devant la décadence du théâtre espagnol »⁸⁸ reconnaissant que son triomphe consiste « en ce qu'il n'a pas tenté d'imiter le parler des [hommes] éloquents, mais la frustration verbale des analphabètes »⁸⁹.

Véritable fils de la Révolution –il naît en 1911- Cantinflas symbolisera dans tous ses films l'idéal de la justice sociale et de la libre expression démocratique. Dans *Si yo fuera diputado* (*Si j'étais député*; 1951) il incarnera un jeune barbier qui se présentera comme député, après avoir été préalablement encouragé par un vieil humaniste qui, croyant en lui, s'appliqua à lui enseigner le droit. Lois en tête et encore dans ses habits de barbier, le futur député prendra très tôt la défense des exploités. Il sauvera notamment une dame dont les autorités viennent de saisir les biens, faisant comprendre au huissier que le papier qu'il porte ne constitue pas un mandat et qu'il ne peut pas procéder à la

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Tavira, Luis de, « El otro teatro » in Maria y Campos, *op. cit.*, p. xvi, trad. pers.

⁸⁸ *Ibid.*, trad. pers.

saisie. Cantinflas dénonce ainsi l'application abusive et injuste des lois en vigueur par certains individus qui profitent du manque de connaissance des lois de plusieurs citoyens. Au moment de la campagne électorale, différentes embûches seront posées par les autorités au pouvoir qui refusent de lui céder la place, il sera faussement emprisonné, accusé d'affichage illégal, mais vite libéré sous caution grâce à des fonds récoltés auprès d'un peuple avide de démocratie. Au moment du vote, toutes les manigances jouées autour des urnes sont mises en lumière; des hommes armés tentent de saccager les urnes en s'emparant, comme c'est la coutume, des boîtes de votes afin de les remplacer par des fausses. Mais le nouveau candidat montre qu'il est averti et que, comme le reste de la population d'ailleurs, il n'est pas dupe. La masse réunie prend donc ses précautions et le nouveau député est enfin élu, promettant non pas du pain de survie pour la majorité, mais du bien-être pour tous, et des droits. C'est une réflexion sur la validité du système démocratique mis en place par les gouvernements postrévolutionnaires qu'engage le grand comique, et cela, en dépit des protestations et des grognements d'un État qui ne peut pourtant rien contre cette figure nationale, emblème par excellence de la culture populaire mexicaine, qu'on écoute tant à Buenos Aires qu'à Madrid.

Un autre exemple suffit pour démontrer la fidélité de Cantinflas à ses principes et à son personnage. Vingt-cinq années plus tard, le film *El ministro y yo* (*Le ministre et moi*; 1975), s'applique à dénoncer les anomalies du système bureaucratique. Cantinflas s'introduit dans la fonction publique grâce à l'amitié qu'il cultive avec le ministre, pour y occuper exemplairement la fonction fort dégradante d'assistant-archiviste qu'on lui attribue. Ce travail dans les archives du sous-sol, que les employés appellent « la

⁸⁹ *Ibid.*, trad. pers.

ratonera » (le trou du rat), ses constants allers-retours entre le bas et les bureaux du haut, lui permettent d'observer la structure générale du système étatique et de signaler ses incohérences, dont il nous rend témoin. Devant une tribune composée des gens qui attendent désespérément devant les offices publics, et qui incarnent rien de moins que le peuple -« Ces contribuables qui payent vos salaires » rappellera-t-il à haute voix en regardant ses anciens compagnons de travail-, il finira par donner sa démission. Si l'accusation est lancée contre l'incompétence de l'ensemble des employés, c'est au directeur même de son département que l'attaque est dirigée, pour son incapacité à dispenser une bonne formation. Cantinflas rappelle aux employés de l'État la signification du mot « bureaucratie » qui signifie rien de moins que « l'exercice du pouvoir », les mettant par le fait même en garde contre les abus de pouvoir auxquels ils prêtent. Prenant bien soin de ne mentionner aucun nom, ou même de faire allusion au président, Cantinflas touche cependant du doigt le problème majeur envenimant là l'exercice de la justice sociale dans l'ensemble du pays, et depuis les plus hautes sphères: la corruption .

Si le grand triomphe de ce type de cinéma burlesco-politique peut s'expliquer par le théâtre frivole, devenu théâtre politique, qui, pendant de longues années prépara le public au registre politico-satirique, on ne doit cependant pas oublier que le théâtre frivole est à son tour l'héritier d'un savoir-faire hérité de la tradition de la gravure satirique et, dans la sphère plus intime, de l'art des calembours (*albures*) et des jeux de mots. La description du théâtre frivole offerte par l'acteur Martínez Palillo pourrait aussi s'adresser à toutes les autres formes de satires politiques caractéristiques de l'esprit mexicain de l'époque et, d'une certaine façon, d'aujourd'hui :

Le public de théâtre frivole mexicain est très spécial. Il ne se contente pas pour rire des blagues ordinaires [...] Il a besoin, pour rire, que la blague ait un contenu

politique ou qu'elle soit à double sens [...] la blague politique est la seule manière dont il dispose pour démontrer son civisme, en reniant au passage, malheureusement, tout ce qui est gouvernemental.⁹⁰

Un journaliste des années cinquante disait, dans un article référant à Martínez Palillo :

la blague politique est la soupape d'un peuple épuisé qui ne sait pas lire et encore moins exprimer à voix haute son mécontentement. Il [Martínez Palillo] est convaincu qu'il remplit, avec sa profession, une fonction social d'équilibre. Et c'est quand on réprime la blague politique que les rancœurs se font plus sordides et finissent par éclater.⁹¹

J'ai personnellement pu constater, en assistant durant l'année 2000 à une version libre et authentiquement mexicaine d'*Ubu roi*, que le théâtre politique mexicain avait laissé des traces.⁹² Les auteurs surent, tout en restant fidèles au modèle de Jarry, introduire des personnages qui évoquaient les personnalités politiques de l'époque et les grandes figures de l'histoire mexicaine. Lorsque le dictateur dans la pièce remporte les élections, c'est avec les bras en l'air et les doigts en V qu'il salue l'auditoire, ce qui constituait une allusion indirecte à la campagne électorale de Vicente Fox. L'introduction, très réussie, d'un personnage-marionnette incarnant Zapata, rappelait d'une part la manipulation des grandes figures historiques dont l'État était capable, mais aussi, plus subtilement, le récent soulèvement zapatiste au Chiapas qui venait de secouer le pays. On put aussi se faire une idée de l'ambiance interactive du théâtre frivole des années vingt, et dont parlait Orozco, lorsque les soldats du nouveau dictateur, armés de corbeilles, se mirent à lancer des projectiles de papiers aux spectateurs, qui, à leur tour, ripostèrent en les relançant aux acteurs. Il s'agit certainement d'une des pièces les plus amusantes à laquelle j'ai eu le bonheur d'assister.

⁹⁰ In Maria y Campos, *op. cit.*, p. 460, trad. pers.

⁹¹ *Ibid.*, trad. pers.

⁹² Dirigée par Marco Antonio Silva et Carlos Corona, au Foro la Gruta du Centro Cultural Helénico.

La satire politique est encore profondément inscrite dans la société mexicaine d'aujourd'hui. On la retrouve par exemple dans les œuvres de nombreux artistes mexicains contemporains, comme le démontre une peinture-collage réalisée en 1998 par l'artiste Jorge Borja Basante (**fig. 102**), dans laquelle l'ancien président Salinas figure tel un diable à double tête, rappelant à la fois l'ancien symbole héraldique des Habsbourgs, l'aigle à double tête, ainsi que la double politique menée par ce président corrompu. D'autre part, c'est avec une extrême stupéfaction que, quelques semaines à peine après les attentats du 11 septembre, je constatais que les vendeurs ambulants jalonnant les principales artères de la ville de Mexico offraient déjà aux automobilistes des masques hilarants de Ben Laden et de Georges W. Bush « made in Mexico », les personnalités les plus en vue sur la scène internationale d'alors. Il en fut de même pour les blagues qui, le lendemain de l'horrible catastrophe, se mirent à jaillir et circuler à une vitesse vertigineuse. Il s'agissait possiblement, comme avec le théâtre postrévolutionnaire, d'une façon d'atténuer le tragique par un vaste éclat de rire.

Chapitre V

Naissance du roman postrévolutionnaire

Quand Berta Gamboa de Caminio publia en 1935, aux États-Unis, son étude sur le roman de la Révolution mexicaine intitulée *The Novel of the Mexican Revolution*, un nouveau champ de recherche venait de naître. Il semblait dorénavant possible de penser ensemble une vaste production littéraire qui allait des années 1910 à 1930. Des romans tels que *Mala hierba* (1910), *Los de Abajo* (1915) y *Los caciques* (1917) de Mariano Azuela, *El Águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del Caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello y *Apuntes de un lugareño* (1932) de Antonio Castro Leal composaient dorénavant ce nouveau genre appelé “romans de la Révolution mexicaine”.

De nombreuses études furent postérieurement consacrées à la discussion et critique du nouveau genre littéraire, s’appliquant à le définir, à en identifier les thèmes, l’idéologie et les personnages. On parlera ainsi de la naissance, avec le roman de la Révolution mexicaine, d’un style nouveau, de nature testimoniale, caractérisé par le parler franc et ayant pour thème principal la Révolution mexicaine. Comme avec la peinture postrévolutionnaire, on passera de la tradition artistique porfirienne dite « costumbrista »¹, appliquée à la description naturaliste des coutumes et des mœurs, à

¹ Le *costumbrismo* (coutumier) fut un mouvement littéraire et pictural qui se développa durant la deuxième moitié du XIXe siècle. Il avait pour caractéristique la peinture des mœurs et des objets communs. Cependant, bien qu’il dressât un éventail presque ethnographique de la vie quotidienne, il ne remettait jamais en question sa nature ou l’ordre social qui l’entourait. Le fait que les écrits ou peintures *costumbristes* ne constituèrent pas un danger pour l’élite explique pourquoi ils ne furent jamais censurés. En démontrant comme tout à fait naturelle la hiérarchisation existante dans la société mexicaine, la vision *costumbriste*, loin de discréditer le pouvoir d’une minorité, lui assurait une certaine stabilité.

une tradition axée sur la critique que l'on qualifiera de « réalisme critique »². Suite à la publication de Berta Gamboa de Caminio, plusieurs études s'efforcèrent de regrouper les romans de la Révolution pour en circonscrire le genre. On réalisa notamment des bibliographies et anthologies des romans de la Révolution. Tel fut le cas de *The Novel of the Mexican Revolution* (1940) de Moore, de *La novela de la Revolución Mexicana* (1960) de Antonio Castro Leal, de *La novela de la Revolución mexicana* (1964) de Magaña Esquivel, ainsi que de la sélection anthologique de Aurora Ocampo intitulée *Figuras de la Revolución Mexicana* (1981). C'est dans ce contexte qu'apparut, très tôt, un attrait particulier pour les études à caractère biographiques : Ernest Richard Moore publia en 1940 *Novelists of the Mexican Revolution*, en 1949 Rand Morton publia *Los novelistas de la Revolución Mexicana* et, en 1969, Max Aub fit paraître *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*. Dans cette petite étude, de type référentiel, Max Aub s'appliqua par exemple à décrire les principaux auteurs du nouveau genre romanesque, à raconter brièvement leur vie et à situer chronologiquement les romans.

Bien que ces études furent pionnières, qu'elles s'avèrent être fort pratiques à titre référentiel, on regrettera le fait qu'elles ne surent par s'interroger suffisamment sur la portée esthétique des romans issus de cette période, en d'autres mots : de comprendre les romans par eux-mêmes. Si certains chercheurs manifestèrent un intérêt marqué pour des questions proprement littéraires -en abordant par exemple la question du style et des thèmes particuliers de ce genre romanesque³-, nombreuses furent les approches qui

² Carballo, Emmanuel, "Del costumbrismo al realismo crítico" in *Espiral*, No 91, 1964, p. 7-32.

³ Un exemple, l'étude de Edmundo Valadés, où l'auteur tente d'aborder les grands thèmes de la littérature de la Révolution mexicaine, tels que le paysage ou le train, qu'il présente comme des personnages. Voir : *La Revolución y las Letras*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1960.

s'orientèrent soit vers des questions de nature psychologique⁴, recherchant dans le vécu de l'auteur les possibles motivations de ses écrits, soit vers des questions d'ordre sociologique, cherchant par exemple à définir les romans comme l'image des conflits sociaux prédominants, en d'autres mots, elles commencèrent par étudier la réalité sociale du moment pour ensuite venir au roman. Ce fut par exemple le cas de Adalbert Dessau qui manifestait « un intérêt spécial pour réaliser une recherche sur les relations complexes existant entre la Révolution mexicaine et les processus sociaux politiques de l'époque [il se réfère précisément aux années 1910-1935] »⁵. Son étude s'applique de fait à étudier spécifiquement le contexte social des années trente et de la production de Mariano Azuela, qu'il considère comme le père du roman de la Révolution mexicaine. Un problème que j'y vois est celui de vouloir interpréter et critiquer à la lumière des faits politiques de l'époque, non seulement le texte, mais également l'auteur. Dessau dira par exemple, en parlant d'un passage marqué par la fatalité et le désespoir dans le roman d'Azuela intitulé *Los de Abajo*, que l'auteur n'avait pas bien compris les enjeux de son époque et qu'il « avait manqué de connaissances historiques »⁶. Il affirmera par exemple que « Azuela avait confondu les apparences avec l'essentiel et décidé de lutter individuellement contre une Révolution qui, selon lui, avait été corrompue et dénaturisée [...] [et Dessau de conclure que] le pessimisme devait aussi l'empêcher de voir impartialement la réalité dans ses oeuvres postérieures »⁷. Le projet de Dessau, de vouloir saisir dans les textes littéraires comme l'image véritable de la réalité politique

⁴ Dans une étude réalisée par García Elena Solís Velasco intitulée *Investigaciones psicológicas sobre la Revolución Mexicana y su expresión literaria*, l'auteure s'applique à rechercher des caractéristiques et explications proprement psychologiques dans différentes situations et personnages romanesques issus des romans de la Révolution. (Tesis de Maestría en sicología, México, UNAM, 1960).

⁵ Dessau, Adalbert, *La novela de la Revolución mexicana*, Mexico, FCE, 1996 (1967) p. 25, trad. pers.

⁶ *Ibid.*, p. 220-221, trad. pers.

des années 1910-1930, lui fait perdre de vue qu'il ne s'agit pas d'un livre d'Histoire, mais d'un texte littéraire.

Pour Elena Beristáin les romans de la Révolution mexicaine étaient l'histoire même, puisque les auteurs s'y seraient appliqués à narrer sincèrement les faits, tels que vécus.⁸ Elvia Montes de Oca Navas, affirme pour sa part que la lecture de ces romans « permet de comprendre beaucoup d'éléments qui passent inaperçus dans les livres d'histoire, de connaître la composition des armées révolutionnaires, de comprendre la pensée et les projets de ceux qui dirigèrent la lutte : Madero, Zapata, Villa, Carranza [...] »⁹. Je partage ici le point de vue d'Oca Navas, car je crois que la littérature peut offrir un panorama alternatif des faits vécus, au point même de constituer ce que Lipsitz appelle une *contre-mémoire*¹⁰. Cependant, Oca Nava, qui écrit en 1996, tombe dans la même erreur que Dessau qui écrivait trente ans auparavant et porte, elle aussi, un jugement contraignant sur le travail des auteurs, en affirmant par exemple que « malgré eux, les écrivains que je mentionne ici furent incapables, à travers leurs romans, de présenter un projet de réforme sociale différent de celui de la nouvelle bourgeoisie dominante »¹¹. Cette perspective nous amène à réfléchir sur la relation entre écriture et politique et sur la valeur des approches trop sociologiques sur l'art : doit-on réellement

⁷ *Ibid.*

⁸ Elena Beristáin, *Reflejos de la Revolución Mexicana en la novela*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1973.

⁹ Montes de Oca de Nava, Elvia, *Protagonistas de las novelas de la Revolución Mexicana*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996, p. 199, trad. pers.

¹⁰ Il affirme par exemple que : « la contre-mémoire [qu'il identifie dans la littérature] est une manière de se rappeler et d'oublier qui commence avec le local, l'immédiat, le personnel. À la différence des écrits historiques qui commencent avec la totalité de l'expérience humaine pour ensuite localiser des actions spécifiques et des faits dans la totalité, la contre-mémoire commence avec le spécifique et ensuite s'édifie vers l'extérieur, vers une histoire totale. La contre-mémoire cherche dans le passé les histoires exclues du discours dominant [...] elle force une révision des histoires existantes en apportant de nouvelles perspectives » (Lipsitz, George, *Time passage*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, p. 230, trad. pers.).

s'attendre à ce que les auteurs se mettent à organiser concrètement des « projets de réforme sociale »? N'y perdons-nous pas de vue l'essentiel, soit : le texte littéraire pour lui-même?

Parmi les études à teneur sociologique, on retrouve celle d'Alberto Millán Chivite intitulée *El costumbrismo en las novelas de la Revolución*¹², dans laquelle son auteur s'applique à faire un inventaire des figures populaires et des coutumes évoquées dans les romans de la Révolution. En s'inspirant principalement des théories de Correa Calderón, écrites en 1964 sur la tradition *costumbrista* espagnole, Millán Chivite entreprend une description détaillée des principales coutumes et traditions, tels que les batailles de coqs, les danses, l'habillement, ainsi que des personnages récurrents, tels que l'Indien, le cacique, le paysans, que l'on retrouve dans les « romans de la Révolution ». L'étude s'apparente cependant plus au travail d'un ethnologue qu'à celui d'un critique littéraire. Le problème de ne pas saisir les romans de façon individuelle empêche l'auteur de les percevoir comme des énoncés originaux, avec leur propre temporalité et espace. On se retrouve pour autant avec une série de citations, une sélection qui répond plus au souci de circonscrire certains aspects de la culture que d'aborder le texte par lui-même, sous ses propres paramètres, avec son langage singulier. L'auteur tombe lui aussi dans l'erreur de croire que la littérature constitue « une image exacte de la commotion politico-sociale qui bouleversa le pays »¹³. D'autre part, Millán Chivite parle de *costumbrismo*, alors que, comme Dessau lui-même l'affirmait, on ne

¹¹ Oca Navas, *op. cit.*, p. 199, trad. pers.

¹² Millán Chivite, Alberto. 1996. *El costumbrismo mexicano en las novelas de la revolución*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

¹³ *Ibid.*, p. 20.

parle pour cette époque généralement plus de *costumbrismo* sinon de *realismo crítico* (réalisme critique).

Depuis les années soixante, on en est encore à l'interprétation testimoniale ou historique, au détriment de l'interprétation de la créativité, comme s'il ne s'agissait pas véritablement de romans. La majorité des travaux cités comportent à mon sens une limite commune : celle d'interpréter le phénomène esthétique comme simple copie de la réalité, de voir la littérature comme l'image « véritable ». Règle générale, on se limite à étudier les romans de la Révolution comme le résultat du conflit politique. Peu de gens ont tenté de saisir, en abordant l'art mexicain postrévolutionnaire, la possibilité d'un événement proprement esthétique. Que la littérature puisse servir à repenser l'Histoire, à élargir l'interprétation des faits historiques de nature politique en donnant un accès différent aux diverses idéologies, qu'elle puisse favoriser une approche divergente au point de constituer une contre-mémoire face à l'histoire officielle, personne n'en doute. Cependant, doit-on pour cela croire que l'événement artistique n'est que le résultat, l'après-coup, de l'événement politique?

Je me distingue donc tant des approches testimoniales, où l'on cherche dans la vie de l'auteur, par le biais d'études biographiques approfondies, les possibles motivations, voire le sens même de son œuvre¹⁴, que des approches sociales ou historiques, où l'on cherche à réduire les romans à l'Histoire, à la société, au réel. Comme l'a écrit Roland Barthes : « la littérature est toujours irréaliste, mais c'est son

¹⁴ Dans son étude sur Proust, Paul Ricoeur mettait par exemple en garde ceux qui cherchaient à penser l'œuvre de Proust comme le reflet de la vie de son auteur, et tirait la conclusion que : « *Temps perdu et temps retrouvé* sont donc à entendre tous deux comme les caractères d'une expérience fictive déployée à l'intérieur d'un monde fictif » (Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, Paris, L'ordre philosophique, 1983, Tome II, p. 194).

irréalisme même qui lui permet de poser souvent les bonnes questions », et ces bonnes questions passent moins par une éthique de la vérité historique -car « l'écrivain perd tout droit de reprise sur la vérité »¹⁵- que par celui du spectacle, qui tient de l'esthétique : « ce qu'il gagne évidemment [ajoute-t-il], c'est le pouvoir d'ébranler le monde, en lui donnant le spectacle vertigineux d'une *praxis* sans sanction »¹⁶. En d'autres mots, les écrivains mexicains de la Révolution n'ont pas réellement de compte à rendre à la réalité historique, s'ils évoquent un lieu existant, un personnage connu, ce n'est que sous prétexte de constituer une oeuvre artistique. Hugo Gutiérrez Vega, en parlant de l'oeuvre de Juan Rulfo, disait récemment que le village de Comala évoqué dans *Pedro Páramo* « n'a rien à voir avec le Comala que je connais, Rulfo crée son propre Comala, celui qui correspond avec son propre imaginaire »¹⁷. S'il est possible d'aborder des questions relatives à l'événement politique de la Révolution mexicaine dans les arts mexicains postrévolutionnaires, celles-ci doivent néanmoins passer par le respect inconditionnel de leur nature esthétique. Alors que beaucoup de chercheurs partent des faits historiques et biographiques pour aller vers le texte, il semble que le chemin inverse, soit celui de commencer par les oeuvres pour aller vers un nouveau questionnement de l'Histoire, soit plus prometteur.

¹⁵ Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1971 (1964), p. 149.

¹⁶ *Ibid.*, p. 150.

¹⁷ Communication de Hugo Gutiérrez Vega lors de la table ronde intitulée *Juan Rulfo : Voces y silencios*, Palacio de Bellas Artes, Mexico, dimanche 28 octobre 2001. Trad. pers. Ce colloque s'est avéré fort intéressant, on a pu y écouter la centenaire Mariana Frenk, qui traduisit Rulfo à l'allemand dans les années soixante-dix, elle légua un tableau fortement touchant de l'oeuvre de Rulfo; « si alguien conoce una obra, [affirma-t-elle] es el traductor, pues así debería de ser por lo menos ». Elle effectua un plongeon fort intéressant dans le texte de *Pedro Páramo*, elle questionna l'origine de la mort du héros, qui ne mourut pas, selon elle, de ses blessures, mais des blessures émotionnelles apparues auparavant au fil de son existence. Mariana Frenk, qui certes s'introduisit en disant que « miles y miles de palabras ya se habían escrito y dicho sobre Rulfo », sut démontrer avec finesse que l'étude d'un texte littéraire n'est jamais terminée, qu'il y a toujours quelque chose de nouveau à en dire.

Deux romans feront ici l'objet de notre étude : l'un qui apparut en pleine Révolution : *Los de Abajo*; l'autre, à la fin des années quatre-vingt : *Gringo Viejo*. L'un, écrit par le père du roman révolutionnaire : Mariano Azuela, qui a vécu et participé directement à la Révolution, l'autre, par l'un des écrivains mexicains contemporains les plus reconnus : Carlos Fuentes. À partir de ces deux exemples, je chercherai peut-être moins à définir le roman de la Révolution comme tel, à établir des ressemblances, à les situer par rapport aux autres romans de la Révolution, qu'à les comprendre comme des énoncés distincts, originaux, singuliers. C'est aussi pourquoi je les travaillerai l'un après l'autre. La divergence n'est-elle pas la preuve même qu'un genre romanesque demeure vivant, qu'il puisse encore aspirer à se renouveler? Comme on l'a fait dans le premier chapitre, on s'efforcera de saisir les personnages et les thématiques les plus significatifs, les plus déterminantes, à les faire effleurer à la surface, comme s'il s'agissait d'une fresque.

1. Étude de deux romans

1.1. *Los de Abajo*

Pour plusieurs, dont Adalbert Dessau, *Los de Abajo* de Mariano Azuela constitue à la fois le début du roman révolutionnaire mexicain et la projection du roman mexicain sur la scène internationale. D'un point de vue proprement politique on peut dire que le roman d'Azuela, dont le titre s'inspire certainement d'une pièce de théâtre populaire du même nom¹⁸, constitue une profonde réflexion interne sur les pourquoi de la Révolution

¹⁸ « Rafael Medina mit sur scène [en 1899] une *zarzuela costumbrista*, [intitulée] *Los de Abajo*, titre que reprendra l'illustre écrivain Mariano Azuela pour son fameux roman de la Révolution » : Maria y Campos,

mexicaine et son triste dénouement. Ces pourquoi se voient explicitement traités dans la structure même du récit, dans ses trois différents moments.

Le premier moment est constitué par l'arrivée des soldats fédéraux dans la Valle de Limón. Nous assistons à cette arrivée depuis l'intérieur d'un foyer. Une famille y est réunie, les aboiements répétés de leur chien les préviennent d'un danger éminent. L'épouse avertit son mari, qu'il doit se cacher, ce dernier termine tranquillement de manger puis s'enfuit dans la noirceur de la nuit. Un coup de feu met fin aux aboiements du chien et l'épouse assiste à l'irruption de deux militaires dans son foyer. Ces derniers, s'excusant pour le chien, demandent, comme sortis de nulle part, où ils se trouvent. Ils s'étonnent de se savoir à Limón, la terre natale d'un « bandit », Demetrio Macías, avec qui l'un d'eux avait déjà fait la prison. Sur un ton machiste et arrogant l'un des soldats réclame de son sergent sa bouteille de tequila et tente de courtiser la jeune épouse, affirmant vouloir passer la nuit auprès d'elle, tout en la menaçant du même coup de lui dire où se cache son mari. L'apparition soudaine de Demetrio Macías, héros du roman, fusil au poing et bloquant de son corps le seuil de la porte, met fin à leur arrogance. La clémence de Demetrio, qui reconnaît son ancien voisin de prison, permet aux intrus de fuir impunément. Mais ce n'est que partie remise, car Demetrio se doute bien que les hommes reviendront en grand nombre. S'ensuit le départ vers les montagnes, la femme avec son enfant naissant d'un côté, le mari, seul et armé de son fusil, de l'autre.

Ce premier épisode narre donc de l'intérieur, depuis l'intimité d'un foyer uni et tranquille, l'arrivée des soldats et, implicitement, le premier contact des villageois avec

la Révolution. L'arrivée d'un ennemi extérieur, l'abandon du foyer et la fuite vers la montagne synthétisent en grande partie ce premier moment.

Ouvrons ici une parenthèse pour parler de ce thème si fréquent dans la littérature postrévolutionnaire. Comme le disait Valadés dans son étude sur le roman de la Révolution:

Les hautes, nobles masses montagneuses de la Sierra Madre Occidental [...] incitent à fuir, à aller à la montagne, à se soulever contre un système rempli d'injustices, parce que le paysage offre un refuge sûr pour allumer et alimenter le feu de la lutte armée [...]¹⁹

La montagne constituerait à la fois un lieu de refuge, un foyer, et un temps de répit dans la lutte armée : un « foyer » révolutionnaire. Il semble que le thème de la « fuite vers la montagne » fasse également partie de la littérature orale. C'est par exemple sur un registre similaire que les Nahuas de la Sierra Norte de Puebla abordent le début de la Révolution dans leur région; l'arrivée de militaires engendre l'abandon du foyer et la fuite vers la montagne²⁰. La montagne, *el monte*, est perçue comme une sorte de non-lieu, un deuxième foyer. Historiquement, les récits nous révèlent que depuis tout temps, qu'il s'agisse de l'arrivée des Espagnols au XVI^e siècle, ou de l'occupation française au XIX^e siècle, la montagne a tour à tour servi de lieu de refuge aux Amérindiens²¹. La montagne, chez de nombreux paysans et Indiens du centre et du sud du pays, est pensée comme un lieu originel, comme une mère nourricière, qui abrite, sécurise, encourage la réflexion et le retour aux sources. Durant les temps préhispaniques, tous les toponymes

¹⁹ Valadés, Edmundo, *La Revolución y las letras*, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, p. 13, trad. pers.

²⁰ Voir : Giasson, Patrice, *Oralidad e historia, Dos grupos indígenas en la Revolución mexicana*, Tesis de Maestría en Estudios mesoamericanos, Mexico, UNAM, 2001, chapitre 1, p. 29-54.

²¹ Voir notamment : Beaucage, Pierre, "Ethnies et société: deux ethnohistoires des Nahuas" in *La construcción de l'anthropologie québécoise*, mélanges offerts à M.A. Tremblay, Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, pp. 337-365, p. 361, note 4.

portaient d'ailleurs le nom –et sa représentation hiéroglyphique- de *altepetl*, signifiant littéralement « la montagne avec l'eau »²². L'équivalent náhuatl de « village » demeure encore à nos jours « *altepetl* ». La fréquence de la thématique du « départ vers la montagne » dans les récits amérindiens, en particulier nahuas, nous a porté, au cours d'une étude antérieure²³, à la considérer comme un espace-temps spécifique et qui, depuis une perspective littéraire, s'apparenterait à ce que Bakhtine qualifie de *chronotope*²⁴.

1.2. Une lutte personnelle

Le deuxième moment, noyau principal du roman, se définit par la montée en armes des paysans contre l'envahisseur externe. On peut dire que lorsque Demetrio sonne le clairon et rencontre ses camarades dans les montagnes, débute réellement la longue lutte qui fera entrer nos personnages dans la Révolution mexicaine. Cette lutte s'acheminera au fil d'un long périple à travers les montagnes. Nous verrons nos personnages héroïques chasser les intrus. Ils se distingueront pour leur « puntería » -leur précision dans le tir à la carabine- abattant un à un les soldats fédéraux. À la différence des récits oraux dont nous avons parlé plus haut, où l'expulsion des intrus figure dans les récits

²² Voir notamment : Giasson, Patrice, "Dialogos en los tiempos y espacios, relatos nahuas de San Miguel Tzinacapan sobre la Revolución Mexicana" in *Guanajuato, Voces de su historia*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, No 4 (Oct), 2001, p. 28-33.

²³ *Ibid.*

²⁴ Le concept de *chronotope* fut développé dans les années quarante par Mikail Bakhtine, qui le définissait en ces termes : « Nous entendons par *chronotope* la corrélation essentielle des relations spatio-temporelles, telles qu'elles furent assimilées par la littérature [...] nous entendons le *chronotope* comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu [...] En ce qui concerne la forme et le contenu le *chronotope* établi aussi (en grande partie) l'image de l'homme dans la littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle" (Bakhtine, Mikail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237-238).

oraux comme le dernier moment, le moment de victoire²⁵, ici, la lutte se poursuit au-delà des frontières locales. Nous passons ainsi de l'histoire locale à l'histoire nationale. Initialement, les combats menés par Demetrio étaient enchevêtrés dans des questions personnelles. On apprit par exemple que ce fut sous les ordres d'un cacique local que les soldats fédéraux mirent feu à la maison de Demetrio, geste qui explique pourquoi Demetrio, de retour dans son village, s'opposa à ce que ses hommes saccagent la maison du cacique, préférant que celle-ci fût incendiée avec ses avoirs –décision personnelle hautement symbolique que lui seul comprenait-. Mais la lutte semble atteindre une dimension nationale lorsque Luis Cervantes fait briller devant Demetrio l'espoir qu'il devienne un vrai chef révolutionnaire en acceptant de se joindre à la grande cause nationale. Demetrio, qui se battait initialement par vengeance personnelle, se fera expliquer par Cervantes qu'il doit continuer la lutte : « C'est faux que vous êtes ici pour Don Mónico, le cacique, vous vous êtes levé contre le caciquisme qui dévaste tout le pays. Nous sommes membres d'un grand mouvement social qui doit conduire à la croissance de notre patrie »²⁶.

Bien que Demetrio tente initialement de résister à l'offre en expliquant que le combat est pour lui désormais terminé, lui qui soutient ne pas comprendre grand-chose à la politique et ne pas avoir le profil d'un vrai héros national, il finira pourtant par se laisser séduire par la grande aventure patriotique. Cette persistance s'acheminera vers une impasse fatale qui se dessinera tout au long du roman, durant laquelle nous verrons la Révolution se dénuder peu à peu de son sens universel. De fait, les idéaux politiques

²⁵ Voir : Giasson, Patrice, *Oralidad e historia, Dos grupos indígenas en la Revolución mexicana*, op. cit., chapitre II, p. 57-72.

²⁶ Azuela, Mariano, *Los de Abajo*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1998., p. 49, trad. pers.

nationaux seront à nouveau étouffés par des questions personnelles. On le voit clairement dans l'extrait qui suit, où l'un des soldats ne prétend pas poursuivre les Orozquistes (soldats sous Pascual Orozco) pour des raisons politiques, mais pour un accrochage insignifiant qu'il aurait eu avec leur chef des années auparavant :

Si je pouvais attraper ce Pascual Orozco vivant [...], je lui arracherais la plante des pieds et je le ferais marcher vingt-quatre heures dans la montagne...

-Quoi, c'est lui qui a tué Monsieur Madero?

-Non [...], mais c'est lui qui m'a donné une gifle quand j'étais serveur au [café] Delmónico à Chihuahua²⁷

La mort deviendra du même coup une chose hautement banalisée et la vie atteindra son paroxysme de désacralisation; on ne tuera plus pour une cause quelconque, mais pour des caprices purement personnels. C'est ce que révèle par exemple dans le passage suivant, où les soldats discutent des pourquoi ils ont tué :

-C'est très mauvais d'avalier sa rage- affirme, très sérieux, un homme au chapeau de paille en forme de hutte -Moi, à Torreón, j'ai tué une vieille qui ne voulait pas me vendre une assiette de *enchiladas*. Je n'ai pas comblé mon envie, mais au moins j'ai pu dormir.

-Moi j'ai tué un petit marchand à Parral parce qu'il me donna dans le change deux billets de Huerta [...]

-Moi, à Chihuahua, j'ai tué un mec parce que je le croisais toujours à la même heure, en allant manger... Ça m'énervait beaucoup!...

[...]

[le narrateur admettant finalement que] Le thème est inépuisable.²⁸

Le fait que le narrateur cite des lieux historiques tels que Torreón ou Chihuahua, lieux épiques par excellence où les Villistes remportèrent leurs plus importantes batailles, nous amène à réfléchir sur la nature même de ces faits historiques. Les grandes batailles auraient-elles été menées par des révolutionnaires convaincus, obéissant à une cause précise, ou par des hommes capables de poser des gestes d'une déconcertante gratuité?

²⁷ *Ibid.*, p. 109, trad. pers.

²⁸ *Ibid.*, p. 85, trad. pers.

Ces questions nous rapprochent de nouveau des récits oraux enregistrés à Cuetzalan, où les Nahuas se plaignaient de la cruauté des soldats révolutionnaires²⁹.

Cette évolution dans l'absurde et le non-sens finira par culminer dans le rire et le délire, dans l'anarchie et le désordre, dans l'errance, le désespoir et le fatalisme. Une sorte de superstition envahira aussitôt les paysages dans lesquels progressent nos personnages :

Les cordillères commençaient à apparaître comme des monstres élargis, aux vertèbres anguleuses : des montagnes semblables aux têtes colossales des idoles aztèques, faces de géants, grimaces affolantes et grotesques, qui parfois font rire, parfois laissent une vague terreur, quelque chose comme un pressentiment de mystère.³⁰

Une vague de morosité atteindra peu à peu l'esprit de notre héros Demetrio qui, arrivé près d'un ranch isolé, affirmera à sa nouvelle compagne ressentir une profonde tristesse : « Je ne sais pas pourquoi être ici me rend si triste! »³¹. Cette tristesse prendra par la suite les dimensions d'un irrévocable pressentiment de fatalité lorsque Demetrio se dira à lui-même : « Moi y'a quelque chose va m'arriver »³². On peut dire que ce moment de désillusion et de désespoir représente le troisième grand moment du récit.

1.3. L'épuisement de l'événement politique

Le troisième moment que nous venons de décrire est fondamental. Le narrateur élabore une intrigue qui reprend à sa façon la question du devenir de l'événement politique de la Révolution mexicaine à l'échelle nationale. Les hommes de Demetrio ne croient pas à la défaite de leur maître à penser Francisco Villa, alors que toutes les nouvelles assurent

²⁹ *Ibid.*, trad. pers.

³⁰ *Ibid.*, trad. pers., p. 97.

³¹ *Ibid.*, trad. pers., p. 114.

qu'il est en train de se rendre. Accepter la défaite de leur héros national, c'est tomber dans le non-sens, car quel sens politique peut avoir une Révolution décapitée? C'est aussi pourquoi le narrateur affirmera que « Villa défait c'était comme un dieu tombé »³³. Cet épisode insensé est aussi dans le roman la conséquence de la trahison de certains « intellectuels », d'hommes éduqués, tels que le personnage Luis Cervantes qui, comme le fourbe de Scapin, séduit et oriente constamment les paysans vers un redoutable destin, lui qui ne cherche qu'à s'enrichir et tirer profit de la Révolution. La persévérance des hommes de Demetrio, qui accepteront de poursuivre l'insensé, les mènera vers une mort certaine, une mort qu'ils anticiperont avec sarcasme et ironie.

1.4. Un cercle temporel

Il est intéressant de noter que le roman finit par former un cercle, en répétant l'épisode du premier combat dans les ravins, mais de façon inversée. À la différence du premier épisode, où les habitants locaux devenus révolutionnaires abattent les soldats fédéraux, c'est au tour des soldats fédéraux de prendre en embuscade et d'avoir éventuellement raison des Révolutionnaires. Ce renversement cause la perte de tous les hommes de Demetrio, eux qui étaient à l'origine les véritables héros. On aura vu dans le deuxième et troisième épisode l'épuisement graduel des vertus de la Révolution locale et cela, au fur et à mesure que cette dernière prendra des dimensions nationales. Les hommes de Demetrio deviennent eux-mêmes peu à peu des bandits, se transformant en pilliers de maisons, en voleurs d'épouses, en malfaiteurs imposant leurs propres lois et jouant les maîtres du monde. Ils finissent par sombrer dans la même ivresse qui caractérisait les

³² *Ibid.*, p. 115, trad. pers.

deux soldats fédéraux qui s'étaient aventurés initialement dans la maison de Demetrio et avaient provoqué l'adhésion de ce dernier à la cause révolutionnaire.

Si l'attaque des soldats fédéraux contre les habitants de Limón justifiait initialement le soulèvement de paysans de Limón, la transformation de ces derniers en bande rebelle semble cependant extirper toute justification pour la continuité du combat. Ces Révolutionnaires, transformés en bandits de grand chemin, poursuivent fatalement une cause dénudée de sens et se dirigent inexorablement vers une mort certaine. La superstition, l'interprétation appréhensive des signes inscrits dans la nature, leur fera comprendre qu'ils sont déjà allés trop loin. Même les avertissements de l'épouse de Demetrio, qui le conjurait de cesser de combattre, ne suffiront pour transformer leur triste destin. La cause qu'ils poursuivent est déjà trop vaste, trop éparpillée, elle n'a de fait plus de sens pour personne : « ce que je n'arriverai pas à me mettre dans la tête [dira un des soldats appelé Anastasio] c'est qu'on doive encore continuer à se battre [...] N'en avait-on pas fini avec la fédération ? »³⁴. Pour la plupart des Révolutionnaires, seul le port de l'arme paraîtra justifier leur combat :

Ils montaient la côte, aux larges enjambées de leurs mules, pensifs, têtes inclinées vers l'avant. Anastasio, inquiet et têtue, alla faire la même remarque à d'autres groupes de soldats, qui riaient de sa candeur. Parce que s'il a un fusil dans les mains et une cartouchière pleine de tirs, c'est certainement pour se battre. Contre qui? En faveur de qui? Ça, ça n'a jamais intéressé personne.³⁵

Les rapports entre ce roman et les récits oraux que nous avons étudiés au cours d'une recherche antérieure sont nombreux. Les personnages du roman rappellent étonnamment

³³ *Ibid.*, p. 139, trad. pers.

³⁴ *Ibid.*, p. 134, trad. pers.

³⁵ *Ibid.*, p. 134-135, trad. pers.

les Révolutionnaires qui se rendirent véritablement chez les Nahuas de Cuetzalan. Les prétendus Villistes qui affligèrent les habitants de Cuetzalan –dans la Sierra Norte de Puebla- s'apparentent aux soldats de Demetrio, dont aucun n'a connu Villa personnellement et dont tous semblent œuvrer davantage pour des bénéfices personnels que pour une cause collective. Ainsi, tant le roman postrévolutionnaire que certains récits de la Révolution affichent une capacité à nuancer les résultats et le déroulement de la Révolution.

Si je rappelle ici ces similitudes entre un « roman de la Révolution » et ce que racontent certains récits oraux des Indiens nahuas, ce n'est pas pour démontrer que le premier calque la réalité ou le quotidien, mais bien pour insister sur le fait que les Nahuas développent eux aussi, à leur manière, un genre discursif original. Comme dans plusieurs romans de la Révolution, les Nahuas expriment dans leurs récits de grandes réserves sur la Révolution comme telle, dont ils furent souvent les premières victimes, tant des soldats métis qui se disaient villistes que de certains chefs locaux carrancistes qu'ils avaient pourtant appuyés dans leurs débuts.³⁶ Plusieurs ethnologues ont même constaté que la Révolution et son étatisation, en créant un vide dans le pouvoir, avaient favorisé le déploiement et l'enracinement des Métis dans plusieurs régions indiennes³⁷. Pourtant, malgré les nombreux manques à gagner de cette Révolution, et en dépit du fait qu'elle est rappelée chez les Nahuas comme une période de grande noirceur, la

³⁶ Giasson, Patrice, *Oralidad e historia, Dos grupos indígenas en la Revolución mexicana, op. cit.*, chapitre II.

³⁷ L'ethnologue Alejos Garcia affirme, par exemple, en parlant des politiques agraires "révolutionnaires" du gouvernement fédéral, que celles-ci "favorisèrent décidément les *ladinos* [Métis ou non Indiens], au détriment des entreprises étrangères et des Indiens" (Alejos García, José, *Mosojántel, Etnografía del discurso agrarista entre los ch'oles de Chiapas*, Mexico, UNAM, 1994, p. 13, trad. pers.).

Révolution autorisa le développement d'un discours de résistance³⁸. De même, malgré l'étiquette de fatalité que l'on attribue souvent aux « romans de la Révolution », ces derniers ont pourtant le mérite de démontrer leur capacité à demeurer critique.

1.5. Rire et liberté

Le thème du rire, que nous avons identifié dans la culture populaire, se trouve également dans ce roman. On y voit s'articuler un même rapport dialogique entre le burlesque et le tragique. À l'insignifiance de la Révolution, les Révolutionnaires du roman d'Azuela répondent par le rire. Le burlesque surgit telle une échappatoire et semble constituer une réponse immédiate à la désillusion d'une grande Révolution, désormais trahie. Il s'agit d'une réponse par l'absurde à une guerre qui ne semble jamais vouloir se terminer, d'un conflit qui a perdu son sens profond et dont on semble ne plus rien attendre :

Les soldats cheminent sur l'abrupt rocher, épris de la joie du matin. Personne ne songe à la balle astucieuse qui pourrait l'attendre plus loin. La grande allégresse de la partie réside précisément dans l'imprévu. Voilà pourquoi les soldats chantent, rient et parlent sans relâche. Dans leur âme s'agite l'âme des vieilles tribus nomades. Il leur importe peu de savoir où ils vont et d'où ils viennent; ce qui importe c'est de marcher, marcher toujours, ne jamais s'arrêter; être le propriétaire de la vallée, des plaines, de la montagne et de tout ce que la vue peut embrasser.³⁹

La présence du fou, appelé Valderrama, dans la troisième partie, joue une fonction capitale. Ce personnage comico-tragique alimente le tournant tragique qu'a pris la Révolution. C'est ce que nous révèle par exemple la scène où Demetrio demande à Valderrama de chanter: -« Zalderrama [...] chante-moi *el enterrador!*» (p. 140). Le fait que Demitrio lui demande de chanter une pièce intitulée « l'enterreur »! (le croque-mort)

³⁸ Voir Giasson, Giasson, Patrice, *Oralidad e historia, Dos grupos indígenas en la Revolución mexicana*, *op. cit.*

³⁹ Azuela, *op. cit.*, p. 149, trad. pers.

amplifie l'univers fataliste dans lequel sont plongés les Révolutionnaires. Mais Valderrama apparaît aussi comme un personnage hautement sensible et qui, bien que considéré par les autres comme un fou, semble pourtant être le seul qui soit encore capable de voir objectivement la situation, en s'étonnant notamment de la cruauté du paysage dans lequel lui et les hommes de Demitrio ont plongé : « il s'était mis à conter les croix disséminées sur le chemin [...] La trace de sang des premiers Révolutionnaires de 1910, assassinés par le gouvernement »⁴⁰. Il est possiblement le seul à savoir pourquoi il combattait, à croire en la Révolution, comme le laisse comprendre cette oraison qu'il fait en arrivant à Juchipila : « Juchipila, berceau de la révolution de 1910, terre bénite, terre arrosée par le sang des martyrs, avec le sang des rêveurs [...] des seuls qui étaient bons »⁴¹. À la fois poète et musicien, ce troubadour du XXe siècle semble représenter l'ultime rêveur parmi les troupes de Demetrio, lesquelles sont maintenant composées en majorité de nouvelles recrues, d'anciens soldats fédéraux qui n'ont plus les mêmes motifs que les révolutionnaires de 1910 pour continuer à combattre : « Le pire [dira un soldat] c'est qu'on est rempli d'ex-fédéraux »⁴². Lorsque Valderrama se rendra compte qu'il œuvre dans une cause perdue et insensée, et suite à l'écoute des propos de Demetrio qui confessait à un autre soldat qu'ils n'étaient là que pour s'entretuer, il sera le seul à désertir : « il repêcha quelque chose dans les mots de Demetrio, et comme un fou n'est pas toujours fou, il disparut ce jour-là comme il était venu »⁴³.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 142-143, trad. pers.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 144, trad. pers.

Le roman se clôturera sur la mort de Demetrio, laquelle incarnera en dernière instance, et de façon tragique, l'absurde de cette continuation dans le non-sens : « Au pied d'une immense et somptueuse crevasse, semblable au portique d'une ancienne cathédrale, Demetrio Macías, les yeux fixes pour l'éternité, continue de viser avec la pointe de son fusil... »⁴⁴. Mort, les yeux dans le vide, Demetrio continue de poursuivre du bout de son fusil, au-delà des frontières du réel, une cause dont le sens a désormais été évacué.

1.6. Présence et parler des gens d'en bas

Bien que le roman d'Azuela fasse part d'une écriture hautement raffinée, où l'éloquence des métaphores témoigne une très grande maîtrise de l'art littéraire, le langage populaire en demeure un élément essentiel. Donnons d'abord un aperçu du style culte d'Azuela, et dont j'accompagne ici la traduction de la version originale :

Le tourbillon de poussière, qui se prolongeait loin sur le chemin, se brisa soudainement en une masse diffuse et violente, et l'on distinguait des poitrines enflées, des crinières emmêlées, des nez tremblants, des yeux ovales, impétueux, jambes ouvertes et comme pliés avec l'impulsion de la course. Les hommes aux visages de bronze et dents de marbre, yeux flamboyants, pliaient leurs armes ou les croisaient sur la tête des montures⁴⁵.

El torbellino del polvo, prolongando a buen trecho a lo largo de la carretera, rompíase bruscamente en masas difusas y violentas, y se destacaban pechos hinchados, crines revueltas, narices trémulas, ojos ovoides, impetuosos, patas abiertas y como encogidas al impulso de la carrera. Los hombres de rostros de bronce y dientes de marfil, ojos flameantes, blandían los rifles o los cruzaban sobre las cabezas de las monturas.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 151, trad. pers.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 110, trad. pers.

À ces descriptions, hautement symboliques, qui rappellent ironiquement le style épique des récits héroïques, se superpose le langage populaire. La plupart des passages en style direct libre mettent en avant le franc-parler de la majeure partie des habitants de l'époque. On y retrouve les archaïsmes, les mexicanismes, le langage cru, les vulgarités, la spontanéité. La majorité des dialogues comportent cette tonalité populaire caractéristique d'un nouveau genre littéraire postrévolutionnaire qui met désormais en scène des personnages populaires⁴⁶. On le voit par exemple dans les conversations animées que mènent des villageoises :

Les trois vieilles forment un chœur animé et, parlant à voix basse, commencent à se raconter des potins de manière très attentive.

-Aussi vrai que Dieu dans les cieux!

-Ah, ben si c'est moi qui lui a dit « Marcelina est grosse et elle est grosse! » Mais personne pour me croire...

-Ben pauvre créature...Et pire si on finit par apprendre que c'est de son oncle Nazario!

-Dieu lui vienne en aide !...

Non, son oncle Nazario, mais c'était pas l'œil de hache ?... Mauvais augure pour les maudits fédéraux!...

Bah, ça fra une autre malheureuse en plus.⁴⁷

Las tres viejas forman animado corro y, hablando en voz muy baja, se ponen a chismorrear con vivísima atención.

-¡ Cierto como haber Dios en los cielos !...

-¡ Ah, pos si yo jui la primera que lo dije : « Marcelina está gorda y está gorda » ! Pero naiden me lo quería creer...

-Pos pobre criatura... ¡Y pior si va resultando con que es de su tío Nazario !...

-Dios la favoresca !...

-¡ No, qué tío Nazario no qué ojo de hacha !...¡Mal ajo para los federales condenados !...

-¡Bah, pos aistá otra enfelizada más !

⁴⁶ J'ai même découvert l'existence d'une thèse, réalisée en 1950, qui abordait précisément la question du langage populaire dans les romans d'Azuella; Gallegos, Abran, *El lenguaje popular en las novelas de Mariano Azuela*, Tesis de Maestría en Artes en Español, Mexico, UNAM, 1950.

⁴⁷ Azuela, *op. cit.*, p. 35-36, trad. pers.

Le langage populaire permet au narrateur de mettre en relief l'existence de deux classes sociales distinctes. On le voit par exemple dans la conversation que tente de mener une paysanne avec le docteur Luis Cervantes : « Hé c'est qui qui t'a montré à soigner?...Et pourquoi t'as bouilli de l'eau?...Et les torchons, pourquoi c'est faire que t'es a cousus? » (« ¡Oiga, ¿ y quién lo insiño a curar?...¿Y pa qué jirvió la agua?... ¿Y los trapos, pa qué los cosió?... »)⁴⁸.

Il s'agit bien sûr ici d'un passage qui veut montrer le clivage existant entre un homme instruit et une femme sans éducation. Cependant, le roman nous fera également connaître l'autre visage de cet homme instruit et démontrera que les gens simples sont aussi capables de vertus et d'honnêteté. Ainsi, lors d'un dialogue entre les deux héros du roman, soit Demetrio, le vrai héros populaire, l'icône du peuple en arme, et Luis Cervantes, l'homme instruit, l'instigateur qui fera glisser la rébellion locale vers la Révolution nationale, Cervantes se révélera comme un fourbe intéressé par l'argent et le pouvoir. Aussi, Demetrio refusera-t-il de le suivre :

-Regarde mon général [lui dit Cervantes]; si, comme il semble, cette course va continuer, si la Révolution ne finit pas, nous, on en a assez pour aller se la couler douce un temps en dehors du pays. -Demetrio secoua négativement la tête. [Cervantes de poursuivre] -Vous ne feriez pas ça? ...Pourquoi resterait-on alors? ...Qu'elle cause défendrait-on maintenant?

[Demetrio de répondre :] -Ça c'est quelque chose que je ne peux pas vous expliquer, cher ami; mais je sens que ce [que vous me proposez] n'est pas une affaire d'homme.⁴⁹

« Mire mi general ; si, como parece, esta bola va a seguir, si la revolución no se acaba, nosotros tenemos ya lo suficiente para irnos a brillarla una temporada fuera del país -Demetrio meneó la cabeza negativamente ¿ No haría usted eso ? ... Pues ¿a qué nos quedaríamos ya?... ¿ Qué causa defenderíamos ahora ?

⁴⁸ *Ibid.*, p. 32, trad. pers.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 104, trad. pers.

[Demetrio lui répond:] –Eso es cosa que yo no puedo explicar, curro ; pero siento que no es cosa de hombres... » (104-105).

La superposition du langage culte face au langage populaire permet de mettre en évidence le fossé réel existant entre la grande majorité des habitants ordinaires dont plusieurs n'attendent déjà plus de salut, et certaines gens instruits, qui tentent de tirer profit de la situation. On le voit dans ce dialogue où Cervantes, qui vient de déserté les troupes fédérales pour se joindre à celle des Villistes tente par le biais d'un discours aux résonances populistes, de pousser les hommes de Demetrio vers un combat plus étendu :

-La révolution profite au pauvre, à l'ignorant, à celui qui a été un esclave toute sa vie, au malheureux qui ne sait pas que s'il est ainsi c'est parce qu'il y a un riche qui converti les larmes en or, la sueur et le sang des pauvres...

-Bah!...Et tout ça pourquoi?... Moi qui n'aime pas trop les sermons! – interrompit Pancraccio-⁵⁰

Un autre épisode, vers la fin du roman, mettra en scène ce même contraste entre le simple révolutionnaire qu'est Demetrio, cette fois relativement désillusionné quant au devenir de la Révolution, et ce même Luis Cervantes, ce savant fourbe, qui le pousse à continuer :

-Hé, l'ami [dit Demetrio], maintenant que j'y pense, qu'est-ce que je vais foutre à Aguascalientes?

-Aller voter, mon général, pour le président provisoire de la République.

-Président provisoire? Ben alors, il est quoi Carranza?... En vérité, moi je ne comprends rien à ces politiques...⁵¹

1.7. Les personnages féminins

La présence de personnages féminins issus des milieux populaires retient aussi notre attention. On y rencontre notamment la Pintada, un personnage énigmatique, robuste, au caractère d'homme, derrière lequel se cache aussi une femme sensible et capable

⁵⁰ *Ibid.*, p. 31, trad. pers.

d'aimer. Mais sa jalousie la mènera même à assassiner sa rivale, Camilia, qui lui avait volé son amour, Demetrio. Pourtant, on ne lui en voudra point, on partagera sa folie, sa rage, son cri de désespoir dans cet univers insensé. Car la Pintada, à l'image des *soldaderas* dont nous avons parlé au cours du chapitre quatre, incarne aussi la maternité révolutionnée, la femme qui se mobilise; sa réponse est une réponse au machisme qui domine son entourage. On le verra dès son apparition, lors de sa première rencontre avec Demetrio, lorsqu'elle lui dira : « Alors, c'est vous le fameux Demetrio Macías qui se fit tant remarquer à Zacatecas? »⁵². Loin de rester impressionnée par ce dernier, elle osera le défier du regard : « Demetrio, sans comprendre leva les yeux vers elle; ils se regardèrent face à face comme deux chiens inconnus qui se regardent avec méfiance. Demetrio ne put pas soutenir le regard furieusement provocateur de la jeune fille et baissa les yeux »⁵³. Elle aura complété son défi au moment de le posséder réellement. Coucher avec Demetrio, c'est affirmer implicitement que personne ne peut lui résister, car La Pintada est aussi, à l'image des *soldaderas*, la femme dont rêve tout le régiment. La force de son caractère lui permet d'être provocatrice à outrance, de se montrer librement, sans honte et sans façon, c'est le gage de sa liberté : « –indifférente [à Demetrio qui venait de la saluer] elle continua d'agiter ses jambes découvertes, en faisant ostentation de ses collants bleus »⁵⁴. L'apparition de ce type de personnage nous ramène à la question de *l'in-occultabilité* abordée dans le premier chapitre, où le corps, comme le langage, se montre sans pudeur; la Pintada rappelle aussi la femme en jaune qu'on a analysée dans la murale de Rivera (**fig. 13**). Si la liberté et voire l'effronterie

⁵¹ *Ibid.*, p.125, trad. pers.

⁵² *Ibid.*, p. 83, trad. pers.

⁵³ *Ibid.*, p. 83-84, trad. pers.

d'une femme telle que la Pintada intimide profondément ces hommes, c'est parce qu'ils sont accoutumés à des femmes avec peu de caractère et qu'ils se sentent soudainement désemparés. La Pintada, en s'attaquant à la nouvelle conjointe de Demetrio, Camila, un personnage féminin résigné au rôle traditionnel de la femme obéissante, totalement dominée par son nouveau conjoint, synthétise bien pour sa part l'ardeur de la lutte pour la libération de la condition féminine menée durant la Révolution.

2.1. *El gringo viejo*

Le roman *El gringo viejo* de Carlos Fuentes, écrit entre 1964 et 1984, s'enlignait sans nul doute dans le nouvel esprit littéraire qui émerge avec la Révolution mexicaine. Cependant, Carlos Fuentes innove néanmoins dans ce genre en y apportant une spontanéité propre et une théâtralité esthétique tout à fait originale. On a l'impression qu'il faudrait lire ce roman à voix haute, que l'enchaînement des mots, des idées, s'en trouverait mieux garanti. Fuentes apporte de plus une vision particulière des faits historiques qui, bien que fictive, permet pourtant de saisir intérieurement la Révolution mexicaine.

Ce roman, construit sur le souvenir, n'a pas une structure linéaire. Il est constitué d'allers-retours constants qui donnent graduellement forme au roman. Il est pour autant difficile d'identifier concrètement les différents moments du récit, ceux-ci étant enchevêtrés entre les prolepses et analepses qui en forment le corps. On ne découvre que petit à petit la nature de nos héros, l'histoire des personnages n'est dévoilée qu'au fil des

⁵⁴ *Ibid.*, p. 83, trad. pers.

remémorations qu'ils effectuent sur leur propre passé ou sur les indices introduits petit à petit par le narrateur. On remarque cependant que le roman forme un cercle, que l'histoire se clôt sur son ouverture. À la différence du roman d'Azuela, où la dernière scène est une reprise inversée de la première –où le personnage principal passe du héros à la victime dans une scène presque identique (même espace, mais deux temps distincts)-, le début de *Gringo Viejo* constitue la prémonition exacte de la fin. La première scène, où Miss Harriet Wilson quitte le Mexique et regarde partir le soldat Inocencio et le jeune Pedrito, qui l'avaient accompagnée jusqu'à la frontière américaine, nous annonce pour autant la fin du récit. C'est dire que cette première scène est identique à la dernière, et que ce qu'il y a entre les deux semble partir des efforts de Miss Harriett pour se souvenir de son périple au Mexique; ce pays qu'elle quittera sans l'avoir compris, sans avoir vraiment pu y prendre part.

On est donc condamné dès le début du roman, tel que dans la tragédie grecque, à suivre le déroulement fatal d'une histoire dont la fin est déjà annoncée. Si dans le roman d'Azuela, la fatalité se dessine à partir du troisième épisode, ici, c'est dès le début que le roman se pare des signes d'un incontournable destin. Les personnages, comme le Gringo Viejo -venu mourir au Mexique-, comme les paysages, semblent porter le présage d'une situation irrévocable. De multiples signes nous annoncent lentement une fin tragique; on voit les héros disparaître, la Révolution perdre peu à peu son sens et l'on reste en dernière instance -telle Harriet qui repart du Mexique- sans l'avoir compris, sans réponse explicite.

2.2. Saisir le roman par les personnages

Puisque l'intrigue n'est pas linéaire, c'est par le biais des personnages qu'il sera possible de saisir globalement ce roman qui nous fait suivre de près la conscience profonde et intime des principaux personnages. Il y en a trois.

Citons d'abord le Gringo Viejo (d'où le titre du livre), ce vieux journaliste américain désillusionné déjà plus proche des morts que des vivants et venu de fait chercher la mort au Mexique, « de l'autre côté de la frontière ». On le verra d'ailleurs mourir par deux fois; d'abord sous la main du Général Arroyo qui lui tirera dans le dos, puis, plusieurs semaines plus tard, sous le peloton d'exécution du propre général Villa. Le Gringo Viejo s'était proposé de lire *Don Quichotte* avant de mourir. Ce détail n'est pas anodin, car la physionomie même de Gringo Viejo rappelle un peu le personnage de Cervantes, un homme svelte et âgé à l'allure légèrement ridicule : « un vieux grand et maigre, aux cheveux blancs, yeux bleus, teint rougi et ridé comme les sillons des champs de maïs et dont les jambes pendaient plus bas que les étriers »⁵⁵. Mais outre sa physionomie, c'est également son comportement qui rappelle un Don Quichotte poursuivant une cause épuisée d'avance. Gringo Viejo incarne le héros sorti de nulle part, d'un autre espace-temps, d'une autre époque, il se joint de façon improvisée aux troupes villistes, avec la présomption et l'innocence d'un Quichotte qui croit pouvoir se lancer seul à l'assaut de tout un régiment.

Il y a ensuite Harriett Wilson, cette jeune institutrice américaine qui, venue enseigner l'anglais dans l'hacienda des Miranda qui n'existe plus, se retrouve aussi soudainement projetée de l'autre côté du miroir, en pleine Révolution mexicaine, dans

⁵⁵ Fuentes, Carlos, *Gringo Viejo*, Mexico, FCE, 1992 (1985), p. 28, trad. pers.

un pays qui n'existait jusque-là que dans son imaginaire. Elle ne comprend d'ailleurs pas cette autre réalité, ce Mexique qu'elle veut originellement éduquer et « civiliser » : « Regardez-les [dit-elle], ce dont ces gens ont besoin c'est de l'éducation, pas des fusils. Un bon bain suivi de quelques leçons comme on le fait aux États-Unis, et fini le désordre »⁵⁶. Son puritanisme l'empêchera de saisir la singularité de ce qui se passe au Mexique, aveuglée par son obstination à vouloir enseigner aux insurgés mexicains les « bonnes vertus » de la société moderne, la société nord-américaine, bien sûr, et oubliant pour autant l'histoire singulière d'un pays qui a son propre passé. Sa décision de mettre sur une table à la vue de tous, de manière presque provocatrice, un coffret d'argent qui était jusque-là demeuré caché derrière une icône du Christ agonisant, cacherait son désir obsessionnel « d'enseigner à ces gens que la propriété privée doit être respectée et que savoir cela est aussi important que de savoir lire »⁵⁷.

Le troisième personnage principal s'appelle Tomás Arroyo. Ce général villiste incarne pleinement le paysan révolté, il est d'ailleurs le fils bâtard du fameux hacendado du Nord appelé Miranda. Tomás Arroyo ne sait pas lire, mais conserve paradoxalement les papiers de propriété des villageois, convaincu que : « les papiers prouvent que personne d'autre n'a droit à ces terres »⁵⁸. Ce sont ces mêmes papiers que le Gringo Viejo finira éventuellement par brûler, dans un geste de défi. Arroyo représente aussi le principal rival du Gringo Viejo, tous deux désirant Harriet. Il incarnera, tout comme Demetrio dans *Los de Abajo*, la figure du légendaire Villa, tant pour son aspect de puissant libérateur venu liquider les haciendas du Nord, que pour sa mentalité machiste.

⁵⁶ Fuentes, *op. cit.*, p. 46, trad. pers.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 92, trad. pers.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 36, trad. pers.

Il voyage aussi à bord d'un train similaire à celui dans lequel Villa voyageait, dont l'aspect luxueux contraste avec le sort des soldats condamnés à dormir à ciel ouvert : « ils étaient dans le wagon privé du général, dont l'intérieur rappela au Gringo celui d'un bordel qu'il aimait fréquenter en Nouvelle-Orléans »⁵⁹. Mais appelé par Villa pour donner le coup de grâce au Gringo Viejo (lors de sa deuxième mort), il devient lui-même la cible du peloton et meurt paradoxalement sous la main même de Villa, son héros, qui lui donne à son tour le coup de grâce. Cet épisode raconte à sa manière l'absurde d'une Révolution où tous les dirigeants finirent effectivement par s'entretuer.

Pancho Villa pourrait pour sa part constituer un quatrième personnage qui, bien que secondaire ici, se retrouve fréquemment dans plusieurs romans de la Révolution ainsi que dans les récits de famille : « Qu'elle famille ne dispose pas, comme partie de son héritage, d'anecdotes horribles, amusantes ou surprenantes sur Villa ? », disait Carlos Monsivaís.⁶⁰ L'ampleur de la diffusion de ce héros dans la mémoire collective, ce héros à la fois terrifiant et d'une grande sensibilité –lui qui se mit en pleurs à l'enterrement de Madero, moment intime et douloureux que l'un des photographes avisés de l'époque avait su immortaliser-, s'explique par le fait qu'il représente pour la majorité des Mexicains, l'incarnation même de l'espoir révolutionnaire; « Villa c'est la Révolution qui heureusement ne termine pas dans les institutions, c'est le fulgurant triomphe et la chute abyssale, c'est le banquet aux nappes sentant encore la poudre à canon »⁶¹, finira par admettre Monsivaís.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 35, trad. pers.

⁶⁰ Monsivaís, Carlos, "la cultura popular" in *El Siglo de la Revolución Mexicana*, Mexico, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2000, tome II, p. 143-160, p. 148, trad. pers.

2.3. Représentation de la nature et des masses dans les arts

L'influence de la culture populaire s'étend sur tous les niveaux narratifs. Dans le *Gringo Viejo*, les dialogues des personnages se fondent avec les descriptions offertes par le narrateur. La description des personnages, la couleur locale, la nature, deviennent pour autant des éléments inséparables de l'action proprement dite. Le narrateur partage le même langage que celui des personnages, se mélange à ces derniers, au point où le lecteur cesse de prêter importance au changement de registre, à savoir, aux passages descriptifs et à ceux en discours libre. Nous n'avons qu'à prendre l'extrait suivant pour nous en rendre compte :

À l'aube, le général Arroyo dit au Gringo Viejo qu'ils allaient sortir pour nettoyer le terrain [...] Des groupes issus de l'ancienne armée essayaient de s'organiser sur les flancs de la Sierra Madre dans l'espoir de leur faire une embuscade et de les bloquer longtemps par ici, alors que le gros de la Division était déjà loin dans le sud, elle a déjà pris les villes de La Laguna et nous devons aller de l'avant, pour rencontrer Villa, dit le général sur un ton sourd et entêté, mais avant on doit nettoyer le terrain par ici...⁶²

Nous sommes déjà bien éloignés des romans *costumbristas*⁶³ de l'époque porfirienne et se caractérisaient par une manifestation constante de l'auteur dans le récit, celui-ci opérant un double langage, l'un pour rendre compte des actes et paroles des personnages, l'autre pour questionner, voire mettre en doute, la position idéologique des personnages;

Dans tout le réalisme mexicain [du XIXe siècle] la présence de l'auteur dans son travail [...] est presque celle d'un protagoniste qui intervient gratuitement à n'importe quel moment : il présente, paraphrase, clarifie, répète, corrige, discute, interrompt, interprète, juge et condamne ce que les personnages pensent, disent et font. Cette continuelle et volubile position de l'auteur finit par démontrer aux lecteurs que ce qu'ils lisent tient de la fiction, détruisant par le fait même tout

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Fuentes, *op. cit.*, p. 56, trad. pers, les soulignements sont miens.

⁶³ Voir note 1.

désir de complicité pour que ces derniers s'identifient avec la réalité ou la fiction.⁶⁴

Le roman postrévolutionnaire paraît vouloir rompre avec l'approche autoritaire du roman réaliste en laissant les personnages parler sans contraintes. Ici, comme dans *Los de Abajo*, le lecteur ordinaire peut retrouver dans l'art le reflet de son propre langage, un parlé franc, spontané, vernaculaire : « ¿Hé Gringo idiota, t'entends pas l'ordre? Viens ici, vieux con ! »⁶⁵ (¿Oyé Gringo idiota, no oíste la orden? ¡Regresa aquí, viejo idiota!). On le note non seulement dans les répliques des personnages, mais aussi dans le langage du narrateur qui reprend aisément les mexicanismes pour donner au récit un ton particulier et familier, faisant un fréquent usage du diminutif fortement répandu dans l'espagnol mexicain –l'impossibilité de traduire avec exactitude ces expressions en français m'a encouragé à présenter le passage en espagnol avant sa traduction-: « Pero el viejo siguió **derechito** [...] Pero **ahoritita** iban a darse cuenta de su error »⁶⁶ (Et le vieux gringo continua tout droit [...], mais c'est pas long qu'ils se rendraient compte de leur erreur).

Les passages les plus vulgaires et la présence de mots interdits paraissent calquer la volonté des classes populaires de transgresser les tabous relatifs à la sexualité ou aux interdits. Des phrases comme « on n'a jamais eu le courage de forniquer avec les femmes indiennes »⁶⁷ (« nunca tuvimos el valor de fornicar con las mujeres indias ») ou, « castrer des taureaux était plus excitant que de baiser des paysannes » (« castrar toros era más exitante que cogerse campesinas ») s'imposent audacieusement. Quand Arroyo

⁶⁴ Martín-Flores, Mario, "Nineteenth-century prose fiction" in *Mexican Literature*, Austin, University of Texas Press, 1996, p. 123, trad. pers.

⁶⁵ Fuentes, *op. cit.*, p. 59, trad. pers.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 77, trad. pers.

s'exprime sur son passé, on se rend compte que son existence a été vécue dans

l'occultation, la prohibition et le secret :

Un enfant n'est qu'un témoin, moi je fus le témoin de l'hacienda [...] le témoin de chaque baise, empressée ou languide, joueuse ou ennuyée, lamentable ou orgueilleuse, tendre ou froide, de chaque défécation, solide ou liquide, verte ou rouge, douce ou défaite par du maïs indigeste, j'ai entendu chaque pet, tu m'entends, chaque rot, chaque crachat éjecté, chaque urine coulée, et j'ai vu les dindons déchiqtetés après s'être fait tordre le cou [...] ⁶⁸.

À nouveau, c'est à la question de l'in-occultabilité qu'on a vu dans le premier chapitre que nous convie ce personnage. En le présentant comme le fils bâtard de l'hacendado, le narrateur nous permet de comprendre de l'intérieur l'intimité de cette famille d'aristocrates ruraux. Arroyo remémorant son passé c'est une invitation au lecteur pour épier, pour scruter, depuis la perspective axiologique des « gens d'en bas », les mœurs de ceux d'en haut :

J'ai grandi en sentant, en respirant, écoutant chaque coin de cette maison : chaque pièce. Je pouvais me déplacer sans bouger, sans ouvrir les yeux [...] Je pouvais respirer avec le lieu et voir ce que chacun faisait dans sa chambre, dans sa toilette, dans la salle à manger, il n'y avait pas de secret ou d'inconnu pour le petit témoin que j'étais. ⁶⁹

Les remémorations d'Arroyo nous convoquent ainsi à devenir les témoins d'un univers autrefois inaccessible.

2.4. La métaphore du miroir

Avec la Révolution, les hommes d'Arroyo peuvent enfin se regarder, la métaphore du miroir explore cette liberté acquise dont Arroyo tentera de faire part au Gringo Viejo :
« Ils n'avaient jamais vu dans un miroir leur corps en entier. Ils ignoraient que leur corps

⁶⁸ *Ibid.*, p. 124-125, trad. pers.

⁶⁹ *Ibid.*, trad. pers.

était plus qu'un morceau de leur imagination ou un reflet brisé dans une rivière. Maintenant ils savaient »⁷⁰. L'épisode du miroir n'est que la suite d'un long processus de dévoilement, qui commence par l'épiage olfactif, sensitif, imaginé, pour conclure dans le dévoilement physique, direct, corporel, quand les soldats prennent possession de la ferme et se regardent dans la glace. Arroyo se fait le reflet de cette autre réalité et son nom, « arroyo » en espagnol, qui signifie « ruisseau » en français, comporte en soi la métaphore du reflet, de l'image, comme dans le mythe de Narcisse observant son reflet dans l'eau. Ce qu'Arroyo voit, dans cette rivière qui passe, c'est la substitution graduelle du reflet de « ceux d'en haut » par sa propre image et par celle de ses hommes. Regarder en face son image et celle des autres, c'est chercher à comprendre l'essentiel; la « réflexion » du miroir incarne ni plus ni moins celle d'Arroyo et de ses hommes qui cherchent à « réfléchir » sur leur monde, un monde incertain et complexe.

Pour la première fois, les soldats révolutionnaires, peuvent se regarder eux-mêmes et prendre conscience que leur corps leur appartient réellement, gage de leur liberté absolue :

Ils n'avaient jamais vu leur corps en entier; je devais [dit le Général au Gringo] leur faire ce cadeau : maintenant, regardez-vous, bougez, levez vos bras, toi, danse la polka, libère-toi de toutes ces années où vous viviez aveugles devant vos corps, tentés dans l'obscurité de connaître un autre corps –ton corps- aussi étrange et silencieux que tous les autres corps qu'on t'empêchait de toucher ou à ceux qu'on empêchait de te toucher.⁷¹

Le miroir leur permet aussi d'occuper une scène traditionnellement réservée à l'élite, de devenir eux-mêmes les sujets reflétés, le nouveau centre d'attention, d'imposer leur présence :

⁷⁰ *Ibid.*, p. 57, trad. pers.

⁷¹ *Ibid.*, p.119, trad. pers.

Regardez. J'y suis. Vous ne pouvez pas regarder à travers le corps du général Arroyo. Il n'est pas fait d'air, mais de sang. C'est de la chair, pas de la vitre. C'est pas transparent. C'est opaque, bande de con fils de pute, c'est opaque comme le mur de la prison la plus solide où vous, moi, ou lui, n'ont jamais pu pénétrer.⁷²

En devenant les sujets réfléchis, ils prennent en quelque sorte la place de l'autre, comme le font les Nahuas de Cuetzalan au moment de porter un masque pour se moquer de l'Espagnol ou de s'habiller comme les grandes dames européennes (figs 66 et 67). Se regarder dans la glace devient pour les soldats d'Arroyo l'occasion d'une grande rigolade :

Un des soldats d'Arroyo avança un bras vers le miroir.

-Regarde, c'est toi.

Et le compagnon pointa le reflet de l'autre.

-C'est moi.

-C'est nous.

Les paroles firent le tour, c'est nous, et une guitare se fit entendre, une voix s'unit à l'autre [...]⁷³

La musique témoigne de l'enthousiasme des Révolutionnaires qui célèbrent, à travers le *corrido* leur victoire sur l'image, sur le reflet : ils peuvent enfin se voir ! Ces scènes rappellent indubitablement celle auquel assista le journaliste Fernando Benítez en 1914, dont nous avons parlé dans notre troisième chapitre, et rapportée par Monsivaís de cette manière :

Dans la ville de Mexico, un groupe d'insurgés prit possession de la rue, entre les pyramides de la diversion. Soudainement, ils aperçurent les miroirs récupérés d'une maison bourgeoise et se contemplèrent avec amusement. Ils rirent de voir leur corps en entier et se mirent à parader avec les chapeaux des messieurs et des dames, ornés de plumes, revêtus des habits de nuits et des capes. Leurs éclats de rire étaient un véritable carnaval instantané, c'est la satisfaction de celui qui enfin se juge d'une autre manière, de celui qui alterne radicalement sa condition contre la possibilité de voir son corps en entier.⁷⁴

⁷² Fuentes, *op. cit.*, p. 128, trad. pers.

⁷³ Fuentes, *op. cit.*, p. 45, trad. pers.

⁷⁴ Monsivaís, *op. cit.*, p. 144.

La Révolution elle-même apparaît à nouveau tel un vaste carnaval, à la fois comique et tragique, mais, comme on l'a démontré dans notre chapitre trois et comme Monsiváis l'affirme dans ses propos, il s'agit ici d'un « carnaval instantané », lequel ne saurait se comparer à l'esprit rituel et circonscrit du vrai carnaval. Lorsqu'Arroyo affirme qu'il est le fils de la « parranda »⁷⁵ -qui signifie « fête », « foire »- il s'empresse d'ajouter « del hazar y de la desgracia » -du hasard et de la disgrâce- plaçant côte à côte le tragique et le comique. Le rire constitue à nouveau ici, comme dans la culture populaire, une sorte d'échappatoire face aux malheurs de la guerre et à la désillusion de plusieurs. Le Gringo Viejo représente un personnage à l'allure à la fois triste et comique, un personnage dramatique qui rit de ses propres malheurs, lui qui a vu l'injustice aux États-Unis, la corruption, la vanité, lui dont le scepticisme a atteint un point de non-retour. Par le rire, il défiera la mort, il défiera le nationalisme américain, il se moquera de l'humanité tout entière, de la même façon qu'il l'avait fait durant toute sa vie dans ses nombreux articles de journaux :

Vous aussi mes enfants vous faites partie de cette ridicule ordure, de ces pets de Dieu, qu'on appelle humanité. –Je vous éteindrai tous avec le ridicule. Je vous suffoquerai d'un rire envenimé. Je rirai de vous comme des États-Unis, de leur Armée et Drapeau ridicules.⁷⁶

Ce rapport entre l'absurde et le dramatique semble être une autre caractéristique du roman postrévolutionnaire. On l'a vu dans *Los de Abajo*, on le remarque également dans *Pedro Paramo* de Juan Rulfo : « Et la pauvre Justine, qui pleurait sur le cœur de Susana

⁷⁵ Fuentes, *op. cit.*, p. 65.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 76.

[qui est sur le point de mourir], dut soudainement se lever en voyant que [la mourante] qui riait, riait maintenant aux éclats »⁷⁷.

Il va sans dire que cette juxtaposition du rire et de la mort nourrira chez le lecteur un certain sentiment d'inquiétante étrangeté, pour reprendre une expression de Freud avec lequel il qualifiait la littérature fantastique. La fameuse gravure caricaturale de Posada intitulée *La Catarina*, dont nous avons parlé antérieurement, rend compte de l'ancrage profondément populaire de cette combinaison du tragique et du comique; on y voit une morte élégamment habillée sourire de toutes ses dents. Quand un des hommes d'Arroyo vient identifier le corps du Gringo, c'est une sorte de Catrina qu'on a l'impression de voir :

Inocencio Mansalvo retira une planche pourrie du cercueil et le visage du gringo apparut, dévoré par la nuit plus que par la mort : dévoré, pensa le colonel Frutos García, par la nature. Cela donnait au visage basané, verdâtre, étrangement souriant parce que le rictus de la bouche avait laissé à découvert les gencives et les longues dents, dents de cheval et de gringo, un air de moquerie permanent⁷⁸.

Le rapport entre l'homme et la nature, dont nous parlons à continuation, se manifeste clairement dans ce passage, où la nature dévore littéralement le personnage, où la nuit dévore plus que la mort elle-même.

2.5. Une nature active

La nature n'est plus une nature passive, innocente, qui servirait exclusivement de toile de fond. Elle occupe une place active, elle partage la même couleur, la même essence, que celle des personnages et de l'action générale. Elle porte en elle tous les signes de l'intrigue, l'empreinte de la spontanéité, de la vigueur, de la violence, cette tension entre

⁷⁷ Rulfo, Juan, *Pedro Paramo*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1955, *op. cit.*, p. 95.

l'espoir et la fatalité qui caractérise les révolutionnaires. Une phrase telle que :
 « Arroyo pensa [...] en regardant le ciel, que tout avait un foyer, mais que lui et les nuages n'en avaient pas »⁷⁹, souligne cette proximité entre les hommes et l'environnement. Dans un autre passage, on perçoit la nature personnifiant littéralement ses actions : « ses pieds enterrés dans la poussière étonnée »⁸⁰. La poussière, qui se pare de la même émotion que celle des soldats étonnés de se retrouver devant cette soudaine apparition de nature céleste, amplifie l'image d'un Dieu vengeur; Gringo Viejo y prend une dimension tout aussi surprenante que celle des Espagnols qui arrivèrent quatre cents années plus tôt, montés sur des chevaux, barbus, vêtus d'armures, et dont on raconte que les Amérindiens auraient pris pour des Dieux. Cette « poussière étonnée » incarne aussi l'aspect dionysiaque qu'Aby Warburg voyait dans l'art de la Renaissance, où le vent et les éléments extérieurs donnaient vie et mouvement aux personnages⁸¹.

La montagne, qui constitue comme dans *Los de Abajo* un espace-temps particulier, un lieu de repos pour les guerriers et un espace de protection, devient ici un être vivant capable de témoigner de l'action des personnages :

Mais le général Arroyo savait [en regardant arriver le Vieux Gringo du désert] que les montagnes étaient maintenant en train de crier, de l'abîme à la cime, des cavernes aux précipices, sur les rivières et sur les ruisseaux aussi asséchés que les os d'une vache : un vaillant homme vient d'arriver, un vaillant homme est lâché libre, un vaillant homme a mis pied sur nos pierres.⁸²

Dans un autre passage, évoquant cette fois l'ancienne société des haciendas, ce sera au tour de l'air de partager les sensations éprouvées par le général Arroyo : « même l'air

⁷⁸ Fuentes, *op. cit.*, p. 15-16, trad. pers.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 61, trad. pers.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 59, trad. pers.

⁸¹ Voir Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, chapitre 2, note 132.

⁸² Fuentes, *op. cit.*, p. 60., trad. pers.

était toujours en deuil ici »⁸³. L'air porte les traces de cette sensation permanente de deuil qu'expérimentaient les paysans.

L'existence d'une proximité entre les hommes et la nature constitue pour autant une caractéristique propre à l'art de la Révolution. *Los de Abajo* en portait déjà les germes avec des passages comme celui-ci, qu'on a cité plus bas:

Le tourbillon de poussière, qui se prolongeait loin sur le chemin, se brisa soudainement en une masse diffuse et violente, et l'on distinguait des poitrines enflées, des crinières emmêlées, des nez tremblants, des yeux ovales, impétueux, jambes ouvertes et comme pliés avec l'impulsion de la course. Les hommes aux visages de bronze et dents de marbres, yeux flamboyants, pliaient leurs armes ou les croisaient sur la tête des montures⁸⁴.

La nature, dans le roman postrévolutionnaire, paraît refléter une image à la portée de l'homme ordinaire, de celui qui vit quotidiennement dans la précarité, dans l'incertitude et dont le destin est à tout moment menacé. Elle se fait l'écho des sentiments des personnages : « le Gringo Viejo voyagea dans le désert en regardant des arbres verts auprès d'une rivière asséchée et pensa : ces pousses assoiffées et luxueuses conservent l'eau comme un trésor seulement pour la convertir en quelque chose d'amer, de salé, inutilisable pour la majorité »⁸⁵.

Les exemples cités nous ramènent aussi vers la peinture murale qui sut elle aussi, tout au long du XXe siècle, rapprocher les sujets de leur environnement. Dans les peintures murales de Rivera peintes dans la Escuela Nacional de agricultura, en particulier dans une peinture intitulée *La sangre de los mártires*, on remarque par exemple des racines sortant du corps enterré de Zapata au-dessus desquelles pousse une

⁸³ *Ibid.*, p. 66.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 74.

récolte de maïs rouge⁸⁶; l'auteur effectue une relation sémantique entre le sang de Zapata et la céréale. La dédicace que fait Rivera aux martyrs de la Révolution rend aussi compte de cette nouvelle relation homme-nature :

À tous ceux qui tombèrent et aux milliers d'hommes qui devront tomber dans la lutte pour la terre, pour la rendre libre et pour que puissent la féconder tous les hommes de leurs propres mains. Terre engraisée par le sang, les os, la chair et la pensée de ceux qui surent arriver au sacrifice.⁸⁷

Les ciels rouges et flamboyants d'Orozco, notamment dans ses murales de l'Université de Guadalajara, en sont un autre exemple. Le ciel porte la couleur du feu et du sang de la lutte pour la liberté –ici l'Indépendance, première grande Révolution mexicaine-. Dans le Musée national d'histoire (Museo Nacional de Historia), on retrouve une vaste fresque de Siqueiros intitulée *La Revolución contra la dictadura porfiriana*, où les personnages sont littéralement fondus dans la nature; ils occupent l'ensemble du tableau, ils deviennent eux-mêmes l'horizon et le paysage. La continuité de ce rapport mutuel entre personnages et nature sera plus tard manifestée dans les murales de Máximo Pacheco datant des années soixante, notamment dans une murale telle que *Campesinas*⁸⁸, où la végétation entoure véritablement les personnages. Cependant, les paysannes, l'enfant et la nature n'occupent qu'un seul coin du tableau, isolés derrière un large mur - probablement celui d'une hacienda- qui cache l'horizon, un horizon couvert d'un ciel grisâtre contrastant avec la couleur de la végétation et la blancheur des tissus des personnages. Deux mondes sont ainsi confrontés, celui coloré et ouvert des paysans et celui gris, occulte et sans vie des haciendas dont n'apparaissent que les murs, à l'instar

⁸⁶ Un type de maïs très commun au Mexique.

⁸⁷ Instituto Nacional de Bellas Artes, *Diego Rivera. Cincuenta años de su labor artística*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1951, p. 249.

⁸⁸ Dans la *Escuela Domingo F. Sarmiento* à Mexico.

des maisons extravagantes que l'on retrouve aujourd'hui dans plusieurs quartiers de Mexico et dont les passants n'aperçoivent que les murs.

Plus récemment, une affiche composée en 2001 par un mouvement de paysans sans terre venus manifester à Mexico, insiste à son tour sur le lien unissant les Hommes et la nature; le sombrero que porte Zapata est métamorphosé en sillons labourés et le visage de Flores Magón incarne la rougeur de la terre oxydée (**fig. 103**). Les peintures murales réalisées aux États-Unis par des artistes chicanos, et dont on a parlé dans le chapitre trois, évoquent un rapport similaire. Une murale intitulée *Les ramasseuses de laitues* (1983), de l'artiste Annick Treger, établit par exemple un lien entre les choux cueillis par une travailleuse et l'enfant qu'elle porte dans son ventre rond (**fig. 97**) et du même coup, renforce la croyance populaire associant les choux à la progéniture. Cette murale nous fait à la fois songer à la murale de Rivera intitulée *Germination* (**fig. 40**), réalisée soixante années auparavant, où le corps d'une femme fondue dans la terre apparaît tel une graine en train de germer, ainsi qu'à une gravure réalisée en 2000 par l'artiste Nicolás de Jesús, intitulée *La semence* (**fig. 75**) et dont on également parlé au chapitre trois, où le rapport entre la fertilité corporelle est à nouveau signalé par la fertilité du sol.

2.6. Le texte littéraire comme espace pour penser le politique

Grigo Viejo ne débute pas avec le commencement de la Révolution. Si dans *Los de Abajo*, on y voyait les hommes s'enrôler dans la Révolution, Fuentes réalise un plongeon dans une Révolution déjà bien entamée, et cela grâce notamment à l'arrivée inattendue du Gringo Viejo dans le désert de Chihuahua. L'introduction de personnages étrangers,

tels que les deux Américains –parce que Harriet semble, elle aussi, parachutée dans ce monde inconnu- offre une perspective supplémentaire. Cette entrée immédiate dans la Révolution a l'avantage de nous offrir un intéressant panorama dialogique offrant une double perspective de la Révolution; celle des deux Américains, extérieurs à cette dernière, et celle des révolutionnaires, entièrement impliqués dans le processus révolutionnaire. Les dialogues entre les personnages sont menés de façon réciproque et sans détour. On y voit des personnages impliqués corps et âme dans le contexte. Harriet Wilson entrera, telle Alice aux pays des merveilles, de l'autre côté du miroir, dans cet autre univers, au prix de son identité et de ses valeurs morales, qu'elle devra défendre et par moments renier. La longue discussion entreprise entre le Gringo Viejo et Harriet, au long du chapitre IX, met en scène la tension entre deux univers distincts : celui de Harriet, puritain, ordonné, raisonné, qui se sent investi d'une mission, mais qui porte l'idéologie positiviste digne des porfiriens et celui du Gringo Viejo, incarnant l'esprit révolté, mais aussi expérimenté, d'un homme qui a tenté de changer les choses, mais qui en a perdu l'espoir, d'un homme charnel qui, à la différence d'une Harriet vivant dans le châtime et la peur du péché, expérimente ouvertement ses rêves, apprivoise ses fantasmes : « Vous êtes méthodiste, moi calviniste »⁸⁹ dira ironiquement le Gringo à Miss Harriet.

Chez le Gringo Viejo, le rêve et la pulsion de mort, vivent côte à côte, à l'instar de l'esprit révolutionnaire où se combine l'espoir et le fatalisme : « Le rêve est notre mythe personnel, se disait le Gringo en embrassant Harriet endormie et demanda à ce que ce rêve puisse durer plus longtemps que la guerre [...] Il voulait l'inviter, peut-être,

⁸⁹ Fuentes, *op. cit.*, p. 72, trad. pers.

à son propre rêve; mais il s'agissait d'un rêve de mort qu'il ne pouvait partager avec personne »⁹⁰. Si Miss Harriet porte un regard critique sur les résultats immédiats de la Révolution, en voulant remédier au désordre et en réanimant l'ordre ancien, le Gringo Viejo se trouve déjà de l'autre côté du combat, lui qui a déjà mené d'autres combats. Harriet et le Gringo ont cependant un élément en commun : ils ne croient pas réellement aux résultats de cette Révolution. Si le Gringo part au combat avec les Villistes, c'est par défi personnel, il ne se bat pas pour la cause politique de la Révolution, ni pour aucune cause véritable :

Je voulais simplement te dire que tu dois comprendre la défaite d'un homme qui crut être le chef de son destin et qui alla même jusqu'à croire qu'il pouvait donner forme au destin des autres par le biais du journalisme dénonciateur et satirique, se disant sans détour être l'ami de la Vérité [...] Comme j'ai pu être idiot.⁹¹

Gringo Viejo représente un être profondément désabusé et qui a perdu tout espoir en l'humanité, lui qui s'était à l'origine moqué du système et des valeurs et de la religion américaines -« Il ria de Dieu, de la Patrie, de l'Argent »⁹²-, lui qui avait pour cela perdu l'amour de sa famille et causé le suicide de ses fils, lui qui prétendait même avoir tué son propre père. Gringo Viejo est une figure tragique que l'on pourrait situer entre Médée et Oedipe; non seulement assassine-t-il ses enfants, mais aussi son père.

Au niveau symbolique, la figure du père, surtout dans le contexte révolutionnaire mexicain des années dix et vingt qui nous est décrit, est inséparable de celle du grand dictateur. Lorsque le Gringo viejo affirme : « J'ai tué mon père », on ne peut s'empêcher d'associer à cette scène oedipienne la volonté de destruction de l'ancien régime. Porfirio Diaz symbolisait probablement pour la majorité des Mexicains la figure du patriarche

⁹⁰ *Ibid.*, p. 57, trad. pers.

⁹¹ *Ibid.*, p. 73, trad. pers.

absolu; la Révolution contre le régime porfirien apparaissait pour autant comme la révolte du fils contre la figure omnipotente du père de la Nation, celui qui avait modelé le pays pendant plus de quarante années. Cependant, Gringo Viejo demeure dans le roman une sorte d'antihéros ou, du moins, un héros énigmatique dans son rapport à la Révolution. À la différence des personnages révolutionnaires que l'on retrouve dans les récits épiques de la Révolution, où les héros sont décrits comme les grands défenseurs du peuple opprimé, ce nouveau héros américain ne se soucie pas réellement de la cause pour laquelle il combat. Tout comme Don Quichotte, il affrontera seul une division entière, transporté par un élan de témérité, comme investi d'une mission divine, guidé par la voix de son père : « Fais ton devoir, fils »⁹³. Comme Don Quichotte, qui prenait les moulins pour des géants ennemis, Gringo Viejo traîne une fiction intérieure détachée de la réalité et que lui seul comprend. Il ne tue pas des soldats fédéraux mexicains, mais des soldats unionistes américains : « ses camarades [...] ne pouvaient pas savoir que devenait réalité fantasmagorique un conte dans lequel il était un vigile de l'armée unioniste »⁹⁴. D'autre part, en reprenant le fil de nos analogies, le fait que Gringo Viejo assassine symboliquement ses enfants peut aussi être interprété comme la mort de l'avenir; Gringo Viejo, cet « old bitter » -tel qu'il se définira devant Harriet-, ne croit plus en l'avenir, car la mort des enfants c'est aussi la mort de l'espoir.

Les songes de Harriet et du Gringo Viejo démontrent qu'ils ne pénètrent que de façon superficielle dans l'univers de la Révolution, ce vaste espace-temps qui se déploie

⁹² *Ibid.*, p. 76, trad. pers.

⁹³ *Ibid.*, p. 60, trad. pers.

⁹⁴ *Ibid.*

devant eux. Plusieurs passages mettent en lumière ce contraste entre deux mondes distincts. Celui d'Arroyo, que ce dernier s'applique à leur faire découvrir :

Regarde –dit Arroyo à mademoiselle Wilson, comme il l'avait dit ce matin-là au Gringo Viejo-, regarde la terre –et elle vit un monde sec, laid, mais admirablement dramatique, fort, dépourvu de générosité, éloigné des récoltes faciles, elle vit un monde où les rares fruits devaient naître d'un ventre mort, comme un enfant qui continuait de vivre et luttait pour naître dans les entrailles mortes de sa mère.⁹⁵

Et celui des deux Gringos, qu'ils traînent dans leur souvenir et auquel ils sont attachés :

Harriet et le vieux songeaient maintenant à des terres plus fertiles, à de belles rivières éternellement languissantes, à la brillance des champs de blé agités sur des terres aussi lisses qu'une nappe et des vallées aux suaves ondulations près des montagnes bleues et humides couvertes de forêts⁹⁶.

L'univers rude, pauvre et tragique du Mexique des années 1910-1920, s'oppose pour autant à celui velouté, riche et généreux des États-Unis. Le lecteur est implicitement appelé, par le biais de la tension expérimentée par ces deux personnages étrangers soudainement engloutis dans la Révolution, à partager d'une part le point de vue et les motifs des révolutionnaires et d'autre part, à analyser l'impact et la valeur que cette dernière pouvait avoir sur des regards extérieurs. Du même coup, c'est un peu la nature universelle de cette Révolution mexicaine qui est ici débattue; a-t-elle un sens qui pourrait être saisi de l'extérieur? Ses énoncés politiques comportent-ils une essence qui saurait dépasser le cadre purement local, peuvent-ils être entendus ailleurs? Harriet mettra en doute le statut même de l'insurrection, en tentant de rétablir l'hacienda à l'encontre des ordres du général : « Qui avait donné à la demoiselle l'autorisation de reconstruire la ferme? Pourquoi distrait-elle les militaires? »⁹⁷, dira le général

⁹⁵ *Ibid.*, p. 63-64, trad. pers.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 62, trad. pers.

offusqué, ce à quoi elle répondra : « Pour que les gens aient un toit sur leur tête [...] Tous ne peuvent pas dormir dans un pullman dessiné par les Vanderbilt »⁹⁸. La réplique de Harriet met en lumière le fait que l'armée villiste n'avait pas su éliminer les classes sociales, puisque les généraux occupaient une situation privilégiée par rapport aux autres soldats. Le général Arroyo rappelle de fait le général Villa lui-même, immortalisé par la Mutual Film Company dans son fameux wagon luxueux et dont on a parlé dans le chapitre deux. Harriet défiera ouvertement le général Arroyo en l'accusant de s'être lui-même nommé général, de l'avoir fait sans le consentement de personne et donc de ne pas s'être plié aux règles de la démocratie. D'un point de vue strictement politique, ce sont ici les principes démocratiques en vertu desquels la Révolution s'était déclarée qui sont implicitement débattus, car la Révolution avait débuté en opposition à l'auto-réélection de Díaz, qui refusait d'organiser de véritables élections. Le militarisme, dont l'ancien président Madero avait mis les Mexicains en garde dans son livre intitulé *La sucesión presidencial en 1910*⁹⁹, sorti deux années avant la Révolution, eut de fait raison de l'élan démocratique qui se développa durant les deux premières décades du vingtième siècle puisque les militaires finirent effectivement par s'approprier le pouvoir par les armes. Enfin, les premiers qui se succédèrent à la présidence après la Révolution ne furent-ils pas d'anciens militaires?

Harriet ne tient pas compte du passé dans lequel les paysans du nord du Mexique avaient vécu. Elle juge de l'extérieur, sans chercher à comprendre les véritables motifs des révolutionnaires. La réplique d'Arroyo est en ce sens fort révélatrice : « Je veux ce

⁹⁸ *Ibid.*

lieu en ruine [...] Qui m'a nommé général? Je vais te le dire, la disgrâce m'a nommé général. Le silence et tais-toi [...] »¹⁰⁰. Pour Arroyo, abattre l'hacienda consistait à détruire les racines de l'ancien système, à en effacer tous les symboles. L'historien Friedrich Katz, dans sa récente et ample étude sur Pancho Villa¹⁰¹, rappelle clairement l'apport incontournable des Villistes dans la destruction du système des haciendas du Nord mexicain. Le geste d'Arroyo n'est pas gratuit. En brûlant l'hacienda, il brûle le symbole de l'ancien régime. Mais pour Harriet, seule la vengeance pouvait conduire à ce genre d'action : « -La vengeance -dit Harriet sans lui prêter attention-, la vengeance vous fait bouger. Voici votre monument à la vengeance, mais aussi au mépris de votre propre peuple. La vengeance ne se mange pas mon général »¹⁰². Pour Arroyo cependant, la Révolution a sa raison d'être par le fait même qu'elle vient chambarder un monde devenu intolérable pour la majorité des Mexicains, un monde dominé par les « tiendas de raya » (magasins à crédit dirigés par les grands propriétaires terriens), par l'endettement, par la soumission, par le silence obligé, un monde que ni Harriet, avec ses airs hautains, ni le Gringo Viejo, avec son fatalisme endémique, ne peuvent véritablement comprendre.

De façon similaire à *Los de Abajo*, la Révolution devient ici un prétexte pour le mouvement, nous ramenant du même coup à l'origine scientifique du mot « révolution » qui porte l'idée de la rotation et de la réalisation d'un tour complet. C'est le contraire de la stagnation. Pour la première fois dans l'histoire de sa vie, quelque chose de nouveau

⁹⁹ En donnant notamment l'exemple causé par la venue de militaires au pouvoir après l'Indépendance et qui plongea le pays dans des guerres fratricides interminables; Madero, Francisco, *La sucesión presidencial en 1910*, Mexico, INEHRM, 1999 (1908), p. 45-46.

¹⁰⁰ Fuentes, *op. cit.*, p. 62, trad. pers.

¹⁰¹ Katz, Friedrich, *Pancho Villa*, México, Ediciones Era, 1999 (1998), 2 tomes.

¹⁰² Fuentes, *op. cit.*, p. 65, trad. pers.

arrive, l'espoir d'une situation nouvelle se dessine. Pour Arroyo la Révolution constitue l'entrée dans un nouveau temps, la disparition de l'ancien ordre, c'est le passage de l'univers ennuyant des patrons : « les messieurs s'ennuyaient dans la ferme »¹⁰³, où les gens du peuple n'existaient pas : « nous faisons l'amour et accouchons sans voix »¹⁰⁴, à celui du possible pour la majorité des Mexicains : « nous pouvons nous gouverner nous-mêmes [...] nous ne voulons plus d'un monde dominé par les caciques, les sacristains et les aristocrates ridicules qu'on a eus ici »¹⁰⁵. On remarquera, dans cette dernière phrase d'Arroyo, la condamnation du triumvirat -politicien-curé-aristocrate- que Rivera avait reproduit dans sa fresque de l'Alameda dont a parlé dans le chapitre un (fig. 16).

Cette possibilité soudaine de mouvement, issue originellement des masses populaires qui parcouraient la République, est également affichée dans les *corridos* de la même époque, tel que le démontre cet extrait de *La Adelita*, fameuse chanson populaire, véritable hymne à la femme soldat et qui circula durant toute la Révolution :

Et si Adelita partait avec un autre
je la suivrais sur terre et sur mer.
Sur mer, dans un navire de guerre
sur terre, dans un train militaire

La Adelita, qui incarne ici la Révolution même et la crainte perpétuelle de la trahison amoureuse et politique, cristallise le désir d'un mouvement inconditionnel. Comme de nombreux *corridos*, *La Adelita* sera rapidement récupérée par la littérature¹⁰⁶. On la

¹⁰³ *Ibid.*, p. 64, trad. pers.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 65, trad. pers.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 66, trad. pers.

¹⁰⁶ Dans la littérature, comme le rappelle par exemple Millán Chivite, le *corrido* fut aussi rapidement reproduit afin dit-il, de contribuer à donner de l'ambiance aux faits narrés. Parmi les auteurs ayant reproduit des *corridos* au sein de leur roman Millán Chivite cite notamment Mancisor, Urquizo, Muños, Campobello, Vera, Azuela –notamment dans *Los de abajo* –dont nous parlerons au chapitre quatre-, ainsi

retrouve même dans *Los de Abajo*; « Hé, cher... j'voulais te dire une chose ... Hé, cher; je voudrais que tu me répètes *La Adelita* [...] pour la chanter beaucoup, beaucoup, quand vous partirez [...] quand tu seras très loin, loin... »¹⁰⁷.

Si les Américains comme Harriet et le Gringo Viejo pouvaient venir au Mexique, traverser les frontières de part et d'autre, pour les Mexicains, la Révolution permettait pour la première fois le déplacement, la rupture de la sédentarité, ils pouvaient pour quelques instants se sentir aussi libres que les Américains.

Un autre problème historique implicitement mentionnés dans le *Gringo Viejo* concerne le fait que les paysans du Nord du Mexique ne s'étaient pas soulevés pour récupérer les terres des mains des grandes haciendas, mais pour véritablement se libérer du travail agricole. S'ils mettent le feu à l'hacienda Miranda, c'est pour ne plus y retourner :

-Je n'aime pas la terre, mademoiselle. Je vous mentirais si je vous disais le contraire. Je ne veux pas passer ma vie accroupi. Je veux qu'on détruise les haciendas et que les paysans soient libres, pour qu'on puisse aller travailler où l'on veut, dans la ville ou au Nord, dans votre pays, mademoiselle. Et sinon, je ne me fatiguerai jamais de combattre. Ainsi accroupi, jamais plus : je veux qu'on me regarde le visage¹⁰⁸.

Ceci s'explique en partie par la proximité des États-Unis, qui leur offrait probablement un autre modèle de référence. Tel que Katz le précise, au long de son essai sur Villa, ils souhaitaient en somme l'urbanisation, le développement, les services de la ville, ils anticipaient des meilleurs salaires, bref, un autre mode de vie¹⁰⁹. Cette position contraste évidemment avec celle du centre du Mexique, je pense notamment au slogan des

que le chroniqueur-journaliste John Reed. (Millán Chivite, Alberto. 1996. *El costumbrismo mexicano en las novelas de la revolución*. Sevilla: Universidad de Sevilla).

¹⁰⁷ Azuela, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁸ Fuentes, *op. cit.*, p. 65, trad. pers.

Zapatistes du Morelos: « ¡Tierra y libertad! ». Il est clair que pour les paysans du centre et du sud du Mexique la Révolution devait s'accompagner d'une redistribution des terres, leur espoir étant de se voir octroyer des terres en vue de se transformer en petits producteurs (minifundistas). Ceci pourrait expliquer pourquoi certains romans évoquant le Centre et le Sud mexicain tendent à élaborer des personnages manifestement attachés à la terre, tel que le démontrent par exemple les textes de Juan Rulfo, où l'action se déroule dans l'État de Jalisco et Colima (Comalá) ;

À mesure qu'on descend, la terre devient meilleure. La poussière monte vers nous comme si un troupeau de mules descendait par là; mais on aime être couvert de poussière. On aime ça. Après avoir foulé durant plus de onze heures la dureté de la plaine, on se sent très bien quand on est enveloppés dans cette matière qui saute sur nous et goûte la terre.¹¹⁰

On peut donc affirmer que la littérature sait aussi rendre compte des réalités internes respectives de chaque région du pays et de ce que les hommes attendaient de la Révolution; si le Sud et le Centre, à plus forte concentration amérindienne, font preuve d'un véritable attachement à l'agriculture et à la terre, et donc d'un mode de vie plus traditionnel, le Nord rend compte d'un mépris pour le travail dans les haciendas et d'un désir de mieux profiter des bienfaits de la modernité. Cependant, comme on l'a souligné au début de ce chapitre, la fiction reproduit à sa manière sa propre réalité, une réalité qui se présente comme un surplus qui ne représente pas la réalité, mais la recompose pour mieux y réfléchir. Le texte littéraire a l'avantage d'être plurisémiotique. Outre les références historiques entourant la Révolution, le roman de Fuentes nous invite, à travers les deux personnages américains, à réfléchir sur la mutuelle incompréhension entre

¹⁰⁹ Voir : Katz, Friedrich, *Pancho Villa*, México, Ediciones Era, 1999 (1998), 2 tomes.

¹¹⁰ Extrait du conte "El llano en llamas": *Juan Rulfo, Obras*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 21.

les Américains et les Mexicains, problème qui s'est grandement amplifié avec l'augmentation massive de travailleurs clandestins fuyant vers les États-Unis durant les dernières décennies du XXe siècle –le roman est écrit en 1985-. La frontière intérieure de Harriet et du Gringo Viejo face à la réalité mexicaine, au désir de liberté des Mexicains, semble aussi rigide que la frontière érigée par les États-Unis dans le sud du pays. En ce sens, ce roman des années quatre-vingt pourrait se rapprocher de certaines gravures élaborées par l'artiste nahua Nicolàs de Jesùs (**figs. 101 bis et 101 ter.**), lesquelles traitent, à leur manière, la question très actuelle de la guerre implacable faite aux travailleurs mexicains clandestins à la frontière américaine; 2003 ne fut-elle pas une année record de décès frontaliers, avec de près de 400 morts?

3. Romans de la Révolution ou romans postrévolutionnaires?

Los de Abajo, comme plus tard *El Gringo Viejo*, représentent des exemples concrets du vaste processus d'*in-occultabilité* engendré par la Révolution mexicaine. Les personnages et les paysages qui y sont présentés incarnent non seulement le parlé, la spontanéité et le mouvement des sujets qui rendirent possible la Révolution, mais rendent également compte de la pensée des personnages face à cette dernière. Pour les historiens, la lecture du roman de la Révolution et la contemplation des arts postrévolutionnaires favorisent évidemment une autre interprétation des faits historiques. Les deux romans que nous venons de travailler s'érigent comme une profonde réflexion sur la Révolution mexicaine, sur ses évidentes contradictions, sur son hétérogénéité, sur ses différentes interprétations entre le Nord et le Sud, entre le regard utopique d'un

Américain et l'expérience existentielle d'un insurgé mexicain, entre un homme instruit et un simple paysan. L'aspect tragi-comique de la Révolution mexicaine, oscillant entre le drame et la comédie, entre l'espoir et la fatalité, est rapporté par la fiction. Mais, plus que simple copie, la fiction semble autoriser un autre entendement aux problèmes qu'affrontèrent les Mexicains dans leur volonté de déconstruire un ancien système et d'anticiper l'édification d'un nouveau monde possible. Les romanciers postrévolutionnaires ayant abordé le thème de la Révolution, ne sont possiblement pas tombés dans le piège de nombreux historiens qui, dans leur volonté de comprendre la Révolution mexicaine, ont décidé de voir cette dernière comme un tout homogène. Bien au contraire, leur mérite consiste possiblement à avoir su laisser les contradictions effleurer d'elles-mêmes au sein de leur narration.

À l'instar de la peinture murale *Rêve d'un après-midi dominical dans l'Alameda centrale*, que nous avons analysée dans le premier chapitre, nous ne pouvons pas voir les romans postrévolutionnaires comme un simple récit historique. Les considérer exclusivement comme des témoignages consisterait à ignorer d'entrée de jeu l'ouverture qu'ils proposent, ce seraient les confiner dans un passé qu'ils cherchent à dépasser. De plus, ces romans nous parlent peut-être moins du passé que d'un présent qu'ils cherchent à déchiffrer. La fiction convoque à autre chose, elle a cette qualité de pouvoir s'aventurer là où l'essai n'ose pas aller, elle propose un monde qu'elle « distorsionne » à sa convenance pour mieux cerner le vrai monde.

Si nous avons choisi d'étudier deux romans écrits à soixante-dix années d'intervalle c'était aussi pour démontrer la continuité d'un savoir-faire, d'un savoir-écrire, d'un savoir-penser, caractéristique de l'ère postrévolutionnaire et qui nous

autorise à parler de la présence d'un événement culturel. Notre étude aurait également pu se baser sur d'autres romans, comme, par exemple sur le *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, datant des années cinquante, et qui influença de façon profonde et déterminante le parcours du roman mexicain et latino-américain en général, en brisant notamment la linéarité des récits traditionnels. Si Azuela opèrait une circularité dans son roman, en faisant revenir les personnages à leur point de départ, l'histoire demeure linéaire, car la réalité a changé. Rulfo va plus loin qu'Azuela, en réussissant, par le biais du rêve, à nous faire vivre une série d'allers-retours temporels, qui pourraient rappeler les flashs-back et les prolepses que Duffey identifiait dans le cinéma et dont nous avons parlé au deuxième chapitre. Cette façon de faire de Rulfo semble annoncer l'univers onirique et les allers-retours déployés par Fuentes dans *El Gringo Viejo*. De plus, comme dans *Los de Abajo* ou dans le *Gringo Viejo*, *Pedro Páramo* rend également compte d'une nature aussi expressive qu'une murale de Rivera ou un paysage du Dr Atl, une nature qui ne sert plus de toile de fond, mais exprime directement les sentiments des personnages :

Les vents continuèrent à souffler durant tous ces jours. Ces vents qui avaient amené les pluies. La pluie était maintenant partie, mais le vent était resté. Là dans les champs la récolte ventila ses feuilles puis s'étendit sur les sillons pour se défendre du vent. De jour, il était passager : il tordait le lierre et faisait claquer les tuiles des toitures; mais, de nuit, il gémissait largement. Des pavillons de nuages passaient en silence à travers le ciel comme s'ils marchaient en frottant la terre.¹¹¹

Si Duffey parlait de la caméra-littéraire d'Azuela, on pourrait aussi parler de la photolittéraire de Rulfo; ce passage ne pourrait-il pas se lire comme une de ses propres photographies (fig. 3, 58 et 58bis)?

¹¹¹ Rulfo, Juan, *Pedro Paramo*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 95.

Le présent chapitre aurait également pu être consacré à une œuvre contemporaine au *Gringo Viejo*, telle que *Los pasos de López*, écrite en 1982 par l'écrivain Jorge Ibargüengoitia, et dont le ton parodique et la présence d'antihéros rappellent à la fois les romans de Fuentes et ceux d'Azuela. Le critique littéraire Ignacio Trejo Fuentes affirmait qu'Ibargüengoitia ne s'embarrassait pas « pour peindre [il utilise ce verbe, qui rappelle l'aspect pictural de la littérature d'Ibargüengoitia] les premiers gouvernements postrévolutionnaires comme un refuge de voleurs, cyniques, opportunistes et impulsifs, plus ambitieux que triomphants, toujours sujets à un destin changeant et démesuré »¹¹². Ces propos ne pourraient-ils pas s'appliquer à ceux de Demetrio, comme à ceux d'Arroyo ou du *Gringo Viejo* ? La parodie, confirme Trejo Fuentes, constitue une caractéristique propre à l'écriture d'Ibargüengoitia ; cette dernière, dit-il « tout en permettant une critique idéologique sévère, donne une force au roman comme produit artistique »¹¹³. La particularité d'Ibargüengoitia serait possiblement d'avoir su pousser la parodie à son paroxysme, en procédant par une saturation de moments hilarants ; « Lire l'œuvre de Ibargüengoitia c'est demeurer avec le sourire le long de chaque page, de chaque roman »¹¹⁴. Mais cet humour cache aussi, comme celui que nous avons observé dans le théâtre populaire, une profonde réflexion sur le monde ; Rabelais ne disait-il pas que le rire est matière à sérieux ! L'esprit critique d'Ibargüengoitia devrait pouvoir être envisagé comme un héritage légué par les auteurs – mais aussi par les artistes et comédiens, tant professionnels qu'amateurs- qui l'ont précédé, qui ont, avant lui, préparé le terrain de l'absurde, de la pensée critique. Le

¹¹²Trejo Fuentes, Ignacio, « Jorge Ibargüengoitia, el gran parodista » in *Ensayos sobre la novela mexicana*, Mexico, UNAM, 1987, p. 123-132, p. 125, trad. pers.

¹¹³ *Ibid.*, p. 126, trad. pers.

burlesque d'Ibargüengoitia pourrait ainsi être rapproché de ces personnages qui retiennent du fou, comme Valderrama, ou Gringo Viejo. Malgré leur esprit saugrenu et burlesque, ces personnages marginaux apportent, chacun à leur manière, une vision ludique du monde les entourant. Ils apparaissent de plus comme une sorte de soulagement dans un monde tordu, chaotique, qu'ils nous aident aussi à mieux comprendre.

Le fait de vouloir absolument circonscrire les genres romanesques comporte certaines contraintes non négligeables. Il nous force au recoupage, à la réduction, provoquant souvent une certaine « dé-singularisation » des œuvres. Cette volonté de répertorier et d'organiser en ensembles étanches des œuvres données empêche par exemple de comprendre qu'un écrivain comme Ibargüengoitia puisse être rapproché d'un Mariano Azuela.

D'autre part, est-ce qu'un thème spécifique, aussi important soit-il, comme celui de la Révolution, suffit réellement pour définir un genre? Pourtant, dira-t-on, c'est le roman de la Révolution qui donne un élan à la littérature mexicaine moderne. Mais les similitudes entre les romans de la Révolution et de l'après-Révolution ne seraient-elles pas ailleurs? Par exemple, dans une nouvelle autorisation de la part des narrateurs pour parler ouvertement du monde, et, par le fait même, dans la description plus minutieuse de la pensée intérieure des personnages, dans la tension qui s'exerce non seulement entre divers personnages, mais au sein de chacun de ces personnages. La fatalité, la superstition, le changement d'attitude, sont les conséquences directes de ces tensions, ils découlent de l'inquiétude et des questionnements de ces derniers, autant d'effort pour

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 131, trad. pers.

déchiffrer le monde. Le lecteur est dès lors invité à plonger dans l'univers psychologique des personnages, à partager leurs différents points de vue, leur incertitude, leur fatalisme. C'est à travers leurs yeux que le lecteur assiste, un peu surpris, aux changements qui s'opèrent dans la nature, une nature active, animée, versatile, qui épouse leurs émotions, leurs pensées. La fatalité du Gringo Viejo était inscrite sur la terre qu'il écrasait, sur le désert qu'il traversait, celle de Demetrio sur la désolation du paysage qui l'entourait.

Quand Isela Chiu-Olivares, dans son analyse du roman mexicain entre 1960 et 1980, reconnaissait dans les lettres modernes mexicaines la présence de deux grands genres romanesques : « le roman de la Révolution et le roman dit de 'la Onda' [*onda* signifie « onde » et pourrait s'entendre comme 'nouvelle vague']¹¹⁵, elle créait d'entrée de jeu une séparation qui empêchait tout rapprochement éventuel entre différentes œuvres issues des deux genres classés séparément. Chiu-Olivares prétendait par exemple que les écrivains de la Onda se distinguaient de leurs prédécesseurs par le fait que le langage des narrateurs reflétait celui des jeunes, non plus simplement à travers des personnages, mais dans l'ensemble de la narration, que ces narrateurs manifestaient un intérêt particulier pour la ville, plus que pour la campagne, qu'ils s'intéressaient plus à l'instant, au contemporain, qu'au passé. Elle constatait de plus que « les thèmes, tout comme le langage, représentaient un assaut au tabou [et que ceux] du sexe et des drogues se traitaient avec plus de naturel »¹¹⁶ et que les narrateurs et les personnages

¹¹⁵ Chiu-Olivares, Isela, *La novela mexicana contemporánea (1960-1980)*, Madrid, Editorial Pliegos, 1990, p. 13, trad. pers.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

abordaient une « attitude de rébellion, de défi au conventionnalisme »¹¹⁷ représentative de celle des jeunes des années 60-80. Pourtant, ces caractéristiques ne s'enlignent-t-elles pas, elles aussi, dans l'univers postrévolutionnaire, dont elles seraient les héritières? L'« assaut au tabou » dont elle parle, n'a-t-il pas à voir avec l'esprit *d'inoccultabilité* qu'on a observé dans les romans et les arts postrévolutionnaires; *inoccultabilité* du langage, du corps, des mœurs? L'« attitude de rébellion et le défi au conventionnalisme » ne représentent-ils pas une certaine continuité de la « pensée critique » déployée par leurs prédécesseurs? La liberté linguistique et thématique dont fait preuve le narrateur de *La Onda*, en arborant par exemple le langage urbain, ne se pourrait-il pas se voir comme la volonté de pousser un peu plus loin ce qu'Azuela avait déjà commencé, quand il s'efforçait de peindre des personnages arborant le parler des masses?

On constate donc que, dans l'ensemble, les écrivains postrévolutionnaires, comme les dramaturges populaires, comme les peintres postrévolutionnaires, n'attendent plus que les modèles leur viennent seulement d'Europe, mais savent tourner les yeux vers leur propre réalité, vers les paysages et la société mexicaine, vers ces masses qui ne servent plus seulement de modèle mais cherchent, elles aussi, comme les Indiens de Cuetzalan, comme les troubadours de *corridos*, à raconter des histoires et à déchiffrer le monde.

¹¹⁷ *Ibid.*

Conclusion

Le parcours de cette recherche nous a permis de confirmer notre hypothèse de départ, à savoir, que la Révolution mexicaine peut être vue comme un événement artistique à part entière, événement à la fois singulier et universel. Singulier, du fait de sa particularité dans l'histoire culturelle du Mexique car, à la lumière de la définition que donne Alain Badiou¹ de l'événement, il sait faire le vide de la situation antérieure et fait advenir autre chose que les savoirs établis, et il est universel du fait de la multiplicité des apports qui le constituent. Avec la Révolution, les Lettres, comme les arts visuels, ne se contentent plus d'offrir une image stagnée de la société et à la mesure d'un système politique revendiquant le statu quo, tel que le porfiriato². On voit s'effondrer l'idée d'une littérature et d'une peinture « costumbriste » au profit d'un art plus combatif, plus subversif. Cette nouvelle approche se caractérise par la mise en lumière de la mobilité de cette nouvelle société, de ses doutes, de ses tensions, de son caractère qui oscille entre le rire et le fatalisme. Pour la première fois dans leur histoire les citoyens mexicains retrouvent dans l'art une image à leur mesure. L'heure est à « l'inocultabilité » du langage, du corps, des tabous, des mensonges, des anomalies politiques.

L'innovation artistique la plus remarquée de la Révolution mexicaine a certainement été celle de la peinture murale. Ce fait nous a aussi poussé à débiter notre recherche avec l'étude d'une œuvre murale du peintre Diego Rivera. On a vu que tant le travail de Rivera que celui de Bruegel rendent compte de préoccupations sociales et politiques propres à leur univers historique respectif. Dans les deux cas, on a pu

¹ Voir par exemple: *L'Éthique*, Paris, Hatier, 1993.

² Voir l'article de Martín Flores cité plus haut.

reconnaître la présence d'un esprit critique, voire révolutionnaire à plusieurs égards.

On a ensuite procédé à l'identification de certaines caractéristiques communes entre un écrivain et un peintre de la Renaissance; je me suis penché en particulier sur le travail de Rabelais, dont le caractère des œuvres se rapprochait indubitablement des peintures de Bruegel. En réfléchissant sur certaines composantes de l'esprit dominant du XVI^e siècle, qui correspond à la floraison de la Renaissance en Europe du Nord³, on a cherché à comprendre pourquoi l'appellation « renaissance » fut depuis si longtemps utilisée pour parler de l'art mexicain postrévolutionnaire. On a vu qu'il ne s'agissait pas simplement d'un mot faisant allusion à un renouveau, une nouvelle naissance, d'un retour sur leur antiquité respective (greco-romaine dans un cas, préhispanique dans l'autre) mais qu'il y avait des rapprochements plus profonds telle que l'émergence, chez chacun d'eux, d'une véritable conscience critique. On en a profité pour introduire certains concepts clés, tels que celui de « réalisme-critique » et d'« *in-occultabilité* », lesquels sont revenus tout au long de cette recherche et qu'on a déterminé comme étant à la base du renouveau artistique post-révolutionnaire.

Dans notre second chapitre, on a démontré que l'événement artistique postrévolutionnaire, que l'on qualifie depuis les années trente de « renaissance mexicaine », se caractérisait par un esprit d'ouverture entre les milieux artistiques, par la création d'une série d'échanges fructueux entre les écrivains, les poètes, les peintres, les photographes et les graveurs. On a pu démontrer par le fait même que, contrairement à ce que l'histoire de l'art mexicain pourrait nous faire croire, l'événement artistique à la

³ En France par exemple, la Renaissance littéraire commence avec l'avènement de François 1^{er}, en 1515, et se poursuit tout au long du XVI^e siècle. En Hollande, Bruegel l'Ancien (1525-1569) est considéré comme un des premiers peintres de la Renaissance.

base de la renaissance mexicaine ne se limite pas à la peinture murale, mais concerne tous les autres arts.

En ce sens, les chapitres trois et quatre, dédiés à la culture populaire, nous ont permis de rendre compte de la participation indispensable du peuple en tant que producteur de forme et de discours artistiques. De sujets d'étude, de modèle, on l'a vu transiter vers le statut de créateur. La culture populaire ayant été un élément décisif de la « renaissance mexicaine », on a aussi réfléchi sur l'appellation de « carnaval » donné par divers artistes et intellectuels pour décrire certaines facettes de la Révolution ; on a vu que si la nature populaire du carnaval peut rappeler certains épisodes de la Révolution, cette dernière se distingue de celui-ci par ce qu'elle a d'accidentel, par sa volonté de rupture et par ce que Alain Badiou appellerait son « supplément hasardeux »⁴. Bien que par moment carnavalesque, la Révolution possède une dimension historique précise qui fait défaut au Carnaval; les arts post-révolutionnaires s'érigent sur un fait historique de nature transgressive, qui fait le vide de la situation antérieure, alors que le Carnaval s'inscrit dans un esprit cyclique.

Si notre recherche a débuté avec la peinture murale, elle se conclut avec le roman post-révolutionnaire. Le respect de chacune des formes artistiques nous obligeait à les traiter séparément. Pourtant, cette séparation formelle ne nous a pas empêchés d'établir, au fil de notre analyse, des liens constants entre celles-ci. Notre recherche constitue un premier pas vers un rapprochement entre les disciplines et pour démontrer l'existence d'un lien possible entre des œuvres issus de milieux qu'on avait jusque là traités individuellement. L'étude d'une murale comme celle de l'Alemeda, chapitre premier,

⁴ Voir : Badiou, Alain, *L'Ethique*, Paris, Hatier, 1993, notamment p. 60-63.

nous a par exemple permis de comprendre que, si la peinture murale ne se limitait pas à copier le monde, le roman post-révolutionnaire ne se limitait pas au témoignage. Il en allait de même pour les manifestations populaires tels que les *corridos* ou les pièces de théâtre de petit-genre, qui, bien que rapportant les nouvelles du jour, bien que se faisant l'écho de la situation politique ne nous autorisent pas à les considérer comme une simple copie du monde. À ce titre, il semble intéressant de considérer une nuance apportée par Ingemar Düring sur le concept de *mimesis* d'Aristote. Pour le dramaturge Luis de Tavira, qui rapporte les constatations de Düring, la *mimesis* d'Aristote ne saurait être réduite à la simple question de l'imitation, telle que la conçoit Platon, mais devrait être située du côté de la représentation;

à travers la *mimesis* l'art est capable de rendre les choses présentes. On y représente ce qui est absent. On imagine ce qui n'est pas; la mémoire est l'imagination qui représente l'irréparable passé. La *mimesis* est le présent de cette présence, la présence de ce présent⁵.

On comprend dès lors l'erreur que commettent ceux qui cherchent à limiter l'énoncé narratif ou artistique au fait historique, qu'ils en oublient l'essentiel, soit, la reconnaissance de la capacité artistique à repenser le monde, à en donner un nouvel entendement au sein de sa propre fiction. La *mimesis* dont l'art est capable, et telle que l'entend Aristote, n'est-elle pas en soi et avant toute chose, comme l'affirmait De Tavira : « une forme de connaissance et de révélation »⁶? Les arts post-révolutionnaires ont ceci de commun : qu'ils n'imitent pas le monde, ne copient pas le présent ou le passé, mais les repensent, les actualisent, les réinventent.

⁵ Tavira, Luis de, « El otro teatro » in Maria y Campos, Armando de, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, Mexico, Cien de México, 1996, p. xx, trad. pers.

⁶ *Ibid.*

Les plus grands accomplissements de la Révolution mexicaine se trouveraient peut-être moins dans les sphères de l'État que dans le sentiment de liberté acquis par la collectivité. Bien évidemment, comme on l'a vu, l'événement artistique est souvent inséparable de l'événement politique, les photos de Tina Modotti constituent un bon exemple de cet enchevêtrement. Il est cependant significatif de constater combien la considération de l'événement artistique en tant que tel, *per se*, nous permet de comprendre comment, à travers leurs œuvres, les artistes et écrivains mexicains postrévolutionnaires, jusqu'à aujourd'hui, manifestent leur désir de liberté. La fidélité à l'événement artistique de la Révolution tient de fait dans la capacité qu'ont démontré les artistes et les écrivains contemporains à puiser dans le vaste répertoire issu de la Révolution à la fois une conscience critique, une attitude, des thématiques particulières et un savoir-faire, et cela, non pas dans un esprit de tradition pure et simple, mais en faisant preuve d'un esprit constant d'innovation. Cette innovation tient dans la capacité des œuvres à répondre aux nouvelles exigences sociales, économiques, politiques, à s'attaquer aux problématiques actuelles telles que le Néolibéralisme, la Mondialisation, à penser les questions environnementales, l'arrivée de l'agriculture trans-génique, la question des travailleurs migrants aux États-Unis, les problèmes frontaliers, la corruption, la militarisation, etc.

On a vu que même le roman postrévolutionnaire ne nous parlait pas seulement de la Révolution mais avait toujours su s'attaquer aux problèmes de son temps. Ainsi le roman mexicain de la fin du XXe siècle, tout en s'inspirant des romans qui surgissent avec la Révolution, sait également être contemporain des enjeux de son époque. C'est par exemple sur une tonalité similaire à celle déployée dans le roman *Los de Abajo*, de

Mariano Azuela, où prédomine l'inquiétude, l'ambivalence, la méfiance des personnages par rapport au politique, que se construira le roman de Carlos Fuentes *El Gringo Viejo*. Mais si l'esprit critique déployé dans le premier, où l'on questionne la nature même de la Révolution, est récupéré dans le second roman, l'introduction de personnages américains dans le second permet aussi de parler implicitement du présent, des années quatre-vingts, et d'aborder dans le tissu de l'intrigue la délicate question des relations entre Américains et Mexicains.

L'engagement politique en œuvre dans les grandes murales de la première moitié du XXe siècle n'a pas disparu du travail des muralistes contemporains, qui se servent du même support, s'inspirent du même savoir-faire, pour penser leur présent. Le legs le plus significatif des Muralistes post-révolutionnaires est d'avoir su, en s'inspirant du travail des artisans, en recherchant des sujets parmi les masses, en créant un art accessible à la collectivité, offrir au peuple mexicain un registre qu'il pourrait récupérer. Les Mexicains *chicanos* vivant aux États-Unis ont encore en tête le travail de Rivera, d'Orozco, de Siqueiros, quand ils élaborent des murales dans lesquelles ils réfléchissent sur leur condition de travail actuel ou sur leur situation politique. Les paysans qui s'insurgent contre la construction du nouvel aéroport au Nord de Mexico sortent eux-aussi leurs pinces pour crier l'injustice dont ils sont victimes. Il en est de même pour les membres de la communauté indienne de Taniperla, au Chiapas, où l'élaboration d'une murale a un effet de subversion assez important pour que les autorités jugent nécessaire de l'effacer.

La liberté acquise par les chanteurs de *corridos* révolutionnaires, liberté de mouvement, liberté de parole, a certainement servi de judicieux modèle à une chanteuse

populaire contemporaine telle que Paquita la del Barrio (La Paquita du quartier) dont les chansons affirment la liberté de la femme. Le théâtre politique qui naît suite à la Révolution débouche directement sur le personnage inoubliable de Cantinflas qui, à travers de plus de quarante films, prolonge l'esprit satirique des premières pièces de théâtre de petit-genres pour repenser, dans un langage populaire et accessible à tous les Mexicains, les problématiques de son époque. Les gravures sur papier *amate* (écorce d'arbre) que réalise actuellement l'artiste nahua Nicolás de Jesús semblent, elles-aussi, les héritières des gravures faites par Possada à l'aube de la Révolution. Cependant, les nouveaux squelettes qui s'agitent parmi les vivants ne nous parlent plus des injustices de Porfirio Diaz ou de la prétention de ces aristocrates francisés du début du siècle, ils nous parlent de Ben Laden, de l'écroulement des principes de liberté aux États-Unis, du renforcement de la militarisation à la frontière américaine. Voilà pourquoi il semble indispensable aujourd'hui, pour comprendre les arts mexicains contemporains, de saisir la nature de l'événement artistique mexicain qui a pris forme au Mexique durant les premières décennies du XXe siècle, quand le peuple décida d'occuper les devants de la scène.

RÉFÉRENCES

Alejos García, José, *Mosojântel, Etnografía del discurso agrarista entre los ch'oles de Chiapas*, Mexico, UNAM, 1994.

Alejos García, José, *Ch'ol/Kaxlan, identidades étnicas y conflicto agrario en el norte de Chiapas, 1914-1940*, Mexico, UNAM, 1999.

Artaud, Antonin, *Messages Révolutionnaires*, Paris, Gallimard, 1979 (1936).

Aub, Max, *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1969.

Azuela, Mariano, *Los de Abajo*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Badiou, Alain, *L'éthique*, Paris, Hatier, 1993.

Badiou, Alain, *L'être et l'événement*, Paris, Seuil, 1988.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 2003 (1970).

Bakhtine, Mikhaïl dans: *Estética de la creación verbal*, Mexico, Siglo Veintiuno, 1997 (1979).

Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1971 (1964).

Baschet, Jérôme, *L'étincelle zapatiste*, Paris, Denoël, 2002.

Beaucage, Pierre, "Ethnies et sociétés: deux ethnohistoires des Nahuas" in *La construcción de l'anthropologie québécoise*, mélanges offerts à M.A. Tremblay, Québec, Presses de l'Université Laval, 1995, p. 337-365.

Beaucage, Pierre, *Imaginaires mexicains*, Québec, Musée de la civilisation et Éditions Fides, 1998.

Bergson, Henri, *Le rire*, Vendôme, Quadrige-PUF, 1985 (1940).

Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, 1982.

Brenner, Anita, *Idols Behind Altars*, New York, Dovers Publications Inc., 2002 (1929).

- Burke, Peter, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Barcelone, Altaya, 1997 (1978).
- Carballo, Emmanuel, "Del costumbrismo al realismo crítico" in *Espiral*, No 91, 1964, p. 7-32.
- Casanovas, Martí, « Las fotos de Tina Modotti : El anecdotismo revolucionario » in *30/30*, Mexico, juillet 1928, No 1, p. 4-5.
- Charlot, Jean, *The Mexican Mural Renaissance*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1963.
- Chiu-Olivares, Isela, *La novela mexicana contemporánea (1960-1980)*, Madrid, Editorial Pliegos, 1990.
- Cockcroft, James, *Precursores intelectuales de la Revolución mexicana*, Mexico, Siglo Veintiuno, 1999 (1971).
- Coignard, Jérôme, « Ensor aux masques » in *Connaissance des arts*, 1999, No 564, septembre, Paris, p. 50-57.
- Colloque-table ronde, *Juan Rulfo : Voces y silencios*, Mexico, Palacio de Bellas Artes, 28 octobre 2001.
- Colombo, Attilio, « Fotografa nella rivoluzione » in *Tina Modotti*, (I Grandi Fotografi – serie argento-) Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, 1983.
- Cordero Reiman, Karen, « La invención del muralismo mexicano. Bosquejo para un acercamiento analítico » in *Memoria Congreso Internacional de Muralismo. an Idelfonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, Antiguo Colegio de San Idelfonso, 1999, p. 231-241.
- Cosío Villegas, Daniel, « El tramo moderno » in *Historia mínima de México*, Mexico, El Colegio de México, 1981 (1973).
- Da Vinci, Leonardo, « Modo di figurare una battaglia » in *Manuscrito A* (Ashburnham, 1875/2), fol. IIIr, 1490-1492.
- De Santi, Pier Marco, « Cinema e pintura » in *Art Dossier*, Florence, Giuti, 1999 (1987).
- Debroise, Olivier, *Peinture Moderne au Mexique- Collection Jacques et Natasha Gelman*, Italie, Adam Biro, 1999.
- Dessau, Adalbert, *La novela de la Revolución mexicana*, Mexico, FCE, 1996 (1967). *Diccionario Porrúa*, Mexico, Porrúa, 1992.

Dictionnaire Encyclopédie Quillet, Paris, 1969.

Downs, Linda, "La revolución cultural en los murales de Diego Rivera: Las lecciones aprendidas en la Preparatoria y aplicadas en Detroit" in *Memoria Congreso Internacional de Muralismo. San Idelfonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, Antiguo Colegio de San Idelfonso, 1999, p. 207-229.

Duchet-Suchaux, G. et Pastoureau, M., *La Bible et les Saints*, Paris, Flammarion, 1994 (1990).

Duffey, Patrick, *De la pantalla al texto : la influencia del cine en la narrativa del siglo veinte*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

El Siglo de la Revolución Mexicana, Actes de colloque, Mexico, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana , 2000, 2 Tomes.

Elena Beristáin, *Reflejos de la Revolución Mexicana en la novela*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1973.

Elena Poniatowska, Communication in *Juan Rulfo : Voces y silencios*, Table ronde, Mexico, Palacio de Bellas Artes, 28 octobre 2001.

Fauchereau, Serge, *Les peintres révolutionnaires mexicains*, Poitiers, Messidor, 1985.

Faure, Élie, *Histoire de l'art. L'art renaissant*, France, Denoël, 1988.

Figarella, Mariana, *Edward Weston y Tina Modotti en México*, Mexico, UNAM, 2002.

Flores Magón, Ricardo *La Revolución Mexicana*, Mexico, Ediciones Mexicanos Unidos, 1995.

Foote, Timothy, *Bruegel et son temps*, États Unis, 1971.

Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
Française, 1972.

Fuentes, Carlos, « Diego Rivera y los murales del Palacio » in *Los Murales del Palacio National*, Mexico, Américo Arte Editores- Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997.

Fuentes, Carlos, *Gringo Viejo*, Mexico, FCE, 1992 (1985).

Fuentes, Glantz, Lozoya, Rivero, Jimenez et Billeter, *México : Juan Rulfo Fotógrafo*, Barcelona-Madrid, Lunwerg, 2001.

Gallegos, Abran, *El lenguaje popular en las novelas de Mariano Azuela*, Tesis de Maestría en Artes en Espagnol, Mexico, UNAM, 1950.

- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992, Tome 1.
- Giasson, Patrice, « Dialogos en los tiempos y espacios, relatos nahuas de San Miguel Tzinacapan sobre la Revolución Mexicana » in *Guanajuato, Voces de su historia*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, No 4 (Oct), 2001, p. 28-33.
- Giasson, Patrice, « Tlazoltéotl, deidad del abono, una propuesta » in *Estudios de cultura náhuatl*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, No 32, p. 135-157.
- Giasson, Patrice, *Oralidad e historia, Dos grupos indígenas en la Revolución mexicana*, Tesis de Maestría en Estudios mesoamericanos, Mexico, UNAM, 2001.
- Gibson, Michael, *Le Portement de croix*, Paris, Noësis, 1996.
- Gilly, Adolfo, *La revolución interrumpida*, Mexico, El Caballito, 1977 (1971).
- Giménez, Catalina H. de, *Así cantaban la revolución*, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- Goldman, Shifra, « Después de San Idelfonso » in *Memoria del congreso internacional de muralismo*, Mexico, Antiguo Colegio de San Idelfonso, 1999, 149-170.
- González Mello, González Mello, *Orozco ¿Pintor Revolucionario?*, Mexico, UNAM-III, 1995.
- Grijalva De León, Ricardo, *Pancho Datos*, Mexico, Editorial Vórtice, 1962.
- Gruzinski, Serge, *L'aigle et la Sibylle, Fresques indiennes du Mexique*, Paris, Imprimerie Nationale, 1994.
- Gruzinski, Serge, *La pensée métisse*, Paris: Fayard, 1999.
- Gutiérrez Vega, Communication Hugo lors de la table ronde intitulée *Juan Rulfo : Voces y silencios*, Palacio de Bellas Artes, Mexico, dimanche 28 octobre 2001.
- Hémond, Aline, *L'image au Mexique*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Hooks, Margaret, Tina Modotti, *Photographer and Revolutionary*, Musselburg, Scotprint Limited, 1993.
- Isaac Piña Pérez in Grijalva De León, Ricardo, *Pancho Datos; cantor popular de la Revolución mexicana y el más genial improvisador*, Mexico, Editorial Vórtice, 1962.
- Jaeck, Lois Marie, « 'Viva México/Viva la Revolución' One Hundred Years of Popular/Protest Songs : The Heartbeat of a Collective Identity », communication lors du

colloque *Latin American Protest Songs, From The Mexican Revolution to the Coming Millenium*, Ottawa, Calacs Congress, 1999, 30 sept- 3 oct. Version disponible sur Internet : « www.uaemex.mx ».

Jáuregui, J. et Bonfiglioli, C., coordinateurs, *Las Danzas de Conquista*, Mexico, Fondo de Cultura Económica- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

Katz, Friedrich, *La guerra secreta en México*, 1999 (1981).

Katz, Friedrich, *Pancho Villa*, México, Ediciones Era, 1999 (1998), 2 tomes.

Kettenmann, Andrea, *Diego Rivera (1886-1957) Un esprit révolutionnaire dans l'art moderne*, Allemagne, Taschen, 2001.

Krysinski, Wladimir, « Variations sur Bakhtine et les limites du carnaval » in *Carrefours des signes, essai sur le roman moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Lacomme, Daniel, *Le mouvement dans le dessin et la peinture*, Paris, Bordas, 1995.

LaFrance, David G., *The Mexican Revolution in Puebla, 1908-1913, The Maderista Movement and the Failure of Liberal Reform*, Scholarly Resources, Wilmington, 1989.

Larbaud, Valéry, "Prólogo a los de abajo" in *Contemporáneos*, Mexico, 1930, No 21, p. 130-131.

Le Bot, Yvon, « Une résurrection artistique » in *GEO*, novembre 2002, No 285, p. 114-118.

Le Bot, Yvon, sous la direction de, *Indiens, Chiapas, Mexico, Californie*, Montpellier, Indigène, 2002.

Le Goff, Jacques, *Objets et méthodes de l'Histoire de la culture*, Paris, Éditions du CNRS, 1979.

Léon-Portilla, Miguel, *Los discursos en náhuatl de Emiliano Zapata*, Mexico, UNAM, 1999.

Lindemann, G., *L'Âge d'or de la peinture hollandaise*, Paris, Hatier, 1968.

Lipsitz, Georges, *Time passages*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.

Lizt Arzubide, Germán, *El movimiento estridentista*, Jalapa, Horizonte, 1927.

Lozano, Luis-Martín, « Rendez-vous avec l'avant-garde » in *L'art moderne mexicain*, Graham Mayo (sous la direction générale de), Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1999, p. 12-27.

- Madero, Francisco, *La Sucesión presidencial en 1910*, Mexico, Instituto Nacional de Estudios de la Revolución Mexicana, 1999 (1908).
- Manrique, Jorge Alberto, *Una visión del arte y de la historia*, Mexico, UNAM, 2001.
- March, Gladys et Rivera, Diego, *My Life, My Art. An Autobiography*, Nueva York, Dover, 1994.
- María y Campos, Armando de, *El teatro del género chico en la Revolución Mexicana*, Mexico, Cosejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México*, Mexico, UNAM, 2002.
- Maroto, Gabriel García, «La obra de Diego Rivera» in *Contemporáneos*, Mexico, juin 1928, No 1, p. 43-75.
- Marta Traba, *La Zona del Silencio*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Martín-Flores, Mario, "Nineteenth-century prose fiction" in *Mexican Literature*, Austin, University of Texas Press, 1996.
- Mendoza, Vicente T., *El romance español y el corrido mexicano*, Mexico, UNAM, 1939.
- Mendoza, Vicente, *El corrido de la Revolución mexicana*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990 (1956).
- Meyer, Jean A., « La face cachée de la Révolution » in *L'Histoire*, Paris, 1986, février, No 86, p. 20-29.
- Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.
- Millán Chivite, Alberto. *El costumbrismo mexicano en las novelas de la revolución*. Sevilla: Universidad de Sevilla. 1996.
- Miller, Arthur G., « Introduction » in *The Codex Nuttal*, New York, Dover Publication, 1975.
- Miquel, Ángel, ed., *Los exaltados : Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la Ciudad de México, 1896-1929*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992.
- Monsiváis, Carlos, "la cultura popular", in *El Siglo de la Revolución Mexicana*, Mexico, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana , 2000, tome II, p. 143-160.

Montes de Oca de Nava, Elvia, *Protagonistas de las novelas de la Revolución Mexicana*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.

Morey, C.R., *Medieval Art*, New York, 1942.

Motellano, Ortiz, « Antología de Jean Charlot » in *Contemporáneos*, Mexico, septembre 1929, No 37, p. 263-266.

Museo Mural Diego Rivera : //www.arts-history.mx/museos/mu/s1.html.

Nevillate, Alfonso de, « introduction » in Best Maugard, Adolfo, *Método de Dibujo*, Mexico, Editorial Viñeta, 1964 (1923).

Novo, Salvador, in Ramos Martinez, Alfredo in *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, Mexico, Cvltvra, 1926.

O'Malley, Ilene V., *The Myth of the Revolution*, Westport, Greenwood Press, 1986.

Orellana, Margarita de, *La mirada circular*, Mexico, Artes de Mexico, 1991.

Orozco, José Clemente, « Nuevo mundo, nuevas razas y nuevo arte » in *Textos de Orozco*, Mexico, UNAM, 1955, p. 44-45. (Article paru en 1929 dans « Creative Art », N.Y., vol. 4, No 1).

Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, Mexico, Ediciones Era, 1970 (1945).

Ortiz De Montellano, B., « Literatura de la Revolución y literatura revolucionaria » in *Contemporaneos*, Mexico, 1930, No 23, p. 77-81.

Ortiz de Montellano, Bernardo de, « Letra muerta » In *Contemporáneos*, Mexico, No 16, septembre 1929, p. 84-85.

Panofsky, Erwin, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, Flammarion, 1993 (1960).

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1984 (1959).

Pellicier, Carlos, "La Alameda Central de la Ciudad de Mexico" in Bargellini, Clara, *Textos en prosa sobre arte y artistas*, catalogue de l'exposition *Homenaje a Carlos Pellicier*, Mexico, Museo de Arte Moderno, 1997, p. 52-53.

Poissant, Louise, « Quand les murs deviennent murales » in *Murs et murales*, Saint-Laurent, Éditions du Trécaré, 1988, p. 11-16.

- Pouilloux, Jean-Yves, « Introduction » dans Rabelais, *La vie très horrifique du grand Gargantua*, Paris, Garnier Flammarion, 1968.
- Rabelais, François, *Pantagruel*, édité par Pierre Michel, Paris, Librairie générale française, 1972.
- Rabelais, François, *La vie très horrifique du grand Gargantua*, Garnier Flammarion, Paris, 1968.
- Ramirez, Fausto, *Crónoca de las artes plásticas en los años de Lopéz Velarde 1914-1921*, Mexico, UNAM, 1990.
- Ramos Martinez, Alfredo in *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, Mexico, Cvltvra, 1926.
- Ramos, Samuel, « El sueño de México » in *Contemporáneos*, Mexico, article en deux parties; février no 21 et mai no 24, 1930.
- Rancière, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.
- Reed, John, *México insurgentes*, Mexico, Porrúa, 1996 (1914).
- Reyes Palma, Francisco, « Trincheras antifascistas » in *Leopoldo Méndez El oficio de grabar*, Mexico, Conaculta- ERA, 1994, p. 15-20.
- Reyes, Aurelio De Los, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- Reyes, Aurelio De Los, *Con Villa en México*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, Paris, L'ordre philosophique, 1983, Tome II.
- Rivera, Diego, « Das Werk des Malers Diego Rivera », *Neuer Deutscher Verlag*, Berlin, 1928. Traduction française de Catherine Ballestero in Rivera, Diego, *Écrits sur l'art*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, p. 77-101.
- Rivera, Diego, « Edward Weston et Tina Modoti » in *Mexican Folkways*, no 6, avril-mai, 1926. Traduction française de Ballestero, Catherine in Rivera, Diego, *Écrits sur l'art*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, p. 73-76.
- Rivera, Diego, « Introduction » in *Portrait of America by Diego Rivera*, New York, Covici Friede Publishers, 1934. Traduction française de Catherine Ballestero, in Rivera, Diego, *Écrits sur l'art*, sélection de, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, p. 170-204.

Rivera, Diego, « José Guadalupe Posada », *Mexican Folkways*, Mexico, 1930. Traduction française de Catherine Ballestero in Rivera, Diego, *Écrits sur l'art*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, p. 110-114.

Rivera, Diego, « L'esprit associatif dans l'art mexicain » in *Survey Graphics*, New-York, vol. 5, no 2, p.174-178, New-York, 1^{er} mai 1924.

Rivera, Diego, « La peinture mexicaine », *Genius of America*, New York, Committee of Cultural Relations with Latin America, 1931. Traduction française de Ballestero, Catherine in Rivera, Diego, *Écrits sur l'art*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, p. 115-125.

Rivera, Diego, « Lettre à Marius de Zaya », *Écrits sur l'art*, sélection de Catherine Ballestero, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, p. 7-9.

Rivera, Diego, « Los Patios de la Secretaría de Educación Pública », *El Arquitecto*, Mexico, septembre 1925, IIe série, no 1, p. 12-20. Traduction française de Catherine Ballestero, in Rivera, Diego, *Écrits sur l'art*, sélection de, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999.

Rivera, Diego, « Frida Kahlo y el arte mexicano » in *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana*, Mexico, t.1, no 2, octobre 1943. Traduction française de Ballestero, Catherine in Rivera, Diego, *Écrits sur l'art*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, p. 259-276.

Robert, Paul, *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

Robert, Paul, *Le Petit Robert*, Paris, 1977.

Rodríguez, Mortellaro, Itzel, « La nación mexicana en los murales del Palacio Nacional (1929-1935) » in *Los murales del Palacio nacional*, Mexico, Américo Arte Editores et Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997, p. 55-132.

Rosales, Sofía, « Le renouveau de la gravure » in *L'art moderne mexicain*, Graham Mayo, sous la direction générale de, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1999.

Rulfo, Juan, « El llano en llamas »: *Juan Rulfo, Obras*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Rulfo, Juan, *Pedro Paramo*, Mexico, Fondo de Cultura Económica.

Russo, Alessandra, *La mirada circular*, Mexico, UNAM-III, sous presse.

Sandi, Luís, « The Story Retold » in *Theatre Arts Montly*, 1938, août.

Serrano Martínez, Celedonio, *El corrido Mexicano no deriva del romance español*, Chilpancingo, Centro Cultural Guerrerense, 1963.

Sheridan, Guillermo, *Indices de Contemporáneos*, UNAM, Mexico, 1988.

Sierra Partida, Alfonso, « Préface » in Grijalva De León, Ricardo, *Pancho Datos; cantor popular de la Revolución mexicana y el más genial improvisador*, Mexico, Editorial Vórtice, 1962.

Silva Herzog, Jesús, *Breve Historia de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970 (1960), volumes 1 et 2.

Silva Herzog, Jesús, *La trayectoria ideológica de la Revolución mexicana*, Mexico, El Colegio Nacional, 1994 (1973).

Simon, Alfred, « Mythe de la fête et culture carnavalesque » in *Encyclopaedia Universalis; Symposium, Les enjeux*, Paris, 1990, p. 545-555.

Siqueiros, David Alfaro, « José Clemente Orozco, le précurseur formel-professionnel » (1944) in *David Alfaro Siqueiros. L'art et la révolution*, Paris, Éditions sociales, 1973, p. 65-77.

Siqueiros, David Alfaro, « Les arts plastiques et la révolution en Amérique latine à la lumière de la peinture mexicaine contemporaine » in *David Alfaro Siqueiros. L'art et la révolution*, Éditions sociales, Paris, 1973, p. 219-228.

Siqueiros, David Alfaro, « Rivera, le premier à montrer l'exemple par la pratique » in *David Alfaro Siqueiros. L'art et la révolution*, Paris, Éditions sociales, 1973, p. 85-91.

Siqueiros, David Alfaro, « Synthèse du cours historique de la peinture mexicaine moderne » (1947) in *L'art et la révolution*, Paris, Éditions sociales, 1973, p. 11-21.

Siqueiros, David Alfaro, « Comment on peint une fresque », (cours donné en 1949 à l'École des beaux-arts de San Miguel Allende- Guanajuato), Mexico, Ediciones mexicanas, 1951 in *David Alfaro Siqueiros. L'art et la révolution*, Paris, Éditions sociales, 1973, p. 166-167.

Siqueiros, David Alfaro, *L'art et la révolution*, Éditions sociales, Paris, 1973.

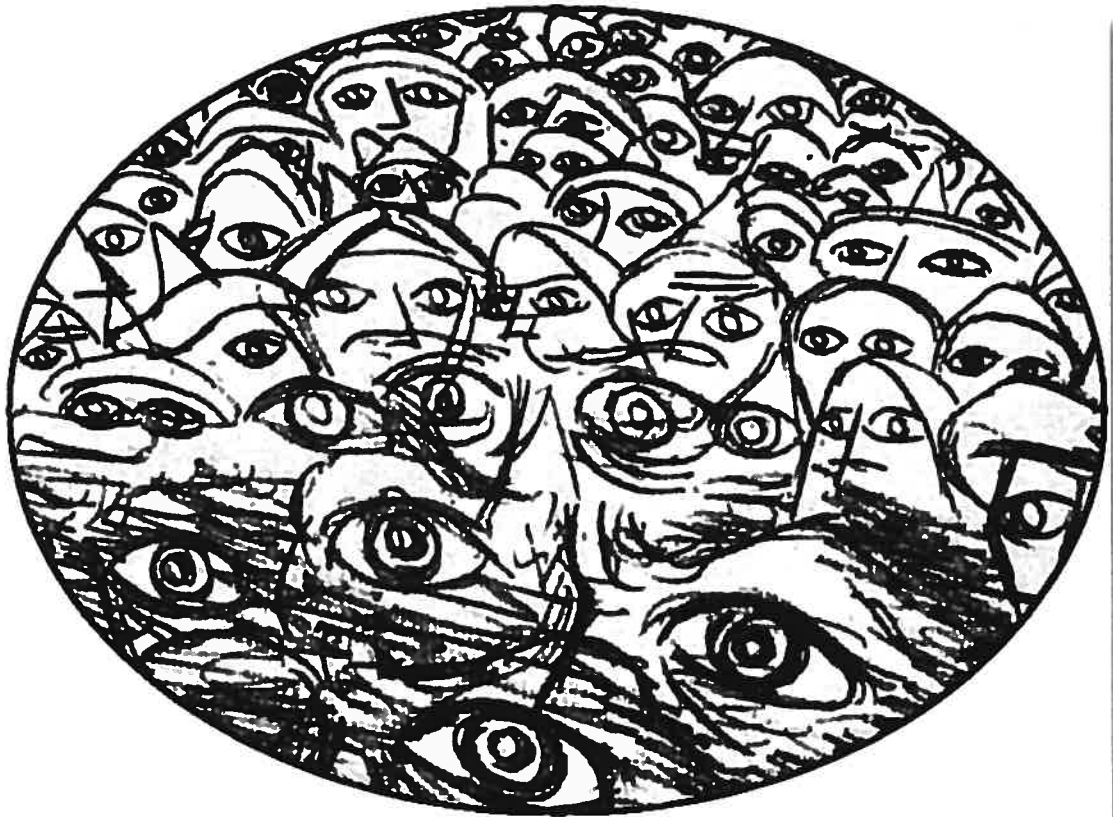
Siqueiros, David Alfaro, « Fonctions de la photographie » in *Hoy*, Mexico, 4 août 1945. Traduction française de Georges Fournial in *David Alfaro Siqueiros. L'art et la révolution*, Paris, Éditions sociales, 1973, p. 93-98.

Solís Velasco García, Elena, *Investigaciones psicológicas sobre la Revolución Mexicana y su expresión literaria*, Tesis de Maestría en sicología, México, UNAM, 1960.

- Tavira, Luis de « El otro teatro » in Maria y Campos, Armando de, *El teatro de genero chico en la Revolución mexicana*, Mexico, CONACULTA, 1996, p. ix-xxvi.
- Thomas, Ann, « La photographie moderniste au Mexique L'esprit d'une époque » in *L'art moderne mexicain*, Graham Mayo (sous la direction générale de), Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1999.
- Tréguer, Annick, *Chicanos, murs peints des États-Unis*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.
- Trejo Fuentes, Ignacio, « Jorge Ibargüengoitia, el gran parodista » in *Ensayos sobre la novela mexicana*, Mexico, UNAM, 1987, p. 123-132.
- Ugalde Gómez, Nadia, *Diego Rivera La estética de un sueño*, Mexico, Círculo de arte, 2002.
- Valadés, Edmundo, *La Revolución y las letras*, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Velarde, Ramón López, *Pegaso*, Mexico, I: 16, 29 juin 1917.
- Vöhringer, Christian, *Bruegel l'Ancien*, Cologne, Könemann, 2000.
- Wechsler James, « Au-delà des frontières, l'influence du muralisme mexicain en Russie soviétique et aux États-Unis » in *L'art moderne mexicain*, Graham Mayo (sous la direction générale de), Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1999.
- Weinberg, Florence, *Rabelais et les leçons du rire*, Paris, Orléans, Paradigme, 2000.
- Westheim, Paul, *La Calavera*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1996 (1953).
- Westheim, Paul, *El grabado en madera*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1981 (version allemande de 1921).
- Weston, Edward, *Journal Mexicain 1923-1926*, Paris, Seuil, 1995.
- Wolfe, Bertram D., *Diego Rivera*, Paris, Séguier, 1994 (v.o.a. 1963).

PATRICE GIASSON

LES AUTRES VISAGES DE LA RÉVOLUTION MEXICAINE



DOSSIER ICONOGRAPHIQUE



Fig.1. Bruegel L'Ancien, *La Moisson*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1565.



Fig.2. Leopoldo Méndez, *L'ensemencement*, gravure en linoléum, Mexico, 1948.



Fig.3. Juan Rulfo, photographies, vers 1950. Extraites de *México: Juan Rulfo fotógrafo*, Espagne, Lunweg, 2001.



Fig.4. Couvent augustinien de Ixmiquilpan, fresque intérieure, Mexique, XVIe siècle.



Fig.5 Diego Rivera, *Épopée du peuple mexicain*, fresque du Palais national de Mexico, 1929-1935.

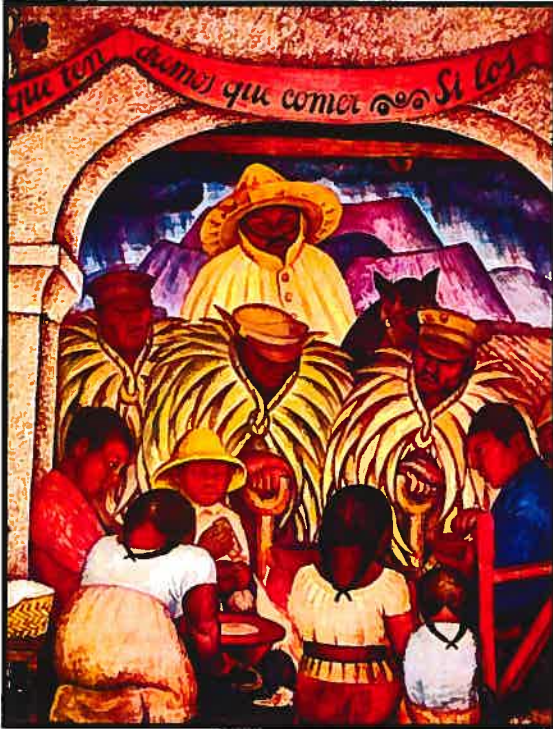


Fig.6. Diego Rivera, détail du cycle
Vision politique idyllique du peuple mexi-
cain,
Ministère de l'Éducation Publique, 2ème
étage, 1928.



Détail de la fig. 7.

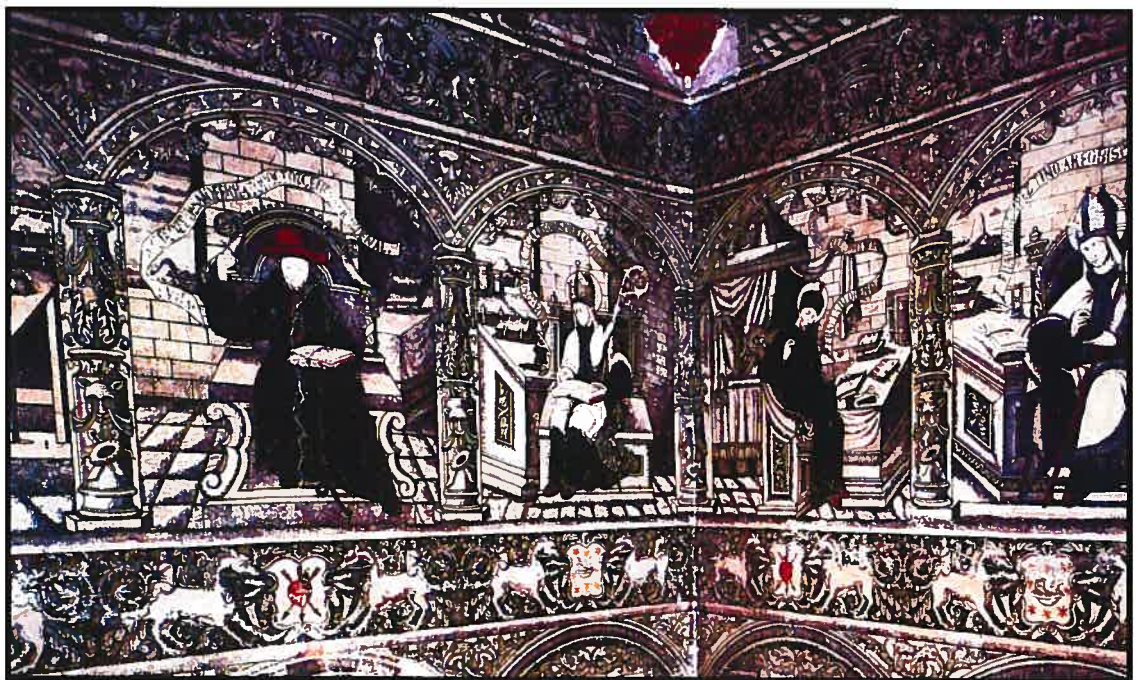


Fig.7. Couvent augustinien d'Actopan, fresque de l'escalier intérieur, XVIIe siècle.



Fig.8. Diego Rivera, *Rêve d'un après-midi dominical dans l'Alameda centrale*, peinture murale sur panneaux, Mexico, 1947.

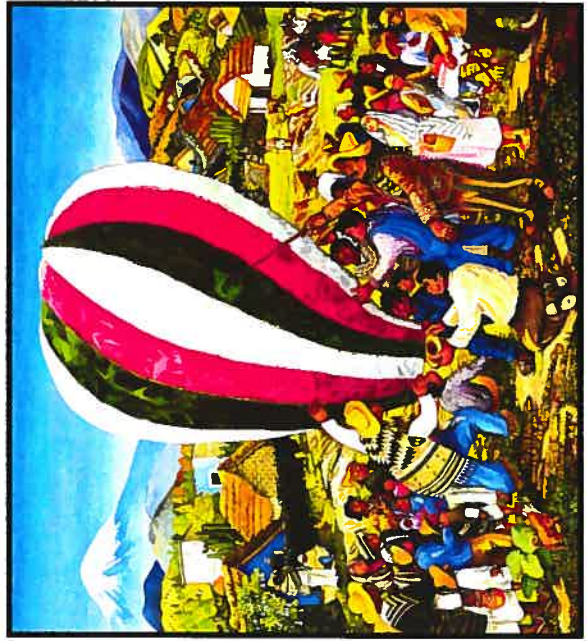


Fig.9. Ramón Cano Manilla, *Le ballon*, 1930.

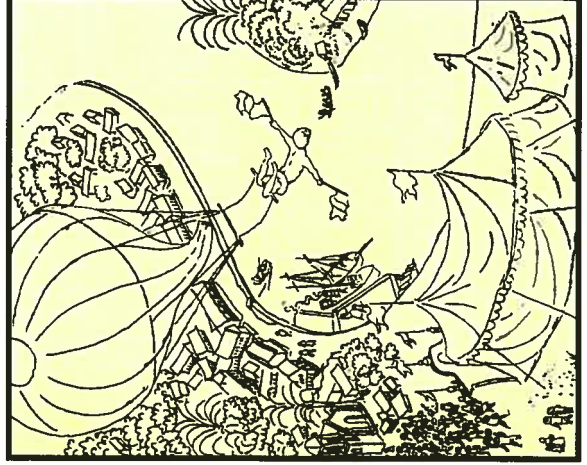


Fig.10. Leopoldo Méndez, *El Chicharo*, 1964.



Fig.11. Frida, Kahlo, *L'étreinte d'amour de l'univers, la terre (le Mexique), moi, Diego et Monsieur Xólotl*, Collection Jacques et Natasha Gelman, 1949.

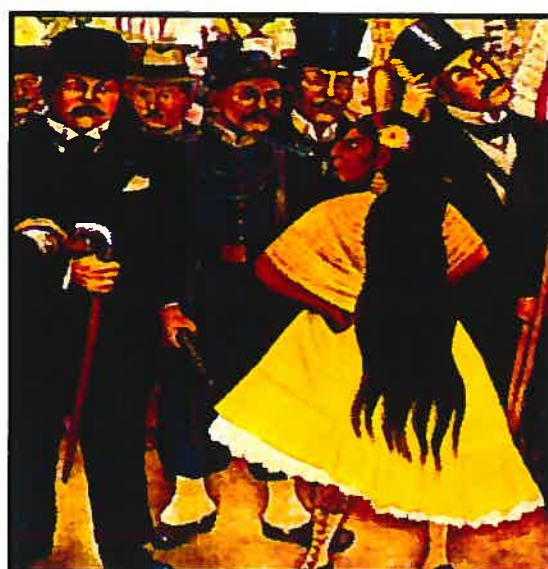


Fig.12, 13. Détails de la figure 8.



Fig.14. Nicolas de Jesús, *Voladores : une vision du 11 septembre*, gravure sur papier amate, 2001.



Fig.16. Détail de la figure 8.



Fig.15. Détail de la figure 8.



Fig.17. Rivera, Diego, *Répression*, collection privée, date inconnue. Extraite de *Images of Mexico*, Bern, Benteli, 1987, p. 33.



Fig.18. Détail de la figure 8.

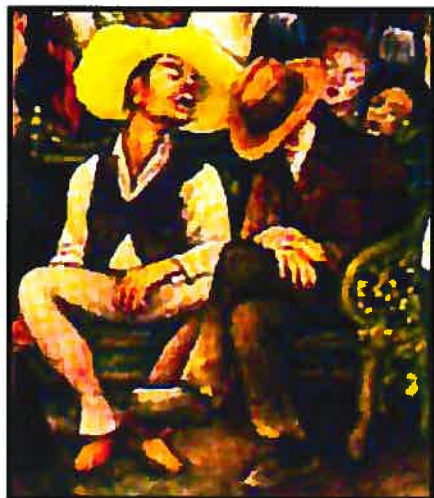


Fig.20. Détail de la figure 8.



Fig.21. Détail de la figure 8.



Fig.19. Bruegel L'Ancien, *Le Misanthrope*, Capodimonte, Naples, 1568.



Fig. 20 bis. Bruegel, *Paysan assis et endormi*, Rstichkabinett, Dresde, 1565.



Fig. 21 bis. Bruegel, *Un estropié*, Rstichkabinett, Dresde, 1565.



Fig.22. Leopoldo Méndez, *Professeur Juan Martínez Escobar*, élaboré en protestation contre la vague d'assassinats de nombreux professeurs par des fanatiques religieux dans les années trente, lithographie, 1939.



Fig.23. Bruegel L'Ancien, *Le Portement de Croix*, Kunsthistorisches Museum, Vienne, 1564.



Fig.24. Bruegel L'Ancien, détail Fig. 23.



Diego Rivera, détail de la figure 8.



Fig.25. *Triomphe de la mort*, détail de la fresque de la Maison du doyen, Puebla, XVIe siècle.



Fig.26. Détail de la figure 23.

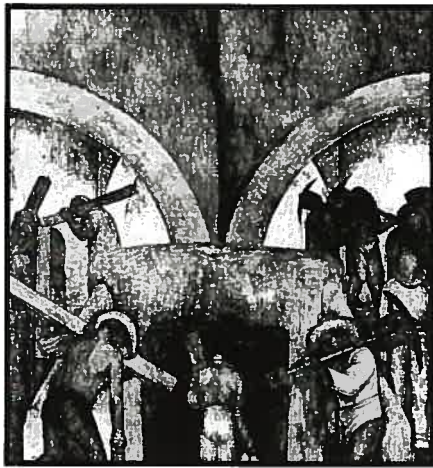


Fig.27. Diego Rivera, *Entrée dans la mine*, détail des murales du Ministère de l'Éducation Publique, Mexico, 1923-1928.



Fig.28. José Clemente Orozco, *Le Christ détruisant sa croix*, détail des murales de l'École Nationale Préparatoire, Mexico, 1922-1923.



Fig.29. Tina Modotti, *Ouvrier portant une poutre*, Mexico, Photothèque de l'Institut National d'Anthropologie et d'Histoire, Pachuca, 1926.



Fig.28 bis. José Clemente Orozco, *Le Christ détruisant sa croix*, Dartmouth College, Hannover, 1932-1934.



Fig.30. Diego Rivera, détail de la figure 8.

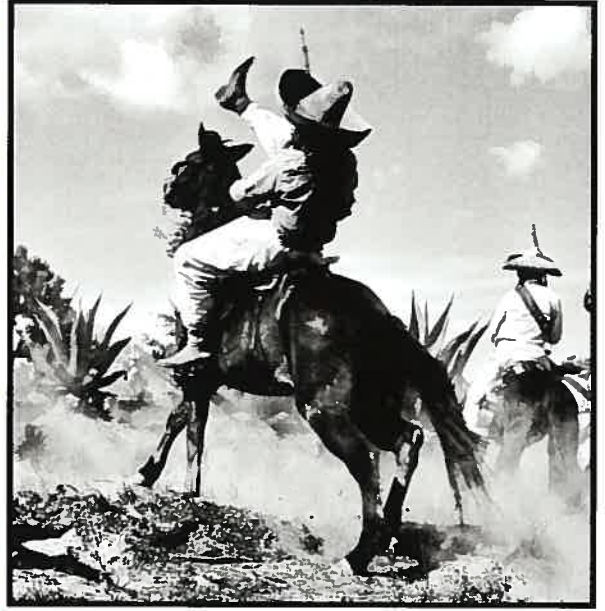


Fig. 31. Juan Rulfo, photographies tirée lors du tournage de *La Escondida* de Roberto Gavaldon, 1956. Extraite de *México: Juan Rulfo fotógrafo*, Espagne, Lunewerg, 2001.



Fig.32. Photo du général Francisco Villa, 1914.
Extraite de Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México*, UNAM, 1992 (1985), p. 285.



Fig.33. Théodore Géricault, *Officier de chasseurs à cheval chargeant*, Louvre, Paris, 1812.



Fig. 34. Bruegel L'Ancien, *Le combat de Carnaval et Carême*, Kunsthistorisches Museum, Vienne, 1559.



Fig.35. Edward Weston, *Diego Rivera*, épreuve argent, Center for Creative Photography, Tucson, Arizona, 1924.



Fig.36. Diego Rivera, *Le peintre, le sculpteur et l'architecte* (Diego Rivera faisant l'architecte), détail de peinture murale au Ministère de l'Éducation Publique, Mexico, 1924-1928.



Fig.37. Edward Weston, *Tina Modotti*, 1925.



Fig.38. Diego Rivera, *Portrait de Tina Modotti*, Fusain, Philadelphia Museum of Art, 1926.

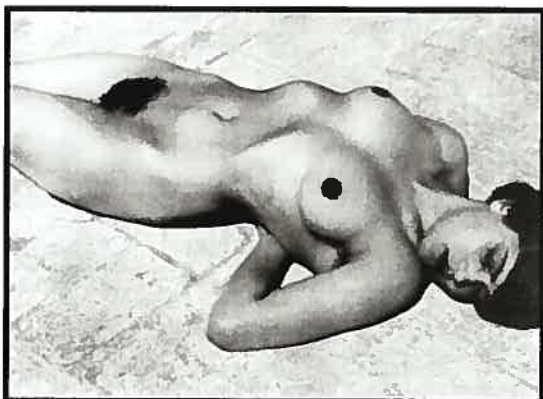


Fig.39. Edward Weston, photographie inversée, *Tina sur le toit*, Mexico, épreuve argent inversée, Center for Creative Photography, Tucson, Arizona, 1923.

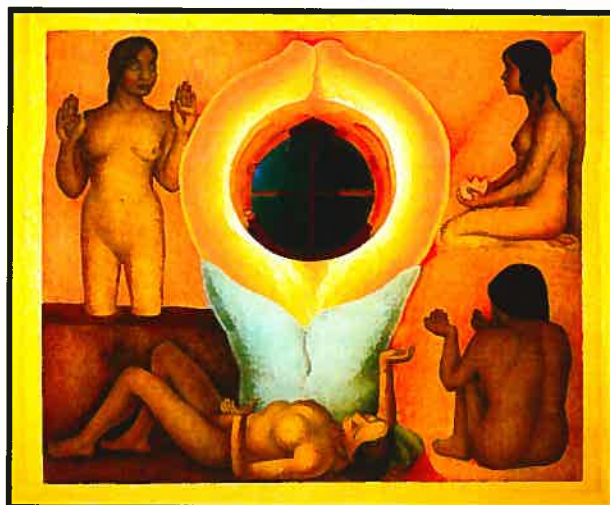


Fig.41. Diego Rivera, *Maturation*, détail du cycle *Chant à la terre*, École Nationale d'Agriculture, Chapingo, 1926-1927.

Fig.40. Diego Rivera, *Germination*, détail du cycle *Chant à la terre*, École Nationale d'Agriculture, Chapingo, 1926-1927.

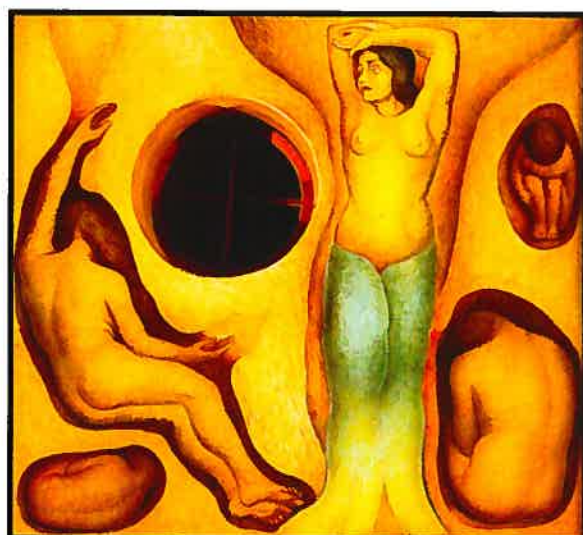


Fig.42. Antonio Garduño, *Nahui Ollin*, épreuve argent, Collection Ava Vargas, Mexico, 1927.

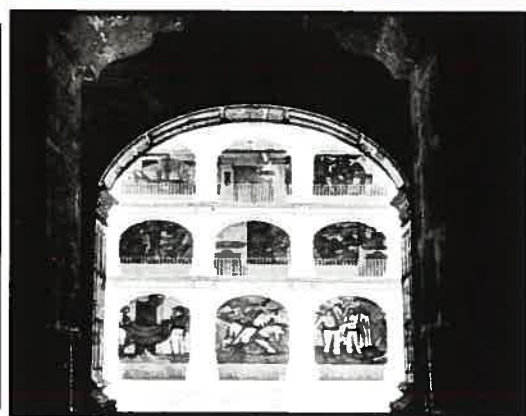


Fig.43. Tina Modotti, reproduction de l'oeuvre murale d'Orozco à l'Ancienne école nationale préparatoire, actuel Musée San Idelfonso, 1927.

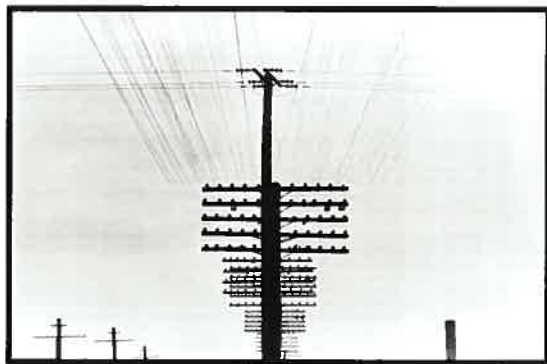


Fig.44. Tina Modotti, *Câbles télégraphiques*, épreuve argent, Mexico, Photothèque de l'Institut National d'Anthropologie et d'Histoire, Pachuca, 1925.

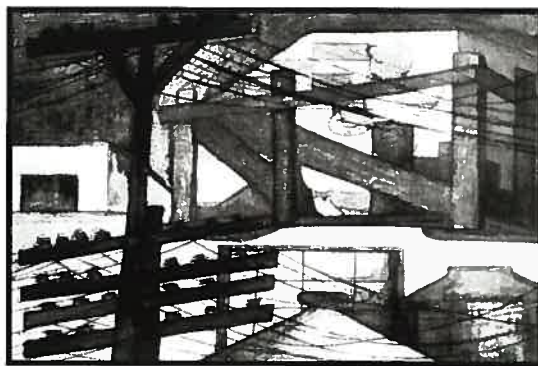


Fig.45. Fermin Revueltas, *Échafaudages extérieurs*, Aquarelle, Collection particulière, 1923.



Fig. 45bis. Leopoldo Mendez, *Accident*, gravure sur bois, Colorado Collection, 1943.



Fig.46. Tina Modotti, *La machine à écrire de Mella*, Mexico, épreuve argent, Photothèque de l'Institut National d'Anthropologie et d'Histoire, Pachuca, 1928.



Fig.47. Tina Modotti, *Tente de cirque*, Mexico, épreuve argent, Musée d'Art Moderne, New York, 1924.

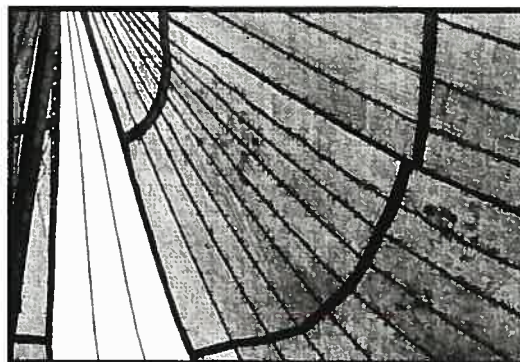
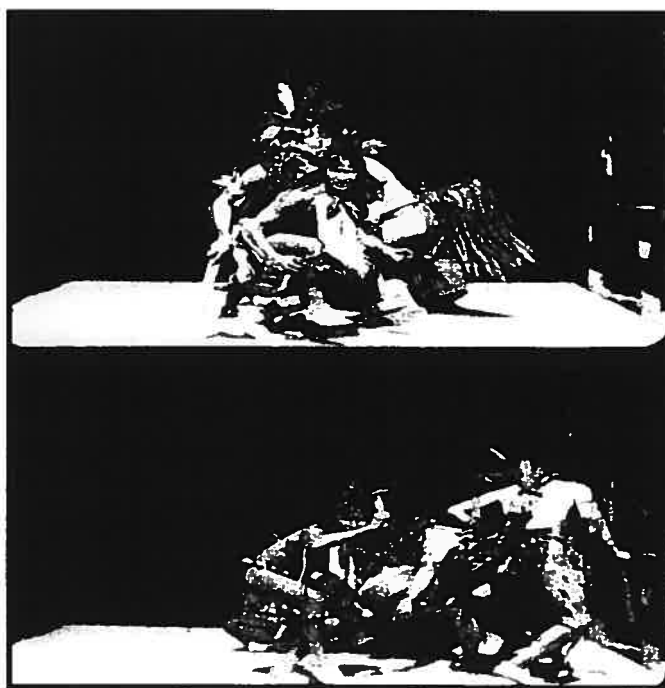


Fig. 48. Edward Weston, *Tente de cirque*, Mexico, épreuve argent, Center for Creative Photography, Tucson, Arizona, 1924.



Fig.49. Tina Modotti, *Paysans en train de lire El Machete*, Mexico, Photothèque de l'Institut National d'Anthropologie et d'Histoire, Pachuca, 1928.



Détail figure 50.

Fig.50. William Kennedy Laurie Dickson, *Buffalo Dance*, Bande kinéscope, Library of Congress Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division, Washington, 1894.



Fig.51. Lola Alvarez Bravo, *Indiférence*, Collection Olivier Debroise, 1940.



Fig.52. Tina Modotti, *Misère*, Mexico, Photothèque de l'Institut National d'Anthropologie et d'Histoire, Pachuca, 1928.



Fig.53. Gustavo Casasola, *Des extrémistes de droites se rebellant contre l'administration de Madero*, Archive Casasola, 1913.



Fig.54. Tina Modotti, *L'élégance et la pauvreté*, photomontage, 1928.



Fig.55. Antonio Ruiz, alias El Corcito, *L'Été*, Musée du Secretaria de Hacienda y Credito Publico, Mexico, 1937.



Fig.56. Juan Rulfo, photographies, vers 1950, extraites de *México: Juan Rulfo fotógrafo*, Espagne, Lunwerk, 2001.



Fig.56bis. *Ibid.*



Fig.57. *Ibid.*



Fig.57bis. *Ibid.*



Fig.58. *Ibid.*



Fig.58bis. *Ibid.*



Fig.59. *Ibid.*



Fig.59bis. *Ibid.*



Détail figure 59bis, *Ibid.*



Fig. 59ter, *Ibid.*



Fig. 59cua, *Ibid.*

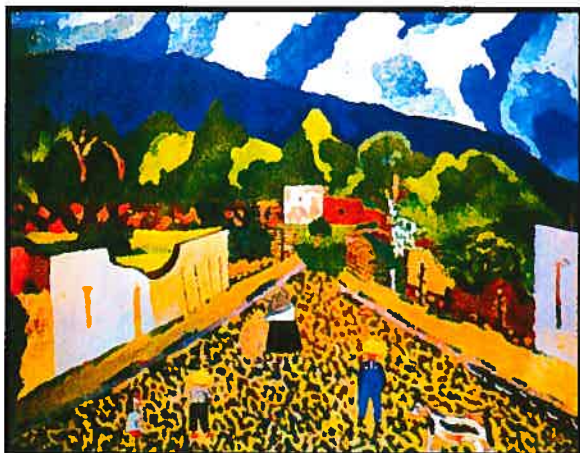


Fig.60. Salvador Gutierrez, *Mi calle* (Ma rue), huile, Mexico, 1926. Extraite de Alfredo Ramos Martinez, *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, Cvltvra, 1926.



Fig.61. María Carmen Lavin, *De camino* (En chemin), huile, Mexico, 1926. Extraite de Alfredo Ramos Martinez, *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, Mexico, Cvltvra, 1926.

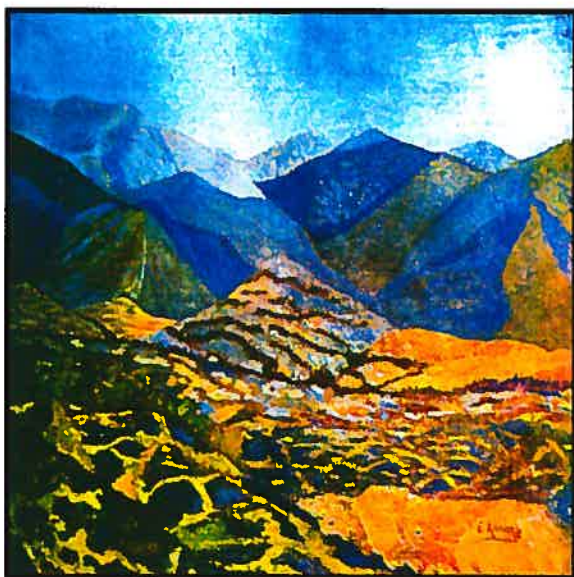


Fig.62. Everardo Ramirez, *Lomas de Contreras* (Collines de Contreras), Mexico, 1926. Extraite de Alfredo Ramos Martinez, *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, Mexico, Cvltvra, 1926.



Fig.63. Edmundo Arteaga, *Don Simón* (Monsieur Simon), Mexico, 1926. Extraite de Alfredo Ramos Martinez, *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, Mexico, Cvltvra, 1926.



Fig.64. Villa et Zapata dans la chaise présidentielle, Palais National de Mexico, Archive Casasola, Mexico, 1914.



Fig.65. Haut: Révolutionnaires déjeunant au Restaurant Sanborns le jour de l'occupation de la Ville de Mexico, Archive Casasola, septembre 1914. Bas: Zapatistes au même endroit en 1999, Duilio Rodríguez. Photomontage intitulé « Sanborns : 1914 -1999 » publié dans *La Jornada*, 17 mars 1999.



Fig.66. Semaine Sainte à Cuetzalan, photo de l'auteur, 2001.



Fig.67. Semaine Sainte à Cuetzalan, photo de l'auteur, 2001.



Fig.69. José Guadalupe Posada, *Calavera catrina*, gravure sur zinc, Instituto National de Bellas Artes, Mexico, vers 1890-1910.



Fig.68. Villa à cheval -durant la Semaine sainte?- , après sa reddition, vers 1921.



Détail figure 68; Villa et un masque d'Espagnol.



Fig.70. Peinture murale à Coyoacan, réalisée vers 1995, rue Tres Cruces coin Presidente Carranza, photo de l'auteur, 2000.



Fig.71. Villa à cheval, réalisée par Reel Life, The Library of Congress, 9 mai 1914. Extraite de Aurelio de los Reyes, *Con Villa en Mexico*, Mexico, UNAM, 1992, p. 224.



Fig.72. Peinture murale, sans titre, murs extérieurs de l'Université Nationale Autonome de Mexico, côté rue Medicina, photo de l'auteur, 2000.



Fig.73. Villa à cheval, réalisée par Reel Life, The Library of Congress, 9 mai 1914. Extraite de Aurelio de los Reyes, *Con Villa en Mexico*, Mexico, UNAM, 1992, p. 225.



Fig.74. Nicolas de Jesus, *El Olvidado* (L'oublié), Gravure sur amate, Ameyaltepec, Guerrero, 2003. Photo de l'auteur.



Détail figure 74.



Fig.75. Nicolas de Jesus, *La Semence*, 2000. Extraite de « Hojas de Amate » in *Arte y Cultura de Guerrero*, No 5, Mexico, décembre 2001.

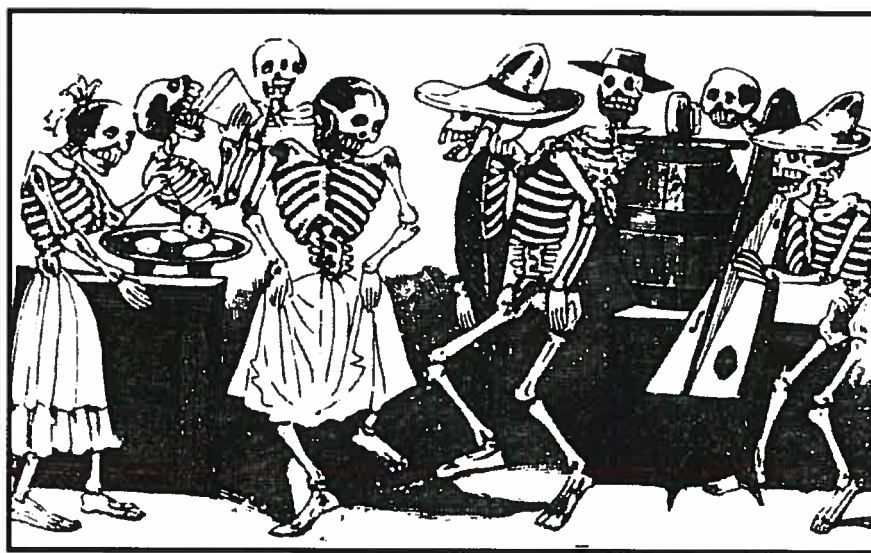


Fig.76. José Guadalupe Posada, *Le sirop d'outre-tombe*, Instituto National de Bellas Artes, Mexico.

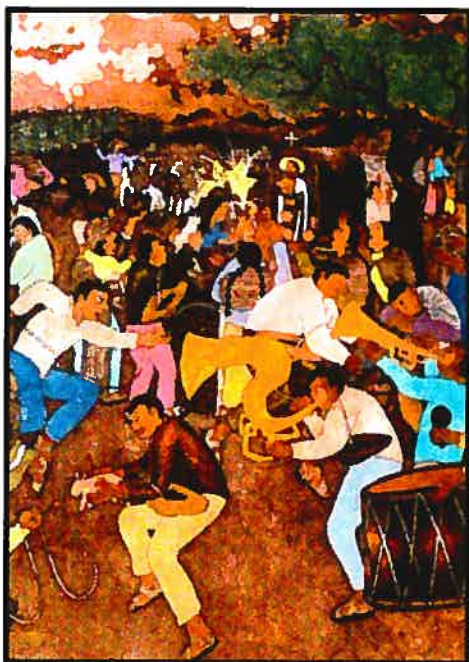


Fig.77. Nicolas de Jesus, détail de la gravure *Fête à San Lucas*, 2000. Extraite de « Hojas de Amate » in *Arte y Cultura de Guerrero*, No 5, Mexico, décembre 2001.



Fig.78. Bruegel L'Ancien, Détail de *La danse de la mariée*, Institut of Art, Détroit, 1556.

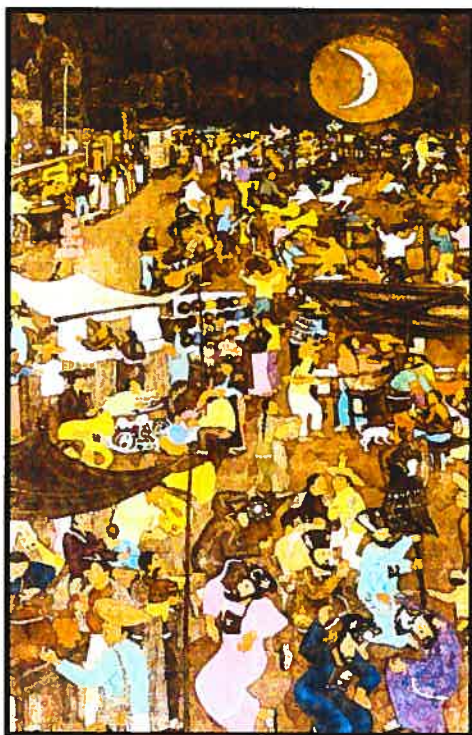


Fig.78bis. Nicolas de Jesus, *Carnaval*, 2000. Extraite de « Hojas de Amate » in *Arte y Cultura de Guerrero*, No 5, Mexico, décembre 2001.



Fig.79. James Ensor, *Squelettes se disputant un hareng-saur*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1891.



Fig.80. Jose Guadalupe Posada, *Le purgatoire artistique où gisent les squelettes des artistes et des artisans*, feuille volante, Collection Christopher Miguel Cedeño Martínez y Jonathan Chávez Cedeño, entre 1890 et 1910.



Détail figure 80.



Fig.81. James Ensor, *Squelette dessinant de fines puérlités*, 1899.



Fig.82bis. Leopoldo Mendez, *Mexico 1945*, gravure sur bois, The University of Michigan Museum of Art, Michigan, 1943.



Fig.82. James Ensor, *Le squelette peintre*, 1896.



**Nicolás De Jesús
PINTOR**

F MAIL

Fig.83. Carte d'affaire du peintre Nicolas de Jesus, 2003.



Fig.84. José Clemente Orozco, fresque de l'Ancienne école préparatoire, actuel Musée Idelfonso, 1924.



Fig.85. Leopoldo Mendéz, Caricature d'un défilé fasciste, Lithographie, vers 1943.

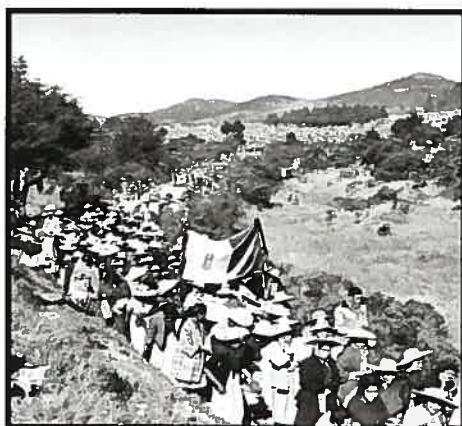


Fig.86. Juan Rulfo, procession en l'honneur de la Vierge de Guadeloupe, vers 1950. Photo extraite de *México : Juan Rulfo fotógrafo*, Espagne, Lunweg, 2001.



Fig.87. Antonio Ruiz, alias El Corzo, *Défilé -défilé scolaire-*, 1936.



Fig. 88. Ariosto Otero, partie adjacente au *Le voyage du XXe siècle*, oeuvre murale extérieure, Ancienne gare de Magdalena Contrera, Mexico, 2000. Photo de l'auteur, 2001.



Fig. 89. Ariosto Otero, *Le voyage du XXe siècle*, oeuvre murale extérieure, Ancienne gare de Magdalena Contrera, 2000. Photo de l'auteur, 2001.



Fig. 90. Ariosto Otero, *Tlaloc*, oeuvre murale extérieure, Ancienne gare de Magdalena Contreras, Mexico, 2001. Photo de l'auteur, 2001.

Détail figure 90.





Fig.91. Détail de la peinture murale de Tanagerla élaborée pour la célébration du municipio autonome Flores Magón et détruite la même année par les autorités, 1998.



Fig.92. Peinture murale, aujourd'hui effacée, Totolapan, Morelos, photo de l'auteur, 2000.



Fig.93. Peinture murale, Faculté de Philosophie et Lettres, UNAM, réalisée durant la grève étudiante de 1999-2000. Photo de l'auteur, 2000.



Fig.94. Paysans de San Salvador Atenco devant murale, 2001. Photographie tirée de la revue Géo, Paris, novembre 2002, p.108.

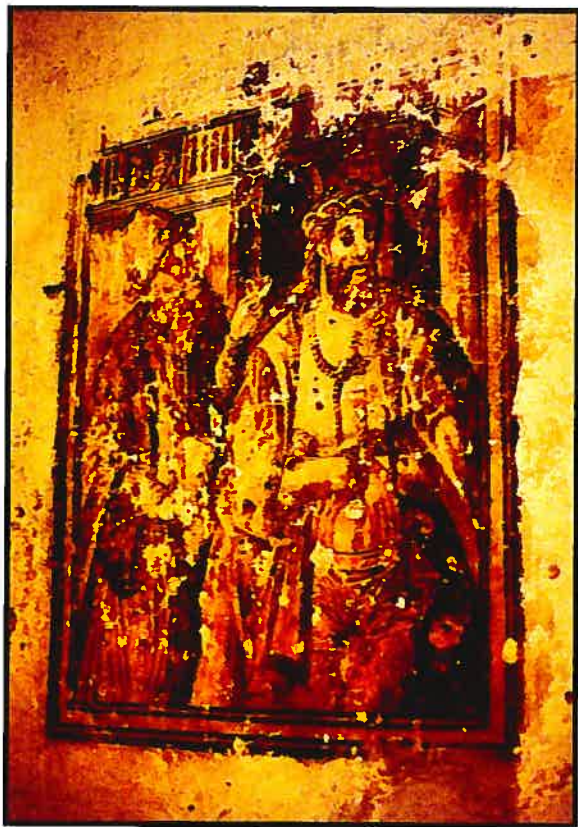


Fig.99. *Cristo balaceado* (le Christ fusillé),
Icône du Christ vandalisé durant la Révolution,
Église de Totolapan, Morelos.

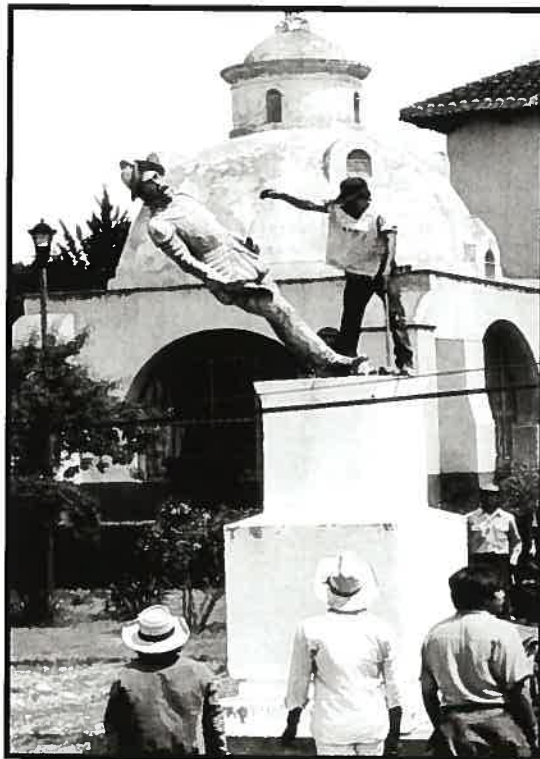


Fig.100. Destruction d'une statue de
Hernan Cortés l'année du Cinq-cen-
tième anniversaire de la découverte de
l'Amérique, 1992. Photo extraite de Yvon
Le Bot, sous la direction de, *Indiens,
Chispas, Mexico, Californie*, Montpellier,
Indigène, 2002.

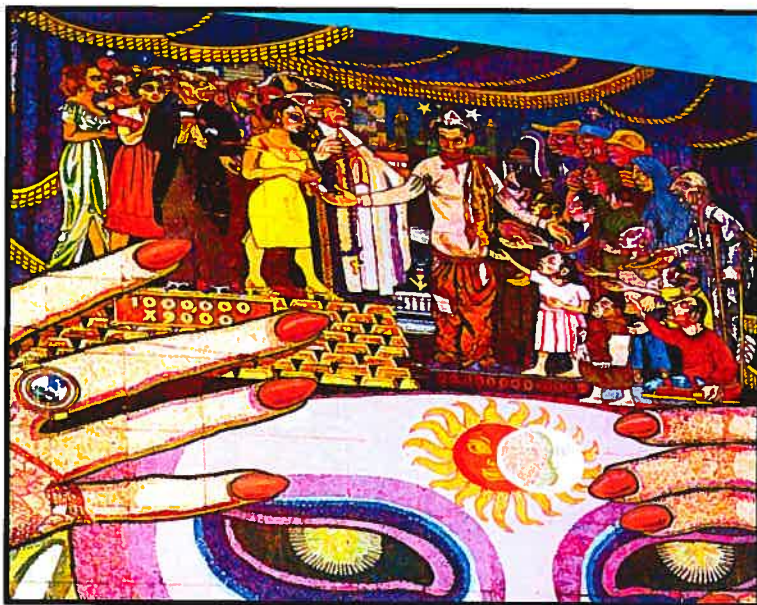


Fig.101. Diego Rivera, *Histoire du Théâtre au Mexique*,
Mexico, 1953.



Détail figure 101.



Fig.101bis. Nicolas de Jesus,
Destruction de la Statue de
la liberté, Gravure sur amate,
Ameyaltepec, Guerrero, 2003.
Photo de l'auteur, 2003.



Fig.101ter. Nicolas de Jesus,
Passage de clandestins à la
frontière, Gravure sur amate,
Ameyaltepec, Guerrero, 2003.
Photo de l'auteur, 2003.



Fig.102. Jorge Borja Basante, collage
anti-Salinas, 1998. Photo de l'auteur,
1999.



Fig.103. Zapata sur fond de
paysage agricole, affiche
élaborée lors d'une manifesta-
tion paysanne à Mexico, 2001.
Photo de l'auteur, 2001.

LISTE DES FIGURES

Fig.1. Bruegel L'Ancien, <i>La Moisson</i> , The Metropolitan Museum of Art, New York, 1565.....	i
Fig.2. Leopoldo Méndez, <i>L'ensemencement</i> , gravure en linoléum, Mexico, 1948.....	i
Fig.3. Juan Rulfo, photographies, vers 1950. Extraites de <i>México: Juan Rulfo fotógrafo</i> , Espagne, Lunwerg, 2001.....	ii
Fig.4. Couvent augustinien de Ixmiquilpan, fresque intérieure, Mexique, XVI ^e siècle.....	ii
Fig.5 Diego Rivera, <i>Épopée du peuple mexicain</i> , fresque du Palais national de Mexico, 1929-1935.....	ii
Fig.6. Diego Rivera, détail du cycle <i>Vision politique idyllique du peuple mexicain</i> , Ministère de l'Éducation Publique, 2 ^{ème} étage, 1928.....	iii
Détail de la fig. 7.....	iii
Fig.7. Couvent augustinien d'Actopan, fresque de l'escalier intérieur, XVI ^e siècle.....	iii
Fig.8. Diego Rivera, <i>Rêve d'un après-midi dominical dans l'Alameda centrale</i> , peinture murale sur panneaux, Mexico, 1947.....	iv
Fig.9. Ramón Cano Manilla, <i>Le ballon</i> , 1930.....	iv
Fig.10. Leopoldo Méndez, <i>El Chicharo</i> , 1964.....	iv
Fig.11. Frida, Kahlo, <i>L'étreinte d'amour de l'univers, la terre (le Mexique), moi, Diego et Monsieur Xólotl</i> , Collection Jacques et Natasha Gelman, 1949.....	v
Fig.12, 13. Détails de la figure 8.....	v
Fig.14. Nicolas de Jesús, <i>Voladores : une vision du 11 septembre</i> , gravure sur papier amate, 2001.....	vi
Fig.16. Détail de la figure 8.....	vi

Fig.15. Détail de la figure 8.....	vi
Fig.17. Rivera, Diego, <i>Répression</i> , collection privée, date inconnue. Extraite de <i>Images of Mexico</i> , Bern, Benteli, 1987, p. 33.....	vi
Fig.18. Détail de la figure 8.....	vii
Fig.19. Bruegel L'Ancien, <i>Le Misanthrope</i> , Capodimonte, Naples, 1568.....	vii
Fig.20. Détail de la figure 8.....	vii
Fig. 20 bis. Bruegel, <i>Paysan assis et endormi</i> , Rstichkabinett, Dresde, 1565.....	vii
Fig.21. Détail de la figure 8.....	vii
Fig. 21 bis. Bruegel, <i>Un estropié</i> , Rstichkabinett, Dresde, 1565.....	vii
Fig.22. Leopoldo Méndez, <i>Professeur Juan Martínez Escobar</i> , élaboré en protestation contre la vague d'assassinats de nombreux professeurs par des fanatiques religieux dans les années trente, lithographie, 1939.....	viii
Fig.23. Bruegel L'Ancien, <i>Le Portement de Croix</i> , Kunsthistorisches Museum, Vienne,1564.....	ix
Fig.24. Bruegel L'Ancien, détail Fig. 23.....	ix
Diego Rivera, détail de la figure 8.....	ix
Fig.25. <i>Triomphe de la mort</i> , détail de la fresque de la Maison du doyen, Puebla, XVIe siècle.....	x
Fig.26. Détail de la figure 23.....	x
Fig.27. Diego Rivera, <i>Entrée dans la mine</i> , détail des murales du Ministère de l'Éducation Publique, Mexico, 1923-1928.....	x
Fig.28. José Clemente Orozco, <i>Le Christ détruisant sa croix</i> , détail des murales de l'École Nationale Préparatoire, Mexico, 1922-1923.....	x
Fig.29. Tina Modotti, <i>Ouvrier portant une poutre</i> , Mexico, Photothèque de l'Institut National d'Anthropologie et d'Histoire, Pachuca, 1926.....	x

Fig.28 bis. José Clemente Orozco, <i>Le Christ détruisant sa croix</i> , Dartmouth College, Hannover, 1932-1934.....	x
Fig.30. Diego Rivera, détail de la figure 8.....	xi
Fig. 31. Juan Rulfo, photographies tirée lors du tournage de <i>La Escondida</i> de Roberto Gavaldon, 1956. Extraite de <i>México: Juan Rulfo fotógrafo</i> , Espagne, Lunweg, 2001.....	xi
Fig.32. Photo du général Francisco Villa,1914.Extraite de Aurelio de los Reyes, <i>Con Villa en México</i> , UNAM, 1992 (1985), p. 285.....	xi
Fig.33. Théodore Géricault, <i>Officier de chasseurs à cheval chargeant</i> , Louvre, Paris, 1812.....	xi
Fig. 34. Bruegel L'Ancien, <i>Le combat de Carnaval et Carême</i> , Kunsthistorisches Museum, Vienne,1559.....	xii
Fig35. Edward Weston, <i>Diego Rivera</i> , épreuve argent, Center for Creative Photography, Tucson, Arizona, 1924.....	xii
Fig.36. Diego Rivera, <i>Le peintre, le sculpteur et l'architecte</i> (Diego Rivera faisant l'architecte), détail de peinture murale au Ministère de l'Éducation Publique, Mexico,1924-1928.....	xii
Fig.37. Edward Weston, <i>Tina Modotti</i> , 1925.....	xii
Fig.38. Diego Rivera, <i>Portrait de Tina Modotti</i> , Fusain, Philadelphia Museum of Art, 1926.....	xii
Fig39. Edward Weston, photographie inversée, <i>Tina sur le toit</i> , Mexico, épreuve argent inversée, Center for Creative Photography, Tucson, Arizona, 1923.....	xiii
Fig.41. Diego Rivera, <i>Maturation</i> , détail du cycle <i>Chant à la terre</i> , École Nationale d'Agriculture, Chapingo, 1926-1927.....	xiii
Fig.40. Diego Rivera, <i>Germination</i> , détail du cycle <i>Chant à la terre</i> , École Nationale d'Agriculture, Chapingo, 1926-1927.....	xiii
Fig.42. Antonio Garduño, <i>Nahui Ollin</i> , épreuve argent, Collection Ava Vargas, Mexico, 1927.....	xiii
43. Tina Modotti, reproduction de l'oeuvre murale d'Orozco à l'Ancienne école nationale préparatoire, actuel Musée San Idelfonso, 1927.....	xiii
Fig.44. Tina Modotti, <i>Câbles télégraphiques</i> , épreuve argent, Mexico,	

Photothèque de l'Institut National d'Anthropologie et d'Histoire, Pachuca, 1925.....	xiv
Fig.45. Fermin Revueltas, <i>Échafaudages extérieurs</i> , Aquarelle, Collection particulière, 1923.....	xiv
Fig. 45bis. Leopoldo Mendez, <i>Accident</i> , gravure sur bois, Colorado Collection, 1943.....	xiv
Fig.46. Tina Modotti, <i>La machine à écrire de Mella</i> , Mexico, épreuve argent, Photothèque de l'Institut National d'Anthropologie et d'Histoire, Pachuca, 1928.....	xiv
Fig.47. Tina Modotti, <i>Tente de cirque</i> , Mexico, épreuve argent, Musée d'Art Moderne, New York, 1924.....	xiv
Fig. 48. Edward Weston, <i>Tente de cirque</i> , Mexico, épreuve argent, Center for Creative Photography, Tucson, Arizona, 1924.....	xiv
Fig.49. Tina Modotti, <i>Paysans en train de lire El Machete</i> , Mexico, Photothèque de l'Institut National d'Anthropologie et d'Histoire, Pachuca, 1928.....	xv
Fig.50. William Kennedy Laurie Dickson, <i>Buffalo Dance</i> , Bande kinéscope, Library of Congress Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division, Washington, 1894.....	xv
Détail figure 50.....	xv
Fig.51. Lola Alvarez Bravo, <i>Indifférence</i> , Collection Olivier Debroise, 1940.....	xvi
Fig.52. Tina Modotti, <i>Misère</i> , Mexico, Photothèque de l'Institut National d'Anthropologie et d'Histoire, Pachuca, 1928.....	xvi
Fig.53. Gustavo Casasola, <i>Des extrémistes de droites se rebellant contre l'administration de Madero</i> , Archive Casasola, 1913.....	xvi
Fig.54. Tina Modotti, <i>L'élégance et la pauvreté</i> , photomontage, 1928.....	xvi
Fig.55. Antonio Ruiz, alias El Corcito, <i>L'Été</i> , Musée du Secretaria de Hacienda y Credito Publico, Mexico, 1937.....	xvi
Fig.56. Juan Rulfo, photographies, vers 1950, extraites de <i>México: Juan Rulfo fotógrafo</i> , Espagne, Lunwerg, 2001.....	xvii
Fig.56bis. <i>Ibid.</i>	xvii
Fig.57. <i>Ibid.</i>	xvii

Fig.57bis. <i>Ibid.</i>	xvii
Fig.58. <i>Ibid.</i>	xvii
Fig.58bis. <i>Ibid.</i>	xvii
Fig.59. <i>Ibid.</i>	xviii
Fig.59bis. <i>Ibid.</i>	xviii
Détail figure 59bis, <i>Ibid.</i>	xviii
Fig. 59ter, <i>Ibid.</i>	xviii
Fig. 59cua, <i>Ibid.</i>	xviii
Fig.60. Salvador Gutierrez, <i>Mi calle</i> (Ma rue), huile, Mexico, 1926. Extraite de Alfredo Ramos Martinez, <i>Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre</i> , Cvltvra,1926.....	xix
Fig.61. María Carmen Lavin, <i>De camino</i> (En chemin), huile, Mexico, 1926. Extraite de Alfredo Ramos Martinez, <i>Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre</i> , Mexico, Cvltvra, 1926.....	xix
Fig.62. Everardo Ramirez, <i>Lomas de Contreras</i> (Collines de Contreras), Mexico,1926. Extraite de Alfredo Ramos Martinez, <i>Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre</i> , Mexico, Cvltvra, 1926.....	xix
Fig.63. Edmundo Arteaga, <i>Don Simón</i> (Monsieur Simon), Mexico, 1926. Extraite de Alfredo Ramos Martinez, <i>Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre</i> , Mexico, Cvltvra, 1926.....	xix
Fig.64. Villa et Zapata dans la chaise présidentielle, Palais National de Mexico, Archive Casasola, Mexico, 1914.....	xx
Fig.65. Haut: Révolutionnaires déjeunant au Restaurant Sanborns le jour de l'occupation de la Ville de Mexico, Archive Casasola, septembre 1914. Bas: Zapatistes au même endroit en 1999, Duilio Rodríguez. Photomontage intitulé « Sanborns : 1914 -1999 » publié dans <i>La Jornada</i> , 17 mars 1999.....	xx
Fig.67. Semaine Sainte à Cuetzalan, photo de l'auteur, 2001.....	xxi
Fig.66. Semaine Sainte à Cuetzalan, photo de l'auteur, 2001.....	xxi
Fig.69. José Guadalupe Posada, <i>Calavera catrina</i> , gravure sur zinc, Instituto Nacional de Bellas Artes, Mexico, vers 1890-1910.....	xxi

Fig.68. Villa à cheval -durant la Semaine sainte?-, après sa reddition, vers 1921.....	xxi
Détail figure 68; Villa et un masque d'Espagnol.....	xxi
Fig.70. Peinture murale à Coyoacan, réalisée vers 1995, rue Tres Cruces coin Presidente Carranza, photo de l'auteur, 2000.....	xxii
Fig.71. Villa à cheval, réalisée par Reel Life, The Library of Congress, 9 mai 1914. Extraite de Aurelio de los Reyes, <i>Con Villa en Mexico</i> , Mexico, UNAM,1992, p. 224.....	xxii
Fig.72. Peinture murale, sans titre, murs extérieurs de l'Université Nationale Autonome de Mexico, côté rue Medicina, photo de l'auteur, 2000.....	xxii
Fig.73. Villa à cheval, réalisée par Reel Life, The Library of Congress, 9 mai 1914. Extraite de Aurelio de los Reyes, <i>Con Villa en Mexico</i> , Mexico, UNAM, 1992, p. 225.....	xxii
Fig.74. Nicolas de Jesus, <i>El Olvidado</i> (L'oublié), Gravure sur amate, Ameyaltepec, Guerrero, 2003. Photo de l'auteur.....	xxiii
Détail figure 74.....	xxiii
Fig.75. Nicolas de Jesus, <i>La Semence</i> , 2000. Extraite de « Hojas de Amate » In <i>Arte y Cultura de Guerrero</i> , No 5, Mexico, décembre 2001.....	xxiii
Fig.76. José Guadalupe Posada, <i>Le sirop d'outré-tombe</i> , Instituto National de Bellas Artes, Mexico.....	xxiii
Fig.77. Nicolas de Jesus, détail de la gravure <i>Fête à San Lucas</i> , 2000. Extraite de « Hojas de Amate » in <i>Arte y Cultura de Guerrero</i> , No 5, Mexico, décembre 2001.....	xxiv
Fig.78. Bruegel L'Ancien, Détail de <i>La danse de la mariée</i> , Institut of Art, Détroit, 1556.....	xxiv
Fig.78bis. Nicolas de Jesus, <i>Carnaval</i> , 2000. Extraite de « Hojas de Amate » in <i>Arte y Cultura de Guerrero</i> , No 5, Mexico, décembre 2001.....	xxiv
Fig.79. James Ensor, <i>Squelettes se disputant un hareng-saur</i> , Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1891.....	xxiv
Fig.80. Jose Guadalupe Posada, <i>Le purgatoire artistique où gisent les Squelettes des artistes et des artisans</i> , feuille volante, Collection Christopher Miguel Cedeño Martínez y Jonathan Chávez Cedeño, entre 1890 et 1910.....	xxv

Détail figure 80.....	xxv
Fig.81. James Ensor, <i>Squelette dessinant de fines puérités</i> , 1899.....	xxv
Fig.82. James Ensor, <i>Le squelette peintre</i> , 1896.....	xxv
Fig.82bis. Leopoldo Mendez, <i>Mexico 1945</i> , gravure sur bois, The University of Michigan Museum of Art, Michigan, 1943.....	xxv
Fig.83. Carte d'affaire du peintre Nicolas de Jesus, 2003.....	xxv
Fig.84. José Clemente Orozco, fresque de l'Ancienne école préparatoire, actuel Musée Idelfonso, 1924.....	xxvi
Fig.85. Leopoldo Mendéz, Caricature d'un défilé fasciste, Lithographie, vers 1943.....	xxvi
Fig.86. Juan Rulfo, procession en l'honneur de la Vierge de Guadeloupe, vers 1950. Photo extraite de <i>México : Juan Rulfo fotógrafo</i> , Espagne, Lunweg, 2001.....	xxvi
Fig.87. Antonio Ruiz, alias El Corzo, <i>Défilé -défilé scolaire-</i> , 1936.....	xxvi
Fig.88. Ariosto Otero, partie adjacente au <i>Le voyage du XXe siècle</i> , oeuvre murale extérieure, Ancienne gare de Magdalena Contrera, Mexico, 2000. Photo de l'auteur, 2001.....	xxvii
Fig.89. Ariosto Otero, <i>Le voyage du XXe siècle</i> , oeuvre murale extérieure, Ancienne gare de Magdalena Contrera, 2000. Photo de l'auteur, 2001.....	xxvii
Fig.90. Ariosto Otero, <i>Tlaloc</i> , oeuvre murale extérieure, Ancienne gare de Magdalena Contreras, Mexico, 2001. Photo de l'auteur, 2001.....	xxvii
Détail figure 90.....	xxvii
Fig.91. Détail de la peinture murale de Taniperla élaborée pour la Célébration du municpe autonome Flores Magón et détruite la même année par les autorités, 1998.....	xxviii
Fig.92. Peinture murale, aujourd'hui effacée, Totolapan, Morelos, photo de l'auteur, 2000.....	xxviii
Fig.93. Peinture murale, Faculté de Philosophie et Lettres, UNAM, réalisée Durant la grève étudiante de 1999- 2000. Photo de l'auteur, 2000.....	xxviii
Fig.94. Paysans de San Salvador Atenco devant murale, 2001. Photographie tirée de la revue <i>Géo</i> , Paris, novembre 2002, p.108.....	xxviii

- Fig.95. Peinture murale extérieure, rue Eje Diez, Mexico, 2002. Photo de l'auteur, 2002..... xxix
- Fig.96. Victor Ochoa, *Gerónimo*, Centro Cultural de la Raza, Balboa Park, San Diego, Californie, 1983. Extraite de Annick Tréguer, *Chicanos, murs peints des États-Unis*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000..... xxix
- Fig.97. Juana Alicia, *Les ramasseuses de laitues*, Mission District, San Francisco, 1983. Extraite de Annick Tréguer, *Chicanos, murs peints des États-Unis*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000..... xxix
- Fig.98. Juana Alicia, *Cessez le feu*, Mission District, San Francisco, 1983. Extraite de Annick, Tréguer, *Chicanos, murs peints des États- Unis*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000..... xxix
- Fig.99. *Cristo balaceado* (le Christ fusillé), Icône du Christ vandalisé durant la Révolution, Église de Totolapan, Morelos..... xxx
- Fig.100. Destruction d'une statue de Hernan Cortés l'année du Cinq-centième anniversaire de la découverte de l'Amérique, 1992. Photo extraite de Yvon Le Bot, sous la direction de, *Indiens, Chispas, Mexico, Californie*, Montpellier, Indigène, 2002..... xxx
- Fig.101. Diego Rivera, *Histoire du Théâtre au Mexique*, Mexico, 1953..... xxx
- Détail figure 101..... xxx
- Fig.101bis. Nicolas de Jesus, *Destruction de la Statue de la liberté*, Gravure sur amate, Ameyaltepec, Guerrero, 2003. Photo de l'auteur, 2003.....xxxii
- Fig.101ter. Nicolas de Jesus, *Passage de clandestins à la frontière*, Gravure sur amate, Ameyaltepec, Guerrero, 2003. Photo de l'auteur, 2003.....xxxii
- Fig.102. Jorge Borja Basante, collage anti-Salinas, 1998. Photo de l'auteur, 1999..... xxxii
- Fig.103. Zapata sur fond de paysage agricole, affiche élaborée lors d'une Manifestation paysanne à Mexico, 2001. Photo de l'auteur, 2001..... xxxii