



N°1 En marge

-Pierre-Olivier Douphis

Diego Rivera. La révolution en chantant

En 1923, le bâtiment du nouveau ministère de l'Éducation publique est achevé à Mexico et, dans la foulée, le ministre Don José Vascancelos commande à l'artiste Diego Rivera (1887-1957) la décoration des murs donnant sur les deux cours intérieures. Cette tâche dure cinq ans, en parallèle à d'autres travaux (dont la décoration de la chapelle de Chapingo) : de 1923 à 1926, l'artiste peint les rez-de-chaussée et les premiers étages puis, de 1926 à 1928 – période entrecoupée dans sa dernière année par un voyage de neuf mois en URSS –, il décore les murs du deuxième étage.

Le programme que Rivera choisit est le suivant¹ : la première cour est celle du Travail. Au rez-de-chaussée, il représente différents travaux caractéristiques du Mexique et au premier étage, des images en camaïeu montrant les travaux intellectuels, comme la médecine ou la technologie. L'étage au-dessus comprend des images figurant les arts et la science et de grands héros de la révolution mexicaine de 1910. Dans la seconde cour, celle des Fêtes, Rivera peint des fresques sur le thème des festivals traditionnels, religieux et politiques. Au premier étage, il a prévu des *escutcheons* (« écussons ») des États mexicains et au dernier étage, des fresques illustrant des *corridos* – des chansons populaires mexicaines – révolutionnaires.

C'est à cette décoration du deuxième étage de la cour des Fêtes, que je voudrais m'intéresser. Il s'agit d'un ensemble de vingt-six panneaux intitulé *La Ballade en*

¹ La totalité des scènes de cette décoration sont visibles sur le site du ministère de l'Éducation publique.

musique qui comprend trois parties correspondant aux trois couloirs de l'étage. Ces trois tranches suivent trois *corridos* différents : un *corrido* prolétarien (mur sud), constitué de dix panneaux, et deux *corridos* agraires (murs ouest et nord), l'un a six panneaux et l'autre dix. Pourtant, malgré ladite partition, cette décoration doit être considérée comme une œuvre à part entière car elle a une évidente unité formelle : toutes ces scènes, où apparaissent des personnages de grandeur nature, sont peintes dans des ouvertures en trompe-l'œil, comme percées à intervalles réguliers dans les murs. Au-dessus d'elles, le peintre a représenté une longue banderole rouge portant des textes en noir qui achève l'unité de la décoration.

Cette banderole peut être considérée comme marginale en ce qu'elle fait presque toujours partie du domaine du « hors-image »². Ce dernier terme me paraît plus pertinent pour qualifier ce qui, chez Rivera, est en marge plutôt que le terme de « *parergon* » qu'utilise Jacques Derrida dans son livre *La Vérité en peinture*³. Pour lui, le *parergon* est ce qui est hors-œuvre. Or, la banderole de Rivera appartient intégralement à l'œuvre, en même temps que les vingt-six panneaux figurés, mais non pas à l'image. Dans cette décoration, la marge est donc tout ce qui se trouve en-dehors des panneaux, au-delà des images figurées.

La banderole pourrait être assimilée à des cartouches, comme on en trouve en marge (au-dessus ou au-dessous) de nombreuses peintures murales – principalement religieuses – et qui portent les titres de celles-ci. Pourtant, nous n'avons pas à faire ici à un ensemble de cartouches puisque ce ne sont pas les titres qui y sont inscrits, mais les vers que Rivera a extrait des trois *corridos* : le premier est *El Corrido de Emiliano Zapata* (1919), le deuxième fut composé par José Guerrero sur le thème de la révolution agraire mexicaine de 1910 et le dernier, fut écrit par un certain Martínez, intitulé *Así será la Revolución Proletaria* et publié dans le journal communiste *El Machete*. Toutefois, le fait que l'artiste s'inspire de trois sources différentes ne nuit aucunement à son discours plastique dont la thématique révolutionnaire est en accord avec le texte des chansons révolutionnaires, ni à la linéarité de l'œuvre entière, renforcée par la linéarité de la banderole. Au contraire, grâce à cette dernière, Rivera invite le visiteur à passer de panneau en panneau et à considérer toute la décoration avant de pouvoir s'isoler devant

² Ce n'est pas toujours le cas. Par exemple, dans la scène 11 (fig. 2), elle naît au milieu de la scène.

³ J. Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, « Champs », 1978, p. 63.

chacun d'eux. Ainsi, en étudiant la dialectique entre l'image et le texte périphérique, nous allons voir comment le peintre enjoint le spectateur à s'engager socialement et politiquement : la révolution doit se faire grâce à l'art, grâce à la peinture et à la musique.

« Compañeros, ya no hay guerra, vámonos a trabajar »

Étonnamment, Rivera n'a pas peint les scènes de façon linéaire, à la suite les unes des autres. En effet, les panneaux que le visiteur voit en premier, ceux du *corrido* prolétarien (scènes 1 à 10), ont été exécutés en dernier, à son retour d'URSS, en 1928. En arrivant, le visiteur voit donc la partie du projet la plus mûre et surtout la plus révolutionnaire.

La première scène historiquement peinte par Rivera se trouve au début du mur ouest (*Le chant du corrido*, n° 11. Il s'agit de la représentation d'une veillée regroupant des *peones* autour d'un guitariste et d'un chanteur, de la bouche duquel s'échappe une banderole portant des paroles de paix :

Todo es un mismo partido ya no hay con quien pelear compañeros, ya no hay guerra, vámonos a trabajar⁴.

Cette scène ouvre le premier des deux *corridos* agraires qui présentent la vision idyllique d'un monde dans lequel ouvriers et paysans travaillent ensemble, indépendamment des capitalistes de Wall-Street et des savants impuissants.

Toutefois, avant ce monde idéal, la révolution reste à faire. Ainsi au début du *corrido* prolétarien, on voit des femmes qui distribuent des armes aux ouvriers dans une usine occupée (n° 1). Le drapeau rouge frappé de la faucille et du marteau a été hissé et un meneur montre l'extérieur où se sont rassemblés des ouvriers prêts pour le soulèvement. Un morceau de la banderole rouge pend dans la marge gauche, il porte le titre du *corrido* : *Así será la Revolución Proletaria*. Après un nœud dans le coin supérieur gauche, la banderole s'élance pour se déployer au-dessus des têtes des ouvriers

⁴ « Tout est un même parti, il n'y a personne avec qui se battre/Camarades, il n'y a pas de guerre, maintenant nous allons travailler ».

et des paysans. Elle indique le sens de la lecture, depuis les premières scènes insurrectionnelles jusqu'à l'obtention des revendications.

En peignant les scènes les moins polémiques en premier, Rivera a le désir d'apaiser ses très nombreux opposants. Puis, quand il leur adjoint le *corrido* révolutionnaire, elles prennent un nouveau sens : elles ne sont plus des visions utopiques, et par là, inaccessibles, elles sont le résultat des violentes insurrections chantées dans le premier *corrido*. On retrouve la même évolution de sens dans le vocabulaire de la banderole : dans la première portion on parle d'« *opresor* », de « *miseria* », de « *frente* », de « *desnudos* », de « *hombres de abajo* »⁵, quand dans les deux suivantes, on parle de « *trabajar* », de « *género humano* », de « *unión* », de « *Paz, Justicia y Libertad y Gobierno del Obrero* » et finalement de « *hogar tan querido* »⁶. Déjà, on remarque que grâce au rapport entre le texte et l'image et l'évolution qu'il leur imprime, l'artiste présente la meilleure manière de faire la révolution, avec ses victoires et ses pertes avant l'avènement du monde idyllique.

Il apparaît alors que le séjour en URSS a eu un impact sur la carrière de Diego Rivera. Pourtant, il est assuré qu'il en revient déçu. Déçu de la politique qui y est menée, tout autant au niveau des libertés, opprimées, que de l'art qui y est enseigné. En effet, les écoles officielles imposent la doctrine du réalisme soviétique et toutes les autres formes d'art, taxées de superstitieuses ou de formalistes, sont interdites et leurs auteurs pourchassés. Pour notre peintre, l'art froidement didactique de ce réalisme ne peut être l'unique expression de la révolution. Non pas à cause du sens matérialiste que le terme « réalisme » sous-entend depuis la moitié du XIXe siècle mais en ce qu'il est dicté par les autorités politiques contre la personnalité du créateur. D'ailleurs, si Rivera trouve en URSS un grand intérêt pour les membres du Syndicat des anciens peintres d'icônes, c'est autant parce qu'ils sont persécutés comme propagateurs de superstitions antirévolutionnaires que parce que leurs œuvres sont le reflet d'une piété simple et ancestrale. Ceci trouve chez lui un écho favorable tant il est, à cette époque, à la recherche d'une spiritualité athée – et depuis longtemps, on sait que ces deux termes ne sont pas forcément contradictoires – qui lui fait privilégier l'expression personnelle. Déjà à Paris dans les années 1910, il avait ressenti la capacité de certains peintres,

⁵ « Oppresseur », « misère », « front », « dénudés » et « hommes d'en bas ».

⁶ « travailler », « genre humain », « union », « paix, justice et liberté et gouvernement de l'ouvrier » et « foyer tant attendu ».

comme Pablo Picasso et le Douanier-Rousseau, à imprégner leurs œuvres d'une impressionnante force spirituelle personnelle. Puis devant les fresques de Giotto, qu'il admira lors de son voyage en Italie en 1920, il comprit que cette force spirituelle était accentuée par le message que l'œuvre exprimait et, dans un va-et-vient dialectique entre le fond et la forme, que ce message pouvait aussi renforcer cette force spirituelle.

« **Ahora tienen el pan para todos los desnudos, los hombres de abajo** »⁷

De retour au Mexique, Diego Rivera assure sa manière artistique : il veut peindre des scènes révolutionnaires à fresque, en cherchant la simplicité de la composition et de la couleur pour que le spectateur soit facilement impressionné autant spirituellement qu'idéologiquement. Et, contre le réalisme soviétique, il conserve le formalisme appris en Europe. Ainsi, en opposition à l'art de l'URSS et sa volonté de se déraciner du passé, Rivera ne renie pas une certaine influence de l'art chrétien, même s'il en rejette la thématique. Bertram D. Wolfe écrit à ce propos :

Grâce aux fresques des peintres italiens, depuis les Byzantins jusqu'à Michel-Ange, il avait trouvé la réponse aux exigences d'un art populaire qui fût en mesure de nourrir esthétiquement les masses, de corriger leur goût, de leur raconter une histoire aussi émouvante que celles des églises médiévales, de donner naissance à une peinture sociale et monumentale⁸.

En effet, au début du XXe siècle, le message a changé. Les artistes communistes ne veulent pas faire l'apologie du christianisme mais celle du peuple et de sa capacité à prendre son destin en main contre les oppresseurs. De fait, Diego Rivera et ses collègues, David Alfaro Siqueiros ou José Clemente Orozco entre autres, inventent les icônes de la nouvelle croyance révolutionnaire quand ils préparent les compositions figurées monumentales qui couvriront les murs des nouveaux bâtiments laïcs du Mexique en vue de l'éducation et du bien-être du peuple : ministères, écoles, universités, *casas del Pueblo* (maisons du Peuple), bibliothèques, etc. Pour eux, les peintures laïques doivent contrebalancer l'influence de l'Eglise, tout en se servant des mêmes recettes formelles. Ceci est particulièrement visible dans les *murales* que Rivera peint

⁷ « Maintenant ils ont le pain pour tous les dénudés, les hommes d'en bas ».

⁸ B. D. Wolfe, *La Vie fabuleuse de Diego Rivera*, Paris, Séguier, 1994, p. 91.

dans la *capilla* (chapelle) de Chapingo, à l'Escuela nacional de Agricultura⁹ de Texcoco, dans le même intervalle de temps que le ministère de l'Éducation, entre 1925 et 1928.

Dans ce monument désaffecté, le peintre a exprimé sa conception d'un nouveau culte de la terre-mère : la *Tierra fecunda*, sous la forme d'une imposante femme nue et enceinte représentée sur le mur du chœur, face à l'entrée de la chapelle. Mais avant d'y arriver, le spectateur doit cheminer, de panneau en panneau, jusqu'au fond du bâtiment : la *Tierra dormida* est devenue *Tierra oprimada* sous l'action des capitalistes. C'est à l'*Organización del movimiento agrario* de la libérer en facilitant la *Germinación de la revolución* jusqu'au *Triunfo de la revolución y de la justicia*. Dans cette chapelle, Rivera va même jusqu'à faire une référence tout à la fois à la crucifixion et à la résurrection de Jésus dans un tableau montrant *El Hombre liberador* : sur un panneau en forme de croix, l'homme libérateur est montré nu, entouré de flammes, les mains levées au niveau de son visage, les paumes tournées vers le ciel, tout comme son regard. C'est lui, l'homme nouveau, dominateur des forces souterraines, qui sait la nécessité d'œuvrer pour son propre bien-être.

On retrouve de telles références religieuses dans les décorations du ministère de l'Éducation : au rez-de-chaussée de la cour du Travail, les ouvriers qui rentrent dans la mine portent des planches qui ressemblent à une croix ; au deuxième étage de la même cour, les portraits des révolutionnaires Emiliano Zapata, Felipe Carrillo et Otilio Montaña vus de face et entourés d'une mandorle ressemblent aux martyrs des icônes byzantines ; au même étage mais du côté de la cour des Fêtes, dans *El Pan nuestro* (n° 8), le geste du personnage central qui rompt le pain est un rappel évident de la scène des *Pèlerins d'Emmaüs* ; enfin, on peut voir une réminiscence des représentations du Christ en majesté, entouré des quatre évangélistes dans la figure d'Emiliano Zapata accompagné de quatre *peones* qui chantent ses louanges (n° 10).

En mettant en relation les peintures du ministère de l'Éducation avec celles de Chapingo, on comprend combien elles sont empreintes d'une évidente conviction, d'une foi que Patrick Marnham a pu qualifier de « parareligieuse »¹⁰. Car si Rivera croit en quelque chose, c'est avant tout en la capacité des hommes de son pays à prendre le

⁹ Actuelle Université autonome de Chapingo.

¹⁰ P. Marnham, *Diego Rivera, Le Rêveur éveillé*, Paris, Seuil, 2000, p. 230.

pouvoir et à redistribuer la terre aux paysans, selon le mot d'ordre de Zapata qui accompagne son portrait : « tierra y libertad ».

Ainsi, en vue de la future révolution prolétarienne mexicaine, les peintures de Rivera, comme de nouvelles icônes, doivent servir la propagande auprès des illettrés. Quant à elle, la banderole qui serpente dans la marge supérieure conforte ceux qui savent lire dans la compréhension de la scène figurée. Il est vrai que dans le même but, le réalisme soviétique associe lui aussi des textes aux images. Cependant, les textes fondateurs des révolutionnaires mexicains ne sont pas écrits par Karl Marx et Friedrich Engels mais par les petits poètes locaux, les auteurs des chants révolutionnaires.

« Son las voces del obrero rudo, Lo que puede darles mi laud »

Au Mexique, comme dans tous les pays pauvres, la musique est la seule richesse du peuple. Elle occupe leurs veillées (*Le Chant du corrido*, n°11), elle berce leurs nuits, elle accompagne chaque moment de la vie en passant de scène en scène, au-dessus des têtes. De leur côté, les capitalistes ne chantent pas, ils sont trop occupés à amasser de l'argent (*Le Banquet de Wall Street*, n° 20) qui est leur seul repas (n° 18), *Le Dîner du capitaliste* où des pièces d'or sont posées dans les assiettes des convives). Leurs fêtes sont tristes et décadentes (*La Nuit des riches*, n° 23). Ils ont perdu le goût des choses simples et par là même celui de la vie. Ils sont blêmes et ils ne sourient pas. Les paysans et les ouvriers, au contraire, sont en meilleure santé, malgré les privations.

Face à ces injustices, la banderole porte le chant du peuple en colère. Elle l'incite à la lutte, au troc des instruments de musique contre des fusils et des mitrailleuses – et la similitude formelle entre les deux est bien connue. Et les *corridos* chantés dans les rassemblements populaires marquent les consciences : il est temps de passer à l'action. À ce moment-là, la banderole, support des revendications, se marginalise pour accompagner les révolutionnaires dans leur lutte. La marge est le champ où s'expriment la liberté, le chant du peuple opprimé.

Le mode de vie communiste auquel aspire Rivera serait un monde idéal où les êtres humains vivraient en harmonie entre eux et avec la nature, où la mort ne serait plus crainte mais ferait partie intégrante de la vie et où tous les événements se dérouleraient en musique, à l'instar des fêtes de la Nativité ou de celles des Morts. D'ailleurs, « pour

de nombreux "internationalistes", le Mexique était un pays extraordinaire où la Révolution pouvait prendre des allures de carnaval, et où d'atroces événements pouvaient se dérouler dans de merveilleux décors », comme le précise Patrick Marnham¹¹. Rivera invite donc les Mexicains à faire la révolution à la façon qui leur est habituelle : en s'amusant et en musique. Ainsi, dès les deux premiers vers du *corrido* prolétarien, en marge de la première scène, le lien entre la musique et la révolution est explicite :

Son las voces del obrero rudo
Lo que puede darles mi laud¹².

C'est cette spécificité de la culture mexicaine que Rivera désire appliquer au mouvement révolutionnaire de son pays. Déjà la révolution mexicaine de 1910 « avait plutôt surgi d'une impulsion que d'une idée. Elle ne fut pas planifiée », comme le reconnaît Alfonso Reyes¹³. Elle a d'ailleurs moins à voir avec les théories communistes européennes qu'avec les caractéristiques propres de la culture locale. Jesús Silva Herzog écrit ainsi :

Notre mouvement social est né de notre sol, du cœur sanglant du peuple et il y eut des drames douloureux et en même temps créateurs¹⁴.

La révolution prolétarienne mexicaine à venir sera elle aussi fille de ce particularisme culturel mexicain et les peintures murales de Diego Rivera en sont les prémises. Ainsi, à l'inverse des œuvres d'art soviétiques, le peintre n'accompagne pas ses peintures de slogans théoriques ou de discours de propagande, il ajoute des textes de chansons qui, même s'ils portent un réel message engagé, n'en sont pas moins des œuvres poétiques. C'est donc de l'art et non de la propagande que l'artiste superpose à la peinture dans un but qui est, lui, à la fois de propagande et d'art. Sa révolte est comme une musique, elle est quelque chose d'irréfléchi, presque inconscient. Elle est violente dans les faits

¹¹ P. Marnham, *Diego Rivera, Le Rêveur éveillé*, op. cit., p. 206.

¹² « Ce sont les mots du rude ouvrier que mon luth veut vous rendre ».

¹³ A. Reyes, *Pasado inmediato y otros ensayos*, El Colegio de México, México, 1941, p. 4-9 (ma traduction).

¹⁴ J. S. Herzog, "Meditaciones sobre México" (1946), cité dans O. Paz, *México en la Obra de Octavio Paz*, t. I « El peregrino en su patria », Letras Mexicanas, I, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 208.

comme le prouvent les images qu'il peint, mais elle serpente aussi légèrement au-dessus des têtes des personnages et les guide vers la société idéale à travers de la lutte finale.

« Es el mejor bienestar que el mexicano desea que lo dejen trabajar para que feliz se vea »¹⁵

Dans un Mexique en quête d'identité face au monopole économique et culturel de l'Europe et des États-Unis, les révolutionnaires, dont Rivera se fait ici l'interprète, se tournent vers les racines historiques de leur pays. Face à la *conquista* espagnole, considérée comme la cause de tous les maux, la période pré-colombienne apparaît comme l'âge d'or. La révolution que les prolétaires mexicains appellent de leurs vœux est alors moins un bond dans l'avenir qu'un retour à cette époque. Et, face à la religion chrétienne imposée par les colonisateurs, les anciennes croyances des Nahuas¹⁶ sont ravivées.

Chez Rivera, la culture náhuatl est souvent visible et elle est confrontée à la culture occidentale : les pauvres *peones* travailleurs sont systématiquement opposés aux riches occidentaux oisifs. Les uns sont des Indiens à la peau brune, aux pommettes saillantes et aux yeux en amande, les autres sont des visages pâles ronds et bouffis ou au contraire longs et émaciés.

Toutefois, dans les *murales* du ministère de l'Éducation, ce désir passéiste n'est pas clairement énoncé (même si le travail à fresque peut être considéré comme une référence aux peintures murales d'avant la *conquista*). Là, les décorations restent attachées aux événements de l'actualité : au rez-de-chaussée de la cour des Fêtes, Rivera représente des scènes du 1er Mai et de la Fête des Morts (malgré les apparences plus païennes que catholiques de cet événement). Au premier étage de la cour du Travail, des scènes montrent les bienfaits de la modernité technologique et au second des portraits de révolutionnaires mexicains contemporains. Pourtant, au ministère, comme à Chapingo, Rivera intègre certaines divinités du panthéon náhuatl. Ainsi, à Chapingo, sur un des panneaux intérieurs encadrant la porte d'entrée, une petite fille agenouillée tient

¹⁵ « C'est le meilleur bien-être que le Mexicain désire qu'on le laisse travailler pour qu'il soit considéré comme heureux ».

¹⁶ Les Nahuas sont toujours actuellement le groupe autochtone le plus important au Mexique. Les Aztèques faisaient partie de cette ethnie.

un épi de maïs dans chaque main qui n'est pas sans rappeler les représentations de la déesse du maïs, Chicomecóatl. Dans un escalier du ministère de l'Éducation, le dieu Xochipilli (prince des fleurs et dieu de la danse) est montré entouré d'adorantes. Mais ce qui m'intéresse le plus, ce sont les représentations, au deuxième étage, du serpent de la mythologie náhuatl et de Quetzalcóatl, le dieu serpent à plumes, chacun sur deux dessus-de-porte. Ils sont là, allongés derrière la banderole, l'un accompagné de faucilles et d'épis de maïs (C) et l'autre, d'une part, la tête face à la queue, au-dessus d'une faucille et d'un marteau (B) et, d'autre part, le corps suivant la ramure de la branche d'un arbre qui porte des feuilles et des fruits.

La mythologie náhuatl nous permet de comprendre la présence du dieu serpent à plumes au milieu des panneaux de la révolution prolétaire mexicaine. Dans son livre *El Pueblo del sol*, Alfonso Caso écrit :

Quetzalcóatl apparaît comme le dieu de la vie, constant bienfaiteur de l'humanité, et ainsi nous avons vu que, après avoir créé l'être humain avec son propre sang, il cherche une manière de le nourrir, et ayant découvert que les fourmis avaient caché le maïs à l'intérieur de la montagne, il se transforme lui-même en fourmi et vole une graine qu'il donne par la suite aux hommes. Il leur apprend à polir le jade et d'autres pierres précieuses et comment découvrir où se trouvent ces pierres ; comment tisser des tissus de différentes couleurs avec un coton qui existe déjà teinté, et comment faire des mosaïques avec les plumes quetzal de l'oiseau bleu, du colibri, du perroquet et d'autres oiseaux au plumage éclatant. Mais surtout il enseigne la science à l'homme, lui montrant la manière de mesurer le temps et d'étudier la révolution des étoiles ; il lui montre le calendrier et invente les cérémonies et fixe le jours pour les prières et les sacrifices¹⁷.

Ainsi, en ce qu'il apporte l'art, la musique, la poésie, la religion, l'union, la sagesse et la connaissance, Quetzalcóatl est le dieu de la fertilité – association de l'eau et de la terre – et donc de la prospérité. C'est pourquoi Rivera le met en rapport avec la branche de l'arbre fruitier de la composition des *Fruits de la terre* (n° 22). Par ailleurs, l'association à la faucille et au marteau est aussi claire quand on sait que Quetzalcóatl est un bon signe qui prédispose à la richesse à condition de se montrer travailleur et appliqué.

¹⁷ Alfonso Caso, *El Pueblo del sol*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 40 (ma traduction).

Cette intervention païenne au milieu de scènes agraires est bien compréhensible. Le dieu a été le meneur des premières tribus du Mexique vivant en paix et en harmonie avec la terre. Il doit de nouveau amener les paysans et les ouvriers jusqu'au foyer tant attendu qui remplit leurs rêves de bonheur.

Par ailleurs, en rapport avec les scènes d'insurrection, le dieu serpent à plumes incarne aussi les valeurs de la guerre et de l'expansion militaire. En tant que représentation de ces forces souterraines que l'*hombre liberador* doit maîtriser, il saura donner la force et le courage aux hommes de bonne volonté sur le chemin du renouveau de l'humanité.

Il ne fait alors plus aucun doute que, consciemment ou inconsciemment, la longue banderole portant les paroles des chansons est en rapport étroit avec Quetzalcóatl. Si on considère la marge comme le champ des possibles, elle est alors en rapport avec le monde spirituel quand l'image représente le monde sensible et matériel. Comme le dieu, la banderole fait le lien entre les deux mondes, elle sert de passage et oblige les êtres humains à comprendre l'univers comme une totalité signifiante et harmonieuse. Mimétiquement, la banderole se confond donc avec le dieu et s'identifie à lui. On tient alors pour évident que la banderole porte les paroles du dieu serpent à plumes, père de la musique et de la poésie mais aussi de la guerre. Création et créateur des hommes, il inspire les protagonistes des panneaux tout autant que les spectateurs et les invite à prendre part à l'action. Il les guide dans leur lutte et dans leur rêve. Il les bénit et les protège car il les reconnaît comme ses propres enfants. Ce sont tous les fils de cette terre opprimée qui leur a été injustement enlevée.

Finalement, chez Diego Rivera, l'association de la banderole/Quetzalcóatl avec les scènes figurées est riche d'enseignements. En effet, dans l'espace qui les sépare mais qui les relie aussi, le peintre crée sans cesse des allers-retours entre les deux pôles – qui paraissent en premier lieu opposés – de nombreuses binarités : art formaliste et art didactique, culture occidentale et culture non-occidentale ainsi que pré-colombienne et coloniale, sphère laïque et sphère religieuse, spiritualité et athéisme, temps passé et temps futur, texte et image, action et repos ainsi qu'action et poétique, paix et violence, etc. Cependant, aucun de tous ces termes ne s'oppose aux autres. Au contraire, et la banderole nous l'a prouvé, le texte et l'image s'associent pour offrir une ouverture du

sens, dans un jeu dialectique bien connu que la relation image/hors-image vient renforcer.

Rivera crée donc un système infini de rapports entre le centre et la périphérie, dans lequel tout élément est mis en relief par un ou plusieurs autres. Car pour lui, l'histoire ne saurait être véritablement monodimensionnelle (où se trouve ce foyer que l'on en finit pas de dire tant attendu ? dans le passé ou dans l'avenir ? à la naissance ou à la mort de l'être humain ?). Et dans cet éparpillement, se voit son reniement du sens de l'histoire - même si le discours de la banderole imprime un sens à la visite, depuis la distribution des armes jusqu'au foyer tant attendu. De fait, le peintre ne peut que se placer en marge de la ligne communiste¹⁸. Pour lui la vie a plus de profondeurs que ne veut bien l'accepter le marxisme-léninisme. Chaque scène est finalement un carrefour où se croisent le chemin de notre monde sensible et celui, perpendiculaire, du monde des possibles (en l'occurrence, la vision communiste personnelle du peintre). Libre au spectateur de suivre le cheminement de la décoration ou de s'arrêter devant chaque panneau et de s'y investir politiquement. En cela, ses fresques rappellent les scènes figurant l'histoire biblique produites à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance : elles sont chacune une déchirure dans le tissu lâche de l'*historia*, une ouverture vers l'au-delà divin.

En se servant des ressorts de l'art religieux. Diego Rivera présente sa vision d'un monde meilleur et la meilleure manière d'y accéder ; et le texte et l'image, dans leur interaction entre le centre et la périphérie, en sont les principaux vecteurs. Car pour l'artiste, l'art est autant un moyen – didactique – qu'un but – esthétique – dans lequel l'action politique ne saurait se passer de l'action poétique. Elles sont toutes les deux porteuses d'un formidable espoir en un monde meilleur.

¹⁸ Il est exclu du parti communiste mexicain entre 1925 et 1926 puis définitivement en 1929.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.