

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

MEXIQUE

1900-1950

DIEGO RIVERA, FRIDA KAHLO, JOSÉ CLEMENTE
OROZCO ET LES AVANT-GARDES

GRAND PALAIS

05 OCTOBRE 2016 - 23 JANVIER 2017



© RmnGP 2016

MEXIQUE 190 - 1950

SOMMAIRE

05 OCTOBRE 2016 - 23 JANVIER 2017

03

Introduction

04

Entretien avec le commissaire
de l'exposition

05

Visiter l'exposition

07

Plan de l'exposition

08

L'histoire du Mexique
jusqu'en 1950 en 12 dates

11

Découvrir quelques œuvres

- Diego Rivera, *Portrait d'Adolfo Best Maugard*, 1913
- Olga Costa, *La Marchande de fruits*, 1951
- Frida Kalho, *Nature morte avec perruche et drapeau*, 1951
- Nahui Olin, *Nahui et Lizardo face à la baie d'Acapulco*, 1921
- Lola Álvarez Bravo, *Sirènes dans l'air*, vers 1958
- Saturnino Herrán, *Nos dieux, La Coatlicue*, 1915
- Diego Rivera, *La Rivière Juchitán*, 1953-1955
- Rafael Lozano-Hemmer, *Airborne : Stridentisme*, 2016

21

Questions à David Recondo

23

Proposition de parcours

25

Annexes et ressources

Autour de l'exposition

Bibliographie et sitographie

Crédits photographiques



INTRODUCTION

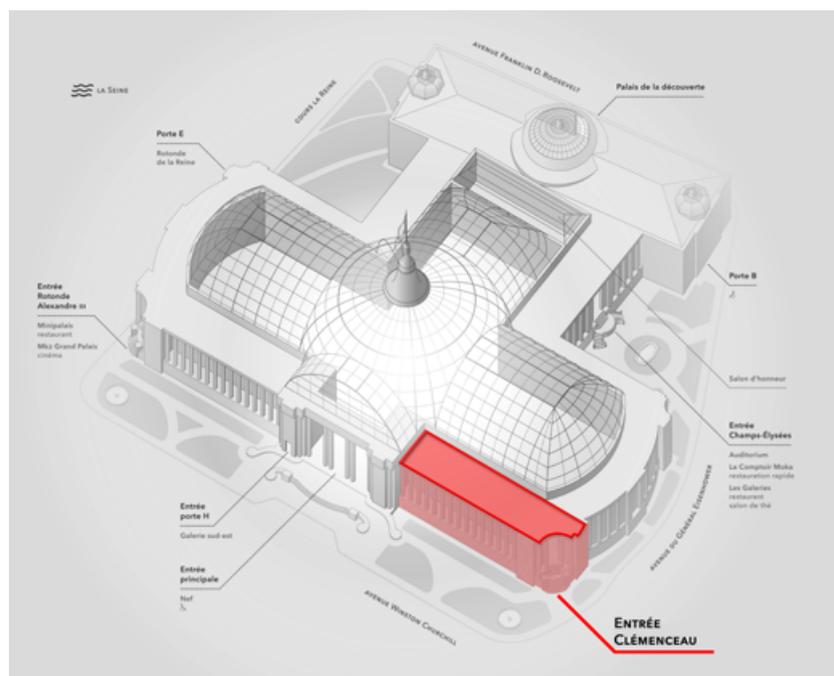
Depuis son indépendance conquise face à la monarchie espagnole en 1821, le Mexique n'a cessé d'affirmer sa volonté de changement et son esprit de modernité. C'est en s'appuyant sur la peinture, la sculpture, l'architecture, l'urbanisme, la musique, la littérature, le cinéma et les arts appliqués que le pays s'est forgé son identité. Souhaitée par les plus hautes autorités françaises et mexicaines, l'exposition est la plus grande manifestation consacrée à l'art mexicain depuis 1953. Cette manifestation offre un panorama d'artistes célèbres tels que Diego Rivera, Frida Kahlo ou Rufino Tamayo. D'autres moins connus en Europe sont également représentés. Il est à noter que les artistes femmes occupent une place importante dans ce paysage artistique. Le parcours dresse un constat de la bouillonnante créativité artistique du pays tout au long du XX^e siècle.

Commissaire de l'exposition : Agustín Arteaga, Directeur du Museo Nacional de Arte, INBA, Mexico (2013-2016).

Exposition organisée par la Réunion des musées nationaux - Grand Palais et la Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo Nacional de Arte, Mexico.



LA GALERIE CÔTÉ CLÉMENCEAU DANS LE GRAND PALAIS



ENTRETIEN AVEC AGUSTÍN ARTEAGA

COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION



De 2013-2016, Agustín Arteaga a été Directeur du Museo Nacional de Arte, INBA. Il est architecte, historien d'art et docteur en philosophie.

L'exposition du Grand Palais Mexique 1900-1950 Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco et les avant-gardes, met en avant des artistes mexicains connus en Europe, comme Diego Rivera et Frida Kahlo. Les visiteurs auront évidemment plaisir à admirer leurs œuvres. Y a-t-il d'autres talents à découvrir dans ce demi-siècle ? Pourquoi insister sur la période 1900-1950 ?

AA: Le terme de « Renaissance Mexicaine », choisi dans un premier temps comme titre de l'exposition parisienne, apparaît pour la première fois en 1960 dans une conférence de Jean Charlot à propos du mura-

lisme. Plus tard, ce peintre également auteur a publié un livre éponyme dans lequel il attribue à l'art mexicain ce mot de renaissance dès la période précolombienne. Il fait allusion à la capacité de cet art à se renouveler.

Dans cette exposition, pourtant centrée sur la première moitié du XX^e siècle, il nous a été difficile de ne pas étendre cette vitalité créative jusqu'à l'art contemporain. Certains, comme Rivera, ont adapté les avant-gardes européennes à un langage national. Le passé est aussi une passerelle qui leur a permis de se projeter vers le futur. Cela fait tout l'intérêt de l'art moderne mexicain.

Pour bien comprendre le propos de l'exposition du Grand Palais, pouvez-vous dire quelques mots sur le contexte intellectuel et social au Mexique et son influence dans l'univers artistique ?

AA: Les artistes mexicains ont été très sensibles aux avant-gardes découvertes à Paris, telles que l'impressionnisme ou le cubisme, tout comme d'autres artistes étrangers de passage à Paris. En revanche, la richesse du passé artistique mexicain, composé de strates de civilisations différentes est une spécificité de ce pays. On

ne peut comprendre l'art mexicain si l'on pense qu'il a surgi *ex nihilo*. Saturnino Herrán, parmi d'autres, a su faire la synthèse parfaite de ces différentes influences en ajoutant une image de la déesse aztèque Coatlicue à un Christ espagnol. D'autre part, les artistes mexicains ont exploré d'autres univers comme ceux des Etats-Unis ou de l'Amérique Latine.

Peut-on considérer la Révolution mexicaine comme l'un des facteurs déclenchant du mouvement d'avant-garde mexicain ?

AA: En effet, la Révolution est un temps fort de l'histoire de notre pays à tel point que les historiens considèrent qu'elle a provoqué une rupture dans l'histoire de l'art mexicain. Cependant, les prémices de ce changement avaient pris leurs sources dans la fin du XIX^e siècle.

C'est la raison pour laquelle nous avons décidé de commencer le parcours de l'exposition dès cette époque, dans le but de revenir sur cette idée préconçue. Il nous a semblé important de démontrer que la renaissance de l'art mexicain ne repose pas uniquement sur des concepts idéologiques, mais sur des propositions esthétiques. C'est le cas, par exemple, pour le mouvement stridentiste, pour le groupe *j30-30!* ou d'autres créateurs indépendants.

VISITER L'EXPOSITION

« (...) Si, en un sens, le Mexique est un pays en renaissance permanente, c'est qu'il n'accepte ni la tyrannie de la raison ni celle de la magie - nos extrêmes -, mais célèbre la continuité de la vie. Une vie multiple, porteuse du passé que nous avons créé, inventant l'avenir que nous imaginons. Ne nous attachons ni à un dogme, ni à une essence, ni à un but exclusif. Embrassons, au contraire, l'émancipation de signes, l'échelle humaine des choses, l'inclusion, le rêve de l'autre. C'est, je pense, la seule façon de créer, chaque jour, un temps nouveau pour le Mexique. »

CARLOS FUENTES, *UN TEMPS NOUVEAU POUR LE MEXIQUE*, PARIS, GALLIMARD, 1998.

La modernité artistique au Mexique, est souvent associée à la Révolution initiée en 1910 contre le dictateur Porfirio Díaz, au pouvoir depuis 1877. Cet événement a mobilisé les artistes de l'époque, qui vont alors adopter le langage avant-gardiste international en l'intégrant à une identité nationale forte.

A travers quatre sections, l'exposition présente la dynamique de l'art mexicain depuis la période prérévolutionnaire jusqu'à 1950. Cette vitalité s'observe au-delà. C'est pourquoi, chacune des parties est associée à une œuvre d'art contemporain.

LE MEXIQUE AVANT LA RÉVOLUTION

Les recherches esthétiques développées dès la fin du XIX^e siècle témoignent de la rupture des artistes mexicains avec l'académisme. Certains d'entre eux voyagent en France et intègrent l'École de Paris durant la première décennie du XX^e siècle. Souvent, leur présence sera bien plus qu'une simple étape de formation.

LE MEXIQUE ET LA RÉVOLUTION

La Révolution mexicaine et son caractère idéologique ont marqué l'art de ce pays au point qu'on considère généralement cet événement comme déclencheur de l'avant-garde. Si celle-ci était

déjà présente au tournant du siècle, elle sera fortement renforcée par ce nouveau projet de société. Les sujets liés aux populations autochtones et à l'utopie sociale seront revisités sous l'optique de la modernité. On assiste également au développement du muralisme qui permet de s'adresser aux masses illettrées. Ce mouvement influence la peinture de chevalet, s'étend à l'échelle internationale et inspire les générations qui suivent.

LES AUTRES VISAGES DE L'ÉCOLE MEXICAINE

La notoriété internationale du muralisme a souvent éclipsé d'autres prises de position artistiques en accord avec l'avant-garde internationale. Parallèlement au caractère nationaliste véhiculé par le premier, un groupe de créateurs favorise l'émergence d'une esthétique proposant une fusion entre différentes formes d'expression comme le théâtre ou la littérature. Ces artistes s'affirment par des voies diverses comme la sculpture, les arts graphiques ou la photographie et vont assimiler des langages novateurs comme celui de l'abstraction. Le groupe *estridentista*, représente l'une des propositions les plus originales de cette tendance. Parmi ses membres, on peut citer le sculpteur Germán Cueto (1893-1975) ou le graphiste et peintre Ramón Alva de la Canal (1892-1985).

LE MURALISME

Le muralisme mexicain est un mouvement pictural développé à partir de la deuxième décennie du XX^e siècle. Les trois plus connus, appelés « *les trois grands* », sont les peintres Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949) et David Alfaro Siqueiros (1896-1974). Leurs compositions monumentales, agencées en masses et plans simplifiés se caractérisent par les formes primitives et l'horreur du vide.

Nicolas Surlapierre définit ainsi ce mouvement: « *Difficile au Mexique d'opposer systématiquement peinture d'avant-garde et peinture officielle. Ainsi, en dépit de ses contradictions le muralisme affirmait un caractère novateur dans la facilité avec laquelle il avait synthétisé l'exubérance des avant-gardes et les visées, parfois anti-modernes, de la politisation et de l'engagement. Mêlant de manière complexe traditions populaires mexicaines, influences européennes ou américaines et rhétoriques d'état, le muralisme ne s'était jamais complètement affranchi de ses origines, de ses modèles et de l'histoire.* » (Artistes mexicains. *L'art moderne au Mexique 1900-1950*, Cercle d'art, Paris, 2007, p.13).

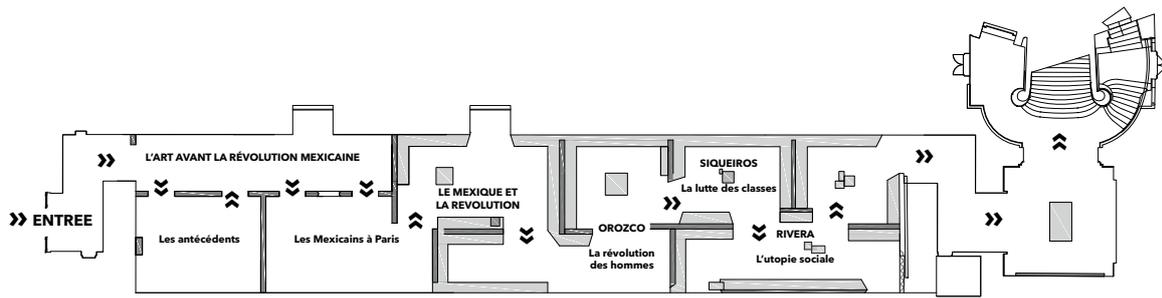
«Le terme stridentisme est un néologisme élaboré à partir d'une racine commune aux langues latines... Strident, dit-on, d'un son qui déchire le silence, d'une bielle d'acier ou d'un engrenage qui grippe, mais aussi du bruit lancinant des métaux, des tramways, de la ville moderne. La familiarité entre les langues française et espagnole a permis aux artistes de parfaitement saisir les significations première (un bruit insoutenable et aigu) et seconde qu'ils évoquent littéralement dans le dessin ou dans leur langage de lignes heurtées et d'espaces violemment striés.» (Nicolas Surlapierre, *Artistes mexicains, L'art moderne au Mexique 1900-1950*, Cercle d'Art, Paris, 2007, p.15).

RENCONTRE ENTRE DEUX MONDES : HYBRIDATIONS

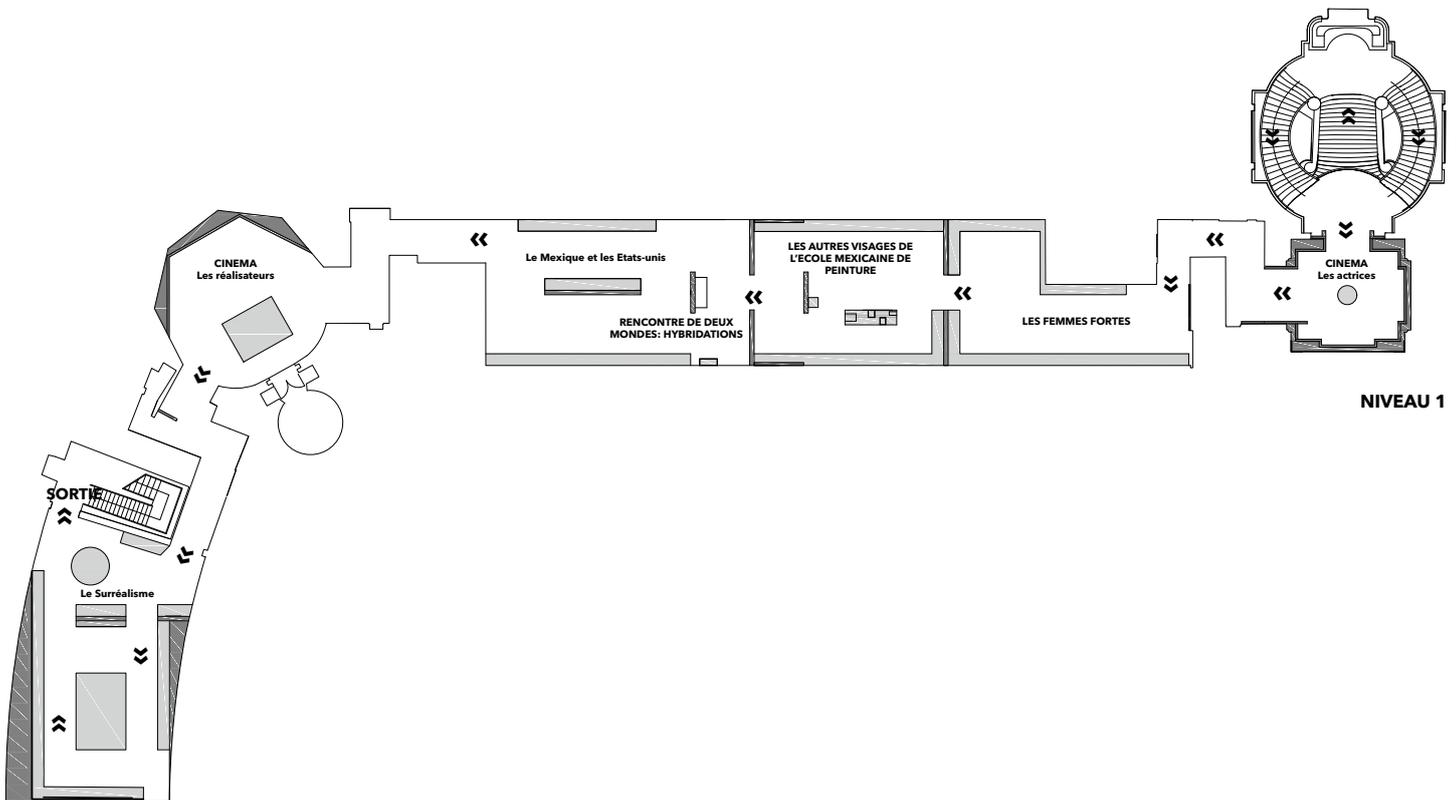
La présence d'artistes mexicains dans les grands centres culturels du XX^e siècle comme Paris ou New York et des événements comme la crise économique de 1929 ou la Seconde Guerre mondiale, favorisent les échanges esthétiques à double sens. Antonin Artaud (1896-1948) visite le Mexique en 1936 et André Breton (1896-1966) en 1938. Ce dernier va considérer cette nation comme le pays surréaliste par excellence. Frida Kahlo (1907-1954) est identifiée par lui comme surréaliste, ce que réfuta toujours l'artiste mexicaine. Elle reste la figure féminine la plus connue de l'histoire de l'art mexi-

cain, mais elle n'est pas une exception. L'exposition consacre une importante section aux femmes artistes, intitulée *Les Femmes fortes*, dans laquelle le public peut découvrir, parmi d'autres, Nahui Olin (1893-1978) et Rosa Rolanda (1895-1970).

PLAN DE L'EXPOSITION



REZ-DE-CHAUSSEE



NIVEAU 1

L'HISTOIRE DU MEXIQUE JUSQU'EN 1950 EN 12 DATES

-1150

Les civilisations de la Méso-Amérique deviennent sédentaires et se mettent à cultiver le maïs, les courges et les haricots. Les contours géographiques de cette culture englobent notamment la partie méridionale du Mexique actuel. Les différentes cultures indigènes qui se sont développées pendant près de deux millénaires présentent des caractéristiques communes, telles que l'existence de grandes cités, la construction de pyramides à degrés, de jeux de balle et les sacrifices. Les Mayas (II^e millénaire av. J.-C) créent une écriture hiéroglyphique, un panthéon organisé et élaborent un calendrier complexe.

550

Au sud de l'aire méso-américaine, la civilisation Maya atteint son apogée. Ses ensembles architecturaux parmi les plus imposants sont le site de Tikal et celui de Palenque.



Carte géographique du Mexique actuel superposé à l'Europe. Le Mexique est un vaste pays qui comprend près de quatre fois l'étendue de la France.

1325

Les Aztèques ou Mexicas (à l'origine du mot Mexico), venus du Nord, fondent la capitale de l'empire sur une île marécageuse du lac de Texcoco afin de respecter la prophétie du dieu de la guerre Huitzilopochtli, selon laquelle la migration du peuple aztèque cesserait lorsqu'il verrait, sur un cactus, un aigle dévorer un serpent. Cette ville se nomme aujourd'hui Mexico, mais s'est longtemps appelée Tenochtitlan, qui signifie littéralement « pierre et cactus ».



Diego Rivera, Débarquement des Espagnols à Veracruz, 1951, 4,9 x 5,27 m, pigments, eau, sable, chaux, galerie du second étage, Palais National de Mexico. Œuvre de comparaison.

1519

Hernán Cortés (1485-1547) constitue des alliances avec différents groupes natifs en opposition avec les Mexicains : les Cempoaltecas, Tlaxcaltecas, Tepanecas, Señoríos de Coyoacán, Itzapalapa, Mixcoac, Culhuacan, afin de prendre Tenochtitlan. Lorsque l'empereur Moctezuma comprit que les Espagnols n'étaient pas les dieux attendus, car leur appât de l'or les trahissaient, il tente d'apaiser la situation en leur envoyant des ambassadeurs. Mais Cortés privilégie alors un rapprochement avec leurs ennemis et l'emporte.

La période espagnole de l'histoire du Mexique est instaurée et inclut au-delà des frontières du Mexique actuel, la Californie, l'Arizona, le Nouveau Mexique et le Texas. Dans les décennies suivantes, disparaissent plus de 60% des indigènes, victimes de l'exploitation dans les mines d'or et d'argent et surtout à cause des maladies venues d'Europe. Le déclin économique commence au siècle suivant en raison de l'épuisement des mines d'argent.

1810

Dolores est une localité, près de Guanajuato.

Grito de Dolores est le nom donné à la révolte lancée par le père Hidalgo qui aboutit au soulèvement de quatre-vingt mille hommes. Cette date historique est aussi fondamentale pour le Mexique que la prise de la Bastille pour l'histoire de France.

1821

Le traité de Córdoba confirme l'indépendance au Mexique. La République est proclamée sous forme de constitution fédérale, calquée sur celle des Etats-Unis d'Amérique.

1847

Le pays rentre en guerre contre les Etats-Unis et signe l'année suivante le traité de Guadalupe qui lui fait perdre le Texas, la Californie du Nord, l'Arizona et le Nouveau Mexique. Une guerre civile éclate, elle durera jusqu'à l'invasion française.



1864

Le 28 mai, Maximilien de Habsbourg (1832-1867), frère de l'empereur François-Joseph I^{er} d'Autriche devient empereur. Napoléon III peut conserver ainsi une main mise économique et politique sur le pays afin de rivaliser avec les Etats-Unis sur le continent américain. Deux ans plus tard, suite à un conflit avec son protecteur, Benito Juárez (1806-1870), proclamé président de la République en 1858, reprend le pouvoir en 1867 et fait exécuter Maximilien.

Edouard Manet (1832-1883), L'exécution de l'empereur Maximilien du Mexique, huile sur toile, 1867, 252 x 305 cm, Mannheim, Kunsthalle de Mannheim. Œuvre de comparaison.

1877

Porfirio Díaz (1830-1915) devient président et instaure une dictature dans les dix dernières années de son pouvoir. Une croissance économique s'impose avec un encouragement des investissements étrangers et la modernisation du pays. Un réseau ferroviaire est créé, les ports sont aménagés, les richesses minières sont mises en valeur. Malgré d'étonnants progrès dans les secteurs industriels, 64% au moins de la population active travaille encore dans l'agriculture.

1910

Au début du XX^e siècle, la situation économique et sociale se dégrade, la révolution éclate et va durer dix ans. Celle-ci débute avec l'appel à l'insurrection de Francisco I. Madero (1873-1913). Homme clé de cette période, il est élu président en 1911.

Le nouveau pouvoir se heurte pourtant aux révoltes paysannes. Menées par quelques figures emblématiques telles que Pascual Orozco et Pancho Villa dans le nord du pays ou Emiliano Zapata dans le sud, celles-ci ne se contentent pas de l'instauration de ce nouveau régime mais réclament également une profonde réforme agraire. Ces hommes luttent notamment pour la restitution aux paysans des terres communales spoliées par les grands propriétaires.

En avril 1919, l'«Attila du Sud», Zapata est abattu. Le «Centaure du Nord», Pancho Villa, ne lui survit que de quelques années. Avec l'élimination de ces deux figures légendaires, le Mexique a entamé sa mutation avec un nouveau président José Venustiano Carranza Garza (1859-1920). Le pays excédé par les massacres et les pillages, aspire à la paix et à la stabilité.

1920

Sur le plan économique, le pays se relève peu à peu. A cette époque, il occupe le quatrième rang de la production mondiale de pétrole. La Révolution se termine en 1921, mais la période qui suit est marquée par un mouvement de protestation des catholiques, notamment dans les campagnes. Un climat d'apaisement s'instaure vers 1938, après la mort d'un million de personnes en 15 ans, sur une population d'une quinzaine de millions d'habitants.

Le Parti Communiste mexicain existe depuis 1919. Le couple Diego Rivera-Frida Kalho invite Trotski à séjourner chez eux à la *Casa Azul* de Mexico en 1936. Les deux artistes ont récemment adhéré à la IV^e Internationale communiste, instituée pour marquer son désaccord avec Staline. Trotski est assassiné à Mexico en août 1940.



Vue de *La Casa Azul* de Frida Kahlo à Coyoacán, (quartier au Sud de Mexico).

1946

Le pouvoir révolutionnaire institutionnel, «Partido Revolucionario Institucional» (PRI) est fondé. Vingt ans plus tôt, il s'était intitulé Parti National Révolutionnaire (PNR), puis Parti de la Révolution Mexicaine (PMR). Les sanglantes convulsions des années 1910-1935 font place à une stabilité rare en Amérique latine. Les présidents se succèdent ensuite en respectant la règle du mandat unique, porté à six ans.

DECOUVRIR QUELQUES ŒUVRES

Diego Rivera, *Portrait d'Adolfo Best Maugard, (Retrato de Adolfo Best Maugard)* 1913, huile sur toile, 227 x 161,5 cm, Mexico, INBA, Museo Nacional de Arte.



Best Maugard (1891-1964). De retour dans son pays, il joue un rôle important pour la formation artistique des enfants et d'autres publics, avec son manuel intitulé *Une méthode pour le dessin créatif*. L'indication que nous sommes à Paris nous est donnée par la présence de la Grande Roue visible à l'arrière-plan. La fascination pour la vitesse, la possibilité de s'envoler, la combinaison de l'électricité et de la mécanique apportent des sensations nouvelles. Ces thèmes apparaissent dans les toiles futuristes italiennes mais aussi dans celles de Robert et Sonia Delaunay, qui marquent le jeune artiste mexicain.

Il est possible de localiser précisément l'emplacement du point de vue choisi, celui que Diego Rivera devait avoir de son studio, 26 rue

du Départ dans le 14^e arrondissement de Paris. Il vivait à Montparnasse au cœur du Paris bohème depuis 1912 avec sa première épouse Angelina Beloff. Voisins de Picasso et du peintre hollandais Piet Mondrian, ils retrouvaient l'avant-garde internationale dans les cafés du quartier : Robert Delaunay, Fernand Léger, Amadeo Modigliani, Léopold Gottlieb, Chaïm Soutine et Marc Chagall. Ce portrait est un hommage à Paris et à son ami.

La Grande Roue de Paris a été construite pour l'Exposition universelle de 1900 et se trouvait avenue de Suffren. Elle avait pour modèle celle de Chicago édiflée sept ans plus tôt.

Haute de 106 m et d'un poids de 650 tonnes, l'attraction impressionnait surtout pour son mouvement qui transportait jusqu'au ciel près de 1 600 passagers dans des wagons de chemin de fer!



La Grande Roue de Paris, affiche, lithographie coloriée, h. 79,7 cm, 1900-1923, Marseille, MuCEM. Œuvre de comparaison

OBSERVER

Une silhouette longue et élégante pose devant un paysage urbain dominé par une grande roue qui semble tourner autour de sa main gantée. Sous l'ourlet du manteau, on observe le mouvement d'un train. Nous sommes vraisemblablement dans le quartier d'une gare.

COMPRENDRE

Cette allure reconnaissable est celle d'un ami mexicain de Diego Rivera venu à Paris parfaire sa formation commencée quelques années plus tôt à Mexico, l'artiste Adolfo

COMPARER

Peu de temps avant la réalisation de ce tableau, les deux hommes avaient visité la cité espagnole de Tolède. Ils avaient décrit leur admiration commune pour les œuvres du Greco (1541?-1614).

Best Maugard note l'influence des maîtres du XVI^e siècle sur les toiles récentes de Rivera, comme dans *La Femme au puits*, de 1913, sujet peint au revers du tableau *Paysage zapatiste* présenté dans l'exposition. Cette source d'inspiration est partagée par de nombreux créateurs de cette époque, comme Ignacio Zuloaga (1870-1945) un espagnol lui aussi expatrié à Paris au même moment. Il fait une citation encore plus directe à Tolède et au Greco dans un portrait de *Maurice Barrès devant Tolède*.

La silhouette, décalée à l'extrémité gauche de la composition, laisse libre la vue vers la ville qui s'inspire nettement de la *Vue et plan de Tolède*, du Greco (vers 1610, huile sur toile, musée El Greco, Tolède). Grand amateur d'art, l'écrivain Maurice Barrès (1862-1923) s'intéressait aux déracinés, à ceux qui, arrachés à leur province, transportaient leur héritage dans un pays étranger.



Ignacio Zuloaga, Maurice Barrès devant Tolède, 1913, huile sur toile, 203 x 240 cm, Paris, musée d'Orsay. Œuvre de comparaison.

Olga Costa, *La Marchande de fruits (La vendedora de frutas)*, 1951, huile sur toile, 195x245 cm, Mexico, INBA, collection Museo de Arte Moderno.



OBSERVER

Une vendeuse de fruits, aux cheveux tressés relevés sur la tête, pose devant son étalage sur une place de marché mexicain. Avec un sourire, elle nous offre généreusement un fruit. Devant elle, il y a un choix abondant parmi lesquels des bananes, du raisin, de la canne à sucre, des figues, des kumquats, des melons, des

avocats, des mangues, des oranges, des citrons, des poires, des pastèques, des papayes, des grenades, des ananas, des courges, des figues de barbarie, des noix de coco, des cacahouètes et des zapotes. Ainsi disposés, ils pourraient faire penser à un vaste paysage de vallées, montagnes, forêts et cascades.

COMPRENDRE

« México está en los mercados » (Tout le Mexique est dans les marchés), disait le poète Pablo Neruda. Le tableau d'Olga Costa (1913-1993) est un exemple parfait de l'essence des marchés mexicains où l'opulence colorée des fruits et légumes s'agrémentent de la sensualité de leurs formes, textures, saveurs et parfums. Née à Leipzig en Allemagne, l'artiste arrive au Mexique en 1925 à l'âge de 12 ans. Elle découvre un pays au climat chaud plein d'un exotisme qui lui est peu familier.

Cette œuvre, commandée par Fernando Gamboa sur une demande officielle du musée d'art moderne, INBA, de Mexico, donne une vision de la mexicanité différente de celle du muralisme. Son travail cherche surtout à faire apparaître un aspect de l'identité nouvelle du Mexique : populaire et folklorique, quotidien, sans drames et sans engagement politique. Les interprétations de cette œuvre pourtant sont diverses, depuis l'identité même du Mexique à la liberté des pourchassés du régime, jusqu'aux connotations érotiques. Celles-ci ont une force supplémentaire dans la nature morte de Frida Kahlo avec laquelle nous proposons une comparaison dans le commentaire suivant.

Frida Kahlo, *Nature morte avec perruche et drapeau (Naturaleza muerta con perico y bandera)*, 1951, huile sur masonite, 28 × 40 cm, Collection particulière, Courtoisie Galería Arvil.



OBSERVER

Sur une table, des fruits posés pêle-mêle dans un désordre savamment organisé présentent une alternance de formes ovales et rondes joliment colorées. Au premier plan, un fruit typiquement mexicain est coupé en son milieu. Oblong, à la peau rugueuse, à la chair rose orangé il s'appelle localement une zapote ou un mamey. Il est transpercé en son centre par un drapeau mexicain. Au dessus d'un autre mamey qui est resté intact, une perruche verte s'est posée. A l'extrémité droite du tableau, entre deux figues de barbarie et un citron, une banane surmontée d'une orange, semble un peu flétrie. A gauche de la composition, un melon coupé et un melon intact font écho aux deux mamey.

COMPRENDRE

Durant toute sa vie, Frida Kahlo a souffert notamment des séquelles de son tragique accident d'autobus survenu en 1925 alors qu'elle avait 17 ans. Le début des années 1950 est une période particulièrement difficile pour elle car elle doit de nouveau être longuement hospitalisée, emprisonnée dans un corset en plâtre qu'elle

recouvre de dessins. Elle doit peindre alitée et se livre alors à une autre forme d'autoportrait, sous l'apparence de la nature morte. Ce genre va lui permettre une réflexion sur son propre corps, une sorte d'auto-analyse. Les formes voluptueuses des fruits renvoient, au premier regard, à l'expression sensuelle de la fécondité et de la sexualité féminine heureuse. Pourtant, le mamey transpercé du drapeau mexicain symboliserait la cavité utérine de Frida qu'une rambarde de fer a traversée le jour de la fête nationale alors qu'elle était dans l'autobus fatal. Elle, qui avait déjà une malformation gynécologique congénitale, ne pourra donc plus avoir d'enfants en dépit de ses tentatives répétées.

Au Mexique, le terme mamey désigne ce fruit délicieux, à la saveur très douce d'abricot, de potiron et de lait concentré sucré. La présence de la perruche sur l'autre mamey, apporte une touche de fraîcheur et de naïveté dans cette nature morte plus tourmentée qu'il n'y paraît. L'artiste a disposé avec humour une banane flétrie, que l'on peut interpréter comme une image phallique peu flatteuse.

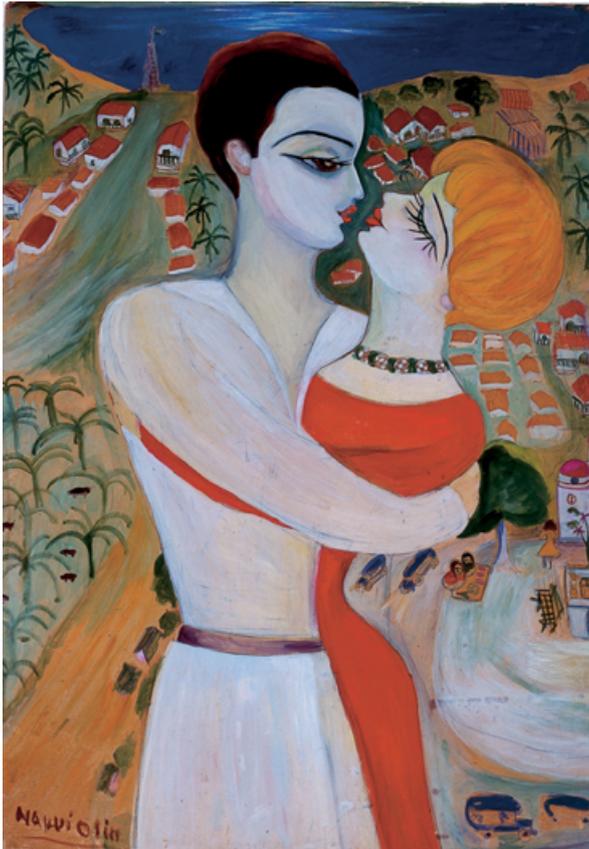
COMPARER

Frida a toujours été sensible à l'œuvre du Douanier Rousseau (1844-1910), bien qu'elle ne l'ait jamais rencontré. Ce dernier aimait raconter qu'il était allé au Mexique dans sa jeunesse. On sait toutefois que le plus lointain voyage qu'il ait fait dans sa vie, c'est de Paris à Laval, où il était né ! Autodidacte comme la jeune femme, il a été qualifié par certains de «surréaliste primitif». Sa *Nature morte aux cerises* faisait partie de l'ensemble du *Mur de l'atelier* d'André Breton sous le titre *Les Myosotis*. Lorsqu'elle séjourne à Paris chez lui et son épouse en janvier 1939, Frida voit son œuvre décrite dans les mêmes termes. Elle réfutera toujours cette volonté des surréalistes français de la rattacher à ce mouvement : «*Ils pensaient que j'étais une surréaliste, mais je ne l'étais pas. Je n'ai jamais peint de rêves. J'ai peint ma réalité*».



Le Douanier Rousseau (Rousseau Henri, dit), *Nature morte aux cerises*, vers 1907, huile sur toile, 33,5 x 41 cm, Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI. Œuvre de comparaison.

Nahui Olin, *Nahui et Lizardo face à la baie d'Acapulco* (au verso : *Paysage métaphysique de Dr. Atl*), (*Nahui y Lizardo frente a la bahía de Acapulco* (reverso : *Paisaje Metafísico de Dr. Atl*) 1921, huile sur carton, 130 × 90 cm, Mexico, INBA, Museo de Arte Moderno.



OBSERVER

Un couple s'étreint dans un mouvement du corps qui exprime un instant de fusion amoureuse parfaite, sur un fond de paysage de mer et de maisons. L'ensemble est très coloré. Le jeune homme brun à l'œil charbonneux regarde intensément la jeune femme blonde aux paupières baissées, aux cils démesurés, dont la tête est légèrement penchée en arrière telle une adoratrice face à son idole. Au cou, la belle porte un collier de pierres rouges et vertes. Tout respire le bonheur de vivre, et l'harmonie sexuelle qui règne entre ces deux êtres semble tenir aussi du divin.

COMPRENDRE

La jeune femme blonde qui s'est représentée elle-même sur la toile s'appelle Maria del Carmen Mondragón Valseca. Elle est la fille du général porfiriste Mondragón et a toute sa vie défrayé la chronique par son tempérament anticonformiste, rebelle et sa beauté sulfureuse. C'est le peintre Gerardo Murillo (1875-1964) qui la surnomma Nahui Olin. Lui-même est appelé le docteur Atl, c'est-à-dire l'eau en langue aztèque. Son nom entre dans le titre du paysage peint au revers de ce tableau, car il en est l'auteur. Nahui a fait partie des femmes talentueuses qui, pendant la décennie 1920-1930 ont été extrêmement actives pour le renouvellement de l'art mexicain. Elle quitte son mari Manuel Rodríguez Lozano, qu'elle avait épousé par convenance sociale, pour se lancer dans

une série d'aventures amoureuses sans lendemain. Le jeune Lizardo, ici représenté, fait partie de cette série de conquêtes éphémères. Toute une mythologie érotique entoure sa personnalité, notamment après qu'elle ait posé nue pour l'américain Edward Weston (1886-1958), compagnon de la photographe Tina Modotti (1896-1942). C'est davantage par sa vie de femme libre qu'elle est célèbre aujourd'hui, alors qu'elle fut une artiste complète, à la fois muse, peintre, musicienne et poète.

COMPARER

Le style de Nahui est naïf et joyeux, un peu différent de celui de Frida qui s'inspire plutôt de la verve populaire des ex-votos. Les couleurs de ce tableau sont à rapprocher de celles vives du néerlandais Kees van Dongen (1877-1968), par exemple. La même thématique de la vénération amoureuse se retrouve chez Marc Chagall (1887-1985). Dans une œuvre du peintre russe, c'est l'amoureuse qui a les yeux ouverts et l'amant qui les ferme, mais on y retrouve le même sentiment du merveilleux et du sacré.



Marc Chagall, *Les amoureux en vert*, 1916, huile sur toile, 69,7 x 49,5 cm, Nice, musée national Marc Chagall. Œuvre de comparaison.

Lola Álvarez Bravo, *Sirènes dans l'air* (*Sirenas en el aire*), vers 1958, épreuve gélatino-argentique, 20,1 x 15,3 cm, Collection particulière, Courtoisie Galería Enrique Guerrero.



OBSERVER

Dans cette photographie, deux sirènes, le dos tourné vers nous, flottent sur une surface plane vide. Elles ne sont pas dans leur rôle traditionnel de chanteuses envoûtant des marins perdus. Elles ont choisi un moyen plus moderne pour envoyer leurs messages de séduction : la machine à écrire. Leurs corps dessinent

des formes courbes, bien que la composition générale soit contenue dans un cadre rectangulaire. Dans le monde flottant de l'arrière-plan, un objet manufacturé unit de manière bien étrange ces deux êtres de légende.

COMPRENDRE

Lola Álvarez Bravo (1903-1993) assemble dans ce photomontage des images disparates pour évoquer la question de l'identité de la femme contemporaine et des fonctions qui lui sont attribuées. L'élément technologique moderne de la machine à écrire s'associe aux sirènes, personnages mythologiques dans l'art classique. Derrière la perception irréaliste de l'espace et l'atmosphère fantastique qui évoque le surréalisme, la photographe

cherche activement à promouvoir le droit des femmes et à dénoncer l'injustice sociale. C'est avec une certaine ironie qu'elle met en scène cette machine à écrire, perçue à l'époque comme un symbole de modernité et de libération pour les femmes qui pouvaient quitter leurs maisons ou leurs fermes pour se lancer dans une carrière professionnelle enviable dans un bureau.

Cette artiste a également travaillé comme photojournaliste, photographe portraitiste et en architecture. Brièvement mariée à Manuel Álvarez Bravo, c'est en l'assistant qu'elle a appris son métier. Au début de sa carrière, elle est fortement influencée par le travail de Tina Modotti et de son compagnon Edward Weston.

Saturnino Herrán, *Nos dieux, La Coatlicue (Nuestros dioses, La Coatlicue)*, 1915, panneau central, crayon aquarellé sur papier, 88,5 x 62,5 cm, Aguascalientes, Museo de Aguascalientes, -ICA.



OBSERVER

Cette œuvre graphique saisit le spectateur par la présentation de l'image sauvage d'une idole. La frontalité, la symétrie et le caractère massif de la sculpture rappelle un art primitif. Son corps imposant, à

la poitrine soulignée par un collier, est surmonté d'un amas de mains et pieds en désordre. Au centre, se détache une tête de mort. Les pieds en forme de griffes s'accrochent à un soubassement minéral intégrant l'aridité de l'arrière-plan.

COMPRENDRE

Cette œuvre présente une libre interprétation de la déesse mère des Aztèques, Coatlicue. Le peintre Saturnino Herrán (1887-1918) nous livre une version inspirée d'un célèbre monolithe trouvé à la fin du XVIII^e siècle et aujourd'hui conservé au Museo Nacional de Antropología, INAH. La sculpture fut découverte lors de travaux de restauration de la cathédrale de Mexico. L'engouement qu'elle a alors suscité parmi la population a été si profond, qu'on décida de l'enterrer à nouveau. En 1823 le British Museum en commande un moulage, et lors de cette deuxième exhumation les habitants de Mexico ne manquèrent pas de lui apporter des offrandes. A ce propos, William Bullock, l'anglais qui avait pris l'initiative d'en faire la réplique, commente : « *Et on me raconta plus tard que quelques indigènes s'introduisirent le soir en cachette pour déposer des couronnes de fleurs sur cette statue - une preuve que, en dépit des plus grands soins déployés par le clergé espagnol pendant 300 ans, il demeurait toujours un reste de croyance païenne parmi les descendants des autochtones.* » (Henry B. Nicholson, *À propos de l'histoire de la découverte de l'art aztèque*, in *Les Aztèques - Trésors du Mexique ancien*, Bruxelles, 1987, p. 204).

Coatlicue se caractérise par son aspect effroyable, exposant un corps décapité aux membres atrophiés, des seins flasques à force d'avoir beaucoup allaité, un collier composé de cœurs humains, de crânes et de mains et une jupe de serpents entortillés. En náhuatl, la langue de l'empire aztèque, Coatlicue signifie « celle qui porte une jupe de serpents ». Cette déesse est identifiée avec la terre nourricière et avec les femmes mortes en couches. Mère de Huitzilopochtli, patron du peuple Mexica, elle est associée à la vie, à la mort et à la renaissance.

Cependant, certains détails diffèrent par rapport au modèle. Le caractère anthropomorphe est ici traduit par le regard et la bouche. En observant avec attention, on découvre le Christ en croix auréolé, se déployant verticalement et fusionnant avec le corps de la divinité. Le sang des stigmates coule et on distingue entre les yeux l'inscription latine *INRI*, qui accompagne traditionnellement la crucifixion. Cette aquarelle fait partie d'un projet de peinture murale non réalisé, portant sur la conquête du Mexique. Il s'agit de la partie centrale d'un triptyque que le peintre proposa en 1914 à l'occasion d'un concours pour une frise décorative destinée au Teatro Nacional de Mexico (aujourd'hui Palacio de Bellas Artes), alors en construction. Les panneaux qui complétaient l'ensemble représentaient, de part et d'autre, des indiens et des espagnols, orientés symétriquement autour de ce motif central. En superposant un Christ en croix à la divinité précolombienne, l'artiste souhaitait évoquer le syncrétisme religieux, la fusion culturelle et ethnique de son pays, tout en soulignant la violence de la colonisation ainsi que l'essence tragique de l'histoire nationale.

COMPARER

D'origine allemande, Mathias Goeritz (1915-1990) est peintre, sculpteur, architecte, créateur de vitraux et de performances, mais également poète et théoricien. Il a vécu plus de la moitié de sa vie au Mexique, pays dont il a adopté la nationalité et dont la culture autochtone a profondément marqué son travail. Son



Mathias Goeritz, Pyramides mexicaines, 1959, cinq éléments en tôle clouée, partiellement peinte sur âme de bois, 279 x 324 x 138 cm, Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI.

œuvre est l'un des exemples les plus représentatifs de la notion perpétuelle de renaissance qui marque l'histoire de l'art moderne mexicain. On peut le rapprocher de Saturnino Herrán par la fusion qu'il opère entre la réinterprétation des éléments autochtones, présents dès le début du XX^e siècle et une esthétique moderne. En particulier, l'ensemble *Pyramides Mexicaines*, associe la notion de « mexicanité » à des formes dépouillées et minimalistes.

L'œuvre reprend le rapport à l'espace et à la géométrie de célèbres réalisations précolombiennes. Ces cinq éléments sont à mettre en rapport avec les non moins connues *Torres de Satélite* (Tours Satellites), inaugurées en 1958 et érigées par Goeritz en collaboration avec l'architecte Luis Barragán (1902-1988).

Diego Rivera, *La Rivière Juchitán (Río Juchitán)*, 1953-1955, huile sur toile marouflée sur bois, trois panneaux de 152 x 209 cm et un de 152x150 cm, Mexico, Museo Nacional de Arte, dépôt à l'INBA.



OBSERVER

L'eau est ici l'élément unificateur de ces quatre fragments, qui, tout en se complétant, peuvent fonctionner d'une façon indépendante. Par son caractère monumental et la liberté d'accrochage que propose l'ensemble, on pourrait considérer cette œuvre comme une « peinture murale portable ». La lecture peut se faire dans les deux sens. Les personnages représentés s'adonnent à différentes activités aquatiques comme la baignade, le lavage ou simplement la traversée du fleuve ou le repos. Ils sont entourés d'une végétation luxuriante.

COMPRENDRE

Le nom Juchitán dérive du terme náhuatl « Ixtaxochitlán », qui signifie « lieu des fleurs blanches ». Cette dénomination renvoie à la beauté de ses eaux cristallines. Diego Rivera visite cette région de l'isthme de Tehuantepec en 1921 et restera toute sa vie très attaché à sa beauté naturelle et à la richesse de ses traditions culturelles. Ces quatre panneaux constituent un ensemble de plus de vingt mètres carrés de peinture. Il s'agit du plus grand format de l'exposition. Le caractère monumental exprime l'essence du muralisme mexicain. Même si la date de réalisation, au milieu du XX^e siècle, dépasse les limites chronologiques de ce mouvement artistique, son auteur, qui compte parmi les plus célèbres de ses représentants reste attaché à cette forme picturale. A cette période, Rivera se consacre surtout à la peinture de chevalet, dont les principes ont fait sa célébrité. Exposée une première fois en 2007, cette œuvre majeure a appartenu notamment à un homme d'affaire mexicain Lorenzo H. Zambrano (1944-2014). A sa mort, sa célèbre collection fut mise aux enchères



Paul Gauguin, *Faa Iheihe*, 1898, huile sur toile, 54 x 169 cm, Londres, Tate Collection. Œuvre de comparaison.

à New York et son pays réussit à l'acquiescer grâce à une loi de protection des monuments nationaux du Mexique. Une autre version en mosaïque a été réalisée ensuite à la demande du producteur de cinéma Santiago Reachi pour sa résidence à Cuernavaca, ville du centre sud du pays, à 80 km de la capitale et se trouve aujourd'hui au Musée Soumaya de Mexico.

COMPARER

Rivera admirait le travail de Paul Gauguin (1848-1903) et certains de ses tableaux de la période polynésienne peuvent être rapprochés par le style et la démarche du muraliste mexicain. Le peintre français est considéré comme l'une des figures majeures du primitivisme développé par les avant-gardes de la fin du XIX^e siècle. Ses deux tableaux iconiques, *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (1898, Boston, Museum of Fine Arts) et *Faa Iheihe*, pour embellir, en tahitien, également connu sous le nom de *Tahiti pastorale*, manifestent un désir de retour aux origines de l'humanité, à rebours d'une époque où triomphe la modernité industrielle. Cette toile figurait à l'Armory Show en 1913 (une exposition

qui présentait pour la première fois aux Etats-Unis, l'art moderne européen) et n'a pu passer inaperçue aux yeux du mexicain. Certains éléments plastiques unissent les deux peintres : le rythme de la composition en frise ; le traitement simplifié des personnages, cernés d'un trait ; l'abolition de la perspective traditionnelle ainsi que le chromatisme franc et riche.

Par ailleurs, Gauguin, qui s'est toujours intéressé aux civilisations amérindiennes de par son ascendance péruvienne, exprime la communion harmonique entre l'homme et la nature inhérente à ces cultures. En 1888, il écrivait à sa femme : « Il y a deux natures en moi, l'Indien [sic] et la sensitive. La sensitive a disparu, ce qui permet à l'indien de marcher tout droit et fermement » (Paul Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, Paris, Grasset, 1946, p. 126). Gauguin et Rivera nous plongent dans un paradis terrestre où les activités quotidiennes sont imprégnées d'une sensualité idéale et nonchalante.

Rafael Lozano-Hemmer, *Airborne: Stridentisme*, installation, 2016.



OBSERVER

Cette installation interactive nous place face à un écran qui reflète notre image et laisse voir également un texte. En même temps que le document défile, notre présence et notre déplacement font éclater le texte dans une turbulence de lettres en cascade, grâce à un capteur thermique. Ainsi, le visiteur interagit avec l'écrit et se trouve propulsé dans une sorte de voyage sensoriel. L'effet obtenu pourrait faire penser à l'action d'un passant pressé qui éclabousse le trottoir un jour de pluie. L'expérience interactive déclenche une véritable réaction émotionnelle. Voilà un effet renversant, visuellement strident !

COMPRENDRE

Cette installation inédite a été créée pour le Grand Palais. Elle offre un exemple représentatif de la capacité des artistes contemporains mexicains à intégrer la notion de renaissance exprimée dans cette exposition, dont chaque section est ponctuée par une œuvre d'art de créateurs mexicains d'aujourd'hui. Rafael Lozano-Hemmer est né à Mexico en 1967. Après des études scientifiques à l'université Concordia à Montréal, il décide de s'orienter vers un art technologique en

proposant des installations interactives aux accents conceptuels. Ses créations et performances ont été accueillies dans les plus grands musées d'art contemporain du monde. En 2007, il devient le premier artiste à représenter officiellement le Mexique à la Biennale de Venise. Cette œuvre fait partie d'une série entamée en 2015, dans laquelle des textes d'intérêt littéraire, philosophique ou scientifique sont confrontés aux visiteurs dans une expérience sensorielle. Cette fois-ci, il nous propose d'interagir avec un écrit fondateur du mouvement stridentiste, publié en 1921 par le poète Manuel Maples Arce (1900-1981), qui fut placardé dans les rues de Mexico et qui provoqua l'indignation de l'opinion publique à l'époque.

En faisant interagir le public d'aujourd'hui avec ce texte capital de la modernité artistique mexicaine, qui appelle à faire table rase avec la tradition, chacun prend la place du public de l'époque, mais sous l'effet du complexe dispositif technolo-

gique de l'artiste, les mots s'échappent avant de pouvoir être lus.

COMPARER

Les affiches de Manuel Maples Arce, fervent ennemi de la tradition académique, furent collées sur les murs de Mexico le 31 décembre 1921, dans le quartier où se trouvaient à l'époque les universités et les principales écoles, comme l'Académie des Beaux-Arts de San Carlos. Ce document, considéré comme le manifeste du mouvement stridentiste, attaque le clergé, les valeurs culturelles historiques et la tradition artistique, tout en faisant l'apologie de la modernité. La commotion de la plupart des lecteurs, un public conservateur et réticent aux expérimentations, peut être comparée à l'étonnement que provoque aujourd'hui l'installation de Lozano-Hemmer. La diversité typographique, le dynamisme de la mise en page, le style non conventionnel et iconoclaste de son texte et la volonté du poète de se faire connaître par son portrait photographique ont surpris à l'époque.

STRIDENTISME ET GROUPE ; 30-30!

Avant tout littéraire, le stridentisme est un mouvement esthétique fondé en 1921 par le poète Manuel Maples Arce. Son nom fait référence à la stridence que son fondateur prétendait provoquer, mais aussi au bruit citadin et à la volonté de se faire entendre. Certains peintres, photographes et graphistes ont été séduits par ses propositions, inspirées des avant-gardes européennes comme le cubisme, le futurisme italien ou le mouvement Dada. Des stridentistes émane, à la fin des années 1920, le groupe ; 30-30!, qui tient son nom de la carabine utilisée pendant la Révolution mexicaine de 1910 et adopte une position encore plus radicale. Ses membres ont notamment essayé de démocratiser l'art avec l'ouverture d'ateliers gratuits et l'enseignement de techniques accessibles au grand public, comme la gravure sur bois et l'illustration.



Manuel Maples Arce,
Actual N°1 - Hoja de Vanguardia.
Comprimido Estridentista, Manifeste
stridentiste, 1921, Paris, Centre
Pompidou, MNAM-CCI.

QUESTIONS À DAVID RECONDO



David Recondo est docteur en science politique (2002).

Depuis 2004, il est chargé de recherche au Centre de recherches internationales de Sciences Po (CERI) et enseignant à l'Institut d'études politiques de Paris. Ses recherches portent sur les politiques du multiculturalisme, les expériences de démocratie participative et les conceptions de la citoyenneté en Amérique latine. Il a notamment publié *La démocratie mexicaine en terres indiennes* (Karthala, 2009).

Dans leurs œuvres, les muralistes nous ont parfois donné une vision idéale du multiculturalisme au Mexique. Considérez-vous que ces différents héritages culturels ont véritablement fusionné harmonieusement avec la réalité ? Qu'en est-il aujourd'hui dans la société mexicaine contemporaine ?

DR : La construction de la Nation mexicaine, dès le XIX^e siècle, est fondée sur un idéal d'homogénéité culturelle. L'idée que la diversité des héritages culturels est une richesse n'apparaît que récemment dans l'histoire de ce pays où les indigènes représentent près de 12% de la population, soit près de 15 millions d'individus. Après la Révolution de 1910 et l'institutionnalisation du régime politique encore en vigueur aujourd'hui, le métissage devient le nouveau modèle de la République. Pour progresser, le Mexique doit transcender les différences en créant une « race cosmique » selon l'expression du philosophe mexicain et ministre de l'éducation entre 1921 et 1924, José Vasconcelos. Cette race serait censée se nourrir des qualités supérieures de chacune des races lui précédant. L'État va donc chercher à « acculturer » les indiens

de façon à les assimiler entièrement au reste de la population. Le discours louant les bénéfices de la diversité ethnique et culturelle fait son apparition au début des années 1990. Désormais l'existence des indiens est présentée comme une richesse dont la société mexicaine doit être fière. Toutefois, ce multiculturalisme bon teint ne se traduit pas, au quotidien, en une éradication du racisme. Les indiens restent mal considérés.

Dans les œuvres de ces peintres, l'héritage précolombien et le monde indien sont omniprésents. On pense par exemple à ces vendeuses d'arums de certains tableaux de Diego Rivera et qui symbolisent l'âme du peuple mexicain d'une certaine manière. Comment est perçue cette partie du passé mexicain ? La revendication d'une identité mexicaine reste-t-elle une valeur nationale importante pour les politiques d'aujourd'hui comme au temps de la Révolution mexicaine ?

DR : Au travers du temps, et par-delà les différences entre l'indigénisme assimilateur et le multiculturalisme d'apparat, subsiste une originalité du discours officiel sur l'identité nationale : la glorification du passé précolombien. Le nationalisme mexicain ce distingue de celui des autres pays d'Amérique latine dans cette revendication de la grandeur de la civilisation aztèque et de sa résistance à l'invasisseur espagnol. C'est ce que reflètent les œuvres des muralistes tels que Diego Rivera : une vision idéalisée du passé précolombien, où régnaient la

paix et les relations harmonieuses avec la nature, avant la domination espagnole. L'imaginaire populaire continue, aujourd'hui, à refléter cette ambivalence : le « nous » mexicain est celui des descendants des indiens précolombiens qui ont lutté héroïquement contre les Conquistadores.

Pouvez-vous commenter d'un point de vue sociologique l'intérêt d'une œuvre comme La Rivière Juchitán (illustration page 19), cette peinture de Diego Rivera qui est à l'honneur cet automne au Grand Palais ?

DR : *Río Juchitán* reflète l'idéalisation du monde indien et rural par l'intelligentsia mexicaine, métisse et urbaine. Pour Diego Rivera comme pour la plupart des artistes et intellectuels de gauche, les paysans indiens (dans ce cas les Zapotèques du Oaxaca, dans le sud du pays) apparaissent comme étant libres des préjugés de la société « policée » (pudibonderie), tandis que l'entraide est le principe qui régit tous les aspects de leur vie, tout autant que le rapport harmonieux avec une nature belle et généreuse. En outre, les femmes, qui sont au centre de l'œuvre, sont émancipées, elles lavent le linge mais prennent aussi soin de leur corps pendant que les hommes s'occupent des enfants. Le tableau de Rivera est donc l'envers de la société moderne, urbaine et industrialisée, où les rapports humains sont guidés par l'individualisme, par la domination de l'homme sur la femme, l'excessive sophistication des modes de vie et la coupure entre les personnes et la nature.

Pourquoi ce pays, à la tradition patriarcale si forte, a-t-il vu émerger autant de femmes émancipées ? Dans l'exposition, une section complète est consacrée à la thématique des femmes fortes. Comment expliquer un tel contexte ?

DR : Les « femmes fortes » de Juchitán ont suscité, de tous temps, la fascination de bien des observateurs extérieurs, à commencer par les artistes et intellectuels de Mexico, tels que Frida Kahlo, la compagne de Diego Rivera. Celle-ci avait même emprunté leur habit aux femmes zapotèques de cette ville du sud du Mexique, dont le rôle est central dans l'économie locale fondée sur le commerce des produits de l'agriculture et de la pêche. Certains anthropologues sont allés jusqu'à y voir les éléments d'un matriarcat, mais il s'agit là d'une exception très localisée qui ne remet pas en cause le machisme structurel qui caractérise l'ensemble de la société mexicaine. Les femmes émancipées ne sont pas nombreuses au Mexique, bien que certaines aient acquis une grande visi-

bilité au niveau national et international, par le truchement de leurs œuvres. En politique, la présence des femmes reste très marginale, à tous les niveaux. A ce titre, le milieu artistique et littéraire fait figure d'exception.

La notion de renaissance est le sujet de l'exposition. Selon vous, La société mexicaine est-elle toujours dans ce renouvellement permanent qui a forgé sa culture et sa civilisation passée ? La société mexicaine a-t-elle su accomplir les réformes économiques qui s'imposaient, notamment dans le domaine agraire ?

DR : Les civilisations préhispaniques, tout autant que les régimes colonial, républicain puis postrévolutionnaire nationaliste, ont été marqués par la convulsion et la violence. La vision idéalisée de l'époque précolombienne qu'a forgée le nationalisme postrévolutionnaire cache mal une histoire marquée par les guerres permanentes, la rigidité des hiérarchies sociales, les rites sacrificiels sanguinaires et l'exploitation de la nature à des fins de

grandeur civilisationnelle. L'histoire de la Conquête et celle de la Colonie est également marquée par la discrimination institutionnalisée et l'extermination de la majorité des indiens par la maladie et l'esclavage. La première révolution du XX^e siècle a donné lieu à une guerre civile qui a duré dix ans, suivie de convulsions sporadiques jusqu'à la fin des années 1930. La paix n'a duré que peu de temps avant que la révolte des étudiants ne soit écrasée dans le sang, le 12 octobre 1968, et que les guérillas urbaines et rurales essaient tout au long du territoire national. L'image d'un renouvellement permanent de la société mexicaine ne prend sens que si elle est mise en contexte et confrontée aux tendances lourdes de la violence sociale, économique et politique qui lacèrent le pays depuis sa naissance.

PROPOSITION DE PARCOURS

IMAGES DE LA FEMME DANS L'ART MEXICAIN

Les changements que la société mexicaine a connus pendant la première moitié du XX^e siècle ont contribué à changer la perception de la femme. Son image montre la place importante qu'elle occupe dans le domaine artistique.

1. FEMMES ARTISTES, SPORTIVES ET VOYAGEUSES



A • Saturnino Herrán, *Allégorie du travail*, 1910, huile sur toile, 114 x 63 cm, esquisse d'une peinture murale destinée à la Escuela de Artes y Oficios, Museo de Aguascalientes-ICA.
Deux univers s'opposent ici, celui féminin d'une maternité tendre, nourricière et celui masculin du travail fatigant.



B • Angel Zárraga, *Footballeuse*, 1926, 145 x 90 cm, Mexico, collection particulière.
Cette footballeuse atypique dans l'iconographie féminine de l'époque, adopte une pose classique et virile en même temps.



C • Diego Rivera, *Portrait d'Angelina Beloff*, 1918, huile sur toile, 115 x 142 cm. Mexico, Museo Dolores Olmedo.
Angelina Beloff, peintre et première épouse de Diego Rivera à Paris, semble se détendre dans son joli canapé à rayures.

2. NOS ANCÊTRES LES INDIENNES



A • Diego Rivera, *La Meunière*, 1924, huile sur toile, 90 x 117 cm, Mexico, INBA, Museo Nacional de Arte.
Une femme indienne agenouillée sur le sol, prépare une galette de maïs. Au Mexique, on appelle cela une «tortilla».



B • José Clemente Orozco, *Les Femmes des soldats*, 1926, huile sur toile, 81 x 95,5 cm, Mexico, INBA, Museo de Arte Moderno.
Pendant la Révolution mexicaine, les femmes qui accompagnaient les soldats étaient appelées «soldaderas». Ici, deux d'entre elles, chargées de provisions, suivent quatre paysans armés partant au front.



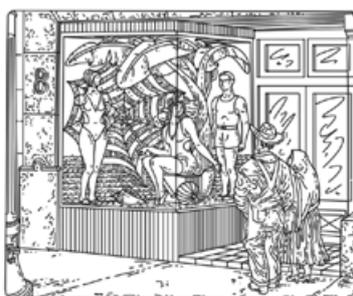
C • Carlos Bracho, *La Race*, 1938, onyx vert, 42 x 24 x 32 cm, Cuernavaca, collection Eduardo Bracho Solther.
Le visage sculpté de cette femme montre clairement son ascendance indienne. Les artistes de cette époque sont fiers du passé précolombien du Mexique.

3. FEMMES LIBRES ET MODERNES



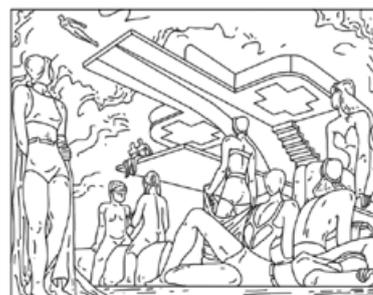
A · Frida Kahlo, *Le Cadre*, 1938, fixé sur verre (plaque de verre), 28,5 × 20,7 cm, Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI.

Dans cet autoportrait, Frida nous montre sa jolie coiffure tressée avec des fleurs mais aussi la moustache de sa lèvre supérieure et ses sourcils épais, comme si elle était un homme.



B · Antonio Ruiz «El Corcito», *L'Été*, 1937, huile sur bois, 28,5 × 35 cm, Mexico, Acervo Patrimonial de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público de México.

Un couple de paysans regarde étonné la vitrine d'un magasin, où des mannequins en maillots de bains sur un décor de plage annoncent les collections d'été.



C · Jorge Gonzalez Camarena, *Les Baigneurs*, 1937, huile sur toile, 100 x 126 cm, Mexico, INBA, Museo Nacional de Arte.

Le peintre traite le sujet traditionnel de la baignade dans un contexte moderne, où de jeunes femmes vêtues de maillots de bain à la mode s'adonnent à ce plaisir en toute liberté.

4. FEMMES REBELLES ET ENVOÛTANTES



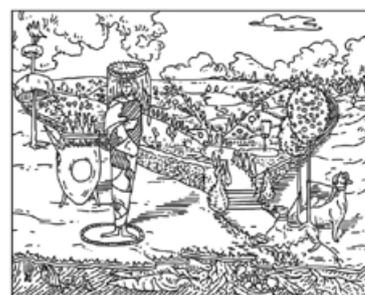
A · Miguel Covarrubias, *Danseuse*, 1928, encre sur papier, 38 × 25 cm, Mexico, Collection Olga et Jaime Micha.

La pose en «S» du personnage et l'expression de son visage expriment le dynamisme de la danse.



B · Nahui Olin, *Nahui y Lizardo devant la Baie d'Acapulco (au revers, Paysage Métaphysique du Dr. Atl)*, huile sur carton, 130 x 90 cm, Mexico, INBA, Museo de Arte Moderno.

Nahui Olin a l'air très amoureuse de Lizardo. Elle a les yeux fermés sous ses longs cils baissés et oublie le magnifique paysage environnant.



C · Leonora Carrington, *Green Tea (La Dame ovale)*, 1942, huile et collage sur masonite, 61 x 75,9 cm, Mexico, collection particulière.

Une femme un peu étrange fait brûler dans un chaudron des têtes de cerfs. Il s'agit d'une sorcière.

ANNEXES ET RESSOURCES

Autour de l'exposition

L'OFFRE DE VISITES GUIDÉES

Scolaires

<http://grandpalais.fr/fr/>

Adultes et familles pour groupes et individuels

<http://www.grandpalais.fr/fr/visiteurs>

L'OFFRE DE VISITES GUIDÉES

<http://www.grandpalais.fr/fr/cours-dhistoires-dart>

LE MAGAZINE DE L'EXPOSITION

<http://www.grandpalais.fr/fr/magazine>

<http://www.grandpalais.fr/fr/jeune-public>

BIBLIOGRAPHIE

Les Peintres mexicains 1910-1960, Serge Fauchereau,
Flammarion, Paris, 2013

Nicolas Surlapierre, Artistes mexicains, Cercle d'Art,
Paris, 2007

Mexique-Europe, allers-retours, 1910-1960, catalogue
d'exposition, Musée d'Art moderne de Lille métropole,
Villeneuve d'Ascq, Editions Cercle d'Art, Paris, 2004

Art d'Amérique Latine 1911-1968, catalogue d'exposition,
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou,
Paris, 1992

SITOGRAPHIE

La Coatlicue :

<http://www.mna.inah.gob.mx/coleccion/pieza-244/ficha-basica.html>

Jean Charlot :

<http://www.jeancharlot.org/writings/frencharticles/15.htm>

Muralisme :

<http://www.archipel.uqam.ca/3696/1/M11575.pdf>

L'évènement Jean-Hubert Martin - Centre Pompidou :

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cqGGKg7/rkeRyR>

<http://www.audiovisit.com/visites-audio/27/mexique-europe-allers-retours-1910-1960-au-musee-d-art-moderne-de-lille-metropole.html>

Crédits photographiques

- Couverture et P.19 : Diego Rivera, *La Rivière Juchitán*, 1953-1955, huile sur bois, 153 x 880 cm, Mexico, INBA, Museo Nacional de Arte © Jorge Vertíz Gargollo © 2016 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Adagp, Paris
- P.03 - Localisation de la galerie côté Clémenceau dans le Grand Palais © DR
- P.04 - Agustín Arteaga © David Álvarez Lópezlena
- P.07 - Plan de l'exposition © DR
- P.08 - Carte géographique Mexique-Europe, 2016, © Un sac sur le dos-blog voyage
- P.08 - Diego Rivera, *Débarquement des Espagnols à Veracruz*, 1951, 490 x 527 cm, fresque, Palacio Nacional, Mexico © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Hermann Buresch © 2016 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Adagp, Paris
- P.09 - Edouard Manet, *L'Exécution de l'empereur Maximilien du Mexique*, huile sur toile, 1867, 252 x 305 cm, Mannheim, Kunsthalle Mannheim © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Lutz Braun
- P.10 - Vue de *La Casa Azul*, © DR
- P.11 - Diego Rivera, *Retrato d'Adolfo Best Maugard*, 1913, 227 x 161, 5 cm, INBA, Museo Nacional de Arte © 2016 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Adagp, Paris
- P.11 - *La Grande Roue de Paris*, Affiche, 79,7 cm, 1900-1923, Marseille, MuCEM, Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée © RMN-Grand Palais (MuCEM) / Gérard Blot
- P.12 - Ignacio Zuloaga, *Maurice Barrès devant Tolède*, 1913, huile sur toile, 203 x 240 cm, Paris, Musée d'Orsay © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Stéphane Maréchalle
- P.13 - Olga Costa, *La Vendeuse de fruits*, 1951, huile sur toile, 195 x 295,3 cm, Mexico, INBA, Museo de Arte Moderno © Adagp, Paris, 2016
- P.14 - Frida Kahlo, *Nature morte à la perruche et au drapeau*, 1951, huile sur masonite, 28 x 40 cm, Collection particulière, courtoisie Galería Arvil ©
- P.14 - Le Douanier Rousseau (Rousseau Henri, dit), *Nature morte aux cerises*, vers 1907, huile sur toile, 33,5 x 41 cm, Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI, Photo (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat
- P.15 - Nahui Olin, *Nahui et Lizardo devant la baie d'Acapulco* (au revers Paysage métaphysique de Dr. Atl), 1921, huile sur carton, 130 x 90 cm, Mexico, INBA, Museo de Arte Moderno ©
- P.15 - Marc Chagall, *Les Amoureux, fond vert*, 1916-1917, huile sur toile, 69,7 x 49,5 cm, Nice, musée national Chagall, Photo (C) RMN-Grand Palais (musée Marc Chagall) / Gérard Blot, (C) ADAGP
- P.16 - Lola Álvarez Bravo, *Sirènes dans l'air*, tirage gélatino-argentique, photomontage, 1935-1936, collection particulière, courtesy Galería Enrique Guerrero, Mexico © Center for Creative Photography, The University of Arizona Foundation / Adagp, Paris, 2016
- P.17 - Saturnino Herrán, *Nos dieux No.1, La Coatlicue*, 1914, crayon et aquarelle sur papier, 88,5 x 62,5 cm, Museo de Aguascalientes, ICA ©
- P.18 - Mathias Goeritz, *Pyramides mexicaines*, 1959, cinq éléments en tôle clouée, partiellement peinte sur âme de bois, 279 x 324 x 138 cm. Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI
- P.19 - Paul Gauguin, *Faa Iheihe*, 1898, huile sur toile, 54 x 169 cm, Londres, Tate Collection © Tate, Londres, Dist. RMN-Grand Palais / Tate Photography
- P.20 - Rafael Lozano-Hemmer, *Airborne : Stridentisme*, installation, 2016 ©
- P.20 - Manuel Maples Arce, *Actual N°1 - Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista*, 1921 ©
- P.21 - David Recondo, © Emilio Recondo

Les activités pédagogiques du Grand Palais bénéficient du soutien de la Fondation Ardian, de la MAIF et de Canson.

ARDIAN



assureur militant



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBA



MUSEO NACIONAL DE ARTE