

Oniromanciennes de la vie : la mort et l'imagination dans l'art mexicain

À Marcelle et Schéhérazade

*Sólo venimos a dormir,
sólo venimos a soñar,
no es verdad, no es verdad,
que venimos a vivir en la tierra.*

Chant aztèque¹

Il y a presque 500 ans, fut rédigé l'un des traités politiques les plus influents et les plus contestés. Le phénomène du temps s'inscrit dans le surgissement, mais la mort, plus particulièrement, s'inscrit dans la surprise. Or, l'homme est conscient de cette position définitive qui le place dans la sphère de la finitude. Le temps, par le biais de la mort individuelle, insère l'homme dans un rapport de soi à soi qui renforce le rapport subjectif face à l'inconnu et face à la transcendance. L'idée de la mort éclaircit notre rapport au monde et insiste plus précisément sur notre immense solitude face à l'au-delà ou face à l'autre (Dieu, Néant ou Paradis). Notre mort est en réalité ce grand anonyme, puisque personne ne peut revenir et partager l'expérience de notre absence. L'homme, de par sa conscience, saisit de manière éloquente ce rapport à l'absence et au temps qui défile : tout surgit dans le temps et dans la réflexion que nous en faisons. C'est pourquoi l'existence se met toujours en rapport avec la disparition, et l'exemple le plus commun, c'est la perte des êtres aimés, qui force l'esprit à s'engager dans la vie quotidienne et à subir la rupture du temps dans un cadre de vigilance anonyme et personnelle. Alors, dans un sens ontologique, la mort est à l'origine de la vie, puisqu'elle s'inscrit dans la conscience la plus personnelle qui existe. D'où le double mouvement qui caractérise la vie humaine : aller vers l'autre dans ce que nous pouvons nommer l'acceptation de l'histoire à travers le présent et le retour vers soi, lorsque la mort nous rappelle la rupture originelle que nous portons depuis que nous avons été expulsés du Paradis.

L'homme occidental tente alors de composer avec la perte et, dans un élan salvateur, il a traduit le temps dans des instants infinitésimaux qu'il pose sur une

¹ Traduction d'Ángel María Garibay K., cité par Westheim, Paul, in *La calavera* (1953), México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 45.

ligne temporelle droite et opère ainsi à travers l'existence du passé, du présent et de l'avenir l'invention de la possibilité : possibilité qui se traduit d'abord par la volonté de créer son propre destin, possibilité de démêler notre déambulation dans le monde à travers la création, possibilité éthique de pouvoir reconnaître la mort fratricide et de lutter contre l'irresponsabilité abstraite de la mort dans l'histoire. Enfin, possibilité, pour les êtres particuliers que nous sommes, de reconnaître notre place dans le temps à travers notre propre corps. Car le moi incarné est à la fois une manière de lutter contre l'enchaînement de soi dans les événements de l'histoire, et par conséquent d'établir une déchirure de ce temps infini, qui se perd dans l'informel, mais qui est aussi possibilité égoïste de n'engager que soi dans la trame du temps et d'oublier l'existence d'autrui. D'où la conséquence de notre rapport au temps en l'oubliant dans la solitude. Nous comprenons que la notion de temps est très critique : sans pouvoir l'esquiver, nous nous protégeons souvent dans le fracas de la vie, ou bien, trop conscients de la mort qui nous guette, nous nous perdons dans une temporalité personnelle, qui débouche sur l'abstraction et l'immense solitude. Alors, nous constatons pourquoi la mort est un bien précieux : la mort s'ancre dans le temps et constitue l'impossibilité pour le moi de s'enfermer totalement dans le soi. Elle ouvre à l'altérité parce qu'elle se soustrait à toute maîtrise possible et destitue l'homme de son égoïsme et de sa fonction de sujet irréductible. Nous voyons en ce moment, avec les événements qui ont lieu en Tunisie ou en Égypte, à quel point le sacrifice de soi peut destituer la puissance des dictateurs, qui ont érigé le soi en Même et Unique.

La mort est donc aussi une relation avec l'avenir parce que son aspect insaisissable révèle que la mort tombe sur nous comme l'avenir, s'empare de nous et, par conséquent, nous oblige à conceptualiser un autre temps qui nous force à ériger l'altérité comme clef de l'existence. La mort pose l'impossibilité d'une existence extatique et se redouble de la possibilité de sortir de soi vis-à-vis d'un monde où l'autre est en face de moi et non plus dans une sphère solipsiste où l'autre n'est qu'avec moi. C'est pourquoi la mort reconfigure le rapport entre le présent et le mystère, et place l'échange au cœur des relations humaines. Ainsi, l'essence de la nature humaine est de transcender son présent, ce qui lui permet de sortir de l'histoire et aussi d'échapper à la totalité globalisante de l'absolu historique, qui a fondé notre métaphysique jusqu'au XX^e siècle. La mort, en effet, permet à l'homme de placer son psychisme comme un événement de l'être qui inclut le mystère dans une réalité supérieure, puisque le temps psychique est discontinu, et cela inscrit l'homme dans un espace de liberté qui lui permet d'éviter le déterminisme auquel aboutit fatalement une conception rigide et rectiligne de l'histoire. Cette conception voit, d'ailleurs, toujours l'homme de l'extérieur et la place dans l'histoire comme l'objet d'un grand absolu chimérique, non moins théorisé par les historiens ou les philosophes. La mort révolutionne le fini et l'ouvre à l'infini, à travers l'imagination ou grâce à la parole, comme nous le voyons avec Antonio Ruiz « *el corcito* » dans son tableau *El orador* (1939, collection Stanley Marcus, Dallas).

Car l'imagination, quel que soit le langage choisi (poésie, peinture ou photographie) établit avec la connaissance une reprise incessante de l'instant et nous place dans un processus de réalisation toujours inachevé et vivant. La mort porte secours à la vie et dans la création artistique elle déplace les instants mystérieusement immobilisés par la croyance, la politique ou même la religion. Il est étonnant, en effet, de comprendre à quel point le traitement du thème de la mort dans l'art mexicain inverse les idées reçues et exprime une actualisation de l'angoisse primordiale, car il révèle une lutte contre le passé et met en évidence le besoin de transformer la mémoire en logique absurde qui réhabilite la liberté. Mais, comme nous le verrons dans une première partie consacrée à la mort chez les peuples pré-cortésiens, la liberté ne doit pas être conçue comme une autonomie reçue par l'individu, mais bel et bien comme une participation de l'homme au cosmos. Le sujet rationnel ne peut, en effet, se donner une seule loi à laquelle il se soumet, mais il doit, au contraire, se soumettre à l'infini à travers autrui. Dans ce cas, le rapport à l'autre et à l'extérieur plaide pour une réalité plurielle, d'où l'étude de la terreur cosmique, qui place l'homme au centre d'une problématique métaphysique et corporelle digne d'être soulignée.

En effet, l'homme aztèque est offert au monde, et la place de la liberté se transforme en dette religieuse, d'où le temps conçu comme un espace informel reconnu comme tel, où l'homme peut lucidement se déclarer partiellement indépendant : c'est précisément cette lucidité qui permet à l'homme aztèque de confondre son propre destin avec les divinités et, ainsi, de concevoir sa vie limitée par la mort comme clef d'une illimitation. Le temps conçoit une liberté finie et présente dans la *Piedra del sol*, monument en pierre du calendrier aztèque ayant appartenu à l'enceinte cérémonielle de la ville de Tenochtitlán, qui se trouve actuellement au Musée d'Anthropologie de la ville de Mexico, destiné au culte du dieu Xipe Tótec (« notre seigneur l'écorché », dieu du renouveau). Il fut découvert sur l'emplacement de la Plaza Mayor de la nouvelle capitale mexicaine : le visage central évoque Tonatiuh et Xiuhtecuhtli, c'est-à-dire les symboles d'« *el calor del universo* », tandis que :

los [símbolos] restantes describen los soles o edades anteriores a la era presente; complementan el relato mitológico los cuadros con los veinte símbolos de los días rodeados por los rayos luminosos del astro y las púas del autosacrificio; dos serpientes de fuego, las Xiuhcóatl, enmarcan la composición².

Ce monument, connu par le public comme le calendrier aztèque, regorge de possibilités infinies dans le cadre fini d'une année, puisqu'il est fondé sur une complexe articulation entre plusieurs sortes de calendriers qui soulignent la force de Tonatiuh ou de Xiuhtecuhtli, dieux de l'énergie universelle qui pos-

2 Solís, Felipe, « Mexica », in *Museo Nacional de Antropología de México*, México, Conaculta-Inah / Lunweg, 2004, p. 154 : « les [symboles] restants décrivent les soleils ou âges antérieurs à l'ère présente ; le récit mythologique est complété par les carrés comportant les vingt symboles des jours entourés par les rayons lumineux de l'astre et par les pointes de l'auto-sacrifice ; deux serpents de feu, les Xiuhcóatl, encadrent la composition ».

sèdent une langue en forme de couteau de silex et des griffes qui enferment deux cœurs nécessaires à la circulation de la vie. Le temps ne relève pas du tout, par conséquent, de l'attente ou de l'abandon désespéré face à l'inéluctable, mais il est ce « pas encore », cette possibilité que propose la mort dans la reconnaissance d'un jour de plus. Mais il s'agit d'une attente dominée par le sentiment de la mort liée au sacrifice, puisque les études des pigments encore présents montrent que les couleurs originales étaient exclusivement le rouge et l'ocre. La terre et le sang, ainsi que l'association de l'unité du dieu lié aux symboles multiples du temps qui passe, soulignent la diversité de l'unité qui exige de l'homme aztèque soumission sur la terre pour nourrir les dieux à travers les travaux et les jours. On retrouve cette dimension sacrificielle de la vie dans un hymne consacré à Tlaltecuhli, seigneur de la terre, qui dévore des cadavres :

El dios de la tierra abre la boca, con hambre de tragar la sangre de muchos que morirán en esta guerra. Parece que se quieren regocijar el sol y el dios de la tierra llamado Tlaltecuhli; quieren dar de comer y de beber a los dioses del cielo y del infierno, haciéndoles convite con sangre y carne de los hombres que han de morir en esta guerra³.

La fascination respectueuse et lucide de la mort occupe aussi le sud de la Méso-Amérique, puisque, dans la langue maya, un enfant qui vient de naître est désigné par l'expression *prisionero de la vida*⁴. L'imagination surréaliste viendra au XX^e siècle instaurer un rapport onctueux avec la réalité, mais inscrira très vite notre inconscient dans un rapport avec le possible et ne fera qu'accroître les possibilités de l'imagination que les Aztèques et les Mayas, entre autres, avaient déjà coutume d'explorer dans leur rapport à la vie et au « surnaturel ». Mais, dans un deuxième temps, nous ferons un détour par les tableaux funéraires du XIX^e siècle, qui confirment l'aventure de l'image du côté de la liberté et de la vie, puisque l'image du défunt rend palpable la chair et actualise ainsi le souvenir en ouvrant la finitude vers la possibilité d'une existence complète.

La mort théâtralisée du muralisme nous permettra de comprendre ensuite que le Mexicain s'approprie cette possibilité et clarifie les phénomènes abstraits de l'histoire au point, nous semble-t-il, de mettre en évidence une des possibilités extrêmes de l'existence, qu'est la guerre civile : en effet, comment ne pas souligner, dans la révolution mexicaine, la tentation d'oublier la mort dans la glorification de son propre présent en « chosifiant » la guerre et la mort dans la création d'une nouvelle identité ? C'est pourquoi nous insisterons sur la figure de José Clemente Orozco qui, dans des œuvres peu connues, n'a pas oublié le

3 Matos Moctezuma, Eduardo, « El Imperio de Tenochtitlán », in *México. Esplendores de treinta siglos*, (catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Metropolitan Museum of Art de New York du 10 octobre 1990 au 13 janvier 1991), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990, p. 234 : « Le dieu de la terre ouvre sa bouche, tenaillé par la faim d'avaler le sang de ceux qui vont mourir à cette guerre. On dirait que le soleil et le dieu de la terre, que l'on appelle Tlaltecuhli, veulent s'en donner à cœur joie ; ils veulent donner à manger et à boire aux dieux du ciel et de l'enfer, en leur proposant le sang et la chair des hommes qui doivent mourir à cette guerre ».

4 Cf. Westheim, Paul, *La calavera* (1953), México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 45.

mouvement incessant de la mort ontologique, et nous porterons aussi notre regard sur l'œuvre de José Guadalupe Posada et Francisco Goitia, qui n'ont jamais replié le thème de la mort sur les versants de la glorification ou de l'idéologie politique.

Ainsi, cette petite histoire de l'image de la mort nous permettra, dans un troisième temps, de comprendre l'apport du surréalisme à la caractérisation de la transcendance, car l'imagination surréaliste pose d'emblée la réalité comme sujet d'un au-delà visible ici et maintenant. Nous tenterons de clarifier la part implicite que le thème de la mort rend possible et de saisir de quelle manière l'imagination permet de comprendre une part d'authenticité dans le rapport que les artistes entretiennent avec le temps qui passe. Car nous sommes surpris par la capacité des artistes mexicains à ne pas fuir face à la mort, à ne pas tenter de se cramponner à la vie et à répondre au caractère inéluctable de la mort par une libération *pour* la mort. À bon escient, l'appropriation du thème de la mort permet à des esprits libres comme celui de Frida Kahlo, de Rufino Tamayo ou d'artistes exilées comme Remedios Varo ou Leonora Carrington, de distinguer clairement la possibilité de vivre que nous offre l'existence, tout en remplaçant la terreur cosmique par une dette à l'égard de l'imagination. En effet, nous verrons dans une dernière partie que la vie se devance elle-même, en offrant dans la mort la possibilité d'un dialogue, d'un échange de l'artiste avec ses démons, qui libère l'homme de ses illusions mémorielles. L'humour joue, dans ce sens, le rôle d'un catalyseur de cette liberté et transporte la possibilité hors du cadre restreint de la mort physique. Car l'angoisse implique logiquement l'enfermement dans une réalité factuelle, tandis que l'imagination de la mort rêvée redistribue les cartes et renouvelle notre place dans la dichotomie existentielle.

En dernier lieu, il sera intéressant de souligner l'exploration de ce thème dans la création contemporaine et de comprendre ainsi la part de mystérieuse violence qui frappe le Mexique : les enfants issus de la révolution et de la mondialisation découvrent le rien qui accompagne le néant et nous lancent une invite à comprendre la redécouverte de l'angoisse après les instants suprêmes de la raison néocapitaliste. Être au monde ou habiter le monde en poète (Novalis) oblige les artistes contemporains à reconsidérer la mort comme la menace de la transcendance, puisque la banalisation de la violence transcende l'autre dans le simple meurtre. La mort empirique a fini par se substituer à la terreur cosmique et par inscrire les hommes dans des guerres de pouvoir. Les divinités se sont retirées et le corps est devenu la frontière où se mêlent le désir et la menace du pouvoir. Car si le meurtre est « l'incident le plus banal de l'histoire humaine » (Levinas), il a su garder, grâce au regard des artistes, sa portée métaphysique, puisque la reconnaissance du meurtre pose très clairement la négation de l'existence et révèle la fin de la possibilité imaginaire. En effet, ce n'est plus l'autre qui se dresse contre moi, mais la mort abstraite des temps de la peur. Avec courage, Teresa Margolles projette dans les corps des morgues la patience de l'homme face à la mort et réhabilite le meurtre comme néant concret qui établit un pont entre une transcendance anonyme et autrui. Ses œuvres tentent de corrompre la chaîne du meurtre, de la peur et de la violence. Car, en contaminant notre

regard par le temps et la mort, elle rend possible le temps de la médiation et de la communion dans l'espace de l'indétermination car « être libre, c'est avoir du temps pour prévenir sa propre déchéance sous la menace de la violence »⁵.

Contextualisation : l'homme entre les hommes⁶

16

Toutefois, avec l'arrivée des Espagnols au XVI^e siècle, les Mexicains commencent à rendre manifeste la peur de la mort grâce à un processus d'acculturation qui s'établit logiquement avec la suppression de la culture écrite des Aztèques et de leurs idoles, comme le montre la gravure de Diego Muñoz Camargo dans sa *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, (1585, folio 242 r, Universidad de Glasgow)⁷. À cela s'ajoute l'évangélisation qui soumet l'imaginaire religieux des indigènes suite aux millions de morts provoqués par l'ethnocide commis par les conquérants. L'exemple le plus flagrant de cette acculturation est la non existence du mot « enfer » dans le vocabulaire nahuatl, mais les missionnaires espagnols pour mener à bien leur projet se servirent de la base polythéiste des sociétés indigènes en utilisant la terreur cosmique des Aztèques pour la transformer en une peur du péché dominée par l'espoir d'atteindre le paradis⁸. Un autre exemple pour favoriser la pénétration de l'imaginaire chrétien fut la suppression des crânes qui décoraient le Tzompantli à Tenochtitlán ou les autels de Tlatelolco, pour finir par réapparaître au pied des autels des églises ou sur des croix « atriales » que les moines faisaient poser sur l'atrium des églises pour attirer plus facilement les indigènes qui, dans un premier temps, n'avaient pas l'habitude de prier les dieux dans un espace clos : ainsi l'existence du l'inframonde (le Mictlán) disparut au profit des cimetières installés justement à côté des anciens temples. La mort devint au XVII^e siècle une idée commune qui n'inspirait plus la peur au point que plus tard Posada en fera une figure capable de partager la vie des humains avec humour et critique. Mais cette image alla à l'encontre de la vision traditionnelle de la mort au Mexique précolombien.

- 5 Levinas, Emmanuel, *Totalité et infini (Essai sur l'extériorité)*, Paris, Livre de Poche, 1971, p. 264.
- 6 Selon l'expression d'Octavio Paz dans la préface de l'ouvrage de Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl et Guadalupe. La formation de la conscience nationale au Mexique*, Paris, Gallimard, 1974, p. XVIII.
- 7 Les dessins de cet ouvrage sont accessibles sur le site web de la bibliothèque de l'Université de Glasgow : <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/jan2003.html>. Il existe aussi une version papier publiée au Mexique : Muñoz Camargo, Diego, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de las Indias y del mar océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas.*, ed. de René Acuña, México, UNAM 1981.
- 8 Cf. Azoulai, Martine, *Les péchés du Nouveau Monde. Les manuels pour la confession des Indiens. XVI^e - XVII^e siècle*, Paris, Bibliothèque Albin Michel, collection Histoire, 1993. Voir également Teotl. *Dieu en images dans le Mexique colonial*, préface et traduction de Carmen Bernand, Paris, Presses Universitaires de France, 2009 et de William F. Hanks, *Pour qui parle la croix. La colonisation du langage chez les Mayas du Mexique*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2009.

La mort pour les peuples pré-cortésiens et les conséquences de la conquête

Car dans la perception du monde il existe une différence abyssale entre les Indiens et les chrétiens : en effet le christianisme entretient avec les dieux un rapport abstrait malgré le thème de l'incarnation du Christ, tandis que pour les cultures indigènes il n'y a pas de frontière entre le réel et le surnaturel. La fusion charnelle entre les hommes et les dieux va à l'encontre du rationalisme européen, c'est pourquoi la conquête a introduit chez les Indiens un sentiment profond de solitude alors que pour eux la divinité qui était capable de se transformer dans leur propre corps intégrait l'homme dans la transformation éternelle du monde et guidait le quotidien, ainsi la multitude de dieux régissait leur destinée et donnait un sens à la vie sur la terre⁹. Le sentiment de la mort était par conséquent dominé par la possibilité de se réincarner dans un autre corps vivant qui imprégnait le monde d'une nouvelle énergie qui à l'intérieur même de l'art funéraire, particulièrement dans la fabrication d'urnes, anime ce dernier d'une « éminente signification vitale¹⁰ ».

Pour comprendre plus concrètement cet aspect il suffit de s'interroger sur la structure agglutinante de la langue nahuatl qui fournit la possibilité de créer des associations illimitées et donc une langue fortement poétique dominée par la métaphore : se brouiller avec un ami se disait par exemple « arracher ses plants ou ses propres semences », avoir de l'arthrite se disait « avoir le vent dans les mains ». Mais ce goût de la métaphore n'oubliait pas la part matérielle de l'existence puisque la beauté se disait « le jade », la personnalité c'était le « cœur » ou le « visage » et encore plus poétique, « un miroir dans une maison faite de branches de sapin » désignait l'œil sous les sourcils. Il n'est guère étonnant que dans cette conception imagée du monde la poésie soit « la fleur » ou le « chant » qui intègrent la vision et la voix humaines au cosmos. On constate par conséquent que la verve indienne est accompagnée d'une acuité visuelle qui exprime une vision originale et subjective du monde, vision que l'on peut saisir dans les odes que les Aztèques déclamaient au dieu Écorché (de la fertilité et de la pluie) puisque les précipitations étaient de « l'eau de pierres précieuses¹¹ ».

On constate par conséquent que le tout se transforme et dans cette perspective l'âme des guerriers morts dans la bataille se réincarnait en colibri tandis que l'esprit des femmes mortes en couches occupait le corps d'un papillon de nuit. Dans ce cas, on comprend aisément le respect des Indiens pour la nature, étant donné que la nature était charnelle et la Terre le corps démembré d'un dieu dont

- 9 Cf. Bonilla, Heraclio (compilador), *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*, Santafé de Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1992. Lire en particulier les articles de Enrique Florescano, « La conquista y la transformación de la memoria indígena » (p. 67-102) et de Alain Milhou, « Misión, represión, paternalismo e interiorización. Para un balance de un siglo de evangelización en Iberoamérica (1520-1620) » (p. 263-296). On peut enfin se reporter à l'ouvrage d'Éric Roulet, *L'évangélisation des Indiens du Mexique. Impact et réalité de la conquête spirituelle (XVI^e siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- 10 De la Fuente, Beatriz, « Le corps : plaisir et transformation », in *Corps et cosmos. La sculpture précolombienne du Mexique* (catalogue de l'exposition qui s'est tenue à l'Espace Culturel ING de Bruxelles du 6 novembre 2004 au 23 janvier 2005), Pays-Bas, éditions Snoeck, 2004, p. 34.
- 11 Handy, Emmanuel, *Le chamanisme et les arts précolombiens*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 61.

germaient tous les trésors nourriciers de la terre : l'offrande du sang nourrissait alors les divinités et favorisait logiquement la fertilité du sol. C'est pourquoi l'or était considéré comme les excréments ou les larmes du soleil. Et cette vision métaphorique du monde construisait une sensibilité accrue qui témoignait d'une terreur cosmique palpable dans la conception analogique entre les hommes et la nature : c'est pour cette raison que dans le langage maya le cœur représente l'objet à partir duquel se recrée la pensée. Ainsi, croire se dit « penser avec le cœur », donner du plaisir « parfumer le cœur de quelqu'un » et le malheur « avoir du cœur¹² ».

C'est ainsi que la vision ouverte du monde permet à l'esprit de synthétiser les contraires puisqu'on utilisait par exemple le même terme pour dire « amour » et « souffrance ». Loin de ces peuples une vision manichéenne ou antinomique du monde. Ce refus se retrouve aussi dans la conception de l'infra-monde que les Espagnols ont appelé « *infierno* » mais que les Aztèques appelaient « l'endroit des morts », le *Micltlan* : s'y rendent tous les morts, quelle que soit leur origine sociale ou leur sexe. *Micltlantecutli* et sa femme, *Mictecaciuatl*, reçoivent le mort qui est parti, comme le précisent les prières adressées par les vivants « sans espoir de retour ». Alors que la date de naissance guidait tout le destin de l'individu, celle de sa mort n'avait absolument aucune importance. Les jambes repliées sur la poitrine, le « *bulto* », retrouvait la position fœtale qui lui permettait de commencer son voyage vers l'Enfer¹³.

Car il s'agit bien d'un voyage qui révèle l'espace et les embûches que le corps devra encore parcourir et franchir. Le voyage dure quatre ans et le degré de souffrance dépend des mérites terrestres, mais lorsque le corps atteint le neuvième séjour des morts, l'homme a besoin d'un chien au pelage fauve pour traverser la rivière. Dans ce dernier espace l'homme s'anéantissait et terminait le processus de tellurisation : l'homme se dissipait dans un espace froid et noir et les cadavres du mort et du chien qui l'accompagnait pouvaient enfin être incinérés à l'écart de la ville. Les cendres étaient placées dans une urne qui était remise aux parents qui l'honoraient pendant quatre ans, puis plus aucun geste rituel n'était accompli. On comprend par conséquent que la mort est une nouvelle vie qui dure quatre années. Et pour mieux comprendre cette vision dynamique de l'infra-monde il est utile de rappeler que le *Micltlan* se trouve au nord de l'empire, il a une localisation géographique qui correspond aux steppes septentrionales, il est enfoncé au cœur du monde chichimèque. Le voyage n'est pas du tout vertical dans les profondeurs de la terre mais il est bien un parcours horizontal qui voit les morts effectuer un voyage souterrain et horizontal vers les régions nordiques. La mort est donc une régression originelle à travers un vaste paysage de vents d'obsidiennes et de montagnes. Comme le précise Christian Duverger :

le monde des morts est bien un doublet obscur et souterrain du monde des vivants, mais c'est un reflet anachronique qui renvoie aux

¹² *Op. cit.*, p. 62.

¹³ Cf. Duverger, Christian, *L'origine des Aztèques*, Paris, Points- Seuil, collection Histoire, 2003, p. 280-289.

temps historiques. Le voyage à Mictlan, retour vers le nord originel, est à la fois une régression dans l'espace et le temps¹⁴.

L'ultime obstacle qui est une rivière est le franchissement du commencement, c'est pourquoi le défunt doit franchir à l'envers ce bras d'eau où naquit, à la sortie d'Aztlan, c'est-à-dire le pays mythique de la première migration, le premier homme et où s'anéantit la vie des Mexicas.

L'homme est le centre de l'univers mais à l'inverse de la conception humaniste de la Renaissance, l'individu est happé par la communauté, c'est pourquoi il est très difficile de distinguer le genre sexuel des sculptures : aucune caractérisation (ni de sexe, ni d'âge, ni de hiérarchie) ne permet de figer la figure dans l'histoire, et particulièrement dans l'art mexica (aztèque) la figure s'inscrit dans des formes géométriques comme le rectangle, la pyramide ou le prisme conique, de sorte à mettre en relief la vitalité de la forme et non son individualité. L'être humain manque de personnalité mais il se dégage l'expressivité qui galvanise l'espace et la matière. Le corps des sculptures possède donc même dans la mort une tension dramatique accentuée par les éléments qui leur sont associés. Les exemples les plus audacieux sont les figures des « Cihuateteo » : il s'agit de femmes aux formes cadavériques puisque mortes en couches. Leurs cheveux bouclés sont infestés d'insectes tandis que leurs mains évoquent des serres menaçantes.

Ces sculptures du postclassique tardif (1300-1521 après J.-C.) divinisaient les femmes mortes en couches car on considérait que, de même que le guerrier offrait sa vie sur le champ de bataille, la femme qui mourait en donnant le jour offrait symboliquement sa vie aux dieux tout en amenant un être sur la terre. Ces femmes-déeses étaient des véritables morts-vivants, des Tzitzimime, c'est-à-dire des spectres ou êtres fantastiques qui sont à la fois enfoncés dans la matière mais qui lèvent vers les divinités des mains aux griffes d'aigle ou de jaguar. Leur jupe plissée et leurs seins indiquent leur fonction maternelle mais leur visage cadavérique résume le caractère mortel de la femme et de toutes les mères mortes ou vivantes qui, par essence, sont condamnées à accoucher sur des tombes. Ces sculptures revêtent par conséquent un caractère réaliste qui présente le cadavre comme la deuxième peau de l'homme : car derrière la monumentalité tout dans l'art mexicain a trait à la force tectonique de la misère humaine. En effet, on parle très justement d'une « humanité pétrifiée¹⁵ » qui traduit une force concentrée de la conscience. Il n'y a, par conséquent, aucune intention narrative qui aurait pour but de perdre l'homme dans l'illusion : en revanche, il se dégage de la statuaire et de ces visages en particulier une force expressive qui engage l'humain dans le poids de la conscience. Car l'homme pré-cortésien est pleinement présent, conscient de lui-même et de son rôle au sein de la communauté. D'où l'idéalisation d'un individu que la mémoire collective reconnaît non pas grâce à ses qualités individuelles mais grâce à sa valeur générique. C'est pourquoi, et cela peut paraître paradoxal à l'euro pétri de

¹⁴ *Op. cit.*, p. 286.

¹⁵ De la Fuente, Beatriz, *op. cit.*, p. 37.

mesure grecque et de ses avatars publicitaires dans les images des mannequins de la marque italienne Dolce Gabbana, l'art aztèque est sensuel : car, souriantes ou dramatiques, ces sculptures grâce à des lignes fortes ou délicates pressent l'homme de vivre dans la sublime schématisation du chaos ou du futur néant.

À ce propos, finissons ce court panorama de la beauté aztèque, avec l'exemple du dieu Xipe-Tótec, le dieu des écorchés : ce dieu anthropomorphe était célébré pendant le Tlacaxipehualiztli c'est-à-dire la fête de l'écorchement des hommes en l'honneur de Xipe. Cette fête consistait à sacrifier les jeunes guerriers capturés au combat. On recouvrait leur visage et leur corps de plumes d'oiseau de couleur blanche et on leur fournissait des armes symboliques. On les attachait symboliquement à une pierre circulaire et des guerriers-jaguars ou aigles les attaquaient avec des vraies armes en pierre d'obsidienne. La fin de la fête était spectaculaire puisqu'on arrachait aux prisonniers soigneusement le cœur et la peau. On faisait un masque avec la peau du visage et un costume sanglant avec la peau qui va des jambes au cou. Ces dépouilles étaient utilisées pour s'identifier à la divinité de la fertilité et de la renaissance. La sculpture du Museo Regional de Puebla montre que ceux qui revêtaient les atours de Xipe portaient la peau de l'écorché vers l'extérieur pour que l'on puisse voir la partie sanguinolente de la graisse humaine. Cette effigie renvoie encore à un aspect paradoxal de la mort, car le caractère belliqueux des Aztèques, que les Espagnols ont exagéré, a pour but de sauvegarder la vie des guerriers pour les offrir aux dieux. Les Aztèques vouaient à la guerre un respect fugace comparable à la fugacité de la vie humaine : nulle sauvagerie comparable aux camps de concentration car les dieux exigeaient leur dû, ce qui fait de Xipe-Tótec le dieu non pas du sacrifice mais de la crudité de la réalité humaine. C'est pourquoi, deuxième paradoxe, la réalité aztèque survit dans le surnaturel : l'être humain oscille entre la fidélité à une réalité visuelle précise et des symboles sacrés qui la masquent mais qui enracinent l'homme dans une totalité humaine.

D'où le thème de la dualité que nous pouvons comprendre aisément grâce à la sculpture du Museo de Antropología de la Universidad Veracruzana : l'axe de la religion mésoaméricaine se forgea autour de l'idée de dualité, d'où ce visage qui associe la vie et le décharné. Les formes variables de l'histoire des peuples précolombiens ont conservé dans cette œuvre tardive le poids de la destruction associé à la force vitale, puisque dans une abstraction toute moderne l'artiste a poli la pierre sur la moitié informe de la tête. L'artiste désormais exprime le concept et oublie la dualité traditionnelle qui opposerait la vie et la mort à travers les sculptures des dieux du sacrifice. Cette pièce exécutée peu de temps avant la conquête espagnole résume les chemins inversés que les Aztèques sont condamnés à parcourir au cours de leur existence : le chemin de la vie se redouble de celui de la mort et le sacré se maintient dans la reconnaissance du néant informe qui attend les Aztèques au bout du fleuve. Et l'artiste dans ce cas recherche le dépassement de la contrainte matérielle à travers la présence même de l'être.

On constate, par conséquent, que l'imaginaire aztèque renvoie sans cesse à la puissance de la nature et que l'homme se modifie selon le pouvoir terrestre

et supraterrrestre. D'où l'oscillation permanente entre réalisme et schématisation car l'esthétique mésoaméricaine privilégie le constant changement de l'homme transformé par la nature. Le visage se construit et se reconstruit, d'où l'humanisme plein qui sacralise l'homme écarté par sa profonde finitude. Quelle meilleure expression que celle du travail des dieux et des hommes qui ensemble forgent le sacré ? Une humanité consciente de son devenir accentue sa spiritualité et met en relief l'obéissance aux desseins de l'au-delà : la céramique mixtèque de la région de Oaxaca (1300-1521 ap. J.C. Museo Nacional de Antropología) avec la représentation de Coqui Bexelao, dieu de la mort (Mictlantecutli par les groupes nahuatl), présente le dieu de l'infra-monde adossé à un vase tripode. Il brandit dans sa main droite le bâton du commandement tandis que, dans la main gauche, il porte un couteau de sacrifice et affirme de la sorte que dans le rouge vif de la vie c'est la mort qui commande. La conquête va tenter de réprimer cet espace de liberté en remplaçant le sacré par des dieux abstraits. Mais nous verrons maintenant dans l'étude des portraits funéraires du XIX^e siècle que le Mexicain a su préserver dans le réalisme de la mort la distanciation nécessaire aux mystiques. La mort les maintient unis avec les dieux, c'est pourquoi notre modernité qui exclut la mort dans le jeunisme ou dans les maisons de retraite, est une sauvagerie ontologique. Le Mexicain a su pendant longtemps encore exprimer dans la dépersonnalisation le goût sensuel pour la mort : sa présence dans les images picturales nous permettra désormais de comprendre à quel point la recreation de la vie dans le portrait du défunt est essentielle pour accorder à l'esprit une mémoire cosmique et transcendante.

Le portrait funéraire au XIX^e siècle

À l'inverse du monde européen ou nord-américain qui considère la mort comme une absence, le Mexique n'a pas voulu effacer les formes de la mort et a continué à cultiver une attitude joviale avec l'aspect inexorable de la vie. La « *fiesta de todos los santos* », le 1^{er} novembre, a une valeur liturgique hérité des catholiques qui célèbrent les saints mais, dans certaines régions du Mexique, cette fête établit un lien étroit avec les morts et fait reculer les frontières de la simple mémoire. La mort est alors un signe tutélaire puisque les survivants montrent leur dette à l'égard des morts en construisant des autels qui regorgent de nourriture et de fleurs qui au-delà de la célébration liturgique préparent objectivement le retour des morts sur terre. Dans cette perspective, l'image du mort dépasse la simple réalité symbolique puisque l'arrêt sur image que représente la peinture ou la photographie donne au défunt une réalité tangible que l'on célèbre plus précisément le 2 novembre, « el día de los fieles difuntos », jour consacré à ceux qui n'ont pas accédé à la béatification et que les vivants aident à se rapprocher du bonheur céleste grâce à leurs prières. Le plus surprenant c'est la dimension comique, « de burla », que prennent ces célébrations au point que l'on mange des « golosinas » en forme de squelette, que l'on jette des pétards et que l'on fête la mort avec des feux d'artifice. Pour Octavio Paz les Mexicains affir-

ment « la nadería e insignificancia de la humana existencia¹⁶ » et pour Claudio Lomnitz, malgré le tourisme et l'existence de gouvernements moins violents que dans le passé, la survivance de cette tradition tend à démontrer la complexité du rapport avec la mort chez les cultures populaires principalement¹⁷.

Mais au cours du XIX^e siècle l'invention de la photographie a fait croître, dans les pays anglo-saxons, la demande de portraits funéraires au point qu'on obligeait les médecins à utiliser des nouvelles techniques de conservation pour que le défunt ait devant l'objectif l'apparence d'une personne simplement endormie. Et lorsque le médecin ne parvenait pas à reproduire la vie, on priait les peintres de retoucher les photographies pour que le corps du défunt soit plus fidèle à la réalité. Le prix élevé de la photographie n'a pas permis aux Mexicains du XIX^e siècle de développer cette pratique, qui fut conservée par les peintres de cadavres. L'huile sur toile, *Niña muerta* d'un peintre anonyme du XIX^e siècle (44,3 x 37,5 cm, du Museo Nacional de Arte) montre très bien la place que la théâtralité de la mort occupe à cette époque, puisque les rideaux bleus dramatisent le spectacle et accentuent le rôle dramatique des ombres qui de manière très paradoxale rendent visible donc efficace au regard du spectateur le corps d'une enfant morte. La beauté des vêtements et les couleurs de l'ensemble ne cherchent en aucune manière à dissimuler la réalité de la mort, et cela d'autant plus que la petite fille tient dans sa main un bouquet de fleurs blanches, symbole de pureté. Le fait qu'elle garde les yeux ouverts anéantit toute possibilité pour le spectateur d'envisager une scène nocturne de sommeil, de sorte que le peintre anonyme rejette aussitôt le lieu commun de la référence grecque aux frères jumeaux Hypnos (le rêve) et Thanatos (mort). En effet, rien de plus faux que de vouloir représenter l'association du sommeil et de la mort avec les yeux clos, puisque dans la plupart des cas le défunt garde les yeux bel et bien ouverts. Même chose pour les narines et les lèvres, souvent représentées de façon parfaite alors que dans la mort les muscles nasaux et buccaux se relâchent et rendent le visage beaucoup moins présentable.

Par conséquent, sans s'autoriser un réalisme anatomique dérangeant, le peintre anonyme fait en sorte de donner à la mort de cette enfant une valeur poétique, puisque cette petite fille réussit à partager avec nous la force de ceux qui affrontent avec surprise l'arrivée de la faucheuse : les lèvres entrouvertes extraient le personnage de l'inertie des vrais morts et permettent à la petite fille de retrouver dans la mort l'expression des vivants qui se caractérise par une tension musculaire qui permet au visage de vivre et bouger. Enfin, dans un portrait funéraire d'un petit garçon élégamment vêtu¹⁸, le peintre anonyme pare l'enfant d'une pose napoléonienne qui le prépare à rentrer dans une grande réception céleste : ses parents durent penser que la beauté du geste associée à la beauté de la parure leur permettrait de sauvegarder le souvenir évanescent de ceux qui nous quittent. Son visage de poupon de porcelaine révèle la mise en place d'une

16 Paz, Océavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 53.

17 Lomnitz, Claudio, *Idea de la muerte en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

18 Cette huile sur toile du XIX^e siècle (47,5x37,5 cm) se trouve au Museo Nacional de Arte.

stratégie belliqueuse face aux ravages du temps de sorte que paradoxalement : « se festeja la muerte ya que los niños resucitan por su pureza¹⁹ ».

La vie est une guerre que les images nous permettent d'accomplir comme dans la photographie de Romualdo García (1852-1930), *Madre y niño muerto con una cruz*²⁰, prise vers 1910, année de la révolution : la mère de l'enfant lutte à sa manière contre les ravages de l'histoire personnelle. La superficie plane de la photo regorge, par l'idée de la mort, d'une vie qui place le souvenir bien au-delà de la finitude. L'affection palpable de cette piéta impudique montre à quel point l'art véritable ne doit jamais être une expression monotone. La possibilité que s'accorde le vivant de pouvoir regarder aussi souvent que cela s'avère nécessaire la photographie du défunt nourrit la guerre contre la mort et semble établir pour toujours un colloque avec l'inconnu. D'où notre enchantement face à un portrait de José María Estrada (1811-1862) : *Retrato del niño Eustaquio Martínez Negrete y Alba* de 1842²¹ représente un enfant mort à l'âge de trois ans le 11 mars 1842. Les couleurs pures accentuent l'incongruité de cette scène où un jeune défunt dort debout : la rose rouge qu'il tient entre ses mains éveille une émotion qui évite au spectateur de tomber dans le morbide puisque la prière se substitue à la passivité de la mort horizontale. La présence de son visage nous invite enfin à nous interroger, comme si sa mort était un miroir qui nous interrogeait à son tour sur notre propre finitude. La blancheur de son visage dévoile sa vérité ultime, pourtant la verticalité du corps et la présence de la rose renvoient la dégradation post-mortem vers le pur néant. Car la mort pour les Mexicains est un profond intérêt pour le reste de l'humain. Rien de morbide qui ressemble aux décompositions de Valdés Leal car l'individu garde sa religiosité au moyen de l'émotion artistique et de la vie que le survivant réinvestit chez les morts avec un verre de tequila, une chanson ou un portrait/miroir qui englobe le souvenir dans une vie éternelle.

C'est pourquoi il est intéressant de souligner la place de l'écriture sur le cadre reproduit par le peintre qui nomme le défunt, l'inscrit dans le temps et, de la sorte, le dynamise grâce à l'image et grâce à la médiation d'un double langage écrit et peint. Double lutte de la vie contre la mort qui domine en arrière-fond, mais c'est peut-être justement ce courage qui participe des réseaux de l'être et repousse à l'infini l'oubli de la fin. La métaphysique médiatise la sympathie et l'enfant-modèle peut, par conséquent, échapper à la stricte reproduction des images grâce à l'intervention de l'artiste qui le décale légèrement vers la gauche pour faire la nique à la détermination concrète de la mort. Car malheureusement l'idée de cause est la norme d'une action mortelle qui se fige un jour pour l'éternité. Agir en artiste, au contraire, consiste à extraire de l'éternité, c'est-à-dire de l'infini globalisé, l'individu particulier. La valeur vitale des images des

19 Sánchez Lacy, Alberto Ruy, « Resucitar en el arte », dans la revue *Artes de México*, n° 15, printemps 1992, consacré à *El arte ritual de la niña muerta*, México, Artes de México, 1992, p. 23 : « on fête la mort parce que les enfants resuscitent grâce à leur pureté ».

20 Cette photographie (argent sur gélatine) de 35,5 x 27,9 cm. se trouve au Museo Regional de Guanajuato « Alhóndiga de Granaditas ». On peut en voir une reproduction dans le catalogue de l'exposition *Soleils mexicains* qui a eu lieu à Paris au Musée du Petit Palais (du 29 avril au 13 août 2000), Paris, éditions des musées de la Ville de Paris, 2000, p. 281.

21 Cette œuvre de 53 x 41,3 cm. se trouve au Museo Nacional de Arte de Mexico.

défunts dut impressionner les surréalistes, comme nous le verrons plus loin, car le sommeil des morts attire le spectateur vers les pentes oniriques du cauchemar et de l'inconscient. L'échappée dans l'irréel peut parfois, comme l'écrit Philippe Jaccottet, nous faire voir « les âmes des morts comme des bêtes blanches s'abreuvant à une eau éternelle²² ». Mais force est de constater que les portraits funéraires mexicains ne nous emportent nullement vers l'invisible ou le fantastique. Tout au contraire, ils nous obligent à projeter sur les portraits morts un élan qui ne ressemble guère à la fuite mais à la rêverie bachelardienne qui prolonge la conscience selon le sens immanent du visible. Rien de semblable non plus à la domesticité inutile de la mort, présente dans les éclats froids de la beauté commerciale ou dans les films d'horreur.

Car l'image qui se confronte aux aléas de la vie paye son tribut face à la tragédie, c'est pourquoi les tableaux funéraires nous perturbent et nous font envisager la possibilité du bonheur de ne pas être né. Pensée pécheresse que José María Estrada inclut au cœur de son orthodoxie catholique. Mais il est vrai également que la mort n'a jamais de vrai langage et le peintre, de par sa fréquentation avec des objets, tente de faire pencher la balance du côté de la présence, sachant que la mort est surtout une absence.

La mort au XX^e siècle : la mort théâtralisée de la Révolution et sa remise en cause

C'est pourquoi il serait intéressant de se pencher maintenant sur la manière qu'a employée la Révolution pour consacrer ses héros tout en évitant leur profanation. Claudio Lomnitz fait remarquer très justement que sous la gouvernance de Porfirio Díaz entre 1867 et 1911, suite aux guerres civiles entre conservateurs et libéraux qui installèrent la République, le Mexique fit naître un sentiment de mort étatique qui construisit une nouvelle identité politique reconnaissable, dit-il, dans

un floreciente culto patriótico de la muerte, caracterizado por espléndidos funerales estatales, honores a los héroes muertos de facciones políticas opuestas y, en especial, la concentración exitosa de los muertos insignes en la Rotonda de los Hombres Ilustres, en el recién establecido Panteón Municipal de Dolores de la Ciudad de México²³.

Mais il précise également que le rituel du sacrifice humain chez les Aztèques a permis aux forces anglaises de considérer avec un certain racisme que le Mexique était condamné à la sauvagerie et que par conséquent l'Occident devait remettre le pays dans le droit chemin. Les Britanniques inventèrent en effet le

²² Jaccottet, Philippe in *Cahiers de la Renaissance Vaudoise*, n° 102, Lausanne, 1978, p. 151.

²³ Lomnitz, Claudio, *Idea de la muerte en México*, op. cit., p. 360 : « un florissant culte patriotique de la mort, caractérisé par de splendides funérailles d'État, des honneurs rendus aux héros morts, issus de factions politiques opposées et, en particulier, par la concentration triomphale des morts illustres dans la Rotonde des Hommes Célèbres, dans le tout nouveau Panthéon Municipal des Douleurs de la Ville de Mexico ».

concept de « despotisme indien » de sorte à excuser par la suite leurs propres exactions dans tout le continent. Cette conception de la mort pénétra les esprits des possédants mexicains de manière à excuser cette fois les exactions des dictateurs et des caciques. C'est pourquoi en 1942 lors des débats sur la peine de mort, un député mexicain déclara sans ambages que :

En nuestro medio la vida humana vale muy poco en opinión de la mayoría de los habitantes que tienen a gala arriesgarla continuamente y por los más fútiles motivos; ese desdén por la vida, generalizado en un gran número de ciudadanos y precisamente entre aquellos que más propensos están en delinquir por las circunstancias y medio en que se han desarrollado, por la falta de cultivo moral e intelectual, le quita a la pena de muerte casi todo su poder de intimidación, porque entre nosotros, repito, no se le tiene miedo²⁴.

L'appropriation voire la digestion de ce thème est telle qu'en 1963 Juan Manuel Lope Blanch ne releva pas moins de 2500 expressions désignant la mort dans le vocabulaire des habitants de la capitale : *la parca, la calavera, doña osamenta, la enlutada, la novia fiel, la amada inmóvil, la petateada, la mera hora...*²⁵. Claudio Lomnitz va jusqu'à définir un triple contrat social dans l'histoire mexicaine qui est dominée par la mort et la violence: La Virgen de Guadalupe représente la nation surgie de la relation de loyauté et de filiation entre la « *Virgen morena* » et ses dévots métisses. Benito Juárez vint ensuite représenter un deuxième totem qui permit à la nation mexicaine de consolider son identité après une longue bataille entre les ennemis externes et internes qui s'engageaient à respecter la nation sous l'empire de la loi et de la raison. Et enfin la révolution finit par donner à la mort son envergure de totem national puisqu'elle découle d'une guerre sanglante et d'une série d'exécutions sommaires.

La peinture des muralistes mexicains vint confirmer cette nouvelle idéologie qui renvoya dans l'oubli les idées modernisatrices de la science des Lumières. Diego Rivera dans « El Patio de las Fiestas » de la Secretaría de Educación Pública peint entre 1923 et 1924 propose deux volets de la fête des morts : dans le premier il présente le rite aztèque en insistant sur la valeur tellurique de la mort, tandis que le deuxième volet consacre la fête des morts comme une image clef de l'idéologie révolutionnaire. Enfin dans sa fresque *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* de l'Hotel Alameda de la capitale mexicaine, achevée en 1947, l'artiste confère à la *calavera* une esthétisation dont sera victime aussi l'œuvre de Posada.

24 *Op. cit.*, p. 37 : « Dans notre pays, la vie humaine vaut très peu de chose selon l'opinion de la plupart des habitants, qui mettent un point d'honneur à ne cesser de risquer de la perdre, et ce, pour les raisons les plus futiles ; ce mépris à l'égard de la vie, répandu parmi un grand nombre des citoyens et particulièrement parmi ceux qui sont les plus enclins à commettre des délits en raison des circonstances et du milieu social où ils ont grandi, ou de leur manque de culture morale et intellectuelle, ôte à la peine de mort presque tout son pouvoir d'intimidation, parce que chez nous, je le répète, on n'en a pas peur ».

25 *Op. cit.*, p. 26.

David Alfaro Siqueiros, en revanche, marque d'éloquence théâtrale et de concrétion pathétique des fresques murales qui mélangent tous azimuts l'expressionnisme, le réalisme, le naturalisme, le sublime et le grotesque. Sa démarche reste innovante car il maintient dynamique la dialectique de la guerre dans une sorte de mécanique parfois géométrique qui n'oublie jamais la force physique des événements qui frappent la chair, de sorte que son enseignement aux États-Unis à la Chouinard School of Arts ouvrira la voie à une nouvelle fluidité chromatique qui donnera naissance plus tard à l'action painting et à l'expressionnisme abstrait.

Mais dans les *murales* des années Vingt et Trente, perdure encore le poids idéologique qui fige, à notre avis, l'image dans la dénonciation monolithique de la propagande²⁶. C'est pourquoi le muralisme se perd parfois dans le didactisme et noie sa modernité dans une forme macabre. On souhaiterait au contraire les subtilités de la révolution vue par Juan Rulfo puisque sa matrice narrative intègre l'histoire de Pedro Páramo dans les galeries abyssales de l'âme et des mythes universels. En effet, Rulfo ne nomme jamais vraiment la révolution mexicaine et peuple Comala de fantômes qui finissent par caractériser la révolution et les changements des temps nouveaux sous le seul angle de l'oraison funèbre et de la vitalité ininterrompue. Car la violence de l'Histoire freine toujours les élans individuels, mais elle apporte à l'homme la violence animale qui lui est nécessaire pour qu'il puisse créer son identité au milieu du chaos. Telle est la démarche que fait entreprendre Juan Rulfo à ses personnages dans la première page de son chef-d'œuvre *Pedro Páramo* qui marque de cette violence la possible rencontre entre le bâtard et son père et ce n'est guère un hasard que ce soit la mère originelle du narrateur qui le pousse à réclamer son dû :

- *No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.*

- *Así lo haré, madre*²⁷.

Dans un élan d'espoir le narrateur ajoute aussitôt :

Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a mis ilusiones. Y de ese modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquél

26 Cf. Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y poder*, El Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica, 2005. En particulier, le chapitre II, « De la invención del imaginario nacionalista revolucionario mexicano », p. 89-180. Lire également de Monique Plâa, *Aspects du muralisme mexicain*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008. En particulier dans le chapitre V, « Le nationalisme et l'idéologie : une critique orientée », (p. 138-144) où l'auteur traite de la critique du muralisme portée, entre autres, par le prix Nobel, Octavio Paz.

27 Rulfo, Juan, *Pedro Páramo* (1955), Madrid, Cátedra, 1990, p. 64 : « Surtout, ne lui réclame rien. N'exige que notre dû. Ce qu'il me devait et ne m'a jamais donné... L'oublie qu'il nous a infligé, fais-le lui payer cher, mon enfant. - Je le ferai, maman ».

*señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala*²⁸.

« *Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños* ».... quelle phrase pleine d'ironie puisque, dès le commencement, la narration impose violemment les épousailles des frères jumeaux mythologiques : Hypnos et Thanatos. C'est pourquoi à mesure que le narrateur omniscient descend vers ses sombres origines ses yeux apparaissent « *reventados por el sopor del sueño, en la canícula de agosto* »²⁹.

Créateur de son propre enfer, l'auteur place le défi de la création sous les auspices de la perte et de sa propre élimination. C'est pour cette raison que les muralistes mexicains, après Jean Charlot, reconnurent très tôt en la figure de José Guadalupe Posada (1852-1913), l'initiateur de l'art moderne mexicain. Héritier de Goya et des arts populaires mexicains, le graveur fit de la *calavera* la synthèse de l'art populaire, de la critique politique et de l'art académique. Cet artiste prolétaire qui créa plus de vingt mille gravures, reproduites à l'infini et vendues pour quelques centimes, fut enterré dans une tombe anonyme de la sixième section du non moins populaire Panteón de Dolores mais ses gravures établirent jusqu'à aujourd'hui une non-intervention de la religion dans le problème de la mort qui est « moins une « non-vie » (ou une survie) possible, qu'un seuil. Facteur d'agressivités, de dépouillement, de métamorphoses qui bousculent l'habitude, l'ordre qui s'est installé autour de notre corps, altérant, de surcroît, son éventuelle harmonie, le niant dans sa finalité »³⁰.

Dans une sorte d'anachronisme poétique Posada rejoignait la région la plus transparente où se retrouvent « *los hijos sin desconsuelo* » (titre prévu pour *Pedro Páramo*) de l'histoire mexicaine : Posada est un Juan Preciado avant la lettre qui reproduisait dans ses gravures la culture préhispanique et le squelette universel que nous portons tous sous la peau destinée à Xipe Tótec. Sans oublier que les *calaveras* de Posada offrent aussi la possibilité moderniste d'explorer les volumes des formes abstraites. Rivera lui-même souligne la modernité de Posada :

*La muerte es, en todo caso, un excelente tema para reproducir masas contrastadas de blanco y negro, volúmenes recientemente acusados, y expresar movimientos bien definidos, de largos cilindroides formando bellos ángulos en la composición, magistral utilización de los huesos mundos*³¹.

28 *Op. cit.*, p. 64-65 : « Mais je ne comptais pas tenir ma promesse. Du moins jusqu'à ces derniers temps, quand j'ai commencé à me remplir de rêves, à laisser les illusions grandir. C'est ainsi que je me suis bâti tout un monde autour de l'espoir qu'était pour moi ce monsieur Pedro Páramo, le mari de ma mère. Voilà pourquoi je suis venu à Comala ».

29 *Op. cit.*, p. 66 : « (des yeux) éclatés par la somnolence du sommeil, dans la canicule du mois d'août ».

30 Horay, Pierre, *Posada. Viva la muerte*, Paris, Pierre Horay éditeur, 1979, p. 5-6.

31 Rivera, Diego, *Textos de arte* (1924), Xavier Moyssén, ed., UNAM, México, 1986, p. 145, cité par Lomnitz Claudio in *Idea de la muerte en México*, *op. cit.*, p. 402 : « la mort est, en tout cas, un excellent sujet pour reproduire des masses contrastées de noir et de blanc, des volumes venant d'être exécutés et exprimer des mouvements bien définis, de longs objets en forme de cylindres qui forment de beaux angles dans la composition, utilisation magistrale des os purs ».

Posada dépasse la simple illustration académique, d'où la valeur politique et artistique de son œuvre car la charge de dénonciation politique l'oriente vers un art engagé dont l'inventivité esquisse aussitôt une esthétique morcelée de l'existence. L'humour populaire et l'ironie bouffonne lui frayent rapidement un chemin vers une esthétique absurde qui prophétise plus qu'elle ne dénonce. C'est ce qui explique le goût des surréalistes pour ses travaux, sans oublier de mentionner que la *calavera* renvoie aussi à l'exotisme funèbre et vénérable des cultures préhispaniques qui plaisaient à Breton et à ses acolytes : elle fait penser au Tlalocan, c'est-à-dire le paradis aquatique où retournent les âmes ; elle est l'Ayancmictlán – cité des morts – ; elle est le reflet de la grande Coatlicue qui enferme la vie et la mort dans la fertilité exterminatrice de la terre. C'est pourquoi le critique Miguel Álvarez Acosta considère que « dans les œuvres de Posada, la mort est la patrie de la vie³² » et c'est pour cette raison que celles-ci deviennent un instrument de la métempsychose puisque l'âme humaine serait capable de mouvoir plusieurs corps à la fois. Éloge de la transmigration qui rend la mort naturelle et vivante au point qu'elle nous regarde avec humilité et compassion.

C'est pour cette raison également que je voudrais mentionner rapidement la force métaphysique de Francisco Goitia (1882-1962) et de José Clemente Orozco (1883-1949) dont la vision réaliste de la révolution les écarta du cénacle des simples idéologues. En 1912 Goitia fut saisi par les horreurs de la révolution qu'il découvrit après un séjour de huit ans en Europe où il avait étudié la peinture principalement en Espagne et en Italie : ses *Paisajes de los ahorcados* I et II (vers 1914), ainsi que *La bruja* (1916) et *Tata Jesucristo* (1926-1927) révèlent sa participation dans le camp de Pancho Villa en tant que peintre officiel du général Felipe Ángeles. Son travail consistait à témoigner de la révolution et c'est ce qui fait de son œuvre un documentaire artistique fascinant puisqu'il reproduisit des batailles et des exécutions dont celle du général Lázaro Gómez qui avait réussi à faire reculer l'ennemi avec ses propres munitions. Mais après les avoir épuisées, le général fut assassiné et pendu à « el árbol triste ». On lui coupa la tête qui fut remplacée par celle d'un jeune taureau que le général cuisinait avant d'être vaincu par l'ennemi. Quelques jours après, Goitia exhuma des corps ennemis qu'il fit pendre à l'« árbol triste » pour les peindre et il rappelle dans une histoire effrayante et cocasse :

Pero como tenía necesidad de ir a la ciudad de México, y ya que el aire en mi tierra es muy seco, razón por la cual los cadáveres no se pudren, hice que me construyeran una choza cerca del árbol y puse un guardián para que me la cuidara, y allá tengo todo aquello para el momento en que pueda regresar a continuar mis estudios³³.

32 Álvarez Acosta, Miguel, « Posada à Paris », in *Art d'Amérique latine. 1911-1968*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Centre Georges Pompidou du 12 novembre 1992 au 11 janvier 1993, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1992, p. 53.

33 Goitia Francisco cité par Anita Brenner, *Ídolos tras los altares* (édition originale en anglais : New York, 1929), México, 1983, p. 340, in Ashton Dore, « Arte mexicano del siglo XX », *México. Esplendores de treinta siglos, op. cit.*, p. 563 : « mais comme j'avais besoin de me rendre à la ville

Ce témoignage montre que la fantaisie de Goitia se nourrit de réalité et que son romantisme de la révolution s'accorde avec l'observation directe des faits et de son émotion. Il appelait ses tableaux « martirios de la revolución » de sorte à sauvegarder le caractère christique de ces arbres-croix-izotes que survolent des *zopilotes*. Cette œuvre particulière et directe intéressa les muralistes mais Goitia continua dans la marginalité qui lui permit d'explorer ses propres envies au point qu'il déclara qu'il sentait une « repugnancia por la idea de hacer de la pintura un sistema³⁴ ». Il est clair que son œuvre et ses propos l'éloignent définitivement de la caste des muralistes qui tous ont fini par se répéter dans un discours de propagande. Goitia en revanche n'a eu de cesse d'insister sur sa nature prolifique et lente :

porque a la producción en serie, es decir, el cuadro «improvisado» y reproducido al infinito, opongo el cuadro «suceso», el cuadro que es siempre un descubrimiento, un progreso. Y claro está, para que surja el cuadro suceso pasan los días, las semanas y los meses. Y a veces, los años³⁵...

La bruja révèle de manière symptomatique le poids du temps et de la mort dans le temps mexicain : l'obscurité devient cauchemar comme le fut la vie de la *soldadera* morte qui lui servit de modèle. Les *soldaderas* servaient de compagnes aux soldats révolutionnaires, ce qui en faisait des proies sexuelles pour les vainqueurs ou des esclaves pour ceux qu'elles accompagnaient. Goitia rappelle ici ses influences goyesques mais sa modernité le met sur un plan d'égalité avec *Le cri* de Munch, les monstres de Kubin ou d'Odilon Redon et, dans une licence poétique avec les chairs sensibles des boucheries phénoménologiques de Francis Bacon.

Goitia ne s'est jamais marié et a déclaré ne pas vouloir fréquenter de femmes, bien qu'ayant contracté en 1918 la syphilis. On pense que cette maladie le rendit fou mais après avoir été soigné, ses excentricités n'ont pas disparu. C'est pourquoi son regard lucide face à la souffrance et à la mort rend légitime la valeur spirituelle de son chef-d'œuvre : *Tata Jesucristo* (1927) fut inspiré de sa vie parmi les Indiens zapotecas de la région d'Oaxaca à partir de 1925. Il demanda à recevoir le minimum d'argent pour être capable de s'intégrer parmi les pauvres ; c'est pourquoi en représentant cette veillée funèbre les critiques ne purent s'empêcher de considérer cette œuvre comme la première piéta mexicaine. Le visage absent de la femme de gauche renvoie à la souffrance mariale des pleureuses tandis que la souffrance de la femme de droite lui décharne le visage et l'intègre

de Mexico, et comme l'air de ma région est très sec, raison pour laquelle les cadavres ne pourrissent pas, j'ai demandé qu'on me construise une cabane près de l'arbre et j'y ai mis un gardien pour qu'il la surveille, et c'est à cet endroit que je garde tout en attendant le moment où je pourrai revenir et continuer mes travaux ».

34 *Op. cit.*, p. 565 : « répugnance à l'idée de faire de la peinture un système ».

35 *Op. cit.*, p. 567 : « parce que, à l'idée de production en série, c'est-à-dire, le tableau «improvisé» et reproduit à l'infini, j'oppose le tableau «événement», le tableau qui est toujours une découverte, un progrès. Et bien évidemment, pour que puisse surgir le tableau événement, il faut que passent des jours, des semaines et des mois. Et parfois, des années... ».

aux ténèbres pré-cortésiennes. La flamme de la bougie, quant à elle, nous renvoie aux vanités européennes. Mais leur masse à peine articulée révèle l'admiration que l'artiste éprouvait pour Giotto tandis que la concentration des volumes rappelle la dynamique vitale de la statuaire aztèque. Ce tableau devint son chef-d'œuvre « par la passion qu'il renferme et son inoubliable coloris nocturne³⁶ ».

Goitia voulait peindre selon ses propres dires « el lado áspero » (le côté rugueux) de la réalité mexicaine³⁷ pour rappeler aux bourgeois et aux parias de la révolution leurs responsabilités face aux plus pauvres. Enfin, la mort devait être acceptée dans ce tas d'ordures que représentaient pour lui les décombres de la révolution. En 1957 il déclara : « Yo siempre me he sentido socialista y comunista, pero también cristiano... Procuero seguir los pasos de San Francisco. Creo que mi soledad es la culminación de este proceso³⁸ ». Il réussit à atteindre son projet artistique qui consistait à « tomar cada aspecto de mi tierra y de la raza, y hacer con ellos una totalidad que sea claramente comprensible³⁹ ». Mais il parvint à rencontrer les dieux en retournant à l'anonymat et en peignant le moindre aspect matériel des rochers, du ciel et des pierres, comme dans le *Viejo en el muladar*, peint entre 1926-1927.

L'appréhension du monde vit de mystère et de pauvreté comme dans les œuvres de son contemporain, José Clemente Orozco (1883-1949) qui dans *La basura social* peint à la Escuela Nacional Preparatoria en 1923-1924, concentre les symboles du pouvoir et de la mort avec des oiseaux de proie qui se mêlent à des squelettes d'hommes et d'animaux tous anéantis par la vanité du pouvoir dans un dépotoir des valeurs morales. C'est ce qui explique qu'Orozco déclara de manière éloquentes son opposition à l'esthétique folklorique divulguée par Rivera en particulier :

Nosotros los mexicanos somos los primeros culpables por haber confeccionado y fomentado el mito del ridículo charro y la absurda china (poblana) como símbolos del llamado mexicanismo... ¿Por qué elegir los atributos más obsoletos y más ridículos de una sola clase social e imponérselos a todo el país⁴⁰?

36 Bayón, Damián et Pontual, Roberto, *La peinture d'Amérique latine au XIX^e siècle*, Paris, Mengès, 1990, p. 53.

37 Goitia Francisco cité par Anita Brenner, *Ídolos tras los altares* (édition originale en anglais : New York, 1929), p. 342-343, in Ashton Dore, « Arte mexicano del siglo XX », *op. cit.*, p. 573.

38 *Op. cit.*, p. 574 : « Je me suis toujours senti socialiste et communiste, mais aussi chrétien... J'essaye de suivre l'exemple de saint François. Je pense que ma solitude est le point culminant de ce processus ».

39 *Op. cit.*, p. 573 : « prendre chaque aspect de mon pays et de sa race, et en faire une totalité qui soit clairement compréhensible ».

40 José Clemente Orozco cité par Jean Charlot in *The Mexican Mural Renaissance 1920-1925*, New Haven et New Londres, 1967, p. 66, cité par Ashton Dore, « Arte mexicano del siglo XX », *México. Esplendores de treinta siglos*, *op. cit.*, p. 590 : « Nous, les Mexicains, nous sommes les premiers responsables, pour avoir fabriqué et développé le mythe ridicule du cavalier mexicain et de l'absurde *china* (villageoise) comme symboles du soi-disant mexicanisme... Pourquoi choisir les attributs les plus obsolètes et les plus ridicules d'une seule classe sociale et les imposer au pays tout entier ? »

Il comprit très vite la supercherie de l'indigénisme qui au-delà de sa valeur didactique permettait aux puissants d'encourager l'oubli des inégalités sociales en transformant les représentations de la conquête ou de la révolution en ce que Orozco nommait « el más alegre y divertido de los carnavales⁴¹ ». C'est dans cette perspective qu'il faut tenter d'expliquer sa vision personnelle de la mort au Mexique puisqu'il s'attardera davantage à représenter la valeur universelle de la terreur comme dans *La casa blanca* de 1925-1927 où le danger est invisible bien que les lignes verticales de la maison, de la porte et de l'arbre accentuent le mouvement horizontal de la fuite des femmes, de sorte que la mort devient un présage auquel nul ne peut échapper puisque, malgré la verticalité de la maison, l'ensemble est aspiré par le fond à droite. Puis, risquons une remarque ironique à l'égard de la première puissance mondiale, qui n'offre guère sa protection aux populations latino-américaines malgré la couleur immaculée de ses murs...

On constate, par conséquent, que les tableaux ou les fresques d'Orozco se nourrissent de tragiques prémonitions comme dans la fresque représentant une famille dans la Escuela Preparatoria Nacional ou sur un plan plus polémique dans *La rebelión del hombre* de 1936 où de manière logique et mécanique les pauvres deviennent les victimes des idéologues qui volontairement n'ont pas été représentés sous les traits de bourgeois capitalistes mais de leaders politiques mexicains qui envoient leurs victimes dans les flammes de la révolution ou de l'enfer.

Le constat est encore plus aigu dans la partie consacrée à la période post-cortésienne de son mural *La civilización americana* peint aux États-Unis au Dartmouth College dans le New Hampshire puisque, *in fine*, la conquête et la révolution s'achèvent par *Los dioses del mundo moderno* où Orozco fait une critique à charge sur la futilité de la connaissance face au pouvoir de la mort : les universitaires qui portent des robes académiques assistent à la naissance apocalyptique d'un fœtus squelette qui symbolise la naissance de la fausse et inutile connaissance, puisque livres et fœtus confondus se préparent à être réduits en cendre par les flammes du fond. Par rapport aux autres muralistes de renom, Orozco utilise une palette réduite comme s'il voulait enfermer ses personnages dans une scène hermétique, ce qui lui fit regretter, sa vie durant, que le muralisme soit réduit au folklore de Rivera. En effet, pour Rivera, digne héritier de la Renaissance, ce qui comptait était la chose représentée, tandis que pour Orozco l'implacable, ce qui comptait c'était la chose vécue. C'est pourquoi sa peinture refuse catégoriquement l'imagerie indigéniste comme dans sa très connue représentation du grand patriote Hidalgo, dont le visage gigantesque surgit d'un maelstrom de figures en mouvement au Palacio de Gobierno de Guadalajara (1937). Pour José Moreno Villa : « Orozco se suma en la negrura de la vida, que es la muerte, que son los sacrificios, que son las horripilantes escenas de las guerras y luchas intestinas⁴² ». C'est ce qui explique que son art s'inspire de la

41 *Op. cit.*, p. 591 : « le plus joyeux et le plus amusant des carnavales ».

42 Moreno Villa, José, *Lo mexicano en las artes plásticas* (Colegio de México, 1948), México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 134 : « Orozco se fonde dans la noirceur de la vie qu'est la mort, que sont les sacrifices, que sont les scènes de guerres effroyables et les luttes intestines ».

pitié humaine d'un Rouault qui observerait la déchéance avec la douloureuse ironie de Toulouse-Lautrec. Son anticléricalisme assumé s'insurgeait contre les abus de la religion et la démagogie d'une révolution falsifiée. Pour le critique Luis Cardoza y Aragón qui a fréquenté l'artiste : « Orozco était la foudre incarnée dans un être inflexible, marqué par la souffrance⁴³ ». Mais il précise aussitôt qu'Orozco cherchait la nuance dans le concept passant de la tendresse amère et grave à la gaîté joviale et sarcastique puisque « sa fougue débordante éclatait de jovialité et il riait comme un enfant taillé dans le silex, un enfant qui pourtant était trop vieux. Un enfant de dynamite⁴⁴ ».

Le désir effréné de représentation de Rivera ou de Siqueiros noie la pureté dans la monumentalité du discours. Orozco, en revanche, tente de remplacer l'idée par sa solution plastique et émotionnelle, de façon à rendre infinie une mort qu'avec Octavio Paz, on découvrira réifiée dans la solitude humaine.

Le surréalisme et la mort

Un espace individuel

Le labyrinthe dans le lequel est enfermé le Mexicain représente pour Paz un reflet de la destruction organisée et universelle que l'Europe a explorée de la manière la plus radicale dans les camps d'extermination. Et le Mexique poursuit dans les années Quarante sa décadence politique qui freine l'imagination et enferme la liberté dans les discours idéologiques. Le sacrifice continue tandis que José Gorostiza publie son recueil *Muerte sin fin* (1939) où il explore l'angoisse de l'éternelle mort de Dieu qui se projette en l'homme sous la forme de reflets infinis :

*Es el tiempo de Dios que aflora un día,
que cae, nada más, madura, ocurre
para tornar mañana por sorpresa
es un estéril repetirse inédito,
como el de esas eléctricas palabras
-nunca aprehendidas,
siempre nuestras-
que eluden el amor de la memoria,
pero que a cada instante nos sonríen
desde sus claros huecos
en nuestras propias frases deshabitadas⁴⁵.*

43 Cardoza y Aragón, Luis, « Portrait de Clemente Orozco », in catalogue de l'exposition *Orozco* qui s'est tenue au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris du 8 février au 13 mai 1979, Paris, publication du Musée d'Art Moderne, sans pagination.

44 *Ibid.*

45 Gorostiza, José, *Mort sans fin et autres poèmes* (1939), version bilingue, Paris, Orphée - La Différence, 1991, p. 54-55.

Et Xavier Villaurrutia ordonne les textes de sa *Nostalgia de la muerte* (1938) qui mêle résignation et amertume face au passage du temps :

Nocturno miedo

*Todo en la noche vive una duda secreta:
el silencio y el ruido, el tiempo y el lugar.
Inmóviles dormidos o despiertos sonámbulos
nada podemos contra la secreta ansiedad.*

*Y no basta cerrar los ojos en la sombra
ni hundirlos en el sueño para ya no mirar,
porque en la dura sombra y en la gruta del sueño
la misma luz nocturna nos vuelve a desvelar.*

*Entonces, con el paso de un dormido despierto,
sin rumbo y sin objeto nos echamos a andar.
La noche vierte sobre nosotros su misterio,
y algo nos dice que morir es despertar.*

*¿Y quién entre las sombras de una calle desierta,
en el muro, lívido espejo de soledad,
no se ha visto pasar o venir a su encuentro
y no ha sentido miedo, angustia, duda mortal?*

*El miedo de no ser sino un cuerpo vacío
que alguien, yo mismo o cualquier otro, puede ocupar,
y la angustia de verse fuera de sí, viviendo,
y la duda de ser o no ser realidad⁴⁶.*

Face à l'indéfinition prométhéenne de l'homme luttant contre l'infini, Paz définit une sorte de dialectique circulaire qui se nourrit du surréalisme pour tenter de comprendre le refus des sociétés modernes de définir la mort, simplement parce que la mécanisation des esprits empêche les individus de créer leur propre vie et ce qui le blesse profondément c'est le fait que la révolution mexicaine n'ait été qu'un continuuel et sanglant *happening* semblable aux carnivals du Moyen Âge. Enfin, dans *El laberinto de la soledad*, il constate que le sacrifice aztèque a perdu dans le monde contemporain sa stricte valeur religieuse puisque, pour les Aztèques, la victime est une personnification des dieux : son sacrifice est celui des dieux qui respectent leur propre transcendance en préservant l'ordre cosmique toujours menacé. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre les nouvelles directions que prennent les artistes mexicains ou exilés. Mais d'abord tentons d'analyser l'œuvre de Rufino Tamayo qui va s'ef-

46 Villaurrutia, Xavier, « Nocturno miedo », *Nostalgia de la muerte* (1946), Paris, José Corti, version bilingue, 1991, p. 28.

forcer de créer un style propre que nous appellerons « la théologie imprononçable » des images.

L'infini

En 1959 Paz consacre une étude à Rufino Tamayo publiée par les Éditions de la Universidad Nacional Autónoma de México, cette même année⁴⁷. Dans l'introduction de cet ouvrage, le poète mexicain conçoit la peinture contemporaine de son pays comme la fille de la Révolution mexicaine, qu'il considère comme « una inmersión de México en su propio ser⁴⁸ » et comme la découverte que le pays ne pourra régler ses conflits que dans la tradition catholique coloniale ou dans le libéralisme républicain. Ainsi, affirme-t-il, « la Revolución es un regreso a los orígenes tanto como una búsqueda de una tradición universal⁴⁹ ». Mais Paz souligne aussitôt que la Révolution a été incapable de donner une vision du monde susceptible de tisser des liens avec la tradition universelle. Selon Paz les peintres ont, en revanche, aspiré à cette tradition en intégrant à l'histoire contemporaine du Mexique la découverte des arts précolombiens, le symbolisme français, les primitifs italiens, les arts premiers d'Afrique et d'Océanie, ainsi que le romantisme européen, remis au goût du jour par les avant-gardes européennes du début du XX^e siècle dans le surréalisme en particulier. L'éclectisme des influences artistiques fait écho, d'après Paz, à la philosophie de « *la raza cósmica* », que le Ministre de l'Éducation et hommes de lettres José Vasconcelos avait voulu donner, à partir de 1921, à la nouvelle société mexicaine née de la Révolution.

C'est dans ce contexte que la peinture de Diego Rivera et de David Alfaro Siqueiros se tourne vers le marxisme et, au lieu de donner « una respuesta orgánica a la realidad⁵⁰ », tombe dans l'idéologie et le matérialisme dialectique. Une fois sorti de cette impasse, Rivera pourra, par exemple, faire germer la matière dans les éléments de la nature ou dans les machines. C'est aussi en réponse à l'idéologie et au manque de vision personnelle de la première peinture issue de la Révolution que Rufino Tamayo, Agustín Lazo ou María Izquierdo, entre 1925 et 1930, se détournent davantage de l'idéologie que du nationalisme des muralistes et développent leur propre révolution picturale, sans jamais nier les découvertes de leurs prédécesseurs. On découvre que Tamayo est le premier à refuser le nationalisme de la « *pintura mural* » et ne cherche pas, dans la pureté de ses formes, autre chose que « *una significación que no estuviese contenida en los valores plásticos*⁵¹ ». C'est pour cette raison que le regard de Tamayo se tourne vers l'œuvre de Picasso, de Braque, et que son propre espace pictural se tourne vers la vibration. Ses œuvres vont jusqu'à donner le vertige, puisque Tamayo n'hésite pas à leur faire frôler la mort, la résurrection et le néant de la forme. Ses

47 Paz, Octavio, *Rufino Tamayo*, México, UNAM, Colección de Arte n° 6, 1959.

48 *Op. cit.*, p. 9 : « une immersion du Mexique dans son être propre ».

49 *Ibid.* : « la Révolution est aussi bien un retour aux origines que la recherche d'une tradition universelle ».

50 *Op. cit.*, p. 11.

51 *Op. cit.*, p. 15 : « un sens qui ne serait pas contenu dans les valeurs plastiques ».

œuvres tenteront de définir les pôles idéaux et opposés de la condition humaine qui, dans la véritable peinture, refusent de se vêtir des oripeaux de l'ordre ou de la symétrie.

Tamayo étudie les symptômes de la subjectivité à travers l'image : la nuit et ses ombres sont, ainsi, des lieux du possible et de la négativité à l'œuvre dans l'image poétique, qui révèlent que l'image est médiation, puissance d'être fondée sur l'indétermination humaine. Les yeux écarquillés des figures de Tamayo répondent au doute de l'homme ; les formes asymétriques et les cris des figures du peintre mexicain accompagnent la monstruosité mimétique inhérente à toute image classique qu'il s'attache à démonter. C'est pourquoi les images réalisent la puissance humaine, non en tant qu'acte, mais en tant que puissance de l'être : le dédoublement, la schizophrénie même de l'image ne fait, en réalité, que diviser davantage la présentation de l'Être-Multiple. Car les figures de Rufino Tamayo s'ouvrent à l'effacement et au vide, elles châtient l'œil d'avoir voulu trop voir et alimenté la fiction des images. L'écoulement de la forme, le sacrifice de l'impossible par le couteau d'obsidienne et l'économie mimétique sont alors comme une garantie de l'altération et du possible. L'image doit donc se déterminer dans la puissance de ne pas être, comme l'exprime Tamayo dans son tableau *El hombre frente al infinito* (1950, Musée Royal de Bruxelles) : la multiplicité des facettes de l'être révèle, en effet, sous un angle paradoxal, la puissance de ne pas être de l'image. C'est dans cette multiplicité des doublures, dans cet envers de l'envers de la réalité, selon l'expression de Roberto Juarroz, que l'homme peut devenir une actualité éternisée et délaisser le possible pour la profondeur du virtuel.

Car le possible est une image à la ressemblance du virtuel, il se réalise dans l'illusion rétrospective et dans un rapport au néant. C'est pourquoi le possible manque d'existence, alors que le virtuel s'actualise dans la divergence, la différenciation et l'altérité. Il rejoint, de la sorte, le temps qui, dans le présent, se présente, risque toujours de retourner dans le passé et se dédouble pour laisser l'actuel et le virtuel devenir du présent. Tamayo donne aux figures, qui ont, avant, été des signes, une actualisation infinie qui germe dans l'instant, dans l'immédiat et dans la réversibilité virtuelle que Tamayo a exprimés dans ses œuvres en stylisant le corps humain, en utilisant les formes géométriques dans un espace ouvert et en intégrant les éléments de la nature, à partir de leur aspect métamorphique, et l'âme de l'homme à partir de son angoisse toute kierkegaardienne, comme fondement de la naissance de la matière.

Dans la même perspective, *Terror cósmico* (1954, Museo de Arte Moderno de México) propose le cri ontologique confondu avec l'angoisse de la dépersonnalisation, que l'on peut déceler dans les interjections et dans les questionnements obsédants des personnages de Juan Rulfo. L'angoisse est de se découvrir dans les images doubles et sans visage que Tamayo expose, car l'Être se débarrasse des images dans une altérité inférieure, alors que l'homme tente, toujours vainement, de ressembler à Son Image. C'est donc à l'art de démasquer les images et de transfigurer la forme en subjectivation et en sublime. La possibilité du non-être devient alors le fondement de la subjectivité humaine et son excroissance

dans la création artistique est l'existence en acte d'images paradoxales qui, dans le virtuel, représentent l'irreprésentable. Tamayo peint peut-être le rien et, dans un contexte mexicain soumis à la propagande du parti unique révolutionnaire et institutionnel, il souscrit aux théories esthétiques extrême-orientales qui instaurent le primat de la réflexion et du détachement à l'égard de la *mimésis* : dans le tableau, l'eau ne doit pas trahir la montagne, l'encre doit épouser le souffle divin et la ligne doit s'exprimer dans les soubresauts de la vie. C'est pourquoi la perspective est toujours aérienne ou disposée en cascade : il n'y a jamais un seul point de fuite, car il drape l'image d'un brouillard matinal qui relie l'immanence à la permanence, le transcendant à l'impermanent. L'esthétique, si elle existe, se donne dans l'ostentation d'une forme finie, qui touche au vertige de la mémoire, à chaque instant réactivée.

Malaise social

C'est pourquoi, le thème du suicide devient une tentation de l'Occident que l'on trouve dans l'œuvre de Kahlo *El suicidio de Dorothy Hale* de 1938/1939 (Phoenix Art Museum, U.S.A.) : cette forme particulière de la mort fait s'affronter la responsabilité de l'individu et sa pure stricte volonté. Kahlo sur un plan artistique reprend les recherches des surréalistes français qui dans leurs revues ont à plusieurs reprises traité ce thème pour s'interroger sur la part de liberté que l'homme explore vraiment au cours de sa vie. Ainsi dans le deuxième numéro de la revue *La Révolution surréaliste*, Breton et ses acolytes posaient clairement la question dans ces termes : « On vit, on meurt. Quelle part de volonté en tout cela ?⁵² ». Le suicide est certes un affront à la bienséance mondaine et religieuse mais dans une perspective surréaliste il est un élan extrême du désir car l'individu est abandonné au flux du surréel et le saut dans le vide l'engage dans un nouvel ordre qui aspire à répandre la liberté ou à rompre la logique de l'enfermement habituel.

Le délaissement des repères peut aussi prendre la forme de l'assassinat comme nous le voyons dans *Unos cuantos piquetitos* de 1935 (collection Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México) que l'on présente comme un drame de l'alcoolisme et du machisme mexicain. On oublie que ce tableau portait le titre à l'origine de *Apasionadamente enamorados* qui change la dénonciation féministe et fait reposer le meurtre sur l'amour fou que les surréalistes considéraient comme un univers mythique qui permet aux individus d'échapper aux codes et à la maîtrise. La séduction du sujet par un obscur objet du désir associe dans ce cas la relation amoureuse à l'expérience de la mort du moi social. L'amour surréaliste par sa sensualité mène à proximité du suicide puisque les sens sont portés vers des satisfactions merveilleuses proches de la petite mort. Mais Kahlo insiste sur l'aspect physique de la mort amoureuse en peignant le sang sur le cadre. Or, lorsqu'on observe une photo de 1948, qui se trouve à l'Archive Films

52 *La Révolution surréaliste*, n° 2, 15 janvier 1925, p. 8.

and Photos de New York⁵³, on constate que le tableau, peint et signé en 1935, n'est toujours pas achevé puisqu'il ne comporte pas encore les taches de sang sur le cadre. À l'origine cette femme était complètement nue. Kahlo lui ajouta une chaussure sur le pied droit qui chez elle était si vulnérable à cause de la polio. Elle changea le cadre d'origine qui était fait de miroirs pour un cadre en bois qu'elle macula de sang. Ces détails nous permettent de saisir le rapport étroit que Frida Kahlo entretenait avec le réel puisqu'elle ne cessa de revendiquer qu'elle ne peignait ni des rêves ni des cauchemars mais sa propre réalité. C'est pourquoi elle fut très déçue par son séjour parisien auprès des surréalistes en 1939 :

Tu n'as pas idée comme ces gens sont des putes. Ils me font vomir. Ils sont si foutrement « intellectuels » et si pourris que je ne les supporte plus. C'est vraiment trop pour mon caractère. J'aimerais mieux rester assise par terre à vendre des tortillas au marché de Toluca, que d'avoir à faire avec ces salopes « artistiques » de Paris. Ils s'assoient des heures dans les « cafés » à réchauffer leur précieux derrière, et parlent sans arrêt de « culture », « d'art », de « révolution » et ainsi de suite, et patin et couffin, ils se prennent pour les dieux du monde, ils rêvent les idioties les plus fantastiques, et empoisonnent l'air de théories et de théories qui ne se réalisent jamais⁵⁴.

Mais revenons à la photographie : Kahlo avait ajouté à son tableau un vrai couteau et une cage d'oiseau qui est suspendue à gauche. Le tableau dépassait largement le cadre de sa vie personnelle et de la création artistique, comme si le couteau venait personnifier le passé aztèque mais aussi, signifier le degré de déstabilisation de l'individu face aux mythes universels. Xipe-Tótec répand sa puissance mortifère au même niveau que la cage nous enferme dans un destin dicté d'avance.

Le photographe Manuel Álvarez Bravo, en revanche, a rendu immortel *El obrero en huelga asesinado* (1934) : l'agitation sociale, qui accompagna les élections de 1934 et se solda par la répression et le sang qui a coulé par terre, représente une image systématique de la vie qui nous quitte et de la force qui disparaît. Cet ouvrier mort rappelle le sacrifice et le cliché souligne la transaction nécessaire avec les dieux. L'allégorie sociale ouvrière atteint la dimension mythique avec la référence aux anciens dieux aztèques, mais le bras gauche ouvert nous enseigne à la fois le métissage du peuple mexicain et la valeur christique des images qui pesèrent dans l'inconscient collectif. En effet, la guerre des *cristeros* opposés à la constitution laïque et libérale de 1917, se solda par des milliers de morts qui augmentèrent le nombre de fusillés des deux camps. Les victimes sacrifiées à Tlaloc évoquent la vie du Christ et cet ouvrier assassiné rejoint

53 Nous avons découvert cette photographie d'un photographe inconnu dans *Frida Kahlo. Confidences* de Salomon Grimberg, Paris, éditions du Chêne, 2008, p. 100.

54 Frida Kahlo, lettre à Nickolas Murray du 19 février 1939, citée par Herrera, Hayden, in *Frida. Biographie de Frida Kahlo* (1983), Paris, Livre de Poche, 1996, p. 339.

la cohorte des enfants bibliques tués ou rejetés au nom de la foi ou de l'orgueil divin. C'est pourquoi, même au sein de leurs rêves, les hommes sont enfermés dans les cages du destin comme dans sa célèbre photographie *El ensueño* de 1931 qui représente une jeune fille rêvant dans un couloir en se tenant appuyée sur une rampe métallique. Mais à l'origine cette photographie s'appelait *El corredor*, simplement en référence au couloir où la jeune fille se tient. La frontière est mince entre le monde des rêves, les gouffres psychiques et le vide au-delà de la rambarde. N'avez-vous point remarqué comment elle a glissé le genou et le pied entre les barreaux qui la retiennent suspendue entre l'au-delà onirique et la béance du suicide ? La cage de Frida Kahlo rejoint celle de cette jeune fille condamnée à cette petite mort de la raison qu'est le rêve éveillé.

Le paradoxe de la mort instaure un domaine qui heurte les bien pensants, qui mine leur regard mais qui assure à la photographie surréaliste l'énergie nécessaire pour instaurer un lien avec l'inéluctable. D'où des artistes qui désormais mettent en évidence la tromperie des choses et des recoins du temps, complices de la réalité et de la mort qui coïncident pour mettre en déroute les tentatives de renfermer le hasard ou le rêve.

L'imagination et le fantastique

La fantaisie mexicaine

Dans l'œuvre de Juan Soriano, *La fiancée vendue* (1943, collection Sir Peter and Lady Smithers) la fiancée qui sort de sa *choza* se regarde dans le miroir et contemple en toute sérénité l'image de la mort à laquelle elle répond par un élégant pas de danse. Même ses dames de compagnie semblent sorties de leurs tombes et les anges du fond jouent à sauter le mur pour participer à la déréalisation qui altère la perception. Or, ils accomplissent ce changement improbable en renonçant à leur attribut traditionnel qui consiste à voler : c'est pourquoi les œuvres de Soriano ne sont que mensonge assumé, mise en scène des ruines qui amènent le peintre à couper avec la mort les attaches du fantastique ou du merveilleux, ce qui est une façon de se maintenir au niveau du réel.

Antonin Artaud a fait la même remarque à propos de María Izquierdo qui procède à une sorte d'hybridation entre l'Indien et l'Europe proprement personnelle : dans *Sueño y presentimiento* de 1947 (collection particulière), elle exécute une danse de spectres dont le seul but serait de familiariser le spectateur avec son double agonisant, à moins que dans le tableau elle ne renvoie à une idée beaucoup plus séduisante qui consisterait à dénoncer la capacité machinale que nous déployons pour nous torturer, nous faisant retrouver le goût inné de la déformation nécessaire à la mise à distance de ce qui nous fâche : la mort est un problème mais avec María Izquierdo il s'agit d'un souci vital donc dynamique. D'où la présence des petits diables qui courent et de larmes qui nourrissent les plantes et la croix. Son catholicisme païen se mélange à un totémisme millénaire

qui retrouve dans la mort un reflet supplémentaire de l'animisme des premiers hommes.

L'exil surréaliste

Il semblerait enfin que la relégation apparaît pour les Mexicains dans l'état squelettique de l'homme, comme si notre conscience de la mort était notre propre sépulture. C'est pourquoi nous voudrions évoquer rapidement la peinture de femmes exilées qui trouvèrent au Mexique une terre fertile pour leurs visions de la vie. Tout d'abord, l'Espagnole Remedios Varo (1908-1963), qui dut quitter l'Europe suite à la guerre civile espagnole et l'arrivée des nazis en France, nous fait comprendre que le surréalisme ne sera jamais un objet de simulacre et que la placidité artificielle de sa plastique peut constituer un nouveau rituel pour humaniser le monde : *Bordando el manto terrestre* (1961, collection particulière) montre des femmes toutes identiques qui construisent le monde et, loin de renoncer à l'imagination, elles écoutent, attentives et amoureuses, la flûte et l'histoire que leur conte leur chef d'atelier qui prépare une potion magique d'où sortent les fils de soie bleu qu'elles utiliseront pour tisser le monde. Le Grand Maître leur lit-il des histoires d'alchimie d'un autre âge ? En tout cas, elles brodent des images depuis leur tour médiévale comme des jeunes filles instruites au savoir de l'imagination. L'humour noir des surréalistes n'abandonnera jamais cette exilée espagnole car l'une des jeunes filles a tissé dans les plis sa propre image avec son amoureux. Même chose lorsque dans *Mujer saliendo del psicoanalista* (1961, collection particulière) son héroïne se débarrasse ni plus ni moins de l'un de ses nombreux masques qu'elle identifie avec la tête de son père qu'elle jette dans un puits circulaire⁵⁵. Intéressée par la psychanalyse, Varo savait le poids des théories et des écoles, c'est pourquoi, dans un souci de synthèse humoristique, la plaque du psychanalyste indique les initiales F. J. A : Freud, Jung et Alfred Adler. Et lorsque l'on regarde plus attentivement le « visage » qu'elle jette dans un trou, on constate qu'il s'agit en réalité du visage de son père. Les chemins tortueux de l'analyse se complexifient avec la présence d'un masque vert supplémentaire sur sa robe. Les sinistres chemins de la raison psychanalytique lui révèlent que les abîmes de l'âme ne pourront jamais la débarrasser des nombreux voiles qui cachent sa personnalité.

C'est pourquoi elle se moquera souvent d'elle-même, de ses superstitions et de ses complexes physiques : dans *Cirugía plástica* de 1960 (collection du Dr. Jaime Ash et Margery Ash), elle se sert du voile pour cacher la longue et réelle protubérance nasale de son double. D'un pas léger et coupable elle se rend chez un chirurgien qui va la débarrasser de son poids. Mais quand on regarde la publicité de la vitrine on constate qu'une femme s'est fait rajouter une double implantation mammaire. Quoi de plus amusant, en fin, que de rajouter pour vanter les mérites de la clinique de l'âge moderne : « *En nuestra clínica gloriosa era platinaylonítica no hay limitaciones, osadía buen gusto elegancia y turgencia*

55 Cf. Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo* (1988), México, Era, 1998, p. 155.

es *nuestro lema* ». En finissant la publicité, elle fait un pied de nez au pays de l'élégance : « On parle français » !

À la culpabilité manifeste de la laideur, elle substitue l'humour qui inscrit l'écriture du monde dans la mutation créative et surréelle. Sans oublier que l'humour individualise toujours celui qui en est l'auteur de telle sorte que Remedios Varo dans *Los amantes* de 1963 (collection Carmina Díaz de Cossío) n'hésite pas à vilipender l'exaltation narcissique des amoureux qui se jettent dans le regard de l'autre sans se rendre compte qu'ils tuent en eux la part la plus belle de l'amour, qui est celle de la liberté et de la capacité exploratoire du désir, puisqu'ils sont en train de se noyer sous une tempête torrentielle, submergés qu'ils sont dans le reflet de leur visage qui se reproduit sur leurs visages transformés en miroirs.

Dans ce sens, son amie anglaise, réfugiée, elle aussi, au Mexique après la deuxième Guerre Mondiale, Leonora Carrington (1917-2011), finit par prendre part à l'expérience surréaliste : Carrington créa des mondes fantastiques où elle incorpore son imagination à des éléments inattendus. *El mundo mágico de los mayas* de 1963 (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México) présente un panorama ésotérique et personnel de la vie spirituelle des habitants du Chiapas. La composition se divise logiquement en trois royaumes : le terrestre, le céleste et le souterrain. Le monde séculier et le monde sacré cohabitent et cet ensemble crée un monde visionnaire qu'elle mêle à son propre mysticisme. Pour Carlos Fuentes, Leonora Carrington a su relever le défi de l'existence en créant de forts contrastes qui dépassent la monotonie du système, au point que Carrington propose, face à l'aridité dualiste de la vie dogmatique, une multiplicité hérétique. Un chant de la mort, en somme, qui défie la finitude grâce à la couleur et l'imaginaire.

Conclusion

La mort est inéluctable mais des artistes contemporaines comme la photographe Graciela Iturbide (1942) ou l'artiste plasticienne Teresa Margolles (1963) savent percevoir l'héritage pré-cortésien sur-réaliste dont elles sont dépositaires. Iturbide, qui a reçu le prix Hasselblad, équivalent du Nobel, en 2008, apparaît comme la redoutable fille spirituelle de Manuel Álvarez Bravo. Mais elle sait immanquablement retenir de l'actualité du monde la particularité des populations indigènes qui sauvegardent la lumière du passé. La présence de la mort des arbres ou des bêtes sacrifiées impose brutalement aux occidentaux l'existence d'une mort millénaire que son écriture photographique humaniste questionne, éprouve et finit par rendre visible. La portée humaniste de son travail dégage l'homme de ses illusions et fait admettre à l'individu le sursaut de la mort comme conscience fondamentale. Teresa Margolles, médecin légiste et artiste, associe avec liberté sa vision de la mort avec la politique policière de son pays : dans sa vidéo *El baño*, de 2004, un homme est couvert de l'eau qu'elle a utilisée pour nettoyer le corps des accidentés qui finissent à la morgue. Dans *Sangre recuperada*, de 2009, elle utilise des restes organiques et des fluides

qu'elle transforme en peinture, opposant à la mort anonyme le rachat par la vie de l'art et de la création. *Fosse commune* de 2005 est une installation invisible puisqu'elle a reproduit le ciment du sol de la salle d'exposition en mélangeant les fluides récupérés à la morgue aux matières solides traditionnelles comme le ciment ou la pierre. L'eau purificatrice de la mort est désormais ancrée dans le sol du centre de Brétigny. Ainsi, la matérialité de son œuvre provient du tabou que représente le corps en Occident mais que les hommes mettent à mal dans la violence urbaine, le vol ou le meurtre. Ou dans l'ignorance.

Tel est enfin l'objectif que Teresa Margolles voudrait atteindre dans son installation *Chute libre* de 2005 puisque, dans les combles de la salle d'exposition, un réservoir laisse échapper toutes les minutes une goutte de graisse humaine. Invisible à l'œil nu, celle-ci n'est perceptible que par le son de sa chute et la flaque répandue au sol. Métaphore de la cadence infernale des meurtres commis en toute impunité au Mexique, chaque résidu nous invite, avec beaucoup d'humanité, à compatir à la douleur des proches des victimes. Le déplacement métaphorique sert le propos surréaliste mais la conservation du matériau humain entrave la perception commune de la pensée abstraite pour faire assumer à l'œuvre sa valeur existentielle. Margolles renverse l'expérience subjective de la mort et fait acquérir à ses installations la valeur politique et spirituelle des monuments aux morts. Pour Octavio Paz, la poésie est le reflet impitoyable d'une époque. Mais quand il s'agit de frôler la finitude, le vertige hante le présent et la lucidité guette :

*Entre la piedra y la flor, el hombre:
el nacimiento que nos lleva a la muerte,
la muerte que nos lleva al nacimiento*⁵⁶.

Nous sommes des vies de cadavre, « *lloronas y flaquitas* », qui tentons de remonter le temps jusqu'au suaire du Christ. Inaptes au silence, les artistes mexicains nous apprennent les chants qui répètent les jours et les nuits de sorte à exercer sur la mort un dialogue qui favorise la renaissance. Car à ce qui peut être acquis par l'échange et le dialogue, l'art mexicain imprime la solitude, la lucidité et la mise à distance, de sorte à ce que le compromis du dialogue débouche sur la révélation du possible et la capacité de vivre la mort dans la foi de la création.

Juan Carlos BAEZA SOTO
Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP, EA 4299

⁵⁶ Paz, Octavio, « Entre la piedra y la flor » (version de 1976) in *Libertad bajo palabra*, edición de Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, 2009, p. 152 : « Entre la pierre et la fleur, l'homme : / la naissance qui nous emporte vers la mort, / la mort qui nous emporte vers la naissance ».

Bibliographie

42

- Aberth, Susana L., Leonora Carrington. *Surrealismo, alquimia y arte*, Madrid, Turner, 2004.
- Andrade, Lourdes, *Leonora Carrington. Historia de dos tiempos*, México, Círculo de arte, 1998.
- Alva Ixtlilxóchitl, Fernando de, *Visión de la conquista*, (XVII^e siècle), México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y poder*, El Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Azoulai, Martine, *Les péchés du Nouveau Monde. Les manuels pour la confession des Indiens. XVI^e - XVII^e siècle*, Paris, Bibliothèque Albin Michel, collection Histoire, 1993
- Bayón, Damián & Pontual, Roberto, *La peinture d'Amérique latine au XX^e siècle*, Paris, Mengès, 1990.
- Bernard Carmen (préface et traduction de), *Teotl : Dieu en images dans le Mexique colonial*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- , *Quetzalcoatl, le serpent à plumes*, Paris, Larousse, 2010.
- Bonilla, Heraclio (compilador), *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*, Santafé de Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1992.
- Cucuel, Madeleine (textes recueillis par), *La peinture mexicaine. De l'époque précolombienne à nos jours*, Les cahiers du CRIAR (Centre de recherches d'études ibériques et ibéro-américaines), n° 12, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1992.
- Duverger, Christian, *L'origine des Aztèques*, Paris, Points- Seuil, collection Histoire, 2003.
- Goroštiza, José, *Mort sans fin et autres poèmes (1939)*, version bilingue, Paris, Orphée- La Différence, 1991.
- Fauchereau, Serge, *Avant-gardes du XX^e siècle. Arts et littérature 1905-1930*, Paris, Flammarion, 2010.
- , *Les peintres révolutionnaires mexicains*, Paris, Messidor, 1985.
- Fuentes, Carlos, *Un temps nouveau pour le Mexique*, Paris, Gallimard, 1998.
- Grimberg, Salomon *Frida Kahlo. Confidences*, Paris, éditions du Chêne, 2008.
- Gruzinski, Serge, *La guerre des images. De Christophe Colomb à « Blade Runner » (1492-2019)*, Paris, Fayard, 1990.
- , *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.
- Handy, Emmanuel, *Le chamanisme et les arts précolombiens*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Hanks, William F., *Pour qui parle la croix. La colonisation du langage chez les Mayas du Mexique*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2009.
- Hémond, Aline & Ragon, Pierre, *L'image au Mexique. Usages, appropriations et transgressions*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Herrera, Hayden, in *Frida. Biographie de Frida Kahlo (1983)*, Paris, Livre de Poche, 1996.
- Horay, Pierre, *Posada. Viva la muerte*, Paris, Pierre Horay éditeur, 1979.
- Jaccottet, Philippe in *Cahiers de la Renaissance Vaudoise*, n° 102, Lausanne, 1978.
- Kaplan, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo (1988)*, México, Era, 1998.
- Lafaye, Jacques, *Quetzalcóatl et Guadalupe. La formation de la conscience nationale au Mexique*, Paris, Gallimard, 1974.
- Lomnitz, Claudio, *Idea de la muerte en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Levinas, Emmanuel, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Paris, Livre de Poche, 1971.
- Mobio, Francis, *Santa Muerte. Mexico, la Mort et ses dévots*, Paris, Imago, 2010.
- Moreno Villa, José, *Lo mexicano en las artes plásticas* (Colegio de México, 1948), México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

- Muñoz Camargo, Diego, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de las Indias y del mar océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas*, ed. de René Acuña, México, UNAM 1981.
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía* (Occidente, 1945), México, Era, 2009.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la Soledad* (1950), México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- , *La búsqueda del comienzo (escritos sobre surrealismo)*, Madrid, Fundamentos, 1974.
- , *Libertad bajo palabra*, edición de Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra, 2009.
- , *Rufino Tamayo*, México, UNAM, Colección de Arte n° 6, 1959.
- Paz Octavio & Lassaigne, Jacques, *Rufino Tamayo* (1982), Barcelona, Polígrafa, 1995.
- Plâa, Monique, *Aspects du muralisme mexicain*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- Poniatowska, Elena, *Leonora*, México, Seix Barral-Planeta, 2011.
- O'Gorman, Edmundo, *La invención de América* (1958, Tierra Firma), México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Ollé-Laprune, Philippe, *Mexique. Les visiteurs du rêve*, Paris, La Différence, 2009.
- Reygadas Dahl, Georgina (coord.), *Antonio Ruiz El Corcito 1895-1964*, México, Dimart, 1987.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, Universidad Autónoma de México, 1969.
- Roulet, Éric, *L'évangélisation des Indiens du Mexique. Impact et réalité de la conquête spirituelle (XVII^e siècle)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo* (1955), Madrid, Cátedra, 1990.
- Sahagún, Fray Bernardino de, *Le Tonalamatl ou Calendrier divinatoire des anciens mexicains* (XVI^e siècle), France, Le Mail, 1989.
- Soustelle, Jacques, *L'univers des Aztèques*, Paris, Hermann (1979), 1997.
- Tibol, Raquel, *Frida Kahlo. Una vida abierta* (Oasis, 1983), México, Universidad Autónoma de México, 2002.
- , *Diego Rivera, luces y sombras*, Madrid, Lumen, 2007.
- , *Historia del Arte Mexicano, Época moderna y contemporánea* (tome I et II) México-Buenos Aires, Hermes, 1969.
- Villaurrutia, Xavier, *Nostralgia de la muerte* (1946), Paris, José Corti, version bilingue, 1991.
- Westheim, Paul, in *La calavera* (1953), México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Catalogues et revues

- Art d'Amérique latine. 1911-1968*, catalogue de l'exposition présentée au Centre-Georges Pompidou du 12 novembre 1992 au 11 janvier 1993, Paris, éditions du Centre-Georges Pompidou, 1992.
- Arte en iberoamérica. 1820-1980*, catalogue de l'exposition présentée au Palacio de Velázquez de Madrid du 14 décembre 1989 au 4 mars 1990, sous la direction de Dawn Ades avec la collaboration de Guy Brett, Stanton Loomis et Rosemary O'Neill, Madrid, Turner - Quinto Centenario, 1989.
- Artes de México*, numéro 15, printemps 1992, consacré à *El arte ritual de la niña muerta*, México, édition de la revue *Artes de México*.
- Corps et cosmos. La sculpture précolombienne du Mexique*, catalogue de l'exposition présentée à l'Espace Culturel ING de Bruxelles du 6 novembre 2004 au 23 janvier 2005, Pays-Bas, éditions Snoeck, 2004.

- Explosante-fixe. Photographie et surréalisme*, catalogue de l'exposition présentée au Centre Georges-Pompidou de Paris du 15 avril au 15 juin 1985, Paris, éditions du Centre Georges-Pompidou et les éditions Hazan, 1985.
- Graciela Iturbide*, catalogue de l'exposition présentée à la Fundación MAPFRE de Madrid du 16 juin au 6 septembre 2009, Madrid, MAPFRE, 2009.
- Imagen de México. La aportación de México al arte del siglo XX*, catalogue de l'exposition présentée au Schirn Kunsthalle de Francfort du 5 décembre au 28 février 1988, catalogue en espagnol édité sous la direction de Erika Billeter, Berne, Benteli, 1988.
- Imágenes del mexicano*, catalogue de l'exposition présentée au Palais des Beaux Arts de Bruxelles du 11 février au 25 avril 2010, commissaires Dafne Cruz Porchini et Luis Adrián Vargas, catalogue anglais-espagnol, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009.
- José Clemente Orozco. Pintura y verdad*, catalogue de l'exposition présentée à Guadalajara (Mexico), de mars à août 2010, catalogue publié par l'Instituto Cultural Cabañas, México, 2010.
- La Révolution surréaliste, n° 2, 15 janvier 1925.
- Manuel Álvarez Bravo. 303 photographies. 1920-1986*, catalogue de l'exposition présentée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris du 8 octobre au 10 décembre 1986, Paris, coédition Paris Musées et Paris Audiovisuel, 1986.
- María Izquierdo. Una verdadera pasión por el color*, catalogue publié par le Consejo Nacional para la Cultura y las Artes à l'occasion du centenaire de la naissance de l'artiste, México, Landucci editores, 2002.
- Materia y sentido. El arte mexicano en la mirada de Octavio Paz*, catalogue de l'exposition présentée au Museo Nacional de Arte de México en avril-juin 2009, México, éditions Océano, 2009.
- México. Esplendores de treinta siglos*, catalogue de l'exposition présentée au Metropolitan Museum of Art de New York du 10 octobre 1990 au 13 janvier 1991, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1990.
- Mexique-Europe. Allers-retours 1910-1960*, catalogue de l'exposition présentée du 4 septembre au 16 janvier 2005 par le Musée d'art moderne de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, Paris, Cercle d'Art, 2004.
- Museo Nacional de Antropología de México*, México, Conaculta-Inah / Lunweg Editores, 2004.
- Orozco*, catalogue de l'exposition présentée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris du 8 février au 13 mai 1979, Paris, publications du Musée d'Art Moderne, 1979.
- Soleils mexicains*, catalogue de l'exposition présentée au Musée du Petit Palais (du 29 avril au 13 août 2000), Paris, éditions des musées de la Ville de Paris, 2000.