Siqueiros et les aléas du discours d'autorité

Monique Plâa

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/2811>

DOI : 10.4000/agedor.2811

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Monique Plâa, « Siqueiros et les aléas du discours d'autorité », *L'Âge d'or* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 19 mars 2009, consulté le 19 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/2811> ; DOI : 10.4000/agedor.2811

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2019.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

Siqueiros et les aléas du discours d'autorité

Monique Plâa

- ¹ Le champ sémantique du mot « autorité » met en évidence la notion de pouvoir, naturel ou acquis avec une insistance toute particulière sur la notion de pouvoir excessif, indûment ou arbitrairement exercé. Comme si l'autorité avait partie liée avec la force. Dans la présentation qui suit, c'est essentiellement cet aspect-là, celui de la force d'un discours qui s'impose ou qui cherche à s'imposer qui sera pris en compte. Bien que, parmi les très rares mouvements artistiques latino-américains retenus par les dictionnaires et les encyclopédies d'art rédigés en espagnol, en anglais et en français, le muralisme soit celui qui mérite le plus d'attention, on constate que les analyses consacrées aux fresques proprement dites sont finalement peu nombreuses. Les auteurs qui traitent le muralisme s'attachent généralement à expliquer le lien entre le contexte et l'art de la fresque ou à détailler les idées des muralistes en reproduisant de larges extraits des textes écrits par les trois grands peintres, Orozco, Rivera et Siqueiros ou encore à fournir au lecteur des informations sur la technique utilisée pour réaliser les fresques. Par-delà leur diversité, ces ouvrages donnent l'impression que les œuvres en tant que telles sont reléguées au deuxième plan et que lorsqu'il s'agit de penser le muralisme, qu'il soit explicitement cité ou non, c'est le discours d'Octavio Paz qui fait autorité. En 1950, Octavio Paz écrit « Los muralistas a primera vista »¹ qu'il réécrit en 1978 sous le titre emblématique de « Re/visiones : la pintura mural »². Cette nouvelle « vision » fournit à Octavio Paz l'occasion de réaffirmer, à quelques nuances près, son premier jugement. Octavio Paz acquiert une renommée internationale dès les années 1950, décennie où la publication de *El laberinto de la soledad* et de *Libertad bajo palabra* assoient immédiatement le prestige de leur auteur, prestige que viendra couronner, longtemps après, en 1990, le prix Nobel de Littérature. Le prix récompense une œuvre extrêmement complexe et complète qui allie la poésie à l'essai. L'œuvre de Paz interroge aussi bien l'essence de l'être que les circonstances du Mexique, le nationalisme que le cosmopolitisme, l'écriture poétique que l'art de la peinture et, en effet, deux tomes des œuvres complètes sont consacrés aux peintres d'hier et d'aujourd'hui, du Mexique et d'ailleurs³. Immanquablement, étant donné la nature

même de son œuvre, le muralisme, devait intéresser Octavio Paz. Et, tout aussi immanquablement, étant donné la nature de son écriture, son discours devait faire autorité. C'est ce discours qui sera pris en compte dans la deuxième partie de la présentation qui suit.

- 2 La première partie sera consacrée au discours de Siqueiros. Si l'on recentre le muralisme sur ses trois principaux représentants, Orozco, Rivera et Siqueiros, il s'avère que Siqueiros, quoique le plus jeune des trois, est pourtant celui qui le premier écrit sur ce qui deviendra la plus grande aventure de la peinture mexicaine au XX^e siècle. Dès ses premiers écrits, dès 1921, Siqueiros manifeste une forte volonté d'orienter puissamment ce mouvement à peine naissant dont personne n'imaginait alors qu'il allait déterminer l'histoire artistique et culturelle du Mexique. Avec une folle énergie, Siqueiros ouvre un formidable chantier où il s'engage avec pinceaux, brosses et échafaudages, mais aussi avec ses mots, ses déclarations, ses manifestes et un art certain de la polémique. Dès le début et par tous les moyens, Siqueiros cherche à faire autorité. C'est son discours qui sera pris en compte dans la première partie de cette présentation.
- 3 Il s'agira donc de prendre en considération, d'une part, le discours de Siqueiros qui tente, à toute force, d'imposer sa voix, et, d'autre part, celui d'Octavio Paz qui a imposé la sienne, en apparence, tout naturellement. Entre Siqueiros qui revendique les vertus du parler fort et de la polémique et Paz qui s'exprime si posément, celui qui, finalement, se fait le mieux entendre c'est immanquablement celui qui fait le moins de bruit, surtout si, comme c'est le cas ici, l'un est un prestigieux homme de lettres et l'autre pas, et surtout si, pour comble, l'un jouit de l'aura internationale que lui vaut le prestige de son œuvre tandis que sur l'autre plane l'ombre ténébreuse du stalinisme. En fin de deuxième partie, on abordera les conséquences, pour l'œuvre des muralistes, de l'autorité incontestable de la lecture que fait Paz du mouvement.

*

- 4 Dès 1921, et ce jusqu'à la fin de sa vie, en 1974, Siqueiros n'a cessé de produire des textes en grande quantité. Dans le cadre de ce travail, on n'en retiendra que trois suffisamment éloignés dans le temps pour apprécier la manière dont l'autorité se manifeste sur la durée et par-delà les circonstances qui séparent chacun des textes des deux autres. Le deuxième de ces textes appartient à un recueil célèbre dont le titre batailleur, *No hay más ruta que la nuestra*⁴, est resté associé à Siqueiros : on y a vu la preuve éclatante de son autoritarisme belliqueux et de son sectarisme intransigeant. Paru en 1945, *No hay más ruta que la nuestra* réunit un ensemble d'écrits pour la plupart rédigés et publiés en 1944. L'édition, à compte d'auteur, de ce petit recueil est révélatrice d'une volonté de remobiliser les forces qui portent le muralisme au moment où, dans l'après-guerre, s'amorce une opposition plus radicale aux idées marxistes qui sous-tendent la pensée de Siqueiros. De *No hay más ruta que la nuestra*, on retiendra l'extraordinaire lettre ouverte que Siqueiros rédige à l'intention de son grand ami Orozco – « Gran amigo y admirado colega Orozco »⁵, dans laquelle, comme on le verra, contre l'avis des critiques, Siqueiros tient à faire d'Orozco un membre à part entière du muralisme. On prendra également en compte, d'une part le premier texte connu de Siqueiros, « Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana », dans lequel, dès 1921, il pose les bases de ce qui

deviendra le muralisme, et, d'autre part, « Vigencia del movimiento plástico »⁶, la transcription d'un discours prononcé par Siqueiros en 1966, à l'occasion de l'hommage que l'UNAM rend au maître pour ses 70 ans. Siqueiros peut alors revendiquer « la permanence du mouvement plastique » au nom de son propre travail, enfin reconnu et célébré.

- 5 Il suffit d'une simple lecture de ces trois textes pour percevoir la force de la voix. Très souvent les écrits de Siqueiros se présentent sous forme de manifestes, d'appels, de déclarations, etc., autant de formes du discours qui supposent un locuteur qui interpelle le public et donne à sa voix le tour et le ton qui conviennent pour qu'elle porte le mieux et le plus fort possible. C'est là un préalable stratégique pour qui veut asseoir son autorité dans un environnement peu ou pas disposé à l'accepter. Le discours de 1966, pourtant prononcé en des circonstances en apparence apaisées, contient encore de nombreuses questions rhétoriques : le programme d'étude fixé en 1908 était-il encore pertinent en 1921 ? pourquoi n'a-t-on pas pensé à le moderniser plus tôt ? Quels moyens mettait-on en œuvre pour éveiller le meilleur de la vocation des étudiants ? Telles sont quelques-unes des questions qui figurent en tout début de conférence et, bien plus avant, Siqueiros apostrophe encore son public : quel rôle jouent les grecques et autres motifs décoratifs dans l'art ? Peut-on confondre, aujourd'hui encore (en 1966), « capter » et « copier » la réalité⁷ ? On sait que Siqueiros a tenté, par tous les moyens que la technique mettait à sa disposition, d'animer les murs. Devant les fresques de Siqueiros, emporté par une dynamique qu'il ne peut contrôler, le spectateur voit de toutes parts surgir des personnages par groupes ou isolés qui semblent l'interpeller et exiger sa participation. Certes, Siqueiros est bien moins aguerri dans l'art oratoire que dans celui de la fresque mais il imprime aux mots une force qui, semblable à la virulence qui anime les figures peintes, contraint l'interlocuteur à prendre d'abord acte de la parole qui lui est adressée et, ensuite, cela va de soi, à privilégier la réponse que Siqueiros attend. Cet art de la maïeutique à marche forcée, Siqueiros le pratique dès le début. Dès 1921, Siqueiros sait, par exemple, très efficacement faire claquer l'impératif. Ainsi, après deux paragraphes de présentation de la situation de l'art en Espagne, en France et en Italie, qui mettent en évidence la stagnation de la première et la dynamique des deux autres, Siqueiros indique la ligne à suivre : les verbes « considérons », « réintégrons », « revenons », « vivons » (« vivons notre merveilleuse époque dynamique ») scandent la deuxième page et disent le ton et le tour de ce texte qui porte le titre significatif de « Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana ». Dès 1921, Siqueiros est conscient que sa voix devra l'emporter sur celle des autres : « Ne prenons pas en compte la sentence critique de nos poètes, ils ne rédigent que de forts beaux articles littéraires totalement étrangers à nos œuvres ». Dès le départ, Siqueiros se bat sur deux fronts : d'une part, pour former un mouvement et, d'autre part, pour aguerir les membres de ce mouvement contre le point de vue dominant de la critique. Siqueiros, qui en 1921 a juste croisé Orozco et vient à peine de rencontrer Rivera, est déjà habité par la certitude qu'une génération va éclore, qu'il faut souder dans un « appel ». Dans l'appel, Siqueiros refuse la peinture décorative, la peinture anecdotique mais aussi la peinture qui relève du folklore national et pour chaque refus il pose en contrepoint une orientation : « soyons essentiels », « soyons universels et ne nous laissons pas déterminer par les marchands ». Il définit le bien, le mal, stigmatise la voie erronée et célèbre la bonne voie et, toujours, il pointe du doigt deux redoutables ennemis, le critique et le marchand, ceux qui, précisément, ont

traditionnellement voix au chapitre. En bref, Siqueiros veut que la nouvelle génération en gestation, pour conquérir la modernité, prenne le risque de n'écouter qu'elle-même sans se laisser distraire par le discours des voix autorisées. On comprend, dans ces conditions, que Siqueiros soit obligé de forcer sa propre voix pour qu'elle domine le bruit ambiant. Pour plus de clarté et de dynamique, il organise son discours en trois parties qu'il numérote et auxquelles il donne un titre : « 1. Influencias perjudiciales y nuevas tendencias » ; « 2. Preponderancia del espíritu constructivista sobre el espíritu decorativo o analítico » ; « 3. Abandonemos los motivos literarios, ¡hagamos plástica pura ! ». Significativement, dans la dernière partie, la plus brève mais celle qui vient parachever le mouvement et doit définitivement emporter la conviction du lecteur, l'impératif s'impose dès le titre.

- 6 Vingt-trois ans plus tard, en 1945, le muralisme a déjà produit un nombre conséquent d'œuvres majeures et les trois principaux membres du mouvement ont accumulé une exceptionnelle expérience picturale et politique. En 1945, les muralistes ont assis leur renommée par-delà les frontières de leur pays, tous ont peint aux États-Unis et les trois grands, Orozco, Rivera et Siqueiros, ont réalisé chez le voisin du Nord des fresques de grande qualité qui leur ont valu, outre la célébrité, de multiples déboires. L'œuvre des muralistes, celle de Siqueiros bien sûr, mais aussi celle de Rivera et dans une moindre mesure celle d'Orozco, semble inséparable de la polémique. Il faut entendre le mot « polémique » à trois niveaux. D'abord, la polémique est la conséquence du monde figuré dans les fresques. La représentation par Orozco d'une mère à l'enfant nue en 1923, celle du Président Calles en voleur en 1932 par Siqueiros et celle en 1933 de Lénine en éclaircur du monde par Rivera sur une fresque commandée par Rockefeller provoquent des turbulences qui menacent les œuvres, leurs auteurs, voire, accessoirement, contraignent un ministre à la démission. Ensuite, la polémique, c'est celle qui voit s'affronter les muralistes entre eux. Au début des années trente, Rivera et Siqueiros bataillent âprement par articles interposés et, ensuite, en 1935, ils s'affrontent en direct devant le public du Palais des Beaux-Arts. Rivera défend alors sa représentation du monde indigène tandis que Siqueiros n'en démord pas : Rivera cède à la facilité d'une figuration complaisante qui entend s'ajuster à la demande des marchands nord-américains. Enfin, la polémique, c'est une nécessité revendiquée par Siqueiros lui-même : les muralistes n'ont d'autres voies que celles qu'ils s'ouvrent, leur liberté est une conquête qui assume tous les risques y compris ceux de l'erreur d'où la nécessité de vifs et constants débats. D'où, aussi, ce ton qui monte si vite et si péremptoirement, d'autant que, Siqueiros y reviendra en 1966, il y a quelques bénéfices à tirer du scandale et du fracas : la presse, ne serait-ce que pour augmenter ses ventes, se délecte des grands éclats de voix. Siqueiros est persuadé que, tous les moyens étant bons pour que l'homme du commun entende parler de peinture, il ne faut pas hésiter à faire grand bruit si c'est pour la bonne cause, celle du muralisme.
- 7 Et la lettre ouverte que Siqueiros rédige en 1944 à l'occasion d'une exposition consacrée à l'œuvre d'Orozco offre une belle occasion de faire du bruit. La structure en est particulièrement originale. Siqueiros écrit à Orozco pour rectifier une série de jugements erronés émis par la critique sur l'œuvre d'Orozco précisément. Il est difficile de savoir si Siqueiros fait semblant, à des fins rhétoriques et didactiques, de croire que ces jugements résultent d'une fausse interprétation de l'œuvre d'Orozco ou si, sincèrement, il le croit. Quoi qu'il en soit, il s'élève fermement contre les éloges que la critique fait de l'œuvre de son « grand ami et admiré collègue » Orozco. Pour contrer ces éloges, Siqueiros emploie un lexique qui lui vient de sa fréquentation assidue des

théories marxistes ce qui donne à son texte un tour dogmatique et savant : « [...] tú permaneciste en lo sustancial, fiel a una funcionalidad ideológica, de finalidad social-elocuente ; seguiste siendo, en los muros, el poderoso dibujante políticos de antes »⁸. L'autorité ne vient pas uniquement du vocabulaire exclusif qui est utilisé mais aussi, comme dans le texte de 1921, de l'utilisation stratégique d'une rhétorique de la voix. La voix interpelle (le texte sollicite constamment l'écoute et l'adhésion de ce « tú », Orozco, que Siqueiros ne cesse d'apostropher), la voix laisse transparaître le vibrato de l'émotion (les points d'interrogation, d'exclamation et de suspension abondent) et, surtout, la voix scande l'agencement démonstratif des diverses séquences pour asseoir avec force l'argumentation. Or, l'argumentation est un défi. Il s'agit de faire comprendre à Orozco que la critique qui chante ses éloges commet un contresens et que son œuvre à lui Orozco vaut infiniment mieux que le bien qu'on en dit lequel, de fait, s'avérerait n'être qu'un mal. Ainsi, puisque les critiques célèbrent l'artiste solitaire – « Esa 'soledad de Orozco', solo sin soledad », Siqueiros s'emploie à démontrer que, depuis le départ de l'aventure révolutionnaire jusqu'au jour où le texte est rédigé, Orozco appartient à la Révolution : il a été sur le front, il a dessiné pour le journal de Atl et les caricatures que faisait Orozco de tous et de chacun, Siqueiros l'affirme haut et fort, manifestent son refus de l'art pour l'art et sa conscience révolutionnaire – « hiciste tu arte un arma de combate directo y cotidiano en favor de tal pueblo »⁹. Jusqu'au bout, Siqueiros déroule le parcours biographique d'Orozco pour tourner en dérision la critique qui parle d'un « artiste merveilleusement inexplicable », d'un « poète métaphysicien de la plastique ». Pour Siqueiros, Orozco est un élément à part entière du muralisme¹⁰. La terrible misanthropie d'Orozco ou son terrible scepticisme¹¹, Siqueiros, sans hésiter, les impute aux faiblesses que le mouvement, entendu ici comme groupe au travail, aurait dû éviter à l'un de ses membres les plus éminents. Comment juger la nature de ce discours ? Doit-on être touché de voir Siqueiros déployer tant d'efforts pour, contre l'avis de la critique, replacer Orozco dans le mouvement muraliste ou bien faut-il s'agacer d'un raisonnement de mauvaise foi dont la finalité serait la récupération coûte que coûte d'un dissident trop précieux pour être laissé à la partie adverse ?

- 8 En 1945, Orozco publie son autobiographie¹². S'il s'était proposé d'invalidier les efforts de Siqueiros pour le situer dans l'orthodoxie du muralisme, Orozco ne s'y serait pas pris autrement. Comme dans un jeu de massacre, Orozco met à mal tout ce que Siqueiros revendique. Il dit s'être trouvé par hasard dans le mouvement révolutionnaire et il déclare que la Révolution lui a offert l'occasion de s'amuser de l'horreur des hommes. Il s'en prend, certes, aux artistes de la tour d'ivoire qu'il traite de parasites aberrants mais, alors même qu'il est un des signataires du manifeste fondateur du syndicat créé par Siqueiros en 1923, il récusé catégoriquement la notion d'artiste engagé qui lui semble relever d'une totale absurdité et, avec une fine pirouette, à la question de savoir si l'art peut aider les opprimés à se rebeller, il répond que, pour lui, c'est là « un point par trop obscur »¹³. Et comme si cela ne suffisait pas, Orozco remet en cause les sujets les plus fréquemment représentés. L'Indien et l'indigénisme sont des problèmes d'arrière-garde tant il est vrai que la question de la race, selon Orozco, n'a aucune pertinence¹⁴. Quant à la représentation de l'Histoire, et tout spécialement de la Conquête, elle relève d'une pure ineptie : on croirait, écrit Orozco, que Cortés est arrivé hier et que l'impitoyable et brutal Villa passait par chez nous il y a très longtemps déjà. Bref, pour l'essentiel, Orozco oppose un cinglant démenti aux arguments qu'avancait Siqueiros pour présenter le muralisme comme un front uni. On croirait donc que,

voyant l'autorité de son discours mise à mal de si virulente manière, Siqueiros va changer de stratégie. Mais, de fait, il n'en sera rien et dans sa dernière fresque murale, *La marche de l'humanité* (1966-71), Siqueiros, emblématiquement, a représenté sur le mur extérieur du Polyforum trois hommes qui semblent incarner le futur de l'art au service du peuple : Leopoldo Méndez, le directeur du Taller de Gráfica Popular, Rivera et...Orozco.

9 Siqueiros, pour asseoir son autorité, et il semblerait plus juste de dire l'autorité de ce en quoi il croit, défend contre tous et contre chacun y compris contre les démentis d'Orozco, une démarche commune. C'est encore très clairement ce qui apparaît dans le texte rédigé en 1966. Prononcé dans le cadre de l'hommage officiel rendu à son œuvre par l'Université

10 Autonome de Mexico, le discours n'a pas le ton virulent des premiers manifestes. Désormais, l'impératif se fait plus discret, l'injonction plus sobre et l'emportement plus mesuré. Siqueiros tente même de se défendre de la mauvaise et injuste réputation qui, selon lui, lui est faite quand on l'accuse de sectarisme et d'autoritarisme :

Claro que no debe haber la menor coacción en cuanto a las tendencias formales, y por cierto que en este sentido se ha calumniado grave y violentamente al movimiento plástico mexicano [...] tratando de hacer creer, dentro y fuera del país, que nosotros perseguimos a los pintores formalistas.¹⁵

11 Un peu plus loin, Siqueiros ajoute :

Se dice que yo sostengo que no hay más ruta que la nuestra. Pues sí lo digo. Yo creo que cada artista entregado con vehemencia a lo que está creando piensa lo mismo : "No hay mas ruta que ésta". Está convencido de ello y si no lo está, ¡ay de él ! El problema es otro. No se trata de una lucha brutal para excluarnos por diferencias conceptuales.¹⁶

12 On aurait pu croire que l'œuvre accomplie et l'hommage qui lui sont rendu ont assis définitivement l'autorité de Siqueiros et qu'il peut donc efficacement rectifier le jugement qu'on porte sur lui. Pourtant, il lui faut encore, en 1966, défendre le sens du muralisme qui, selon lui, est d'abord un choix politique : il s'agit d'être du côté de la Révolution et d'exiger des hommes au pouvoir qu'ils réalisent le programme de réformes inscrit dans la Constitution. Ce qui suppose un art destiné au peuple par opposition à la peinture des bohèmes et des esthètes qui, partisans de l'art pour l'art, s'adressent à une élite d'amateurs privés. Et Siqueiros argumente, encore en 1966, comme il l'a fait à maintes reprises auparavant, pour justifier le choix, consciemment et profondément souhaité, d'un art figuratif lié au destin de l'homme. Dans cette persistance de la démonstration, fondamentalement toujours et encore la même sous des dehors plus policés, il faut certainement voir le signe d'une autorité toujours et encore mal assise. De fait, en 1966, au moment où l'on célèbre son œuvre, paradoxalement, Siqueiros est plus isolé que jamais : Orozco et Rivera sont morts, les idées révolutionnaires sont de plus en plus battues en brèche depuis la fin de la deuxième guerre mondiale et le marché privé séduit chaque jour davantage les peintres de la nouvelle génération. Dans ces circonstances, la voix des observateurs les plus critiques du muralisme s'impose avec une autorité grandissante. Celle de Paz en particulier.

13 Comme il a été dit, le prix Nobel de littérature attribué en 1990 à Octavio Paz a couronné une œuvre dont le prestige était établi dès les années cinquante. L'autorité du discours de Paz, si on le confronte à celui de Siqueiros, vient, outre des qualités littéraires du poète, d'un ton posé où la phrase mesurée et sereine se déroule sans à-

coups, sans les impératifs, les apostrophes et les fortes ponctuations d'une rhétorique de l'interpellation qui scande le discours de Siqueiros. De plus, alors que Siqueiros est juge est partie, et que tous ses discours sont directement en relation avec les combats qu'il livre sur le terrain, Octavio Paz occupe une position très largement dominante : poète et essayiste, le muralisme ne le concerne pas directement et n'est même qu'une infime partie du tout qu'il prend en considération quand il s'intéresse à la peinture.

- 14 Avant même que ne s'élève la voix puissante d'Octavio Paz, les muralistes ont été fortement attaqués¹⁷. Dès le départ, semble-t-il, la stratégie d'attaque la plus élémentaire et la plus immédiatement efficace consistera à prendre parti pour un muraliste contre les autres et, dans la plupart des cas, pour Orozco contre Rivera et Siqueiros. Si, jusqu'au bout, Siqueiros s'emploie à parler du muralisme comme d'un mouvement et surtout pas comme d'un ensemble disparate constitué par trois talents incompatibles et si, jusqu'au bout, il tient à faire d'Orozco un membre à part entière du mouvement, et des disputes qui l'opposent à Rivera un signe du sérieux de leurs débats, la critique en général et celle d'Octavio Paz tout particulièrement, au contraire, tend à séparer chacun des membres du mouvement des deux autres. Dès les années cinquante, O. Paz avait traité tout à fait à part le cas d'Orozco, ce qui était d'autant plus aisé que, comme on l'a vu, Orozco se chargeait de mettre à mal la notion de mouvement avec toute la redoutable efficacité de son humour rageur. Dans l'ensemble des écrits publiés en 1978, *Re/visiones, la pintura mural*, O. Paz consacre un texte, « David Alfaro Siqueiros »¹⁸, exclusivement à Siqueiros. Dans ce portrait de Siqueiros, Paz mentionne les qualités du théoricien du muralisme comme il ne l'a jamais fait auparavant : Siqueiros, écrit Paz, est un homme d'un grand courage personnel – « fue valiente, participó en la Revolución mexicana y en la guerra de España » –, mais aussi un homme d'une grande puissance formelle « cómo olvidar los momentos de invención formal y las composiciones, a un tiempo vastas e intensas, sobrias y pasionales »¹⁹ Octavio Paz insiste sur ce dernier point, bien évidemment essentiel quand il s'agit d'émettre un jugement sur l'œuvre d'un peintre :

En su primer manifiesto, en 1921, exaltó a la “plástica pura”, pues bien, algunos de sus murales y de sus telas merecen ser llamadas así, son admirables composiciones en las que triunfan las formas en movimiento y en las que la materia posee una suerte de vivacidad extraordinaria.²⁰

- 15 Puis Octavio Paz énumère les diverses expériences formelles menées par Siqueiros et il relève tout spécialement celle qui lui fait découvrir l'accident, dans son atelier de New York, en 1935. Pour la première fois, et là encore, comme il ne l'a jamais fait dans aucun des textes qu'il a consacrés au muralisme, Paz cite un très long passage rédigé par Siqueiros où ce dernier fait part, avec verve et conviction, de sa dernière découverte et Paz rehausse la citation par l'expression, également tout à fait exceptionnelle, de sa propre émotion : « confesión impresionante que es imposible leer sin emoción. »²¹
- 16 Il faut préciser qu'Octavio Paz a reconnu l'importance du muralisme et de ses apports, et ce dès le départ. Avec le temps, il ne reviendra jamais sur ce point et le texte qui figure en conclusion de l'ensemble des publications consacrées au sujet en 1978 célèbre la valeur du muralisme. Dans la dernière page, on lit :

Todo esto confirma lo que dije al comenzar esta conversación: el movimiento muralista mexicano tiene un lugar a un tiempo singular y poderoso en la historia de la pintura en el siglo XX [...]. El muralismo ni fue una copia de la pintura europea de su tiempo ni fue un arte provinciano, fue y es una presencia en el mundo [...].²²

- 17 Et après avoir signalé l'arrivée d'une génération nouvelle, celle de Tamayo, Mérida et Gerzso, auxquels, comme en attestent maints écrits, il porte un vif intérêt, Paz, pour finir, rend un hommage incontestablement chaleureux au muralisme :

Este nuevo capítulo – inaugurado por Tamayo, Mérida, Gerzo y otros- aún no termina. A mí no me parece inferior al muralismo, es algo muy distinto, con vida propia y que ya es hora de ver con rigor y generosidad. El mismo rigor y la misma generosidad con que deberíamos ver y juzgar a los muralistas.²³

- 18 Mais il semble bien, pourtant, que la sincérité et la magnanimité avec laquelle Paz évalue ponctuellement le muralisme ou célèbre les qualités de Siqueiros cautionne, par ricochet, la pertinence des critiques de fond qu'il formule à l'encontre des muralistes et du muralisme : habilement, la mention des vertus autorise et garantit la liste des défauts. Siqueiros, c'est, affirme Paz, un homme « passionné et égoïste », un « théologien obtus » habité par « le démon des systèmes » qui a adopté une variante « simpliste et simplificatrice du marxisme »²⁴. Octavio Paz ne fait pas mystère de la forte défiance que lui inspire le marxisme. Comme Orozco, il éprouve pour les systèmes et les idéologies une répulsion qu'il n'a pas besoin d'argumenter pour qu'elle s'impose. Mais, cette répulsion, d'autant plus efficace qu'Octavio Paz, qui ne la justifie pas, la fait apparaître comme allant de soi, n'est pas sans conséquences quand il s'agit d'aborder le muralisme. Il faudrait, pour envisager un peu finement les conséquences de ce cadre de pensée sur l'approche du muralisme que propose Octavio Paz procéder à de méticuleuses analyses de détail. On se contentera, ici, d'en présenter succinctement deux aspects : l'un concerne la lecture que fait Paz de l'idéologie des muralistes et l'autre, directement dérivé du premier, concerne les effets induits par cette lecture sur la manière de voir les œuvres.

- 19 Octavio Paz affirme dès 1950²⁵ et réaffirme par la suite que la Révolution mexicaine est une révolution sans idées, une explosion, une révolte qui révèle le Mexique « populaire et traditionnel²⁶ ». Parallèlement, il constate que, dès 1924, les muralistes ont de fortes accointances avec les idées développées par les théoriciens du marxisme. Donc, puisque la Révolution n'a pas d'idées – selon Octavio Paz, s'entend –, et que les muralistes – Siqueiros et Rivera – en affichent sur les murs, c'est qu'ils les ont empruntées ailleurs :

Ninguno de los sistemas que les ofrecía la realidad mexicana podía satisfacer a los pintores, por eso volvieron los ojos hacia el marxismo [...]. El marxismo de Rivera y sus compañeros no tenía otro sentido que el de reemplazar por una filosofía internacional la ausencia de filosofía de la Revolución mexicana.²⁷

- 20 Cette assertion de départ fait passer les muralistes, au mieux, pour de quasi simplets incapables de penser par eux-mêmes, au pire pour des mystificateurs. De fait, constamment, Paz stigmatisera le statut contradictoire des muralistes qui s'affichent révolutionnaires alors qu'ils sont, selon lui, des peintres officiels et donc aux ordres de l'État. Siqueiros, qui revendique haut et fort « l'art public », a très malencontreusement contribué à consolider le point de vue d'O. Paz en inscrivant le muralisme dans la prestigieuse tradition qui va de l'Antiquité à la Renaissance sans prendre la peine de signaler que traditionnellement les murs étaient peints pour illustrer l'idéologie dominante et que le muralisme, au contraire, tentait d'infléchir la ligne politique de l'État. Ponctuellement, il est vrai, Siqueiros mentionnera que les muralistes peignaient les murs publics pour que l'État mette en place plus vite et plus radicalement les réformes qu'il promettait²⁸. Mais rien n'y fera, ni l'évidence d'un malentendu de départ, ni les relations conflictuelles des muralistes avec le gouvernement, ni les textes écrits par les muralistes comme autant de protestations contre telle ou telle injustice. Du

reste, O. Paz fait comme s'il n'avait jamais lu – ou peut-être n'a-t-il jamais lu, les articles écrits par Rivera où le peintre prend pourtant clairement parti pour les faibles contre les forts et souvent contre les hommes du gouvernement qui font peu ou rien pour les plus démunis. Bref, Paz récuse la notion d'engagement que les muralistes ne cessent de revendiquer : pour Siqueiros et Rivera, la peinture est un moyen de changer le monde.

- 21 Lorsqu'il parle de son expérience de l'accident, du subjectivisme abstrait (ce mouvement né précisément des expériences menées sur l'accident par Siqueiros et reprises par Pollock, à New-York, à partir de 1936) et s'extasie sur les merveilleuses créations du hasard –des somptuosités en tout genre que personne ne saurait créer avec les moyens traditionnels de la peinture, Siqueiros réinscrit aussitôt cette soudaine révélation dans le cadre qui l'intéresse par-dessus tout, celui de la Révolution : « Y sobre todo un dinamismo tumultuoso de tempestad, de revolución psíquica y social que te da miedo »²⁹. O. Paz, comme on l'a vu précédemment, cite le passage mais il fait comme si la dernière phrase n'existait pas. De même, dans les textes qu'il consacre aux muralistes, O. Paz fait comme si l'engagement des muralistes était un travers dont il fallait tenter de protéger le meilleur de leur œuvre. C'est ainsi qu'O. Paz valorisera tout particulièrement les réalisations des tous débuts qui sont fortement marquées par l'héritage cosmopolite –, Cézanne, Giotto, Cimabue, etc.- et où la figuration est mise au service du symbole et de l'allégorie. Siqueiros, au contraire, ne cesse de présenter le muralisme comme la constante recherche d'une forme qui doit en permanence tenter d'exprimer au plus près la réalité de la patrie et une vision de son destin. Mais là encore, rien n'y fait : ce que la critique célèbre, c'est la manière des premières fresques, cette manière que Siqueiros tient justement pour la plus imparfaite :

Eso no quita que ahora [cette citation est prélevée du texte de 1966], 45 años después, a muchos les parezcan más interesantes nuestras obras del primer periodo [...] y es posible que sinceramente gusten de esas obras por su confusión teórica, su débil contenido ideológico, por su pobreza teórica.³⁰

- 22 Siqueiros feint de douter – « es posible que » – de ce qui ne fait aucun doute. Il aura beau peindre, dire et écrire, ce sera en vain : son discours n'a pas l'autorité qu'il faudrait pour ébranler le pouvoir du discours d'en face. Paz a écrit, dès les années 1950, le vif intérêt qu'il portait aux expérimentations que Siqueiros menait dans son atelier new-yorkais en 1936. Ce sera, pour Jackson Pollock, l'occasion d'une grande découverte, celle de l'expressionnisme abstrait³¹. Et ce sera, pour Siqueiros, une merveilleuse expérience qui ne le distraira pourtant pas d'une constante recherche de la dynamique de la figuration au service du peuple. Siqueiros regrette que Jackson Pollock se soit si bien accommodé de l'expressionnisme abstrait et ne soit pas allé plus loin. Pour Octavio Paz, qui manifestement ne fait aucun cas des arguments de Siqueiros, c'est Pollock qui a choisi la bonne voie. À tel point que, sans se départir de son ton posé et élégant, avec la fermeté et la discrétion qui fondent son autorité, Octavio Paz pourra écrire dans le parachèvement de son texte, « Remate », que le muralisme a surtout été bénéfique pour l'art nord-américain : au Mexique, le muralisme a été paralysant pour les artistes, aux États-Unis, il les a libérés.
- 23 Dans *Privilegios a la vista*, les textes qu'Octavio Paz consacre à la critique des peintres présentent des observations au plus près des œuvres, ils ouvrent des perspectives historiques et philosophiques liées aux beaux-arts et ils offrent des interprétations où se révèle le lien profond entre la manière dont Paz écrit sur ce qu'il voit et sa propre création poétique telle que le lecteur peut la découvrir dans les recueils de poèmes. Dans les textes qu'Octavio Paz consacre au muralisme le commentaire des formes est

très rare mais ce qui manque surtout, c'est le commentaire des œuvres. De fait, ce commentaire est rendu quasi impossible : les muralistes (et c'est même vrai pour Orozco) organisent la composition de leurs fresques en fonction d'une pensée de l'Histoire. En récusant cette pensée, selon lui trop simpliste, trop sectaire et trop idéologique, Paz, de toute son autorité, prive ses « ennemis » de ce qui fait leur recherche constante : comment, sur le mur et à partir de la logique des espaces, peindre une vision de l'Histoire qui soit mise au service du peuple (du reste un concept également décrié par Paz). Entre les premiers murs peints à l'École Préparatoire et la fresque de l'escalier du Palais National, à peine dix ans se sont écoulés mais l'art de Rivera a subi une fulgurante évolution. Rivera a maîtrisé les influences dont il s'était nourri, il a donné des lignes et des couleurs aux hommes du Mexique et il a aussi cherché et trouvé le moyen de faire dialoguer la peinture avec l'architecture. À la manière de Pablo Neruda qui, dans le chant 7 du *Chant général*, « Canto general de Chile », met en chantier la composition infiniment plus vaste et complexe qui sera celle du *Chant général*, Rivera, à l'occasion de chacun des ouvrages qui lui sont confiés, s'exerce à donner une réponse à la question qui le hante : comment raconter l'Histoire non sur les murs mais avec les murs pour que le sens soit clair et surtout exaltant pour les plus faibles et démunis qui doivent en être les spectateurs privilégiés. Le « Chant général du Mexique » de Rivera ce sera la cage de l'escalier monumental du Palais National. Un chant que, logiquement, le discours d'Octavio Paz ignore de toute sa prestigieuse autorité comme il ignore superbement la « Marche de l'Humanité » de Siqueiros pourtant quasi contemporaine de sa « ré/vison » du muralisme.

*

- 24 On a fait durablement à Siqueiros la réputation d'un homme autoritaire et sectaire dont l'emblème aurait pu être le discours « Il n'y a pas d'autre route que la nôtre ». La lecture simplifiée de trois textes écrits par Siqueiros à des époques très éloignées prouve la volonté de mettre coûte que coûte le discours au service de la construction du mouvement. Siqueiros a une conscience aiguë du combat qu'il lui faut livrer et de la puissance de ses adversaires : le discours de 1921 révèle une rhétorique au service d'une interprétation de la peinture qu'il faut imposer aux voix autorisées des marchands et des critiques ; le discours de 1944 révèle une rhétorique qui entend battre en brèche le discours de la critique et consolider le camp du muralisme menacé de l'extérieur par la diversité des muralistes – c'est alors Orozco, peintre muraliste et enjeu essentiel du texte, qui inflige un démenti cinglant à Siqueiros lequel, pourtant, fera comme si de rien n'était ; le dernier discours révèle que, même à l'heure de la reconnaissance, Siqueiros doit encore faire la preuve de la pertinence du muralisme ce qui dénonce, semble-t-il, la fragilité d'un discours qui n'est toujours pas parvenu à faire autorité.
- 25 En revanche, l'autorité du discours d'Octavio Paz, paré des atours de l'élégance de la forme et de la subtilité du fond, est d'une efficacité redoutable. Lorsqu'Octavio Paz reconnaît, ponctuellement, les mérites de tel ou tel muraliste ou la valeur du muralisme, il cautionne de fait les reproches essentiels qu'il adresse par ailleurs au peintre ou au mouvement. La critique, au sens d'évaluation, que fait Paz du mouvement et de ses artistes les plus éminents va à l'encontre de ce qu'eux (Siqueiros et Rivera principalement) pensent et peignent et, plus généralement, Paz nie toute valeur à l'engagement qu'ils revendiquent et à leur volonté de faire des murs l'expression d'un

combat politique. Aussi, la lecture que propose Paz se désintéresse totalement de l'organisation des œuvres les plus complexes puisqu'elles sont composées sur un principe idéologique que Paz tient pour non avvenu. Sans doute peut-on s'étonner de cet étrange dialogue de sourds qui s'est engagé par textes interposés entre le peintre et le poète essayiste et critique d'art. En tout état de cause, force est de constater que celui qui est taxé de sectaire et d'autoritaire est sans doute, par-delà le fracas des mots, toujours en position défensive, toujours au créneau pour parer les attaques portées à un territoire constamment menacé. En revanche, Paz, de la hauteur que lui donne son talent, défend avec une autorité d'autant plus efficace qu'elle est imperceptible, un point de vue qui pour l'essentiel va à l'encontre de ce que les muralistes (Siqueiros et Rivera du moins) prétendaient faire et à l'encontre de ce que leur œuvre est. Il serait même presque tentant d'insinuer qu'en embrassant les muralistes, Paz est parvenu, comme par distraction, à élégamment les étouffer. « Ne prenons pas en compte la sentence critique de nos poètes, ils ne rédigent que de forts beaux articles littéraires totalement étrangers à nos œuvres » écrivait Siqueiros dès 1921 comme s'il présentait déjà les redoutables essais à venir du plus talentueux des poètes.

NOTES

1. Octavio PAZ, "Los muralistas a primera vista", dans *Privilegios a la vista II, Obras completas 7*, Mexico, FCE, 1993, p. 183-188.
2. Octavio PAZ, "Re/visiones : la pintura mural", *Ibid*, p. 188-227.
3. Octavio PAZ, *Los privilegios de la vista I, arte moderno universal*, Obras Completas, 6, Mexico, FCE, 1991 ; Octavio PAZ, *Los privilegios de la vista II, arte de México*, Obras Completas, 7.
4. David Alfaro SIQUEIROS, *No hay más ruta que la nuestra*, México, 1945.
5. David Alfaro SIQUEIROS, "Orozco, el precursor formal-profesional", *ibid.*, p. 31-44.
6. David Alfaro SIQUEIROS, « Vigencia del movimiento plástico mexicano contemporáneo » dans Raquel TIBOL, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, FCE, 1974, p. 215-243.
7. *Ibid.*
8. David Alfaro SIQUEIROS, *No hay más ruta que la nuestra*, p. 38.
9. *Ibid.*, p. 37.
10. *Ibid.*, p. 43.
11. *Ibid.*, p. 40-43.
12. José Clemente OROZCO, *Autobiografía*, México, Era, 1981 [1945].
13. *Ibid.*, p. 70.
14. *Ibid.*, p. 75.
15. Raquel TIBOL, « Vigencia del movimiento plástico mexicano contemporáneo », *op. cit.*, p. 231.
16. *Ibid.* p. 242.
17. Voir Gabriel García MAROTO, « La obra de Diego Rivera », *Revistas mexicanas modernas, Contemporáneos*, n° 1, julio-agosto de 1928, edición facsímil de 1981.
18. Octavio PAZ, « David Alfaro SIQUEIROS, Re/visiones : la pintura mural », p. 216-221.
19. *Ibid.*, p. 218.
20. *Ibid.* p. 219.
21. *Ibid.*, p. 221

22. *Ibid.*, p. 227.

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*, p. 219.

25. Voir Octavio PAZ, *El laberinto de la soledad*, dans *El peregrino en su patria, Obras completas 8*, México, FCE, 1993, p. 43-191, et tout particulièrement les pages 137-146 du chapitre intitulé "De la independencia a la revolución".

26. Octavio PAZ, « Re/visiones : la pintura mural », p. 188.

27. Octavio PAZ, « Los muralistas a primera vista », p. 184-185.

28. David Alfaro SIQUEIROS, "Vigencia del movimiento plástico mexicano contemporáneo", dans Raquel TIBOL, *op. cit.*, p. 224.

29. Siqueiros cité par Octavio PAZ, « Re/visiones : la pintura mural », p. 221.

30. David Alfaro SIQUEIROS, "Vigencia del movimiento plástico mexicano contemporáneo", dans Raquel TIBOL, *op. cit.*, p. 233.

31. *Ibid.*, p. 237.

RÉSUMÉS

Le travail analyse deux formes du discours, celui de Siqueiros qui n'a cessé de définir et de défendre le muralisme et celui d'Octavio Paz, le prestigieux poète et essayiste qui à ce jour reste le critique qui fait autorité quand il s'agit de muralisme. Avec une rhétorique agressive et des formulations d'apparence sectaires, incessamment, des décennies durant et ce encore en 1966, alors même que le Mexique célèbre son œuvre, Siqueiros doit sans encore et toujours, contre tout et contre tous défendre le muralisme comme mouvement uni et cohérent et comme esthétique au service d'une philosophie de l'histoire. Ce faisant, il fait la preuve, que sa manière de voir les choses ne parvient pas à faire autorité. Paz, au nom de l'autorité que lui vaut son statut de poète et d'essayiste prestigieux, impose naturellement une lecture du muralisme qui nie subtilement ce qui, dans le discours et la pratique de Siqueiros, en fait le fondement : philosophie de l'histoire, constante élaboration d'une esthétique au service de la figuration et revendication d'une figuration au service d'un art engagé sont tenus pour de simples et malencontreux travers. Ce faisant, l'autorité de Paz en récusant le monde des idées qui le sous-tend prive le muralisme d'une approche critique qui rende compte de la subtile complexité de son élaboration et de la portée de ses enjeux.

El trabajo analiza dos formas de discurso, el de Siqueiros que incesantemente ha definido y defendido el muralismo y el de Paz, el prestigioso poeta y ensayista que hoy en día sigue siendo el crítico de mayor autoridad cuando de muralismo se trata. Con una retórica agresiva y formulaciones aparentemente sectarias, de modo constante durante varias décadas y todavía en 1966 ; cuando México ya celebra su obra, Siqueiros, se ve obligado, contra todo y contra todos a defender el muralismo como movimiento unido y coherente y como estética al servicio de una filosofía de la historia. Con lo cual da prueba de que su forma de ver el muralismo nunca llegó a imponerse. Paz, en nombre de la autoridad que le da su estatuto de poeta y destacado ensayista, impone con naturalidad una lectura que niega con sutileza lo que, en la teoría y la práctica de Siqueiros viene a ser el fundamento del muralismo : filosofía de la historia, constante elaboración de una estética al servicio de la figuración y reivindicación de una figuración al servicio de un arte comprometido no son sino lamentables equivocaciones. Así es como la autoridad de Paz, al

negar el mundo de las ideas que lo funda, priva al arte de los muralistas de un planteamiento crítico que dé cuenta de la sutil complejidad de su elaboración y del alcance de sus fines.

INDEX

Palabras claves : muralismo mexicano, Siqueiros, Paz, teoría, práctica, crítica, discurso

Mots-clés : muralisme mexicain, Siqueiros, Paz, théorie, pratique, critique, discours

AUTEUR

MONIQUE PLÂA

Université Paris Est LISAA EA 4120