



HAL
open science

La cité imaginée dans l'art mural mexicain

Ana Cecilia Hornedo Marín

► **To cite this version:**

Ana Cecilia Hornedo Marín. La cité imaginée dans l'art mural mexicain. Territoires et Sociétés dans les Amériques, Nov 2007, Rennes, France. 6 p. halshs-00267561

HAL Id: halshs-00267561

<https://shs.hal.science/halshs-00267561v1>

Submitted on 27 Mar 2008

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

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



La cité imaginée dans l'art mural mexicain

Ana Cecilia Hornedo Marín^{1,A}

¹ Enseignante au Département d'espagnol
Université du Maine
Avenue Olivier Messiaen
72085 - LE MANS Cedex 09

anacehornedo@yahoo.fr

^A Doctorante en sciences sociales, EHESS (Paris)

Résumé : Nous nous proposons d'examiner l'hypothèse selon laquelle il existerait des tensions entre l'espace pictural et l'espace politique dans les peintures murales mexicaines des années 1920-1940, ces fresques qui sont censées, selon les interprétations dominantes, exprimer le nouvel ordre profane et révolutionnaire de cette période.

Nous analyserons deux œuvres de Roberto Montenegro et Diego Rivera, en suivant les thèses de Walter Benjamin sur la « politisation de l'art » et l'« esthétisation de la politique ». Il y a politisation de l'art au niveau du discours qui énonce le projet d'un art révolutionnaire ; il y a esthétisation de la politique dans de l'effet pictural obtenu. Si, dans l'espace pictural sur les murs de la cité, la révolution se poursuit en images, dans les rues de cette même cité la révolution a pris fin. C'est comme si les murs figuraient un univers de substitution à la pratique politique effective.

Y a-t-il donc des tensions dans ces œuvres entre l'espace pictural et l'espace politique ? Je suis plutôt portée à penser que ces œuvres expriment une profonde cohérence dans la figuration d'un nouvel ordre post-révolutionnaire qui se met en place par le moyen d'une « révolution par l'Etat » (L. Mercier Vega).

Oeuvres que nous analyserons :

1. Roberto Montenegro "La reconstrucción de México por obreros e intelectuales" (ou "La Fiesta de la Santa Cruz"), 1923-1924.
2. Diego Rivera, "El mundo de hoy y de mañana", 1934-1935.

Mots-Clés: muralisme, Mexique, cité, révolution, Etat.



« Territoires et sociétés dans les Amériques ». Je commencerai par apporter une précision sur le mot "territoire" : il sera ici question à la fois de l'espace imaginé et de l'espace politique ; je parlerai donc de la cité, au sens politique du terme, qui est présente dans l'espace pictural des œuvres de l'art mural mexicain. Dans ces œuvres on peut parfois repérer des paysages urbains ou ruraux, mais surtout l'espace de la cité comme espace public, politique, lieu de rencontre entre citoyens dans une société en plein bouleversement.

Selon les interprétations dominantes, l'art mural mexicain des années 1920-1940 exprimait un nouvel ordre profane et révolutionnaire. Nous partirons plutôt de l'hypothèse que, dans ces fresques, il existe une tension ou une disjonction entre l'espace pictural et l'espace politique.

Cette hypothèse signifie que les artistes, tout en étant subjectivement engagés dans un processus révolutionnaire, étaient en même temps engagés dans un processus très différent, celui de la mise en images d'un ordre étatique naissant.

Les citoyens sont-ils des sujets révolutionnaires dans un processus d'émancipation, ou sont-ils les objets, la base de soutien, d'une direction politique qui cherche à stabiliser un ordre étatique ?

Le mouvement muraliste que nous étudions couvre une période qui commence vers 1920 avec la fin du processus révolutionnaire proprement dit et le début de la « reconstruction » post-révolutionnaire, et qui se termine en 1940 avec le départ du président Lázaro Cárdenas¹. Toute cette période est traversée par une logique de consolidation de l'appareil d'Etat. L'Etat, tout en proclamant une idéologie quasi socialiste, laïc, populaire et démocratique, est en même temps un Etat autoritaire en formation qui tolère peu les mouvements sociaux autonomes et préfère les chapeauter, les encadrer, pour prévenir tout « débordement ».

Afin d'établir une relation entre cet espace politique et l'espace pictural, nous évoquerons les thèses de Walter Benjamin sur la « politisation de l'art » et l'« esthétisation de la politique »². Dans l'œuvre des muralistes, il y a politisation de l'art au niveau du discours qui énonce le projet d'un art révolutionnaire et esthétisation de la politique dans l'effet pictural obtenu.

Dans l'espace pictural des fresques murales la révolution se poursuit en images, tandis que dans les rues de cette même cité la révolution a déjà pris fin, comme si les murs figuraient un univers de substitution à la pratique politique effective.

Nous pouvons dire que le muralisme mexicain est situé dans un espace étrange, entre l'esthétisation de la politique et la politisation de l'art, comme s'il hésitait à choisir entre art et pouvoir. D'un côté, les grands peintres muralistes ont esthétisé la politique en lui prêtant une apparence héroïque et épique ; de l'autre ils politisaient l'art dans la mesure où ils soumettaient l'art à des impératifs idéologiques. (C'est surtout le cas de Diego Rivera et de David Alfaro Siqueiros.)

¹ Le mandat de Cárdenas s'inscrit dans l'histoire comme l'un des principaux exemples historiques du populisme de gauche latinoaméricain au XX^e siècle.

² Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in **Ecrits Français**, Gallimard, Paris, 1991, p. 166-172.

Nous examinerons également l'art mural dans la spécificité du genre, qui relève à la fois de la peinture et de l'architecture. Ce que Benjamin disait de l'architecture est valable aussi pour l'art mural. Dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, il écrit : « Les constructions architecturales sont l'objet d'un double mode de réception: l'usage et la perception, ou mieux encore, le toucher et la vue... La réception tactile s'effectue moins par la voie de l'attention que par celle de l'habitude. En ce qui concerne l'architecture, l'habitude détermine dans une large mesure la réception optique »³. C'est en ce sens que nous pouvons dire, à propos des fresques, que les mexicains « vivent avec » et que c'est cette habitude qui détermine, dans une large mesure, leur réception optique. L'art mural participe ainsi de la consolidation post-révolutionnaire du nationalisme mexicain.

Si l'art mural est traversé par des tensions, peut-on quand même y trouver une cohérence ? Mon point de vue est que cette cohérence existe et qu'elle se trouve dans la figuration du nouvel ordre post-révolutionnaire qui se met en place par le moyen d'une « révolution par l'Etat »⁴. L'espace pictural et l'espace politique se façonnent mutuellement.

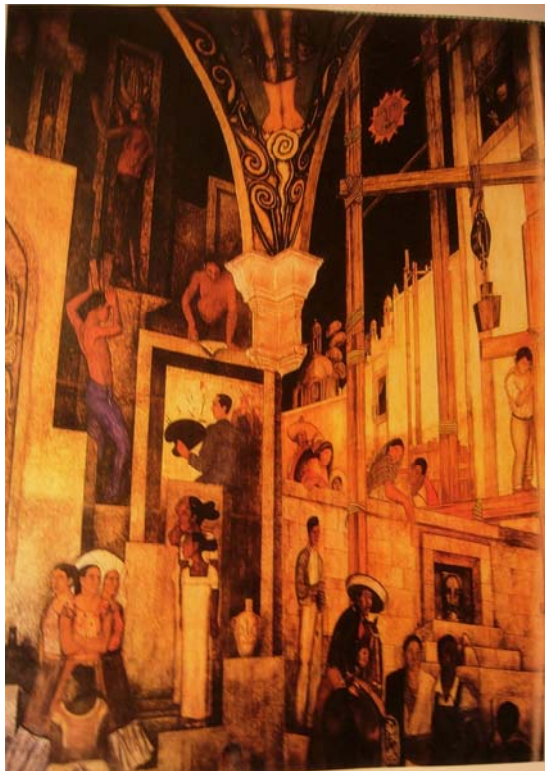


Figure 1, Roberto Montenegro (1885-1968) « La reconstrucción de México por obreros e intelectuales » ou « La Fiesta de la Santa Cruz », 1923-1924. Fresque, 5x 8=40m.

³ Ibid., p. 168.

⁴ La révolution étatique, au sens de Louis Mercier-Vega in **La Révolution par l'Etat**, Paris, Payot, 1978.

Afin d'analyser la conjonction de ces deux espaces nous nous limiterons à deux fresques représentatives de deux moments du muralisme . « La reconstrucción de México por obreros e intelectuales » ou « La Fiesta de la Santa Cruz »⁵ (1923-1924) de Roberto Montenegro date du début de la période post-révolutionnaire et s'inscrit dans le programme de José Vasconcelos, ministre de l'éducation de l'époque, qui croyait à la mission régénératrice de l'art et s'est fait promoteur de l'art mural pour cette raison.



Figure 2, Diego Rivera (1886-1957) «El mundo de hoy y de mañana ». Fresque, 1934-1935. 7,49x8,85.

⁵ Cette œuvre a été réalisée par étapes entre 1923 et 1933 dans la cage d'escalier d'un ancien couvent que Vasconcelos avait récupéré pour son programme pour une « salle de discussion libre ». Nous ne retiendrons ici que la première étape, intitulée « La Fiesta de la Santa Cruz », réalisée sur le mur oriental de l'escalier en 1923. in Julieta Ortiz Gaitan, **Entre dos mundos : los murales de Roberto Montenegro**, UNAM, México, 1994.



Comme expression du deuxième moment du muralisme nous examinerons la fresque de Diego Rivera, « El mundo de hoy y de mañana » (1934-1935)⁶ qui a été terminée à l'époque de L. Cárdenas, à un moment où le muralisme se confirmait comme art nationaliste marqué par le militantisme des artistes se réclamant du communisme.

Si dans un premier temps nous avons proposé l'hypothèse selon laquelle le muralisme représente une disjonction entre « l'esthétisation de la politique » et « la politisation de l'art », en raison d'une coupure entre les murs et la cité, entre la scène esthétique et la scène politique ; l'analyse formelle des œuvres (que la version complète de ce travail traite systématiquement) nous permet de voir, cependant, qu'il y a en même temps une conjonction entre l'espace pictural et l'espace politique. L'espace politique des fresques traduit l'idée d'un contrôle par en haut du politique propre au régime mexicain qui était alors en voie de constitution.

Nous pouvons conclure en faisant deux observations. La première porte sur la notion de territoire : les œuvres examinées reflètent une évolution significative, dans l'histoire de la peinture mexicaine, dans la représentation des paysages du territoire national⁷. Les deux fresques se distinguent par leurs formes géométriques verticales qui traduisent –c'est notre hypothèse- une construction hétéronome de la cité propre au mode de construction en cours d'un nouvel ordre étatique. Montenegro représente les valeurs de la culture occidentale et du christianisme comme une œuvre en voie d'édification, à laquelle les citoyens ordinaires sont invités à se joindre. Le paysage de Rivera correspond à la fois à l'industrialisation de l'époque et à la vision téléologie, d'inspiration marxiste, conduisant de l'industrialisation capitaliste, à un futur socialiste, en somme, à un mouvement de l'histoire « vers le haut ». Dans les deux cas, c'est le paysage horizontal qui s'efface en faveur d'une verticalité marquée⁸.

La deuxième observation porte sur le citoyen dans la cité figurée et dans la cité politique. La conjonction entre esthétique et politique se manifeste sur divers axes, dans un contexte qui n'est pas totalitaire, mais autoritaire, le contexte du Mexique post-révolutionnaire.

Une caractéristique-clé du muralisme est son caractère monumental qui relève non seulement de la peinture mais aussi de l'architecture. La fresque s'impose au spectateur, l'interpelle, l'enveloppe, le spectateur « vit avec ».

Par le muralisme – ces kilomètres de peintures sur les murs de la cité – l'Etat mexicain post-révolutionnaire en voie de consolidation inventerait une nouvelle forme d'esthétisation de la politique. Il ne s'agirait plus d'accéder par la perception optique à la contemplation de la

⁶ « México de hoy y mañana » est le dernier volet de l'œuvre la plus ambitieuse de Diego Rivera, qui se trouve au Palais National de Mexico. L'ensemble de cet œuvre, réalisée par étapes entre 1929 et 1935, représente sa tentative la plus claire de forger dans la peinture une conception matérialiste de l'histoire. In Ida Rodriguez Pamploni, 1987 : « Rivera y su concepto de la historia », Catalogue exposition **Diego Rivera Retrospectiva**, Museo de Arte Moderno Reina Sofia, Madrid, p 141-147.

⁷ L'historienne de l'art Esther Acevedo démontre que les paysages comme représentations du national, typique des œuvres du XIXe siècle, disparaissent des pratiques de l'art et du muralisme dans les années post-révolutionnaires. In Esther Acevedo, « De lo nacional a lo arquetípico: la des-territorialización del paisaje (1900-1950) », Esther Acevedo (coordinadora) **Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)**, México, D.F., CNCA, 2002, p. 95-104.

⁸ Cette verticalité ne serait-elle pas une conséquence du développement capitaliste qui entraîne une transformation de la fonction de la terre en mettant en valeur des constructions verticales ? Cette hypothèse m'a été suggérée par M. Emmanuel Natchitz lors d'une conversation, Paris, 5 novembre 2007.



Second Congrès Bisannuel du GIS - Réseau Amérique Latine

Territoires et Sociétés dans les Amériques

Rennes 15-17 novembre 2007



beauté, mais de superposer à la vie réelle une autre scène où la vue servirait de médiateur pour connaître une vie imaginaire, au sein de luttes imaginaires, pour participer à une Révolution imaginaire. La peinture murale, forme spécifique d'esthétisation de la politique, ou la Révolution par la peinture, fonctionnerait comme une religion séculière : à la fois elle exprimerait une protestation de l'ordre existant et apaiserait de façon imaginaire cette protestation.

Ainsi, la valeur du muralisme comme œuvre d'art est due à ce que, dans son immanence, il témoigne d'un système d'hétéronomie au Mexique au XXe siècle qui laisse peu de place à l'autonomie du citoyen.