

L'ESPRIT D'UNE RENAISSANCE. DIALOGUE ENTRE LES ARTS ET LES LETTRES DANS LE MEXIQUE POST-RÉVOLUTIONNAIRE

Patrice Giasson*

Autour d'un mot: *renaissance*

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 mexicaine (1910-21) pour atteindre son apogée dans les décennies suivantes. 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".¹ La scène internationale ne tarda pas à reconnaître cette situation de renouveau, non seulement dans les arts plastiques, mais aussi dans le monde littéraire. L'écrivain français Valery Larbaud, dans sa préface de 1930 à l'édition française au roman de Mariano Azuela *Los de Abajo*, voyait 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.² Le Mexique expérimentait selon Larbaud une renaissance qui avait rendu possible une véritable autonomie des arts mexicains. Le grand nombre 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 mexicaine.³

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

* Centre de Recherches sur les Arts et le Langage, Paris.

¹ R.L. VELARDE, "Pegaso", I: 16, 29 juin 1917, p. 3, trad. pers. La référence vient de F. RAMÍREZ, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*, México, UNAM, 1990, p. 61.

² V. LARBAUD, *Prólogo a los de abajo*, "Contemporáneos", 21, 1930, pp. 130-131, trad. pers.

³ *Ibid.*

l'esthétique préhispanique – il voyait par exemple une certaine “prolongation des traditions indigènes”⁴ – et du surgissement de quelque chose de complètement nouveau dans le domaine des arts et des 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. D'un point de vue historique, on sait combien les peintres muralistes doivent aux peintures de la Renaissance européenne.⁵ Aussi, il n'est pas étonnant que le projet de peinture murale, promu en 1922 par le gouvernement mexicain postrévolutionnaire à travers son ministère de l'Éducation, s'intitula: *Muralismo renacentista mexicano*.⁶

En 1929, Anita Brenner publiait son essai *Idols Behind Altars*.⁷ Son dernier chapitre, qui portait rien de moins que le titre de *Révolution et renaissance*,⁸ 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. À ce titre, elle cita l'exemple de la Grèce qui, en proie aux attaques barbares, aux conflits de classes et de familles, donna naissance à une pensée assez solide et consistante pour inspirer les artistes de la Renaissance qui vinrent plusieurs siècles plus tard. L'auteur reconnaissait le legs énorme laissé par les révolutionnaires (tels Zapata ou Carrillo Puerto) et par 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. Selon Brenner “ces idées et images ayant leur propre existence en ont produit d'autres semblables [...] [voyageant] vers d'autres arts, vers la musique, la littérature, vers le gouvernement; et à d'autres endroits”.⁹ Comme Larbaud, Brenner entendait aussi par “renaissance” la reconnaissance par les artistes des sociétés et du savoir-faire indigènes. Elle n'insistait pas seulement sur la survivance d'éléments issus du passé indigène préhispanique, mais aussi sur sa juxtaposition avec des éléments modernes. Elle signalait par exemple que l'architecte Guillermo Zárraga, interrogé sur le style déployé pour son dernier édifice et dont on vantait l'originalité, aurait affirmé que son style “dérivait des tracés indiens préhispaniques et post-hispaniques, qu'il était dessiné dans l'esprit moderne im-

⁴ *Ibid.*, p. 129, trad. pers.

⁵ Pour Serge Gruzinski “le premier muralisme puise dans la Renaissance italienne les éléments d'une monumentalité propre à impressionner le spectateur”; S. GRUZINSKI, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, p. 34.

⁶ L. DOWNS, *La revolución cultural en los murales de Diego Rivera: Las lecciones aprendidas en la Preparatoria y aplicadas en Detroit*, in *Memoria del Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, pp. 207-229: 212.

⁷ A. BRENNER, *Idols Behind Altars*, New York, Dovers Publications Inc., 2002 (1929).

⁸ *Ibid.*, pp. 314-329.

⁹ *Ibid.*, p. 314, trad. pers.

posé par les matériaux [le béton par exemple], et qu'il pouvait dès lors être qualifié de moderne mexicain".¹⁰

Le peintre David Alfaro Siqueiros admettait, en 1945, que les intellectuels étrangers, telle que Brenner, avaient su les premiers insister sur la nature essentiellement collective du mouvement mexicain – qui ne se limitait plus aux "trois grands"¹¹ mais incluait beaucoup d'autres noms tels que ceux de Dr Atl, de Roberto Montenegro, de Jean Charlot, de Carlos Mérida, Fernando Leal, Rodríguez Lozano, Javier Guerrero, "tous participants importants dans la période initiale".¹² On parlait dorénavant, affirmait-il, d'une "Renaissance mexicaine"¹³ qui les incluait tous.

Durant la seconde moitié du XX^e 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 – l'un des pionniers du mouvement, qui arriva de France au Mexique en 1921, à l'âge de 23 –, publiera en 1963 un livre intitulé *The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925*, devenu aujourd'hui une référence essentielle sur l'histoire du mouvement muraliste.¹⁴ Dans cet essai, Charlot souligne, comme Larbaud et Brenner, à la fois la nouveauté du mouvement – qui avait donné naissance à un art national –, ainsi 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".¹⁵ Charlot rappellera au passage les visites collectives organisées par le nouveau mi-

¹⁰ *Ibid.*, p. 316, trad. pers.

¹¹ 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 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 D.A. 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* considère qu'il fait partie de la cinquième génération des muralistes (Communication personnelle, Magdalena Contreras, Mexico, novembre 2002); pour certaines de ses murales, voir le site Internet suivant: <http://www.mcontreras.df.gob.mx/turismo/murales.html>. Rappelons enfin qu'en 1911, à l'aube de la Révolution et avant l'avènement du muralisme, Jorge Enciso réalisa sur des murs d'écoles les premières murales mexicaines modernes. J'insiste sur le mot moderne, car la fresque d'église s'était poursuivie jusqu'au XIX^e siècle (voir J. CHARLOT, *The Mexican Mural Renaissance*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1963). Signalons aussi que les peintures sur les murs des *pulquerías* (tavernes), présentes avant la Révolution, jouissaient aussi de l'admiration de Rivera et de Charlot.

¹² D.A. SIQUEIROS, *Rivera, le premier à montrer l'exemple par la pratique*, en D.A. SIQUEIROS, *L'art et la révolution*, Paris, Éditions sociales, 1973, pp. 85-91: 86.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ J. CHARLOT, *The Mexican Mural Renaissance*, cit.

¹⁵ *Ibid.*, p. 1, trad. pers.

nistère de l'Éducation et au cours desquelles Rivera prit connaissance des peintures murales préhispaniques:

Le groupe visita Chichen Itzá, la Mecque de l'Antiquité maya [...] 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 [Rivera revenait d'un long séjour à Paris], encore tout frais des conversations de café autour de la question du thème versus celui de la plasticité pure, cette Chapelle Sixtine des Amériques faisait œuvre de rappel indien du postulat classique voulant que les deux puissent se mélanger parfaitement.¹⁶

L'entendement que nous avons aujourd'hui de cette période de renouveau diffère peu de l'opinion laissée par les critiques, artistes et historiens de l'époque. Ainsi, pour l'historien James Wechsler, qui prépara en 1999 le catalogue d'une exposition au Canada intitulé *L'art moderne mexicain*, la renaissance mexicaine pouvait être conçue à la fois 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 [...]”¹⁷ – ainsi que comme l'avènement de quelque chose de réellement nouveau et internationalement estimé: “La renaissance culturelle survenue au Mexique après la Révolution de 1910 a constitué [dit-il] un phénomène d'une portée internationale”.¹⁸

Le grand succès du muralisme a cependant tendance à nous faire oublier que pour les premiers critiques des années trente, tels Brenner ou Larbaud, la “renaissance mexicaine” n'était pas perçue comme l'œuvre exclusive des peintres muralistes mais plutôt celle de toute une génération. C'est à cette idée de pluralité que nous convie par exemple Sofía Rosales quand elle signale que le renouveau de la gravure au Mexique constitue une autre facette de la floraison des arts postrévolutionnaires: “c'est surtout au cours des fécondes années 1920 que sont jetées les bases de cette renaissance”.¹⁹ Elle insiste sur le fait que la renaissance de la gravure se doit à la réutilisation d'une ancienne technique, celle de la gravure sur bois, longtemps abandonnée au profit de la gravure sur métal. Ce renouveau aurait été stimulé par la série de gravures intitulée *Vía 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 regroupant la future avant-garde mexicaine.

¹⁶ *Ibid.*, p. 134, trad. pers.

¹⁷ J. WECHSLER, *Au-delà des frontières, l'influence du muralisme mexicain en Russie soviétique et aux États-Unis*, en G. MAYO (dir.), *L'art moderne mexicain*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1999, p. 45.

¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹ S. ROSALES, *Le renouveau de la gravure*, en G. MAYO (dir.), *L'art moderne mexicain*, cit., p. 122.

La puissance d'expression des gravures réalisées par Charlot au cours de la première guerre mondiale, alors qu'il était soldat, encouragea les étudiants non seulement à s'intéresser à la gravure sur bois, mais à acquérir les moyens pour apprécier l'œuvre de l'un des plus grands et récents artistes du Mexique. Ainsi, la redécouverte par Jean Charlot et Fernando Leal de l'œuvre du graveur José Guadalupe Posada (1852-1913) constituera une révélation et une inspiration, non seulement pour les jeunes graveurs, mais aussi pour les peintres muralistes. Si ces gravures du début du siècle avaient en effet l'avantage de pouvoir être aisément comprises par une société largement analphabète, pour Charlot, le travail de Posada constituait à lui seul un intermédiaire fondamental entre l'art mexicain ancien et celui de la peinture murale postrévolutionnaire.²⁰ L'historien Paul Westheim, l'un des premiers à reconnaître la valeur proprement artistique des œuvres préhispaniques, écrivait en 1921 que :

Les bois des XIV^e et XV^e 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 ordinaires.²¹

Comme à l'aube de la Renaissance européenne, on assiste, en ce début du XX^e siècle au Mexique, à la généralisation d'un art expressif aux fins populaires, pour un public en expansion.

La gravure, comme la peinture murale, a eu un impact très important sur les générations postérieures. Si l'expansion de la peinture murale peut aujourd'hui s'apprécier jusque chez les artistes *chicanos*²² des États-Unis, la continuité du *Taller de gráfica popular*, crée en 1937, démontre que la gravure a, elle aussi, laissé de profondes traces chez les jeunes artistes plastiques.²³

²⁰ Voir J. CHARLOT, *The Mexican Mural Renaissance*, cit.

²¹ P. WESTHEIM, *El grabado en madera*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981 (version allemande de 1921), p. 83. La citation vient de S. ROSALES, *Le renouveau de la gravure*, cit., p. 131.

²² On appelle *chicanos* les Mexicains vivant aux États-Unis. Sur les muralistes *chicanos* voir A. TRÉGUER, *Chicanos, murs peints des États-Unis*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

²³ Le *Taller de gráfica popular* est aujourd'hui affilié à l'Université Nationale Autonome de México (UNAM). Il existe une autre école tout aussi importante à Xochimilco, le *Taller José Guadalupe Posada*, affiliée à l'Académie San Carlos. La gravure a laissé un héritage pouvant encore s'apprécier chez les artistes émergents du Mexique contemporain, comme le démontre par exemple les œuvres de Marcelo Balzaretti, dont *Peces reanimados*, installée en juin 2005 lors de l'exposition *artéFACTS* à l'Institut de México à Paris, témoigne qu'une ancienne puisse aisément combiner avec les nouvelles technologies (voir le catalogue: J.L. BARRIOS, S. NAVARRETE et J.M. SPRINGER, *Salon d'art Bancomer, artéFACTS*, México, BBVA et CONACULTA, Paris, 2005).

Le muralisme au carrefour des *Contemporáneos* et du *stridentisme*

S'il y a quelque chose de regrettable dans le retentissant succès international de la peinture murale mexicaine, c'est le fait d'avoir donné naissance à la conviction que l'éveil artistique postrévolutionnaire ne concernait que la peinture murale. Pourtant, comme on vient de le voir avec la gravure, elle ne se limite pas à eux seuls. 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 certains historiens présentent parfois comme des mouvements étanches les uns aux autres.

Les *Contemporáneos*

Parallèlement au mouvement muraliste, on assiste au développement d'un autre groupe d'artistes, un "groupe sans groupe", comme le disait Xavier Villarrutia – principal animateur de la revue²⁴ – et 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.

La revue *Contemporáneos* constitue pour de nombreux historiens le point de rencontre de la majorité des artistes de la *contracorriente* (le contre-courant)²⁵ qui, dit-on, refusaient de se plier aux exigences de la nouvelle École mexicaine (dont les muralistes battaient la mesure) et qu'ils jugeaient trop proche du pouvoir étatique. Une grande majorité de jeunes artistes refusait semble-t-il le ton autoritaire et les principes évoqués par les muralistes tel que 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, positions explicitement exprimées dans leur "Manifeste du syndicat des ouvriers, techniciens, peintres et sculpteurs".²⁶ Les nouveaux artistes préconisaient 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 plusieurs chercheurs parleront de cette période dominée par les muralistes comme d'une période de fermeture.²⁷ Contrairement aux muralistes,

²⁴ J.A. MANRIQUE, *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM, 2001, tome IV, p. 235.

²⁵ Voir *ibid.*, le chapitre *La Contracorriente*, pp. 233-259.

²⁶ Il fut notamment cosigné par les peintres Siqueiros, Rivera, Orozco, Charlot, Guerrero, Revueltas, Montenegro, Mérida. Le manifeste est reproduit dans J.A. MANRIQUE, *Una visión del arte*, cit., tome IV, p. 210.

²⁷ Manrique synthétise la période dominée par "l'École mexicaine", dont les muralistes occupent

la revue *Contemporáneos* s'appliquera en effet à la diffusion des oeuvres élaborées par l'avant-garde européenne d'alors. On y retrouvera par exemple des oeuvres de Giorgio de Chirico, de Salvador Dalí, des textes de Jean Cocteau, de Paul Claudel et des écrits d'Eisenstein sur le cinéma. Participeront aussi à la revue de jeunes artistes mexicains 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 opposaient celui de l'émancipation de l'individualité et de la singularité artistique. Leur poésie, généralement lyrique, optait toujours pour le voyage intérieur, comme le démontre par exemple cet extrait d'un poème de Ortiz de Montellano:

Aire de acuarela
 cíñese a mis sienes,
 un viento delgado
 apenas, de tí, me sostiene.
 En mí, sostenido,
 el cielo de verdes redondo
 rueda su balero.
 ¡Que nadie se acerque!²⁸

Si la revue publie des dessins et des poèmes en langue française du muraliste Jean Charlot,²⁹ et si elle parle de ses peintures, c'est davantage pour insister sur son développement personnel que comme membre d'un mouvement collectif; "Jean Charlot développe sa personnalité de peintre au contact de nos civilisations anciennes et de nos aspects typiques relativement modernes".³⁰

Mais ce qui surprend le plus, et qui met en doute la possibilité même de parler d'un véritable 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

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". J.A. MANRIQUE, *Una visión del arte*, cit., p. 220, trad. pers.

²⁸ B. ORTIZ DE MONTELLANO, *Son de Altiplanicie*, "Contemporáneos", 16, septembre 1929, pp. 81-83: 82.

²⁹ Voir "Contemporáneos", 37, junio 1931.

³⁰ B. ORTIZ DE MONTELLANO, *Antología de Jean Charlot*, *ibid.*, pp. 263-266: 263.

jamais en question les valeurs du muralisme et les œuvres des grands peintres; ils étaient conscients de leur grandeur”.³¹ Il s’agissait donc d’un mouvement dont la nature était des plus hétérogènes. Il semble 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 par exemple remarqué que soixante-quinze pour cent des poèmes étaient mexicains.³²

Le premier numéro de “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 oeuvres du peintre [Diego Rivera] ou, 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.³³

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 quand il affirme que le Mexique postrévolutionnaire en voie d’émancipation – nous sommes en 1928 – “a besoin du vif exemple de la tâche accomplie, et Diego Rivera, offre, année après année, le meilleur exemple qu’un Mexicain puisse donner dans les heures présentes”.³⁴ Non seulement montre-t-il que Rivera a su intégrer les grands principes de l’art européen depuis la Renaissance jusqu’au XIX^e siècle, mais il insiste 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”.³⁵ Cette reconnaissance n’empêche cependant pas García Maroto d’émettre, dans la seconde partie, certaines critiques à l’égard de son travail. De façon subtile et modérée, il souligne l’engouement où risque de tomber l’art mexicain s’il continue de donner préférence aux thèmes plutôt qu’à la forme.³⁶

³¹ J.A. MANRIQUE, *Una visión del arte*, cit., p. 252.

³² G. SHERIDAN, *Índices de Contemporáneos*, México, UNAM, 1988, p. 10.

³³ G.G. MAROTO, *La obra de Diego Rivera*, “Contemporáneos”, 1, junio 1928, pp. 43-75: 43, trad. pers.

³⁴ *Ibid.*, p. 46, trad. pers.

³⁵ *Ibid.*, p. 58, trad. pers.

³⁶ 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”. Cfr. D.A. SIQUEIRAS, *Rivera*, cit., p. 89.

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 [...].³⁷

Et, plus loin:

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, défaits par la narration, le discours et l'ironie gesticulante.³⁸

Ses réserves coïncident néanmoins avec le développement d'une vaste offensive menée par toute une génération d'artistes désireux de parcourir de nouveaux horizons artistiques possibles et que certains historiens considèreront comme marginalisés.³⁹

Les observations de Maroto nous permettent de comprendre l'impossibilité de faire abstraction de l'importance croissante du mouvement muraliste. Qu'on fusse d'accord ou non avec le muralisme, qu'on fusse solidaire ou non avec sa démarche, une chose demeurait certaine, on ne pouvait pas l'ignorer; "tout le monde [disait Rivera en 1928] était en mouvement, soit contre, soit pour nous".⁴⁰ L'ampleur du travail réalisé par les trois grands muralistes – Orozco, Rivera et Siqueiros –, en seulement quelques années, rendait clairement le phénomène incontournable.

Outre l'article de Maroto de 1928, la revue "Contemporáneos" publiera deux ans

³⁷ G.G. MAROTO, *La obra de Diego Rivera*, cit., p. 62, trad. pers.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Marta Traba dans *La Zona del Silencio* (México, Fondo de Cultura Económica, 1975), responsabilise les muralistes pour la reconnaissance tardive de jeunes artistes qui durent se développer dans l'ombre et le silence tels que Ricardo Martínez, Gunther Gerzso et Luís García Guerrero. Selon Traba, le muralisme aurait, avec ses messages préconçus, désaccoutumé le public à développer une lecture personnelle des oeuvres. Pour Shifra Goldman, la position "polémique" de Traba irait dans le sens d'une levée de boucliers contre toute référence politique de gauche de la part de nombreux critiques américains – et certains européens – durant la guerre froide (*Después de San Idelfonso*, en *Memoria del congreso internacional de muralismo*, México, Antiguo Colegio de San Idelfonso, 1999, pp. 149-170). Cependant, sans être aussi radical que Traba, Manrique reconnaît aussi que la prédominance de l'École mexicaine a effectivement eu un effet contraignant pour de nombreux artistes ne partageant pas leur point de vue sur l'importance de réaliser un art social et engagé et qu'il ait fallu attendre les années cinquante pour que surgisse un nouveau mouvement pictural.

⁴⁰ D. RIVERA, *Das Werk des Malers Diego Rivera*, "Neuer Deutscher Verlag", 1928; traduction française de C. Ballesterio en D. RIVERA, *Écrits sur l'art*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, pp. 77-101: 95.

plus tard un long article de Samuel Ramos⁴¹ dédié entièrement à l'orientation du travail de Rivera dans la nouvelle culture du Mexique. Son auteur affirmera fort élogieusement que "Diego est au Mexique l'illustrateur le plus talentueux de ceux qui ont eu des idées de luttes sociales".⁴² 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 de la revue mexicaine 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 textes sur Rivera s'expliquait simplement par leur "intérêt pour la critique", et non pas "pour la propagande personnelle ou intéressée".⁴³ La revue publiera aussi, dans son numéro 8 (janvier 1929), des photos des murales de José Clemente Orozco – prises par la photographe Tina Modotti – et le numéro 12 (mai 1929) reproduira également certains tableaux et dessins d'Orozco, soulignant du même coup l'intérêt de la revue pour l'ensemble de sa peinture, tant muraliste que de chevalet.

Le *stridentisme*

Le mouvement *stridentiste* (*etridentista*), qui se fit soudainement connaître en 1921 suite à l'affichage d'un pamphlet intitulé *Actual No 1*, représente un autre exemple de regroupement artistique hétérogène en ces années vingt. Son nom évoque le bruit "strident" des machines à vapeur de la nouvelle ère industrielle dont ils feraient l'éloge. Implicitement, il rappelle la volonté des *stridentistes* d'émettre un son assez aigu et perçant pour ébranler le panorama artistique mexicain.

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 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".⁴⁴ Le groupe, essentiellement cosmopolite, se distinguait donc de la ferveur nationaliste et de "l'esprit de fermeture" de l'École mexicaine. Les *stridentistes*, à l'égal des "Contemporáneos", prônaient l'ouverture, non seulement entre les arts, mais aussi entre les espaces, en s'inspirant notamment des démarches de l'avant-garde européenne. On ne

⁴¹ S. RAMOS, *El sueño de México*, "Contemporáneos", 21, février 1930, et 24, mai 1930.

⁴² S. RAMOS, *El sueño de México*, "Contemporáneos", 24, mai 1930, pp. 103-118: 114, trad. pers.

⁴³ *Ibid.*, p. 103, trad. pers.

⁴⁴ L.M. LOZANO, *Rendez-vous avec l'avant-garde*, en G. MAYO (dir.), *L'art moderne mexicain*, cit., pp. 12-27: 27.

s'étonnera guère que le poète Maples Arce, pour souligner la proximité du *stridentisme* avec la démarche surréaliste, dadaïste, futuriste, cubiste, ultraïstes, affirmât ironiquement que le mouvement fut la quintessence de tous ces "ismes". Si l'esprit "d'ouverture" rappelle celui des "Contemporáneos", le *stridentisme* s'auto-définissait néanmoins comme "l'unique mouvement révolutionnaire-littéraire-social du Mexique",⁴⁵ ce qui l'éloignait pour autant des "Contemporáneos". À la différence de ces derniers, qui prônaient le développement individuel de l'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, plus que de stimuler la lutte sociale, comme le faisaient les membres de l'École mexicaine – dont plusieurs militaient dans le Parti communiste –, ils prétendaient surtout incarner un langage capable de donner le ton au "siècle de la technologie". C'est ce que nous laissons par exemple deviner cette "déclaration poétique" intitulée *Switch*, émise en 1923 par le poète Litz Arzubide:

Al fin surge el poeta en la hora en que negamos todos los caminos anteriores y avisoramos una aurora nueva; y una alegría enorme llena nuestro espíritu [...] Las hojas secas sólo tienen voz – su acento de abejorro catedrático – para las niñas que se enferman de crepúsculo y se marean en el tranvía; nos despierta todas las mañanas el rezongue de los trenes agresivos y tenemos que correr al atravesar las bocacalles. Esa niña que insurrecciona la pasividad del tren con su traje primaveral, se acomoda junto al obrero en el plural asiento, llena de luz nuestros ojos y sin embargo, hace tres kilómetros de letras que huelen a garbanzo y a tanto por ciento. El telégrafo no dice nada de Julieta, pero nos lleva la señal de la cita. La ciudad entera la guardamos en un boleto del camión y una cinta de celuloide se sabe toda la historia de Francia [...].⁴⁶

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*⁴⁷ – suffirait pour rendre compte de leur ouverture et 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", puisque de nombreux artistes, pourtant associés à l'École mexicaine, participèrent à l'expérience *stridentiste*. Il suffit pour s'en rendre compte de consulter le texte intitulé *El movimiento estridentista*⁴⁸ écrit par Germán Litz Arzubide, un de ses partisans, et dans lequel on retrouve tant des œuvres des peintres Jean Charlot et Diego Rivera, que des photographies de Tina Modotti et d'Edward Weston.

⁴⁵ Voir G. LITZ ARZUBIDE, *El movimiento estridentista*, Jalapa, Horizonte, 1927, dernière page, trad. pers.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁴⁷ C'est ainsi qu'ils baptisèrent le *Café Europa*.

⁴⁸ G. LITZ ARZUBIDE, *El movimiento*, cit.

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 l'une des œuvres les plus comiques du muralisme, celle de Diego Rivera intitulée *La quema de los judas*,⁴⁹ fut reproduite dans la synthèse *stridentiste* de Liza Arzubide: trois pantins de papier – des *judas*⁵⁰ – (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 Liza Arzubide* créé par Cueto:

La risa de Liza Arzubide

Germán Cueto, el escultor de lo nuevo, está descolgando de la figura de los estridentistas la actitud más peculiar, el gesto más original, la mirada más horadadora, para este reotipoar, el próximo carnaval, una serie de máscaras que renueven el catálogo de pierrots, colombinas, mefistófeles y polichinelas que todos llevamos detrás de la irreal máscara de la vida [...] La risa de Liza Arzubide, es una risa aumática, una risa de recipiente [...] Cuando se charla con Liza Arzubide, hay el peligro de que, algo de nuestra tristeza o de nuestra alegría, naufrague en el abismo de su carcajada.⁵¹

On ne saurait oublier que le rire et le burlesque sont profondément inscrits dans la culture populaire. Les masques de Cueto rappellent en ce sens les masques satiriques portés dans les fêtes villageoises durant la danse des *Moros y Cristianos* pour caricaturer l'Espagnol, le Maure ou le Diable. L'adulation des *stridentistes* pour la technologie, pour la vie urbaine, pour ces nouveaux éléments qui composaient la vie moderne – élargissement du réseau électrique, des stations de radio, des usines, du tramway etc. – ne les détachait donc pas de la culture populaire mexicaine. Les muralistes ne furent pas insensibles à l'expérience *stridentiste*; Orozco peindra par exemple des cheminées d'usine semblables aux photos de Weston,⁵² Rivera développera un culte particulier pour les machines,⁵³ Siqueiros adoptera des tracés

⁴⁹ Peinte sur les murs de la Secretaría de Educación Pública.

⁵⁰ Les *judas* sont des marionnettes de papier bourrées d'explosifs que l'on fait éclater durant la semaine sainte.

⁵¹ G. LIZA ARZUBIDE, *El movimiento*, cit., pp. 7-8.

⁵² L'alignement de cheminées dans la peinture d'Orozco intitulée *Manufacture de New York, Williamsburg* (1928) rappelle indubitablement la photo de Weston intitulée *Acier* (1922) qui parut sur la couverture de la revue *stridentiste Irradiador* entre 1923-1924 (voir A. THOMAS, *La photographie moderniste au Mexique. L'esprit d'une époque*, en G. MAYO (dir.), *L'art moderne mexicain*, cit., p. 137.

⁵³ En particulier dans ses fresques dans les usines de Détroit (voir A. AZUELA, *Diego Rivera en Detroit*, México, UNAM, 1985).

géométriques dans sa recherche sur le dynamisme. Rufino Tamayo, muraliste qui n'était pas membre du *Syndicat*, peindra lui aussi des fils électriques⁵⁴ rappelant à la fois certaines photos de Tina Modotti⁵⁵ ainsi qu'une gravure de Fermín Revueltas intitulée *Échafaudages extérieurs* (1923). Étant à la fois membre du mouvement *stridentiste* et pionnier du mouvement muraliste, Revueltas est à lui seul un exemple de l'interaction entre les deux. Ce qui rapproche définitivement les différents mouvements mexicains postrévolutionnaires c'est donc leur désir commun d'intégrer ces nouvelles formes destinées à définir, à bâtir et à prendre position pour un Mexique moderne; "Symbole de la communication moderne, [rappelle justement Ann Thomas] la machine évoque aussi le pouvoir de l'alphabétisation".⁵⁶ Certaines gravures de Leopoldo Mendéz montrent la compatibilité entre forme *stridentiste* et contenu politique, notamment dans sa gravure intitulée *Accident* (fig. 1), qui se sert du langage plastique des *stridentistes* pour aborder le thème de l'exploitation ouvrière, thème que Siqueiros avait déjà développé dans sa murale *Accident de travail*. Les "Contemporáneos" ne furent pas non plus indifférent à "l'éloge de la technologie" des *stridentistes*, comme le révèle cet autre poème de Bernardo de Ortiz de Montellano, dont le lyrisme s'exprime dans un langage *stridentiste*:

Letra Muerta

A cuatro sueños encima de tus nublados ojos
hundido en la sombra de hierba sin pasos de la noche
ahogado como mi propio grito opaco
– vibración y latido, hélice de mi pensamiento – [...]
A cuatro sombras más allá de tus cabellos de humo
que se quedan prendidos a mi boca
y enredan su distancia entre mis manos,
huelo la huella digital de tus labios [...]
A cuatro nubes encima de un vuelo en aeroplano
puerto de la cadena de los aires
atado al firmamento de los ojos
mi sueño de tintas invisibles [...].⁵⁷

Tous ces exemples nous permettent en définitive de comprendre que la période postrévolutionnaire fut constituée par des mouvements artistiques qui, loin d'être contradictoires et étanches, furent le fruit de l'échange et la multiplicité.

⁵⁴ Dans sa peinture intitulée *Avión* (1925), où apparaissent également des fils électriques parcourant l'horizon ainsi qu'un avion à hélices peint sur un ton tout à fait moderniste.

⁵⁵ Notamment la photographie *Câbles télégraphiques* (1925) reproduite dans G. LIZT ARZUBIDE, *El movimiento estridentista*, cit. Voir aussi, sur ces rapprochements: M. FIGARELLA, *Edward Weston y Tina Modotti en México*, Mexico, UNAM, 2002, pp. 160-161.

⁵⁶ A. THOMAS, *La photographie*, cit., p. 137.

⁵⁷ B. ORTIZ DE MONTELLANO, *Letra muerta*, "Contemporáneos", 16, septiembere 1929, pp. 84-85, trad. pers.

Du *costumbrismo* au réalisme critique

On ne saurait par ailleurs ignorer le fait que les artistes plastiques de la renaissance mexicaine s'inspirèrent aussi de la culture populaire,⁵⁸ de ces balades appelées *corridos*⁵⁹ que jouaient les troubadours durant les années de convulsion sociale, du *teatro chico*⁶⁰ qui envahissait la rue, et des romans dits de la Révolution (Mariano Azuela, Martín Luís Guzmán). Ces écrivains, comme les muralistes, délaissent la tradition artistique porfirienne dite "costumbrista",⁶¹ appliquée à la description naturaliste et passive des coutumes et des mœurs, pour évoluer vers une approche beaucoup plus critique de la société.⁶² Orozco signale dans son *Autobiographie* que les muralistes se distinguaient par leur "capacité critique"⁶³ et leur prise de conscience du présent:

Vu 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 vue.⁶⁴

Dans un processus de rétro-alimentation, la littérature des années cinquante finira pour sa part par subir l'influence du muralisme des années vingt et trente, en in-

⁵⁸ Pour Carlos Monsiváis, la Révolution mexicaine a "mis à découvert" de nombreux aspects de la culture populaire: dévoilement du parlé vernaculaire, des héros populaires, du grotesque et du vulgaire, levée de l'inhibition du corps humain. L'auteur compare de fait le phénomène avec 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" (C. MONSIVÁIS, *La cultura popular en la Revolución mexicana*, en *El Siglo de la Revolución Mexicana*, Mexico, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2000, tome II, p. 159).

⁵⁹ Un long *corrido* révolutionnaire apparaît par exemple dans les peintures murales du Secretaría de Educación Pública; reproduit sur une guirlande, il survient comme un écho laïc aux phylactères dans les fresques du couvent augustinien d'Actopan datant du XVIe siècle. Le *corrido* a aussi été abondamment repris par plusieurs écrivains post-révolutionnaires tels que Mancisor, Urquizo, Muños, Campobello, Vera, Azuela, ainsi que le chroniqueur-journaliste John Reed. Sur le *corrido* révolutionnaire voir C.H. DE GIMÉNEZ, *Así cantaban la revolución*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

⁶⁰ Voir notamment: A. DE MARÍA Y CAMPOS, *El teatro del género chico en la Revolución mexicana*, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

⁶¹ Le costumbrismo 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 mettait jamais en question sa nature ou l'ordre social qui l'entourait.

⁶² E. CARBALLO, *Del costumbrismo al realismo crítico*, "Espiral", 91, 1964, pp. 7-32.

⁶³ J.C. OROZCO, *Autobiografía*, México, Ediciones Era, 1970 (1945), pp. 58 et 60, trad. pers.

⁶⁴ *Ibid.*

versant le rapport entre le roman et la peinture. On verra pour autant émerger, à partir des années cinquante, une littérature plus engagée, hautement imagée et proche de la nature mexicaine. Elena Poniatowska, en parlant par exemple du roman de Juan Rulfo intitulé *Pedro Páramo* (1955), affirmait que ses personnages rappelaient ceux des tableaux d'Orozco, que l'un comme l'autre avaient su peindre ouvertement les sentiments; “quand on écoute Rulfo [elle dit bien ‘écoute’, insistant sur l’aspect 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...”⁶⁵

En parlant du roman *Los de Abajo* (1916) de Mariano Azuela, Carlos Monsiváis affirme qu’il constitue “l’opportunité de convertir la lutte armée en une véritable fresque”.⁶⁶ Pour Anita Brenner, le processus narratif de ce roman rappelle celui d’un paysage de campagne mexicaine et constitue en quelque sorte 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”.⁶⁷ Faut-il cependant rappeler que *Los de abajo*, publié en pleine Révolution, apparaît avant les fresques d'Orozco; qui a influencé qui?

On remarque tout au long du XX^e siècle au Mexique des affinités particulières entre les écrivains et les artistes. Durant l’agitation politique des années pré-révolutionnaires par exemple, le graveur Guadalupe Posada, maître à penser des artistes de la renaissance mexicaine, illustre le roman *Tomochic* (1892) d’Heriberto Frías, considéré par plusieurs comme l’ancêtre du roman de la Révolution.⁶⁸ En 1930,



1. Leopoldo Méndez, *Accidente*, gravure sur bois, 1943. Colorado Collection.

⁶⁵ E. PONIATOWSKA, *Juan Rulfo: Voces y silencios*, México, Palacio de Bellas Artes, dimanche 28 octobre 2001, communication, trad. pers.

⁶⁶ C. MONSIVÁIS, *La cultura popular en la Revolución mexicana*, en *El Siglo de la Revolución mexicana*, cit., tome II, p. 153, trad. pers.

⁶⁷ A. BRENNER, *Idols*, cit., p. 324, trad. pers.

⁶⁸ M. AUB, *Guía de narradores de la Revolución mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, illustration num. 49.

Orozco illustre la version américaine de *Los de Abajo*, intitulée *The Under Dogs*.⁶⁹ Et plus tard, en 1950, Siqueiros et Rivera participent à l'illustration du fameux poème *El Canto General* du poète chilien Pablo Neruda.⁷⁰

Rivera raconte pour sa part la vive reconnaissance que lui vouèrent les écrivains mexicains à travers cette anecdote:

Une après-midi [de 1923, travaillant au Secretaría de Educación Pública] je trouvai sur les planches de mon échafaudage un petit livre avec la dédicace qui m'a le plus encouragé pendant mon travail; il s'appelait "La Malhora", son auteur était le maître Don Mariano Azuela [...] Je n'avais jamais entendu son nom cité par les hommes de lettres, vieux ou jeunes, de Mexico que je fréquentais alors familièrement. [...] 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 [...] Deux ans plus tard, Carlos Pellicier fit un poème [*La Alameda Central de la Ciudad de Mexico*⁷¹], à sa manière, à l'escalier que j'avais peint. Je dois reconnaître 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.⁷²

Dans ce jeu mutuel d'inspirations, le muralisme finira ainsi par faire l'objet du poème *La Alameda Central de la Ciudad de Mexico* de Carlos Pellicier. On comprend que le muralisme n'aurait certainement pas eut autant d'écho s'il n'avait jouit de la reconnaissance que lui vouèrent l'ensemble de la société mexicaine et des artistes et écrivains tant nationaux qu'internationaux.

L'influence du cinéma

S'il est clair que le muralisme a inspiré une nouvelle forme d'écriture, on ne saurait négliger l'influence du premier cinéma mexicain, notamment du documentaire, sur le travail des écrivains et des peintres eux-mêmes. En effet, durant la Révolution, qui servi de véritable laboratoire expérimental aux premiers ciné-reporters,⁷³ des

⁶⁹ B. ORTIZ DE MONTELLANO, *Literatura de la revolución y literatura revolucionaria*, "Contemporáneos", 23, abril 1930, pp. 77-81: 78.

⁷⁰ A. KETTENMANN, *Diego Rivera (1886-1957). Un esprit révolutionnaire dans l'art moderne*, Allemagne, Taschen, 2001, p. 77.

⁷¹ Voir le poème cité par Rivera dans C. PELLICIER, *La Alameda Central de la Ciudad de México*, en C. BARGELLINI (ed.), *Textos en prosa sobre arte y artistas*, catalogue de l'exposition *Homenaje a Carlos Pellicier*, México, Museo de Arte Moderno, 1997, pp. 52-53.

⁷² D. RIVERA, *La peinture mexicaine*, "Excelsior", 18 mars 1942. Traduction française de Catherine Ballestero, en *Écrits sur l'art*, cit., pp. 250-251.

⁷³ Voir A DE LOS REYES, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

images d'une étonnante cruauté furent rapportées du front. À travers ces films, les civils furent, pour la première fois dans l'histoire du Mexique, mis en contact avec les feux de la guerre. Pour l'historien Patrick Duffey, cette proximité donna naissance à un "nouveau réalisme"⁷⁴ dans le champ de la littérature; "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 œuvres des auteurs les plus importants de l'époque, Mariano Azuela et Martín Luis Guzmán".⁷⁵ La naissance du septième art aurait influencé la façon dont ces écrivains mexicains concevaient le temps, l'espace et la fiction. La mise en œuvre de principes cinématographiques tels que le "montage idéologique" développé par Eisenstein – juxtaposition d'images pour créer une relation conceptuelle –, ou le principe des contrastes, auraient transformé l'écriture. Duffey cite par exemple un extrait du roman *A la sombra del caudillo* de Luis Guzmán:

L'un d'eux [un jeune camelot] – 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 [...] Il arrivait léger comme Mercure. Axkanás [...] lui acheta six journaux [...] Et le camelot, la voiture accélérant, sauta par terre dans une posture qui annonçait déjà sa volonté d'aborder une voiture venant dans le sens inverse. Il avait laissé sur la vitre les traces de ses doigts sales, mais en sautant, les journaux, pressés sous son bras, prirent la forme d'ailes [...].⁷⁶

Et en tire les conclusions suivantes:

Guzmán mélange dans sa description des symboles appartenant tant aux aspects grotesques que gracieux du Mexique 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 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.⁷⁷

Mais l'extrait de Guzman que décrit Duffey n'est pas non plus sans rappeler une photographie réalisée par Casasola, intitulée *Des extrémistes de droite se rebellant contre l'administration de Madero* (1913) (fig. 2), et dont Guzman se serait peut-être aussi inspiré. 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 défilant sur la place agitée.

⁷⁴ Voir P. DUFFEY, *De la pantalla al texto: la influencia del cine en la narrativa del siglo veinte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 14, trad. pers.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 24, trad. pers.

⁷⁷ *Ibid.*



2. Gustavo Casasola, *Des extrémistes de droite se rebellant contre l'administration de Madero*, 1913. Archivo Casasola.

Le principe de juxtaposition d'éléments contraires – le beau et le laid, le comique et le tragique, la richesse et la pauvreté – était aussi un procédé présent dans la peinture, bien évidemment dans le muralisme – qui a certainement influencé le cinéma⁷⁸ –, mais aussi dans certaines peintures de chevalet, telles *Nouveaux riches* (1941) ou *L'été* (fig. 3), réalisées en 1937 par Antonio Ruiz – alias El Corcito. Dans cette dernière, on remarque un couple mexicain urbain, vraisemblablement indien

⁷⁸ Julia Tuñón reconnaît que les premiers cinéastes mexicains, dont Emilio Fernández (dit El Indio) occupe le premier rang, furent influencés par Eisenstein qui a su donner “une dimension graphique originale à des éléments tels que le paysage, le cactus et l'Indien, en apportant la nouveauté de l'analyse critique de la société qu'il observait”. Mais Tuñón rappelle cependant qu'on ne doit pas pour autant négliger l'influence d'un muralisme qui a servi de “modèle pour d'autres activités esthétiques, avec toujours cette idée d'une association de tous les arts comme un moyen pour mettre à jour l'essence et l'esprit du peuple”; J. TUÑÓN, *Emilio Fernández: un regard derrière les grilles*, en A. PARANAGUA (dir.), *Le cinéma mexicain*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 205.



3. Antonio Ruiz, *El Corcito, L'Eté*, 1937. México, Musée de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

s'arrêtant devant une vitrine affichant les derniers costumes d'été. Leur aspect modeste et traditionnel – l'homme portant la jaquette de travail et le chapeau de cowboy 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.

S'il ne fait pas de doute que le montage cinématographique ait eut une incidence sur le roman post-révolutionnaire, on ne saurait oublier que même Eisenstein, lors de son passage de metteur en scène à réalisateur, s'inspira de la littérature et des autres formes artistiques. Eisenstein, comme le rappelle Jacques Rancière, montre dans écrits "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 des-

sins 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".⁷⁹ Il serait d'autre part intéressant de mesurer l'influence qu'ait pu avoir sur le cinéma mexicain la reprise de plusieurs romans de la Révolution à la fin des années trente et durant les années quarante, et qui coïncide avec l'âge d'or du cinéma mexicain.

Conclusions

Le pari de laisser temporairement de côté certaines dichotomies et catégories historiques déjà bien établies – artistes révolutionnaires versus contre-révolutionnaires, artistes nationalistes versus artistes "étrangistes", culture officielle versus culture populaire etc. – permet en effet de constater le surgissement, avec la Révolution, d'un véritable dialogue entre les arts. Hétérogène, la renaissance mexicaine ne serait donc pas l'exclusivité des peintres muralistes mais aussi l'œuvre des poètes, des écrivains, des graveurs et des peintres de chevalet. Ils ont tous, chacun à leur manière, participé à la création d'une nouvelle esthétique authentiquement mexicaine et ayant laissé un héritage indéniable sur les générations futures. Le muralisme aura su se perpétuer jusque dans la culture populaire des populations *chicanas*, le théâtre *chico* aura conduit à la venue du grand comique et polémique Cantinflas,⁸⁰ le roman de la Révolution aura poursuivi sa route jusque dans les écrits de Carlos Fuentes (*Gringo Viejo*, 1985).

En réutilisant le mot renaissance, les historiens et artistes de l'époque avaient-ils en tête la grande Renaissance européenne? Hormis l'influence de la fresque des couvents du XVI^e sur la peinture murale post-révolutionnaire, il n'existe pourtant pas de lien historique entre les deux périodes. On peut néanmoins s'hasarder à établir certains parallèles. Dans les deux cas par exemple, on constate une fascination pour le passé – gréco-romain d'un côté, préhispanique de l'autre –, on dénote dans les arts une influence indéniable de la culture populaire – du Moyen Age pour le XVI^e (ne pensons qu'à Rabelais et Bruegel) et de la Révolution pour le Mexique moderne –, on assiste à de nouvelles circulations – les habitants du XVI^e voyagent autour du globe; les troubadours mexicains parcourent avec les révoltés l'ensemble du pays –, enfin, on constate la même volonté de s'affranchir de certaines valeurs et croyances d'un passé plus récent. Mais le parallèle le plus intéressant reste à mon sens le fait que tant chez les libres penseurs de la Renaissance que chez les

⁷⁹ J. RANCIÈRE, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, pp. 33-34, trad. pers.

⁸⁰ Avec Cantinflas, rappelle 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"; L. DE TAVIRA, *El otro teatro*, en A. DE MARÍA Y CAMPOS, *El teatro del género chico*, cit., p. XVI, trad. pers.

mexicains post-révolutionnaires, on aura cru reconnaître un désir de liberté s'exprimant par le développement d'un esprit critique communément partagée; les artistes renaissants, pleinement conscients de leur époque, rêvent de mondes nouveaux.

ABSTRACT

Cet article se veut une réflexion sur l'appellation *renaissance mexicaine*, employée par plusieurs historiens et artistes du XX^e siècle pour qualifier l'éveil artistique qui surgit au Mexique suite à la Révolution de 1910. Plus que des blocs étanches, il semblerait que les différents mouvements artistiques post-révolutionnaires aient formé des ensembles relativement ouverts. Le surgissement du muralisme – phénomène par excellence de cette renaissance – se serait fait en accord avec le renouveau de la gravure, avec la naissance d'un nouveau réalisme critique dans la littérature et avec la floraison du septième art. Il serait aussi à lier avec la culture populaire et l'antiquité préhispanique. Parler de *renaissance* c'est admettre la nature hétérogène d'une période de transition faite de croisements, d'influences mutuelles et ayant laissé un héritage chez les générations postérieures.