

DU « PEUPLE » AUX « MASSES » : L'ESTHÉTISATION DE LA POLITIQUE CHEZ LES PEINTRES MURALISTES MEXICAINS

Ana Cecilia Hornedo Marin

Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS, Paris)

Comment s'interroger sur la relation entre les mots des artistes et les images de l'écrivain à un moment spécifique et privilégié comme le moment révolutionnaire ? Prenant l'exemple de l'art mural mexicain du début du XX^e siècle, qu'on appelle « le muralisme », nous analyserons cette relation dans le contexte particulier de la Révolution mexicaine, en nous interrogeant sur la manière dont ce processus est représenté, et en prêtant une attention particulière à une notion qui s'impose, celle de « peuple », dans l'écrit et dans l'image.

La Révolution, qui commence en 1910, constitue le véritable début du XX^e siècle au Mexique. Divers facteurs sociopolitiques¹ ont projeté dans la lutte de larges couches sociales, les “*sans-part*” comme dirait Jacques Rancière², qui cherchaient à avoir leur *part* ou leur place sur la scène politique. On les reconnaîtra sous le nom de « peuple ». En examinant le rapport entre les mots et les images qui ont donné forme au muralisme, nous prendrons comme fil conducteur la représentation de ces *sans-part* ou de ce peuple. [FIG1]

Dans les projets et manifestes révolutionnaires de la période 1910-1917, la présence du mot « peuple » était une constante. Pour citer les cas les plus emblématiques : l'appel à la Révolution du *Plan de San Luis Potosi* prononcé par Francisco Madero en 1910 et *Le Plan de Ayala* d'Emiliano Zapata (1911). Les Zapatistes entendaient, dans leurs déclarations comme dans leur lutte, défendre à la fois le *pueblo* (au singulier) et les *pueblos* (au pluriel). A travers ces deux principaux appels, on peut saisir la spécificité de la notion de peuple : c'est d'abord une association d'individus égaux devant la loi qui se constitue en acteur politique, mais le peuple est identifié également à la nation – le « peuple

¹ Gilly, Adolfo, *La révolution mexicaine 1910-1920*, trad., Paris, Editions Syllepse, 1995 [*La revolución interrumpida*, El Caballito, 1971].
Knight, Alan, *La revolución mexicana, del porfiriato al nuevo régimen constitucional*, (2 tomos), México, Editorial Grijalbo, 1996 [1986].
Meyer, Jean, *La révolution mexicaine*, Paris, Calmann-Levy, 1973.
Womack, John, *Emiliano Zapata et la révolution mexicaine*, trad., Paris, La Découverte/Poche, 2008 [1967].

² Rancière, Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998, p. 171-174.

mexicain » (*pueblo mexicano*) – et aux *pueblos* en tant que collectivités locales détentrices d’une notion plurielle de la souveraineté.³ Notons qu’en espagnol le mot « peuple » a plusieurs acceptions : c’est à la fois l’ensemble de la population et l’endroit où l’on vit : le village. Ce qui ne signifie pas que la notion de peuple comme plèbe – les couches subordonnées de la population – ait cessé d’exister, mais comme nous le verrons, ce peuple-là est désigné par un autre terme : « la bola ».

Pendant les années révolutionnaires de 1910 à 1920 la notion de peuple désignait ainsi un acteur social et politique, mais la signification du terme a changé au cours de la période, comme le terme « Tiers-état » au cours la Révolution française. De ce fait, nous pouvons reprendre littéralement le libelle d’Emmanuel Joseph Sieyès pour définir le mot *peuple* : « Qu’est-ce que le Tiers-état ? Tout. Qu’a-t-il été jusqu’à présent dans l’ordre politique ? Rien. Que demande-t-il ? À être quelque chose »⁴.

Puisque la notion de peuple au sens d’acteur social et politique est une abstraction, nous devons nous demander dans quelles conditions cette abstraction peut être représentée en image, comment « le peuple » peut devenir image. Pour décrypter ce processus, nous examinerons deux moments de l’image artistique entre lesquels se produit une rupture : d’abord, le statut de l’image du peuple au moment de la Révolution mexicaine proprement dite (1910-1920). [FIG2] Ensuite, nous nous arrêterons sur la période que l’historien Jean Meyer appelle « Révolution et Reconstruction » (1920-1930), lorsque la notion du peuple sera esthétisée par l’image et par les mots des artistes muralistes. Nous nous référerons principalement aux artistes généralement reconnus comme « les trois grands » : José Clemente Orozco, Diego Rivera et David Alfaro Siqueiros. [FIG 3]

I. Le statut de l’image artistique au moment révolutionnaire (1910-1920)

L’image du « peuple » s’est construite historiquement au Mexique à travers une coupure entre peuple et élites. La notion de peuple a oscillé, comme le suggère Pierre Rosanvallon, entre une signification sociologique plutôt négative et « une définition politique, de valence positive »⁵. Cette idée est illustrée dans le cas du Mexique par le politologue Fernando Escalante qui écrit : « Le peuple

³ Pour une analyse des ruptures sémantiques de la notion de *pueblo* au XIXe siècle au Mexique, voir Roldán Vera, Eugenia, « ‘Pueblo’ y ‘Pueblos’ en México, 1750-1850: un ensayo de historia conceptual », *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, Universidad de Sevilla, 2007, n° 17, p. 268-288. In : <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=28291721>>

⁴ Sieyès, Emmanuel Joseph, *Qu’est que le Tiers-état ?*, brochure écrite en 1789.

⁵ Rosanvallon, Pierre, *Le peuple introuvable*, Paris, Gallimard, 1998, p. 19.

[jusqu'au début du XXe siècle] était un acteur politique en qui personne n'avait entièrement confiance, que tous rejetait pour une raison ou une autre, mais dont tous savaient se servir quand il le fallait. Ce n'étaient pas des citoyens comme on les aurait imaginés la classe politique éclairée, mais son apathie n'était pas non plus totale – le peuple n'était pas, et ne paraissait pas, un troupeau de moutons »⁶.

Pendant la révolution mexicaine le peuple était une puissance anonyme dont la représentation était difficile à concevoir. En analysant les images des années révolutionnaires, je formule l'hypothèse qu'il n'y a pas eu et qu'il ne pouvait y avoir une représentation artistique du peuple à un tel moment de bouleversement. Bien sûr, l'image artistique n'avait pas totalement disparu en ces années-là mais elle ne pouvait atteindre la représentation du politique. A cette raison fondamentale on peut ajouter des raisons plus marginales telles que les facteurs matériels (fermeture des académies d'art et des ateliers d'artistes) et des circonstances, puisque de nombreux artistes vivaient à l'étranger, d'autres sont morts (mais de mort naturelle, pas au combat révolutionnaire).

En analysant le statut de l'image pendant cette période, j'ai dégagé quatre traits caractéristiques de l'iconographie que je me contenterai d'examiner ici de façon sommaire.

1. Les images artistiques ne reflètent pas les convulsions de la Révolution

Peut-il y avoir une représentation artistique du peuple pendant une période de bouleversement révolutionnaire ? Il me semble que non. Au Mexique il existait peu d'images artistiques en ces années. Il n'y a à ma connaissance que deux exceptions, assez différentes l'une de l'autre. Premièrement, Saturnino Herrán (1887-1918), qui a continué à peindre pendant toute cette période. Il élaborait un symbolisme romantique et s'efforçait de créer des images de l'« âme nationale » mais il était isolé de la lutte révolutionnaire avant de mourir prématurément à 33 ans [FIG 4]. Deuxièmement, Francisco Goitia (1882-1960), qui est revenu au pays après une période d'études en Europe en 1912, quand le processus révolutionnaire avait déjà commencé et était sur le point de se transformer en guerre civile. Il était le seul artiste à s'incorporer aux forces révolutionnaires de Francisco (Pancho) Villa dans le nord du pays en tant que peintre officiel du général Felipe Ángeles. Dans ses images peintes de 1913 à 1917, on peut observer des compositions assez simples et une représentation d'hommes sans vie : des pendus, et souvent sans visage, ou bien avec des visages défigurés. On trouve également un tableau d'un bal de révolutionnaires, où les hommes et femmes sont également sans visage [FIG 5 et FIG 6].

Quant aux muralistes, dans l'historiographie portant sur leur vie et œuvre, la grève des étudiants de l'Ecole nationale d'art en 1911 est souvent identifiée comme l'antécédent direct du

⁶ Escalante Gonzalbo, Fernando, *Ciudadanos imaginarios*, México, D.F., El Colegio de México, 2002 [1992] p. 286.

muralisme et souvent associée à la révolution de 1910. Cette grève, qui a duré six mois, a été selon David Alfaro Siqueiros la source de son militantisme, mais on ne trouve parmi les étudiants grévistes aucune expression de soutien à telle ou telle tendance révolutionnaire, les revendications portaient uniquement sur l'enseignement artistique. Le peu de participation dont ces étudiants pouvaient se réclamer n'était pas auprès des courants populaires de la révolution (mouvement ouvrier, anarchistes, mouvement paysan) mais aux côtés des courants dit « bourgeois », celui de Madero et plus tard celui de Venustiano Carranza, dirigeant du courant qui a fini par triompher dans la lutte pour le pouvoir d'Etat.

José Clemente Orozco indique dans son autobiographie, publiée en 1945, que son choix de camp politique en ces années a été le fruit du hasard : « Je suis entré [en tant que caricaturiste] dans un journal de l'opposition comme j'aurais pu entrer dans un journal pro gouvernemental et dans ce cas les boucs émissaires auraient été le camp opposé. Les artistes n'ont pas et n'ont jamais eu des « convictions politiques » d'aucun type et ceux qui croient en avoir ne sont pas des artistes »⁷. Pour Orozco cette période était « pure confusion et inconscience ». Siqueiros, pour sa part, a cessé la pratique artistique pour participer sporadiquement à la lutte de la faction de Venustiano Carranza.

2. Images artistiques produites à l'étranger et coupées du processus révolutionnaire

Pendant toute la période révolutionnaire, on n'entendait pas la voix de Diego Rivera, parce que lui – et la majorité des autres artistes mexicains reconnus – vivaient à l'étranger, en Europe ou aux Etats-Unis, en étudiant ou en vivant une vie de bohème. Les peintres ont été formés dans des écoles d'art moderne en Europe et les contenus de ce qu'ils peignaient à cette époque ne se référaient pas au peuple mexicain en révolution. Une seule œuvre de Diego Rivera, fait exception : “El Guerrillero”, tableau produit en 1915 alors qu'il vivait en Espagne. [FIG 7]

3. L'image populaire, seule trace du peuple en révolution

S'il ne pouvait y avoir d'œuvre artistique reflétant le moment révolutionnaire, il y a eu quand même des images. Lesquelles? Ici nous devons examiner l'exemple très singulier du graveur et illustrateur José Guadalupe Posada (1852-1913). Il n'a jamais été considéré comme artiste et ses gravures n'ont jamais été considérées de son vivant comme des œuvres artistiques. Puisqu'il est mort en janvier 1913, il ne rend compte avec ses images que des premières années du processus révolutionnaire, notamment à travers sa série de gravures de têtes de morts (*calaveras*) publiées dans des journaux d'opposition à la dictature de Porfirio Díaz. [FIG 8]

⁷ Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, D.F. Biblioteca Era, 1981 [1945], p. 28-30.

4. L'image comme témoignage de la révolution

La révolution mexicaine est l'une des premières grandes révolutions (avec celle de Russie) qui se produit dans des conditions de reproduction technique des images grâce à la photographie. Les images qui existent, comme celles d'Agustín Casasola (1874-1938), et leur publication dans les quelques journaux en circulation à l'époque, reflètent un effort pour témoigner au jour le jour des luttes révolutionnaires. Pourtant, comme le suggère le titre d'un article de l'écrivain Juan Villoro, « Révolution, ne bouge plus qu'on fasse ton portrait » (« *Revolución estate quieta ya te van a retratar* »⁸), la révolution disparaît dès qu'on la photographie. Nous ne sommes pas encore dans la représentation artistique qui se fera postérieurement, à partir des années 20, du « peuple en lutte ». [FIG 9]

Il y a eu également des films de Hollywood, mettant notamment en scène l'armée de Pancho Villa, mais ces images-là étaient produites pour un public en dehors du Mexique.

Le trait le plus frappant de cette période semble donc être l'absence d'une iconographie artistique du peuple et de la lutte révolutionnaire. Cette situation est peut-être comparable à celle de la Révolution française. Dans *Le peuple introuvable*, Pierre Rosanvallon écrit : « Dans nombre de gravures qui relatent la prise de la Bastille, le peuple est un acteur qui s'efface derrière le mouvement qui l'anime : il se réduit à une forêt de fusils ou piques tendues, force directe, totalement identifiée à sa matérialité. Au fur et mesure que la révolution progresse, on constate d'ailleurs une abstraction croissante des représentations du peuple. Il finit par ne plus être évoqué que sous les traits d'une allégorie ou d'un symbole »⁹.

Sans entrer en détail dans les processus de représentation démocratique et dans la confusion qu'il peut y avoir entre la représentation du peuple et son incarnation politique, on peut dire qu'après les dix longues années de la Révolution mexicaine, accompagnée de périodes de guerre civile, le voile de l'abstraction qui avait recouvert la représentation politique du peuple s'est muée vers 1920 en incarnation du peuple par la faction révolutionnaire triomphante, issue des couches moyennes et non des mouvements populaires comme celui de Pancho Villa dans le nord du pays ou d'Emiliano Zapata dans le sud. On assiste à l'émergence d'un discours, exprimé en mots mais aussi en images, qui consiste à représenter le peuple pour lui assigner une place sur la scène politique, en lui reconnaissant une présence dans la cité, mais, en même temps, en le contrôlant par en haut.

⁸ Villoro, Juan, « Revolución estate quieta ya te van a retratar » in *Bi-Centenario. ¿Qué celebramos?*, México, D.F. Proceso. Fasiculo 1, avril 2009, p. 7-21.

⁹ Rosanvallon, Pierre, *op.cit.*, p.27.

II. L'image comme représentation esthétisante du peuple pendant les années de reconstruction 1922-1940

Après la Révolution, la construction de l'Etat devait, selon le discours politique dominant, servir à poser les bases de la démocratie. Pour Claude Lefort, «¹⁰la démocratie inaugure l'expérience d'une société insaisissable, immaîtrisable, dans laquelle le peuple sera dit souverain, certes, mais où il ne cessera de faire question en son identité, où celle-ci demeurera latente... ».¹¹ La construction de l'Etat *post*-révolutionnaire ne correspondra pas à cette idée. Ce processus est passé par une politique de figuration du peuple. Le ministre de l'éducation José Vasconcelos, qui croyait à la mission régénératrice de l'art, a fait appel en 1922 à des artistes pour participer à cette construction. [FIG 10]

Dans son discours d'entrée en fonction en tant que recteur de l'Université du Mexique en 1920, José Vasconcelos s'est adressé aux intellectuels et aux artistes en leur annonçant qu'ils avaient pour mission de parler au nom du peuple, puisqu'ils étaient eux-mêmes des enfants du peuple. Contrairement aux premiers projets révolutionnaires où il était beaucoup question d'« intérêts », le ministre insiste sur des valeurs : « Le poste que j'occupe me pousse à respecter mon devoir de me faire l'interprète des aspirations populaires, et au nom de ce peuple qui me confère mon mandat, je vous demande, à vous et à tous les autres intellectuels du Mexique, de sortir de vos tours d'ivoire pour signer un pacte d'alliance avec la Révolution. Alliance pour réaliser l'œuvre de rédemption grâce au travail, à la vertu et au savoir. Le pays a besoin de vous. [...] Le peuple estime seulement les vrais savants, non pas les égoïstes qui utilisent l'intelligence pour obtenir une prééminence injuste, sinon ceux qui savent sacrifier quelque chose en bénéfice de leurs semblables. [...] Le type d'art que le peuple vénère est l'art libre et magnifique des grands arrogants qui n'ont pas connu de maître ni de bassesse. [...] Les autres, les courtisans, ne nous intéressent pas à nous, enfants du peuple »¹².

Les artistes se définiront donc comme des envoyés ou mandatés du peuple. La notion de peuple est redéfinie en fonction de nouveaux adjectifs qui viennent le modifier qui en changent le sens. Si, à l'époque révolutionnaire, on disait « le peuple » ou parfois aussi « le peuple mexicain », c'est-à-dire la nation, des changements sémantiques liés aux luttes de classes tendront à convertir le « peuple » en « masses » à partir de 1923 lorsque les muralistes, à peu près au même moment où ils entraient au Parti

¹⁰ Lefort, Claude, *L'invention démocratique*, Paris, Fayard, 1994 [1981], p. 172-173.

¹¹ Vasconcelos, Jose, "Discurso en la Universidad Nacional, toma de posesión del cargo rector" *Obras Completas. Vol 4*, México, D.F. Libreros Mexicanos Unidos, S. de R.L. de C.V. 1958, p. 775.

¹² Wolfe, Bertram, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, D.F. Diana, 1997 [1972], p. 133.

communiste, formèrent un syndicat nommé le « Syndicat révolutionnaire des ouvriers, techniciens et artistes plasticiens »¹³. A cette occasion ils signent un manifeste qui apparaît comme le grand document d'orientation du mouvement muraliste. Ils y revendiquent un art pour la révolution, destiné à agir sur le peuple pour le guider dans la voie révolutionnaire. Ce document est adressé non au peuple-nation, au peuple mexicain, mais, je cite, « à la race indigène humiliée pendant des siècles ; aux soldats transformés en bourreaux par les prétoriens ; aux ouvriers et paysans frappés par rapacité des riches ; aux intellectuels non corrompus par la bourgeoisie [...] » Et plus loin : « ...l'art du peuple du Mexique est la manifestation spirituelle la plus grande et la plus saine du monde et sa tradition indigène est la meilleure de toutes [...] Nous proclamons que toute manifestation esthétique étrangère ou contraire au sentiment populaire est bourgeoise et doit disparaître parce qu'elle contribue à pervertir le goût de notre race[...] »¹⁴. [FIG 11]

Ce texte, on le voit, mêle la révolution sociale à la révolution artistique, ou, plus exactement, fait de la révolution artistique un effet ou un prolongement de la révolution sociale. Le peuple sera identifié en tant que classes marginales du pays, les artistes se proclament les compagnons de classe de ces classes. La notion de peuple indigène qui apparaît dans le texte des artistes ne figure pas dans les appels révolutionnaires des partisans de Zapata ou de Villa, puisque pour ceux-ci le « peuple » était une abstraction issue d'un projet républicain libéral, celui des sans-terre, des sans-part dans la politique. [FIG 12]

On peut observer que dans les écrits de Diego Rivera et de Siqueiros après 1923, la notion de peuple laissera la place à celle de « masse ». Ce changement doit beaucoup à l'influence des communistes, que nous pouvons synthétiser en citant Raquel Tibol, critique d'art et spécialiste de la parole écrite des muralistes. Elle écrit : «[...] la peinture murale mexicaine a fait pour la première fois de la masse (*la masa*) le héros de l'art monumental. Le peuple, c'est-à-dire l'homme de la campagne, des usines, des villes, du village. Pour la première fois dans l'histoire également, la peinture murale a tenté de modeler (*plastificar*) dans une seule composition homogène et dialectique la trajectoire dans le temps de tout un peuple, du passé semi-mythique au futur scientifiquement prévisible et réel »¹⁵.

¹³ Ce texte fut d'abord distribué sous forme de tract, puis publié dans *El Machete* n°7 juin 1924. Cf. Tibol Raquel, *Le Muralisme*, Centre Georges Pompidou, *Art d'Amérique latine 1911-1968*, catalogue d'exposition, Paris, CGP-MNAM, 1992, p. 181.

¹⁴ Rivera, Diego, préface et sélection de textes par Tibol, Raquel, *Arte y Política, Diego Rivera*, México, D.F. Grijalbo, 1979, p. 27.

¹⁵ Rabasa, Emilio, *La bola*, Mexico, Océano, [1887], 1986.

Cette esthétisation du peuple ou cette plastification des masses, pour reprendre les termes de Raquel Tibol, ne serait-elle par une tentative de donner une forme au tumulte, à la « *bola* » comme on disait au Mexique ? Cette notion de « *bola* » est intéressante à explorer pour notre propos. Ce mot populaire est apparu dans la littérature avec le roman *La bola* d'Emilio Rabasa à la fin du XIX^e siècle¹⁶. La *bola* sera synonyme du peuple barbare qu'il faut maîtriser. Néanmoins, avec la révolution et l'important roman de Mariano Azuela¹⁷ *Los de abajo* (Ceux d'en bas,) écrit comme roman-feuilleton en 1915 et publié en entier en 1916 sur fond de révolution, le sens de la notion sera inversé : la *bola* sera l'ouragan du peuple en mouvement, qui se constitue en multitude pour changer l'ordre établi. La *bola*, compris comme masse malléable, mais aussi comme sphère de mouvement, sera au Mexique synonyme de multitude : c'est la plèbe qu'il faut freiner, mais aussi, au contraire, le peuple qui se lance dans la lutte révolutionnaire.

Cette notion de *bola* comme synonyme de masse sera traduite en images dans les fresques, il importe de voir de quelle manière. Ces images ont-elles participé de l'émancipation du peuple dominé, des masses, ou bien servaient-elles à maîtriser le peuple en mouvement, en le figeant en images sur les murs ?

On peut commencer à répondre à cette question en examinant ce qu'il y avait de constant dans l'iconographie des trois grands muralistes. Pour Diego Rivera le peuple sera représenté comme replié sur lui-même, tournant le dos au spectateur. Cette figuration sera accompagnée d'un appel au spectateur pour qu'il s'immerge dans ce peuple. Dans les mots incorporés dans les tableaux, le peuple de paysans sera identifié au prolétariat mais en même temps ils apparaîtront comme simple témoin de la répartition des terres par la réforme agraire conduite par l'Etat, jamais comme acteurs qui défendent eux-mêmes leurs propres intérêts, par exemple autour d'une table de négociation. [FIG 13 et FIG 14]

Pour Orozco, qui parlait de « peuple-masse », le peuple apparaît comme sans visage et quand ce visage existe il est défiguré ou dépeint en caricature de femme. Dans certaines fresques, le peuple apparaît comme une masse roulée en boule, repliée sur elle-même. Dans d'autres, elle participe à la construction, ou elle marche dans un état de dévastation, sans qu'il soit jamais question d'action politique. [FIG 15 et FIG 16]

¹⁶ Azuela, Mariano, *Los de abajo* [1915]. Sur ses différences avec *La bola* d'Emilio Rabasa, voir aussi "Emilio Rabasa", 1993 in *Obras Completas*, México, D.F., FCE, 1993, p. 639-645.

¹⁷ Michaud, Eric, *Histoire de l'art, Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005.

En revanche, chez Siqueiros ce qu'il y avait de constant dans la représentation du peuple était l'image d'un peuple qui avance avec un regard dirigé vers le spectateur. Les corps sont surdimensionnés, plus grands que les spectateurs. Ce peuple passe d'un état inorganique à un état organique. Mais il faut noter aussi qu'il n'y a pas beaucoup de place entre les uns et les autres, comme si à travers cette iconographie s'annonçait la vision d'une société « stalinienne », privée d'espaces libres. [FIG 17 et FIG 18]

Nous concluons sur une fresque de Diego Rivera où l'on peut lire les paroles de deux chansons (*corridos*) mêlées : l'une s'appelle « La mort de Zapata » et l'autre « La reddition de Villa nous apportera la paix ». Autrement dit, les grandes figures du mouvement populaire seront figées sur le mur, l'un par sa mort et l'autre par sa reddition. Dans cette iconographie, Emiliano Zapata sera quasi sanctifié et associé à une devise – « terre et liberté » – qui n'était pas sienne puisqu'elle venait du mouvement anarcho-syndicaliste. Rivera a donc amalgamé des forces révolutionnaires en les neutralisant dans une iconographie à caractère quasi-religieux, en cherchant à figurer un nouvel ordre de paix dans les foyers et dans la cité. [FIG19] On verra également, sur plusieurs fresques, des figures qui veillent, armes à la main, à ce que cet ordre ne soit pas perturbé. [FIG 20 et FIG 21]

Comme on le voit, le changement idéologique par les mots s'accompagne d'un changement dans l'image qui correspond à ce qu'Eric Michaud appelle « l'image comme matrice de l'histoire » . Loin d'être un simple témoin du changement idéologique, l'image y joue un rôle actif. C'est ainsi que les peintres muralistes façonneront par l'image le nouveau régime social et politique qui préfigurerait celui du Parti révolutionnaire institutionnel. Dans ce régime il s'agira en effet d'encadrer et de représenter les « masses » par en haut, limitant ainsi leur autonomie en tant que citoyens.