

DIEGO RIVERA

# ÉCRITS SUR L'ART

Sélection et traduction des textes de  
Catherine Balletero



IDES ET CALENDES

## LE CAS DU CENTRE ROCKEFELLER

Il y a vingt ans que je pense que la lutte révolutionnaire du prolétariat a besoin de son expression artistique propre, spécialement dans le champ des arts plastiques, d'autant que l'œuvre d'art peut dire les choses les plus compliquées sous la forme la plus simple et la plus directe, compréhensible à tous ceux qui ont des yeux pour la voir. Il est aussi de la plus haute importance de créer un goût de classe, non seulement pour les avantages apportés à la vie personnelle du travailleur, mais surtout pour la clarification de sa position sociale et pour renforcer sa confiance et sa détermination dans la lutte. C'est dans ce but que mes camarades et moi avons peint au Mexique une grande série de fresques qui ont été utiles à la masse des travailleurs et des paysans mexicains. Beaucoup de gens ont cru que notre œuvre avait eu du succès parce qu'il existait au Mexique, dans le peuple, une tradition bien développée d'arts populaires. C'est pourquoi il était souhaitable que nous mettions nos théories à l'épreuve auprès des travailleurs des Etats-Unis qui ne sont influencés par

aucune tradition d'art paysan. J'ai donc accepté avec plaisir la possibilité qui me fut offerte de peindre des murs aux Etats-Unis. Parmi mes peintures américaines, les séries les plus importantes et les plus complètes de fresques sont celles de Detroit sur lesquelles j'ai réalisé, le plus correctement possible, une analyse des relations entre le travailleur et les moyens de production, les forces naturelles et les matériaux qu'elles renferment, en créant une beauté appropriée au prolétariat. La véritable raison pour laquelle mon œuvre de Detroit a suscité tant d'attaques est qu'elle était complètement et implicitement un produit du matérialisme dialectique, et bien que ses opposants n'eussent jamais entendu cette expression, ils se sont sentis instinctivement outragés par la nature de la peinture.

C'est aussi pour cette raison que les travailleurs ont réagi en sa faveur, sans que je le leur demande et leur explique rien, apportant par là la preuve que l'art prolétarien, né des racines de l'art populaire, est immédiatement accessible au prolétariat d'un pays dans lequel ces arts populaires ne sont pas développés ; preuve aussi qu'il n'est pas vrai que le prolétariat ait du « mauvais goût en art », mais qu'il a, au contraire, une appréciation immédiate de la beauté, à condition qu'elle soit au contact de sa vie et exprime ses besoins.

Ceux qui m'ont passé commande du travail de

Radio City connaissaient parfaitement bien mes tendances artistiques et mes opinions politiques et sociales. Le cas de Detroit venait de servir à mettre en lumière la nature de ma réaction devant le milieu des Etats-Unis. Ils ont beaucoup insisté pour me persuader d'accepter le travail, ce que je fis à la fin, à condition qu'on me laisse l'entière liberté de peindre comme bon me semblerait. Mon interprétation du thème et mes esquisses pour la peinture furent discutées et approuvées.

Le thème qu'on m'avait imposé était le suivant : l'homme au carrefour, les yeux tournés avec incertitude mais avec espoir vers un monde meilleur. Mon interprétation a naturellement vu le carrefour comme le centre de deux chemins : celui de gauche, représentant le monde socialiste et celui de droite, le régime capitaliste. Le travailleur d'acier se trouvait au centre d'un système connecté de machines qui lui donnait le contrôle de l'énergie et les moyens de connaître les divers aspects de la vie, l'infinitement grand et l'infinitement petit, de même qu'une vision simultanée des choses les plus lointaines et les plus proches et le pouvoir sur les forces de la nature, les produits végétaux et la richesse minérale de la terre. Les axes de la composition étaient déterminés par les cylindres d'un télescope et d'un microscope et leurs deux champs visuels, croisés comme une paire de ciseaux avec un

tapis lumineux en leur pivot central contenant la représentation de l'atome et de la cellule, contrôlés par la main du pouvoir mécanique entre les deux bras du travailleur placés au-dessus des contrôles électriques, pendant que son regard est dirigé vers l'au-delà. On trouvait sur les côtés, rangés en zones horizontales comme les étages d'un bâtiment : à gauche, une image de la manifestation de la Journée du Travailleur à Moscou, projetée au moyen de la télévision, et plus bas, les travailleurs d'une usine, réunis à l'heure du déjeuner pour écouter le leader prolétarien. A droite, sur la partie supérieure, la guerre - une attaque d'infanterie équipée de masques et de baïonnettes, renforcée par des tanks et des avions - ; en bas, comme sa conséquence, une manifestation d'ouvriers sans travail au coin de Wall Street et de South Street, avec la police montée, au moment précis d'attaquer et de disperser la manifestation ; au fond, apparaissait une structure élevée et le perron d'une église. Dans les ellipses représentant les visions du microscope et du télescope, les plaies et les microbes de la décomposition et de l'infection apparaissaient du côté de la guerre, comme les fléaux typiques consécutive à la guerre. Dans la partie basse de l'ellipse, les microbes des maladies vénériennes, la syphilis, etc., entourant un secteur où l'on voit une scène de joueurs, de buveurs, de danseurs, membres de la



bourgeoisie, rappel de l'observation de Marx qu'une telle scène est l'écume flottante de la génération capitaliste. Au pied de ce secteur, dans le champ astronomique, la lune, planète morte, était représentée et près du centre une éclipse de soleil. Le même espace, à gauche, contenait des constellations et des nébuleuses en évolution ascendante. Tout près, un groupe de jeunes femmes, pionnières du mouvement communiste. De ce côté, dans le champ du microscope et faisant contrepois au soleil, foyer d'énergie vitale, des invasions cancéreuses dans le corps humain étaient représentées comme éléments négatifs dus à la concentration indirecte de l'énergie vitale. Tout près, des organes, des fluides, des fonctions et des microorganismes, des fonctions de nutrition et de génération de la vie. Le secteur compris entre les deux représentait l'union des travailleurs, le paysan, le soldat et l'ouvrier comme dirigeant, et au fond, un groupe d'ouvriers au poing levé.

Comme, selon mon opinion et mon sentiment personnels et selon la vérité historique, le dirigeant le plus remarquable du prolétariat est Lénine, je n'ai pu concevoir ou représenter la figure du dirigeant travailleur autrement que sous la sienne. Devant, des deux côtés, deux énormes lentilles offraient la vision magnifique de l'ensemble à deux groupes d'étudiants de toutes les races.

## LA CONTROVERSE

Après que les Rockefeller eurent de nombreuses fois exprimé leur enthousiasme pour l'œuvre, à mesure qu'elle se développait sur le mur, Nelson Rockefeller prétexta que la tête de Lénine était inacceptable, bien qu'elle se trouvât sur mon esquisse et qu'elle fût depuis un mois dessinée sur le mur. Pendant que cette affaire suivait son cours, se tramait tout un plan d'attaque et un soir, après avoir fait sortir les spectateurs, une force nombreuse de gardes et d'intendants recouvrit la peinture pendant que les architectes exprimaient devant moi leurs objections. Ces objections ne se référaient pas seulement au visage de Lénine mais à la peinture tout entière, à sa couleur, son idéologie, son esprit. Je quittai le bâtiment à 7 heures 10, mais un message téléphonique d'un des travailleurs de la New Worker's School attira une manifestation au Centre Rockefeller et, formant un front unique, elle arrivait à 9 heures ce même soir avec des banderoles improvisées et des tracts imprimés; manifestation brutalement attaquée par la police.

Un mouvement grandissant s'est fait sentir depuis lors parmi les organisations ouvrières, les artistes, les critiques et les intellectuels, demandant qu'on me laisse la possibilité de terminer mon travail selon

## À QUOI SERT L'ART?\*

les accords prévus, et qu'il soit montré et reproduit.

Mes compagnons et moi avons décidé que la meilleure réponse à la dictature financière des Rockefeller était de rendre accessible à tous les travailleurs de New York cette peinture révolutionnaire que Rockefeller avait tenté de leur enlever. Nous allons donc employer l'argent payé par les Rockefeller à la peinture gratuitement dans les écoles ouvrières. De cette façon, le soi-disant libéralisme des Rockefeller en tant que protecteurs de l'art a été démasqué et de plus ils paient, bien contre leur volonté, pour que de l'art révolutionnaire se fasse dans des centres ouvriers. En même temps, cet incident a permis d'éveiller chez un grand nombre de travailleurs l'intérêt pour le développement d'un art prolétarien ; l'orage a démontré le caractère vivant de l'art des classes laborieuses, contrairement à l'art de la bourgeoisie qui n'est plus capable de susciter de controverses.

Nous espérons que les travailleurs découvriront notre fresque enterrée et, au cas où elle serait détruite ou resterait incomplète, qu'ils soient capables de créer, dans leur propre milieu, les artistes de demain qui mèneront à bien nos intentions et élèveront plus haut l'art révolutionnaire.

*Revista de revistas,*  
XXIII<sup>e</sup> année, n° 1189,  
Mexico, 28 février 1933

En 1919, Ilya Ehrenbourg, travaillant pour le gouvernement soviétique, réussit à se faufiler à travers les blocus qui encerclaient la Russie à cette époque et arriva à Paris, porteur d'invitations du Commissaire aux arts, Sternberg, pour Picasso, Léger et moi-même. Nous étions invités à Moscou pour travailler avec le groupe qui s'appelait alors « décorateurs sociaux », groupe guidé par les traditions futuriste et cubiste dominantes dans le Paris d'alors. Le prolétariat de Moscou n'était pas satisfait de leur travail et, comme toujours, le prolétariat avait raison.

Quand la classe ouvrière de Russie protesta contre cet art de la bourgeoisie de Paris et d'autres centres capitalistes, il devenait nécessaire de lui donner une peinture dont elle pourrait comprendre le langage. C'est en tentant d'y parvenir qu'est apparue une école de peintres qui imitaient la tradition académique la

\* Cet article a pour origine une conférence donnée par Diego Rivera à la New Worker's School et a été partiellement reproduit dans *Worker's Age* sous le titre « Art and Workers », New York, 15 juin 1933.