Le Mexique populaire et les images tragiques. Sur les traces de l'artiste Nicolás De Jesús

People's Mexico and the Tragic Images. In the Steps of the Artist Nicolás de Jesús

Patrice Giasson

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/337>

DOI : [10.4000/imagesrevues.337](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.337)

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Patrice Giasson, « Le Mexique populaire et les images tragiques. Sur les traces de l'artiste Nicolás De Jesús », *Images Re-vues* [En ligne], 5 | 2008, mis en ligne le 01 septembre 2008, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/337> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.337>

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Le Mexique populaire et les images tragiques. Sur les traces de l'artiste Nicolás De Jesús

People's Mexico and the Tragic Images. In the Steps of the Artist Nicolás de Jesús

Patrice Giasson

- 1 Peut-on rire des images tragiques ? C'est la question qui retiendra notre attention au cours de cet article dont le point de départ est le Mexique, où le burlesque a une longue tradition. On sera dans un premier temps appelé à parcourir l'horizon culturel de la production d'images visuelles et littéraires dans le Mexique moderne qui débute notamment avec un épisode majeur : celui de la Révolution mexicaine de 1910. Cette étude de cas nous permettra de réfléchir sur la question plus vaste de savoir comment les images globales sont interprétées localement. Il s'agira de vérifier dans quelle mesure les cadres locaux sont aptes à fournir des outils esthétiques pour confronter des situations et des images venues de l'extérieur. En vue d'illustrer notre propos, nous procéderons par des exemples singuliers, abordant notamment certaines gravures de Nicolás De Jesús, un artiste provenant d'un village nahua de l'État de Guerrero où prédomine, depuis les années soixante, l'art de la peinture sur papier ficus, appelé *amate*. Nous verrons qu'au moment d'aborder dans ses œuvres un thème tel que le 11 septembre ou des problématiques contemporaines telles que la migration ou la question des libertés aux États-Unis, cet artiste, tout en s'inscrivant dans un courant artistique local et en s'inspirant ouvertement de l'esthétique révolutionnaire mexicaine – dominée par la figure du graveur José Guadalupe Posada –, saura faire preuve d'une

étonnante capacité créative. Nous verrons enfin que son travail participe à son tour à l'élaboration d'un phénomène esthétique beaucoup plus vaste et que nous nous risquerons à qualifier « d'événement Posada ».

Guerre et comédie

- 2 La tragédie du 11 septembre 2001 fut d'une violence inimaginable pour ceux qui la vécurent de près. Mais ce fut sans nul doute la couverture médiatique dont elle fit par la suite l'objet qui participa le plus à la globalisation d'une telle catastrophe. Pour la première fois dans l'histoire, alors que toutes les chaînes de télévisions diffusaient simultanément l'incident, le monde entier tournait les yeux vers le même endroit.
- 3 Au Mexique, l'effondrement des Tours jumelles n'épargna pas l'imaginaire des jeunes qui, peu de jours après l'attentat, encore tout ébranlés par ce qu'ils venaient de voir sur leurs écrans, commencèrent déjà à inventer des blagues sur le sujet, ripostant ainsi à l'effroi causé par ces images-chocs et, pour certains, comme le rappelle Jean Baudrillard, poursuivant cette « jubilation prodigieuse de voir détruire cette superpuissance mondiale »¹. Cette « jubilation » pourrait en partie s'expliquer par le fait que dans l'esprit de plusieurs Mexicains – surtout lorsqu'ils se voient eux-mêmes victimes de répression de la part de la police migratoire américaine ou, dans un cas extrême, assistent au spectacle médiatique de l'exécution d'un de leurs confrères se trouvant dans les couloirs de la mort² –, le voisin du Nord n'est pas toujours considéré comme un allié. Mais cette riposte de la rue, à première vue cruelle, devrait aussi être pensée dans le cadre de l'esprit de survivance d'un peuple historiquement confronté à la violence.
- 4 Ainsi, le spectacle médiatique qui suivit la catastrophe des Tours jumelles aura-t-il spontanément débouché sur une série de répliques populaires de nature humoristique, au même titre que bien d'autres incidents catastrophiques du passé et en dépit de la nouveauté que représenta le bombardement médiatique qui entoura le 11 septembre. Pour qui connaît le Mexique, le côtoiement du tragique et du comique n'a en effet rien d'étonnant et s'inscrit dans une tradition de survivance et de résistance ; au « spectacle » d'un incident réel, se superpose fréquemment celui d'un spectacle fictif d'ordre comique.
- 5 Durant la Révolution mexicaine par exemple, qui éclata en 1910 et fit en dix ans plus d'un million de victimes –soit près du dixième de la population –, le théâtre de rue se chargea de faire oublier les horreurs de la guerre. Pour Maria y Campos, grand critique de théâtre de l'époque, les pièces de théâtre populaire jouées pendant la Révolution avaient le pouvoir d'adoucir la lourdeur du climat quotidien ; « Les métropolitains, habitués à la violence, remplissaient nuit après nuit le Théâtre María Guerrero, pour rire avec l'œuvre dramatique et comique de [José Maria] Romo »³. Maria y Campos poursuit :

Le 25 juin 1915, le peuple affamé de la ville de Mexico saccagea divers établissements commerciaux à la recherche de quoi manger [...] cette situation fut immédiatement rapportée au théâtre [par le dramaturge Romo], avec la caractéristique amertume et l'allégresse ironique de notre peuple⁴.
- 6 Pour le metteur en scène Luis de Tavira, plus que de répondre à une structure dramatique précise et rigoureuse, ce théâtre de petit-genre⁵ devrait davantage se comprendre comme « un ton qui alimenta un dynamisme transgresseur [...] un ton

irrévérencieux, déclassifiant, iconoclaste, avec lequel la classe populaire mène sa vengeance contre la classe dominante qui lui a séquestré, dans la prison des préceptes, la frénésie et la vitalité de ses traditions »⁶. De Tavira décrit comment cette transgression se serait accomplie par le biais d'une culture populaire, rieuse et spontanée :

Il s'agit de l'irruption sur la scène de la comédie, des types populaires avec leur parlé déchirant, leurs arrogances, leur superficialité, leur sel, l'impératif des coutumes et des attitudes de caste, mais, surtout, l'humour, souvent peu raffiné [...]⁷.

Fig. 1

José Guadalupe Posada, vers 1910 (Caricature politique du dictateur Porfirio Díaz et de ses politiciens).

cliché de l'auteur.

- 7 Parmi les autres créations populaires de la Révolution, on ne saurait oublier les nombreuses gravures satiriques. Pour comprendre l'importance et la fonction occupée par la gravure durant la Révolution mexicaine, il faut se rappeler que la majorité de la population de l'époque était analphabète. Sans nier le rôle joué par l'élite intellectuelle – tels que les anarchistes ou les membres du Parti libéral alors dans l'opposition et pour qui la plume constituait le moyen de communication privilégié –, on ne saurait oublier que la première grande révolution du siècle aurait été impossible sans l'appui d'une majorité peu alphabétisée et donc fort sensible aux images. C'est à cette majorité d'exclus que le père de la gravure moderne au Mexique, José Guadalupe Posada, dirigeait, à l'aube de la Révolution, ses fameuses gravures remplies de squelettes ricanants qui narguaient les hommes dans leur quotidien, imitaient leurs actions, leurs coutumes, s'attaquaient à la dictature de Porfirio Díaz (fig. 1) et à la vanité des aristocrates (fig. 2).
- 8 L'œuvre de Posada, toujours comique et provocatrice, constituait le livre ouvert que les gens d'en bas comprenaient : « pour un public guère lettré [disait Serge Fauchereau] ses gravures remplaçaient un récit ou aidaient au déchiffrement plus ou moins pénible d'un texte d'accompagnement »⁸.

- 9 Durant cette période d'incertitude qu'est la Révolution, textes et images ne font pas chambre à part. Si l'on parle d'un texte comme tissu, on doit aussi comprendre que le tissu (ou la gravure sillonnée de contrastes) puisse être lu comme un texte. La puissance de l'image imprimée et son lien avec la Révolution sont tels qu'ils conduisirent plusieurs éditeurs de l'époque à accompagner les textes de gravures, attribuant à l'image un pouvoir particulier et indépendant du texte écrit. Le peintre Alfaro Siqueiros rappelait ironiquement que le mot d'ordre du journal *El Machete*, publié dans les années trente et destiné à un public ouvrier largement analphabète, était de ne pas illustrer les textes par des dessins, mais bien d'illustrer les dessins par les textes⁹. Bien qu'elle ait souvent été considérée comme une simple figuration du texte écrit, on pourrait concéder à l'image imprimée au Mexique au début du siècle dernier l'avantage d'avoir été plus démocratique, dans la mesure où elle s'adressait à tout le monde sans exception.

La fonction du rire dans la littérature mexicaine

- 10 Carlos Fuentes avait-il ces images en tête au moment de donner forme à son roman intitulé *Le Gringo Viejo*, qu'il publia en 1985 ? Bien que la juxtaposition du comique et du tragique dans ce roman nourrisse chez le lecteur un certain sentiment d'inquiétante étrangeté – ce que Freud appelle l'*unheimlich* au moment d'analyser le récit fantastique –, c'est une ambiance remplie d'ironie qui semble dominer l'intrigue. Quand, à la fin de sa vie, le Vieux Gringo – héros du roman – traverse la frontière du Mexique en pleine révolution, il semble paré d'un profond et irréversible scepticisme. Cet ancien journaliste, dénonciateur des injustices, de la corruption et des travers de son pays natal, les États-Unis, représente un personnage à la fois triste et comique, un personnage dramatiquement fataliste riant autant de ses propres malheurs que de ceux des autres. Par le rire, il défie la mort et le nationalisme américain, il se moque de l'humanité toute entière comme il l'avait fait tout au long de sa carrière journalistique :

Vous aussi mes enfants vous faites partie de cette ridicule ordure, de ces pets de Dieu, qu'on appelle humanité. Je vous éteindrai tous avec le ridicule. Je vous suffoquerai d'un rire envenimé. Je rirai de vous comme des États-Unis, de leur Armée et Drapeau ridicules¹⁰.

- 11 Ce rapport entre le comique et le tragique semble être l'une des caractéristiques du roman postrévolutionnaire. On le remarque par exemple dans certains passages du roman *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo. Considéré par plusieurs comme le précurseur du roman mexicain moderne, ce roman au caractère onirique met en scène un personnage voyageant sur les traces de son passé et confronté à un univers peuplé de fantômes : « Et la pauvre Justine, qui pleurait sur le cœur de Susana [qui est sur le point de mourir], dut soudainement se lever en voyant que [la mourante] riait, riait maintenant aux éclats »¹¹.

Fig. 2

José Guadalupe Posada, *La Catrina*, vers 1910, gravure.
cliché de l'auteur.

- 12 Si l'on songe aux fameuses gravures de Guadalupe Posada, on constate l'ancrage profondément populaire de cette combinaison du tragique et du comique. On est aussi en droit de se demander le degré d'influence que cette dernière ait pu avoir dans la création de certains personnages et scènes littéraires. Prenons par exemple le cas de la fameuse gravure intitulée *La Catrina* (fig. 2), réalisée dans les remous de la Révolution et qui constitue une véritable moquerie contre la bourgeoisie citadine du Mexique du début XX^e siècle. Ce personnage, qui tire certainement son nom du mot *catrin*, alors communément utilisé dans le langage populaire pour qualifier le vantard ou le prétentieux¹², incarne aussi, de façon beaucoup plus large, le combat de la vie contre la mort. Loin d'être macabre et repoussante, comme on le voit dans les représentations des « danses macabres » que commandaient le Clergé à la fin du Moyen Âge pour maintenir les fidèles dans la peur de l'enfer et les pousser au repentir, *La Catrina* est élégante, richement habillée et allègrement souriante. Quand, dans le roman *Gringo Viejo*, l'un des hommes d'Arroyo vient identifier le corps du Gringo, c'est en effet une sorte de *Catrina* qu'on a l'impression de voir :

Inocencio Mansalvo retira une planche pourrie du cercueil et le visage du Gringo apparut, dévoré par la nuit plus que par la mort : dévoré, pensa le colonel Frutos García, par la nature. Cela donnait au visage basané, verdâtre, étrangement souriant parce que le rictus de la bouche avait laissé à découvert les gencives et les longues dents, dents de cheval et de gringo, un air de moquerie permanent¹³.

- 13 Comme l'affirme Henri Bergson, l'une des principales fonctions du rire consiste certainement à rompre la rigidité et à réparer les anomalies¹⁴. *La Catrina* va aussi dans ce sens, car si le graveur revêt la mort aussi élégamment que les grandes dames de Mexico, habillées à l'Européenne, c'est justement pour parodier la vanité d'une aristocratie qui cherche par tous les moyens possibles à se distinguer des autres Mexicains. De façon plus générale, *La Catrina* incarne aussi toute forme de vanité, cette

« anomalie » que la société cherche à corriger par le biais de la parodie ; « le remède spécifique de la vanité [rappelle Bergson] est le rire, et [...] le défaut essentiellement risible est la vanité »¹⁵. Le travail de Posada constituera pour autant une revendication pour une société plus juste, en faveur d'un peuple opprimé par une oligarchie autoritaire appuyée par le Clergé. Aussi, Rivera affirmera-t-il non sans sarcasme, « qu'aucune bourgeoisie n'a eu la malchance de la bourgeoisie mexicaine d'avoir eu le génial et incomparable graveur Guadalupe Posada comme rapporteur et justicier de ses mœurs, de ses actions et prouesses »¹⁶. Il ne fait pas de doute qu'au moment de peindre le visage du Vieux Gringo dans sa tombe, Carlos Fuentes ait pu trouver dans la figure de *La Catrina* un judicieux modèle.

La guerre des images au XXI^e siècle

- 14 Par une ironie du sort et malgré le fait que la population soit maintenant, en ce début du XXI^e siècle, majoritairement alphabétisée, notre monde globalisé a semble-t-il redonné primauté à l'image. C'est à ce type d'images médiatisées que certaines œuvres du graveur contemporain Nicolás De Jesús viennent indirectement répondre. Cet artiste d'origine nahua a une vie tout à fait similaire à de nombreux Mexicains confrontés à une situation économique difficile ; à la recherche d'un meilleur avenir que celui que lui réservait son pays d'origine, il dut à un moment donné opter pour la migration vers le pays du Nord. Mais une différence le distingue néanmoins de certains compatriotes. Venu d'un village d'artistes-peintres, il ne va pas aux États-Unis pour occuper n'importe quel travail, mais pour vivre de son art, grâce à un savoir-faire acquis parmi les siens : la peinture sur papier *amate*¹⁷. Ce papier, extrait de l'arbre du même nom – aussi connu comme *ficus* ou *heliocarpus* –, était anciennement utilisé par les Aztèques dans la fabrication de leurs livres peints appelés codex.
- 15 Il convient ici, pour mieux situer le travail de Nicolás De Jesús, de nous arrêter momentanément sur l'histoire de la peinture sur *amate*. Originellement potiers, les artistes du Río Balsas furent longtemps connus pour leurs fameuses poteries recouvertes de jolis motifs peints qu'ils vendaient, d'abord régionalement, puis jusque sur les marchés publics de la Ville de Mexico. C'est de fait dans cette mégapole, au début des années soixante, qu'un groupe de jeunes potiers nahuas – dont Pablo et Pedro De Jesús, respectivement père et oncle de Nicolás De Jesús – furent invités par des artistes métropolitains à essayer leurs motifs sur le papier *amate*, un papier dont seuls les Otomis de la région de San Pablito avaient conservé la technique¹⁸. La texture particulière de la peinture sur *amate*, et cette sorte de halo préhispanique qu'on lui attribua¹⁹ ne tardèrent pas à séduire tant les artistes que les collectionneurs. La peinture sur *amate*, qui avait l'avantage d'être plus légère, plus facile à transporter et moins fragile que les lourds vases de poterie, ne tarda pas à se répandre et à se diversifier. Elle favorisa aussi un certain éveil esthétique général, car dès le début, les peintres tirèrent profit de cette nouvelle surface pour innover et déployer une grande diversité de styles et de thèmes nouveaux. Si les motifs des premières peintures purent rappeler par moments ceux des poteries – des oiseaux stylisés et des motifs végétaux –, on assista rapidement au surgissement de peintures plus thématiques, appelées « peintures d'histoires ». Plusieurs artistes, dans leur recherche d'un style personnel, commencèrent peu à peu à introduire des personnages, puis, à se lancer dans la narration d'épisodes de leur propre vie, à retourner leur regard vers leur village, à

peindre des scènes quotidiennes, à raconter des anecdotes et à mettre en images des scènes historiques comme la Conquête du Mexique par les Espagnols. Les artistes rompirent donc graduellement avec le style pittoresque qu'on leur connaissait, pour s'engager dans une peinture de plus en plus sociale et en syntonie avec les luttes menées par les paysans provenant des états les plus marginalisés du pays, tel que leur propre État du Guerrero, celui du Chiapas ou l'État de Oaxaca.

- 16 Ouvrons une parenthèse pour rappeler que malgré leur marginalisation économique, les Nahuas du Río Balsas furent depuis toujours au fait des nouveautés de ce monde. Issus d'une région située à mi-chemin entre le port d'Acapulco et la ville de Mexico, ils occupèrent dès l'époque coloniale le rôle de « passeurs », acheminant d'une rive à l'autre de la grande rivière Balsas – sur leurs radeaux dits « balsas » – voyageurs et marchandises, dont certaines arrivaient même d'Asie. En effet, à cette époque d'expansion de la Monarchie catholique, et alors que le Mexique se retrouvait au centre de l'Empire espagnol, des galions espagnols, appelés *Naos Chinos*, rapportaient de Manille des marchandises qui passaient par Acapulco et Mexico, pour ensuite repartir de Veracruz vers les côtes espagnoles. Contrairement à l'idée romantique selon laquelle plusieurs villages autochtones auraient conservé leur langue et maintenu vivantes leurs traditions du fait de leur isolement géographique, les Nahuas ne vécurent jamais en autarcie et jouèrent de surcroît un rôle fondamental dans l'édification du Mexique moderne. Le fait qu'ils aient pu demeurer sur leurs terres ancestrales s'expliquerait même par la prompte reconnaissance que leur vouèrent les autorités de l'époque pour leur fonction de passeurs, une reconnaissance qui leur aurait valu d'être épargnés du travail des mines auquel plusieurs autres villages étaient alors soumis²⁰. Ainsi, pour l'anthropologue Aline Hémond, les Nahuas d'aujourd'hui combinent deux traits originaux :

Ils sont très enracinés dans leur terre ancestrale, mais ils démontrent aussi une grande mobilité [...] Leurs antécédents commerciaux et le fait d'avoir toujours vécu à proximité d'une des voies de communication majeure du pays [...] font qu'ils intègrent à leur culture les traits de mobilité, d'adaptation, d'intelligence pratique du commerçant nés du contact interculturel²¹.

- 17 Au début de l'année 1990, suite à un soulèvement général contre le développement d'un méga projet hydroélectrique national qui menaçait d'inonder les villages du Río Balsas, survint une crise importante qui secoua la région. C'est à partir de ce moment que les peintures sur *amate* se convertirent en un lieu de combat. À la fin des années quatre-vingt-dix, le chercheur américain Jonathan Amith proposa aux peintres de créer des images « traditionnelles » destinées à illustrer des textes qu'il écrivait sur l'histoire locale des Nahuas et leur résistance au barrage. Ces textes imagés, qui devaient être distribués au cours de manifestations publiques, visaient à informer un public peu familier avec la lutte des Nahuas. De façon similaire à Siqueiros, qui proposait pour le journal *El Machete* d'allouer une place prépondérante aux images, les artistes ne tardèrent pas à reprendre l'idée pour leur propre compte et à créer une série d'images dénonciatrices, élaborant de nombreuses scènes apocalyptiques destinées à faire réagir le grand public. « Même si je n'ignorais pas le talent de mes collaborateurs [rappelle Amith], leurs œuvres dépassèrent mes attentes et rompirent avec la représentation traditionnelle et la culture indigène »²². Arme de combat et de justice sociale, comme au temps des gravures de Posada, le peintre sur *amate* en vient à occuper un rôle fondamental de communication et de cohésion sociale²³.

- 18 Ce long parcours sur l'art Nahua nous permet de saisir l'ampleur et la richesse de l'héritage dont jouissait Nicolás De Jesús au moment d'entreprendre son périple vers le Nord. Provenant d'un village de peintres, il ne fait pas de doute que De Jesús soit l'héritier d'un large savoir-faire local et d'un esprit de résistance commun aux habitants du Guerrero, de Oaxaca et du Chiapas. Mais en tant qu'artiste Mexicain, il est aussi l'héritier de l'esprit postrévolutionnaire, originellement incarné par Posada et Diego Rivera²⁴, héritage qui lui permettra de développer un style tout à fait unique et de devenir l'un des artistes mexicains des plus intéressants. Initié à la gravure dans les années quatre-vingt par l'artiste Felipe Ehrenberg et profondément séduit par les gravures de Posada, Nicolás De Jesús ne tardera pas à devenir un pionnier dans la gravure sur *amate*, une technique qui, par ses avantages de reproduction, lui permettra de produire une série d'images qui circuleront aux quatre coins du monde²⁵ :

C'est en 1976 que j'ai découvert l'œuvre de José Guadalupe Posada (graveur mexicain, 1852-1913). À l'époque, je vendais mon travail au marché d'artisanat de San Juan à Mexico et, un jour, on m'a montré la Catrinette (tête de mort coiffée d'un immense chapeau à fleurs et à plumes). Je ne l'avais jamais vue. Je me suis mis à lire l'œuvre de Posada. J'ai aimé la manière dont il abordait les thèmes politiques. J'ai beaucoup travaillé dans ce domaine. Actuellement, je fais des expériences de gravure sur d'autres supports que l'*amate*. La gravure porte en soi un message. Elle n'a pas forcément besoin de l'*amate* pour attirer l'attention. J'ai récemment travaillé à Paris dans un atelier de gravure [l'Association pour l'estampe et pour l'art populaire]. J'ai beaucoup appris d'autres artistes. Aujourd'hui, je voudrais créer un atelier de gravure à Ameyaltepec pour partager et faire partager mes expériences avec les gens de ma terre. En février, deux artistes français vont partir pour le Guerrero et d'autres devraient les suivre²⁶.

- 19 Mentionnons que le projet d'un atelier de gravure à Ameyaltepec est aujourd'hui réalité, De Jesús initiant depuis 2007 les jeunes de son village à l'art de la gravure. Il est aussi intéressant de noter que l'artiste parle bien dans cet extrait d'une « lecture » de l'œuvre de Posada (« Je me suis mis à lire l'œuvre de Posada »), renforçant par le fait même l'idée que, comme les textes, les images soient destinées à être lues. Artiste engagé, toujours soucieux de donner une dimension politique à son travail, De Jesús élabore fréquemment des images choquantes, mais, fidèle à l'esprit postrévolutionnaire mexicain, il ne reste jamais prisonnier du thème développé et sait toujours insuffler avec grâce et finesse la dose nécessaire d'humour pour contrebalancer l'aspect tragique de la scène.

Fig. 3

Nicolás De Jesús, *Migración*, 2001, gravure sur amate, apx. 64 × 38 cm.
cliché de l'auteur.

- 20 Les nombreuses gravures de De Jesús reflètent à leur manière l'expérience de l'artiste au moment d'entreprendre le difficile périple à travers la frontière américaine, évoquant le danger de mort pesant sur ses compatriotes qui se risquent, accompagnés de passeurs (dits coyotes), à traverser illégalement la frontière du Nord (fig. 3).
- 21 Cette gravure, intitulée *Migración*, exprime avec une sorte d'ironie macabre le calvaire qu'endurent les migrants illégaux, forcés d'escalader des murs, de franchir des barbelés et de traverser le désert au risque de leur vie. La sensation de panique est ici augmentée par le balayement des projecteurs qui viennent mettre à jour la violence policière s'abattant sur les migrants ; on y aperçoit par exemple des policiers en train de battre un homme. Mais la chasse que mènent les agents frontaliers n'est que le préambule de la crainte permanente et de la précarité qui accompagnera les migrants tout au long de leur séjour aux États-Unis. Une situation dont plusieurs employeurs américains tirent profit pour exploiter les travailleurs migrants, ces derniers ne jouissant d'aucun véritable recours concernant leurs conditions de travail et pouvant être licenciés sans préavis, voire dénoncés et expulsés du pays sur le champ. Comme Posada en son temps, De Jesús s'efforce dans ses œuvres pour dénoncer les injustices dont sont victimes ses compatriotes. C'est en effet par le biais de l'iconographie de son ancêtre Posada – et ses squelettes moqueurs – qu'il partage l'expérience hallucinante du passage vers le Nord. On a de fait l'impression de traiter avec des êtres déjà morts, des spectres traversant une sorte de Styx, ce fleuve séparant les vivants des morts. Apparaît au premier plan un personnage coiffé d'une casquette de baseball – symbole d'appropriation de la culture américaine ? – et portant sur le dos l'icône de la Vierge de Guadalupe, symbole par excellence de la chrétienté mexicaine qui sert d'étendard

aux insurgés Mexicains durant leur guerre d'indépendance et aujourd'hui vénérée par des millions de Mexicains et Latino-américains. La vierge mexicaine que nous dépeint De Jesús est sur le point de passer de l'autre côté de la frontière et de « coloniser » le nouveau territoire. Il en résulte aussi une scène ambiguë, mélange d'espoir – soutenu par la foi chrétienne – et de crainte de la mort – c'est un squelette qui porte l'étendard. Mais l'activité folâtre et délirante de la scène comporte aussi quelque chose de burlesque, comme si c'était par le rire que ces squelettes migrants finiraient par traverser le difficile passage.

Fig. 4

Nicolás De Jesús, *Despierta América*, gravure sur amate, 2001, apx. 64 × 38 cm.
cliché de l'auteur.

- 22 Victime de harcèlement au cours de son séjour aux États-Unis²⁷, c'est sur un même registre qu'il décidera de s'attaquer aux symboles nationaux d'un pays s'affichant comme le garant des libertés (fig. 4).
- 23 Dans cette dernière gravure, intitulée *Despierta América* [*Amérique réveille-toi*], des squelettes ricanant tentent de libérer de ses chaînes la Statue de la liberté ; symbole par excellence de la liberté américaine. Armés de pinces, de marteaux et de bouts de fer, ils l'encerclent de toutes parts. Certains squelettes, encore au sol, opèrent à ses pieds une sorte de danse macabre libératrice – on remarquera qu'ils sont habillés et coiffés, ici aussi, de casquettes. Au-dessus d'eux, des squelettes sans vêtement, plus légers et plus proches des morts que des vivants, s'envolent vers le haut de la statue et tentent de retirer le grand cadenas qui la retient prisonnière. Ces spectres volants, jubilants de plaisir, viennent symboliquement libérer l'esprit de la statue. Dans un élan carnavalesque, ils redressent la tête de cette déesse déchuée, autant d'efforts pour

revêtir le symbole de sa signification d'origine et redonner à cette statue sa liberté usurpée.

Fig. 5

Nicolás De Jesús, *En el tren*, 1990, apx. 38 × 28 cm.
cliché de l'auteur.

- 24 Comme les migrants eux-mêmes, les formes aussi migrent, et comme eux, elles s'inspirent de ces nouvelles rencontres. Ainsi, les squelettes de De Jesús se confrontent à ces nouveaux territoires, à ces nouvelles villes et c'est avec la même dérision que l'artiste incorpore ses personnages à la subculture des Américains, jusque dans les entrailles du métro de Chicago (fig. 5). Dans cette gravure, intitulée *En el tren* [*Dans le train*], la composition multiethnique et multiculturelle de la population américaine de Chicago est mise en évidence avec la présence de personnages comme le *rastafari* – référence à la population afro-américaine – dont la tête est ici étrangement retournée, ou le Latino-américain – avec ce personnage assis deux sièges plus loin et feuilletant un article intitulé *La Raza*, mot espagnol signifiant « race » en référence à une identité latino-américaine. Au premier plan, un personnage féminin aux cheveux crépus détourne momentanément le regard de son journal *Chicago news* pour confronter, comme dans les tableaux de la Renaissance, l'indiscret spectateur.
- 25 On peut donc comprendre que les artistes qui traversent aujourd'hui les frontières arrivent munis d'un savoir-faire, de formes iconographies et d'un imaginaire, et que c'est à travers ce prisme qu'ils interprètent la nouvelle réalité.

Fig. 6

Carte d'affaire de Nicolás De Jesús.
cliché de l'auteur.

- 26 On ne saurait d'autre part oublier que notre ère globale est aussi celle des nouvelles technologies, de la caméra vidéo, de l'antenne parabolique et, surtout, d'Internet. Le premier soulèvement zapatiste, qui éclata le 1^{er} janvier 1994, jour même de l'entrée en vigueur du Traité de libre-échange (EU, Canada et Mexique), n'aurait possiblement pas joui d'une telle couverture médiatique si ses dirigeants n'avaient su tirer profit de la puissance communicatrice du réseau informatique. En effet, c'est par le biais d'Internet que Marcos se fit le porte-parole du mouvement, lança ses appels à la solidarité et diffusa de nombreux textes qui lui valurent l'appui de la communauté internationale. Si les nouvelles générations d'artistes mexicains s'attaquent généralement aux aspects envahissants et dévastateurs de la globalisation des marchés, ils savent aussi profiter des nouveaux outils apportés par cette dernière. Les squelettes tragi-comiques du graveur Nicolás De Jesús peuvent eux aussi profiter du réseau informatique. En effet, sa propre carte d'affaire, où apparaît son courriel sous un autoportrait plein d'autodérision – dans lequel il s'affiche en peintre-squelette (fig. 6) – témoigne de sa connaissance des nouveaux outils technologiques. Ces nouveaux moyens lui permettent aujourd'hui de collaborer et de garder des contacts permanents avec des artistes, des intellectuels et des militants des quatre coins du monde. Il suffit d'autre part d'entrer son nom sur Google pour y rencontrer des centaines de notices faisant référence à son travail ou le nom de galeries d'art affichant ses œuvres. Cette diffusion facilite sans nul doute la circulation de ses œuvres, lesquelles sont aujourd'hui exposées tant aux États-Unis qu'en Europe, au Japon ou en Indonésie²⁸.

Le 11 septembre

Fig. 7

Nicolás De Jesús, *Voladores*, 2001, apx. 64 × 38 cm.
cliché de l'auteur.

- 27 Pour reprendre le point de départ de cet article, on pourrait se demander dans quelle mesure les images globalement diffusées suite au 11 septembre, images qui participèrent sans aucun doute à l'édification d'une ambiance universelle de terreur – laquelle servit de justification au déploiement d'une « politique de la terreur » –, purent avoir un impact sur le travail de Nicolás De Jesús. Quelle stratégie esthétique allait-il déployer pour repenser pareille tragédie ? Quelles nouvelles images ces images médiatiques allaient-elles produire chez lui ? Ce coup dur donné aux États-Unis était évidemment doté, comme certains journalistes²⁹ de l'époque le laissèrent comprendre, d'une valeur des plus symboliques. L'attaque ne visait rien de moins que le cœur des trois grands symboles de la superpuissance américaine : les Tours jumelles (pouvoir économique), le Pentagone (pouvoir militaire) et la Maison blanche (pouvoir politique). La force symbolique de la tragédie appelait donc à une mise en scène symbolique, ce qui explique la création d'une œuvre telle que *Los Voladores* (fig. 7) – gravure qui fut par ailleurs publiée en 2002 dans la revue *Geo* aux côtés d'une œuvre de Francisco Toledo, l'un des peintres mexicains contemporains les plus connus³⁰.

Fig. 8

« Voladores » performant sur leur mât placé devant l'église de Cuetzalan, Mexico, 2000, 10 × 15 cm.
cliché de Alessandra Russo.

- 28 On a raison de croire que l'ampleur de la tragédie du 11 septembre possédait une dimension sacrificielle évidente qui ne manqua pas de retenir l'attention de cet artiste ; ceux qui avaient commis l'attentat s'étaient effectivement sacrifiés ! Pour Jean Baudrillard, la différence conceptuelle du 11 Septembre, entre les Américains et les « terroristes », reposerait principalement sur le fait qu'il ne s'agissait pas chez ces derniers « d'un contrat de travail, mais d'un pacte et d'une obligation sacrificielle »³¹. Ainsi, quand De Jesús a recours au tronc d'arbre sacré, arbre servant de base au rituel ancestral des *voladores* (ou hommes-volants)(fig. 8) avec lequel on inaugurerait le temps nouveau³², l'artiste partage en quelque sorte la perspective sacrificielle des « terroristes ». Si pour certains citadins, le rituel des *voladores* se limite aujourd'hui à une simple attraction ou défi acrobatique, il ne fait pas de doute que pour un artiste tel que De Jesús, ce rituel, qui se performe généralement lors fêtes patronales villageoises³³, possède une dimension sacrée. L'artiste pressentait-il, avec le 11 septembre, l'émergence d'un temps nouveau que seule une mise en scène comme le rituel des *voladores* aurait su exprimer ?
- 29 Dans cette étonnante gravure, Ben Laden occupe en effet la place du capitaine des *voladores*. Assis sur la cime du mât et entouré d'avions, il donne avec sa flûte la mesure aux nombreux squelettes et symboles américains virevoltant sous ses pieds. Quels sont ces symboles ? Ce sont les symboles du pouvoir : le Dow Jones, l'Oncle Sam, l'Église, les Bombes, le Pétrole. Au pied du mât, une foule euphorique dont on ne sait si elle s'agite de peur ou se réjouit de plaisir.
- 30 Voilà comment Nicolás De Jesús peint cet enfer qui inaugure le XXI^e siècle : avec un vaste éclat de rire.

Image-événement ?

- 31 Il ne fait pas de doute que l'incident du 11 septembre ait généré une quantité faramineuse d'images qui ont à leur tour inspiré une quantité tout aussi importante d'images jusqu'aux coins les plus reculés du monde. Mais si l'on s'en tient à la définition qu'en donne le philosophe Alain Badiou, pour qui l'« événement » constitue un concept clé, il paraît difficile de parler du 11 septembre comme d'un « événement ». Pour ce philosophe, l'événement se distingue du *fait historique* par sa capacité à « faire le vide de la situation antérieure » et à créer du nouveau ; « L'événement [dit-il] fait advenir *autre chose* que la situation, que les opinions, que les savoirs institués ; [il est] un supplément hasardeux, imprévisible »³⁴. C'est aussi ce qui explique que, malgré la gravité et la charge politique de cet épisode tragique, je me sois abstenu de qualifier le 11 septembre d'« événement », préférant plutôt parler d'une « tragédie » ou d'un « incident » hautement médiatisé. Un événement ne saurait donc se réduire à un incident tragique ou à un mécanisme de re-production d'images, mais davantage à ce qu'Alain Badiou appelle un « processus de vérité », issu d'une nouveauté qui aurait changé, de manière hasardeuse, le cours même d'un champ donné. L'événement ne serait en aucun cas le résultat d'un « consensus » mais plutôt intrinsèque au processus même de vérité. Il s'appuierait sur le concours de « sujets » actifs à l'intérieur même de cet événement, ce dernier étant soit d'ordre politique, artistique, amoureux ou scientifique. Les sujets d'un événement artistique par exemple seraient les œuvres mêmes, qui participeraient, en tant que « points-sujets », à l'existence d'un événement qui les transcenderait :

Saisi dans son être [précise Badiou] le sujet n'est que la finitude de la procédure générique, les effets locaux d'une fidélité événementielle. Ce qu'il « produit » est la vérité elle-même, partie indiscernable de la situation, mais l'infinité de cette vérité le transcende. Il est abusif de dire qu'une vérité est une production subjective. Un sujet est bien plutôt *pris* dans la fidélité à l'événement, et *suspendu* à la vérité, dont le hasard le sépare pour toujours³⁵.

- 32 Artistiquement parlant, il ne fait pas de doute que Nicolás De Jesús ait acquis grande partie de son savoir-faire au sein de sa famille et de son village. Mais le véritable processus de vérité que nous pourrions identifier dans ses images, est possiblement d'être demeuré fidèles, en tant que points-sujets, à « l'événement Guadalupe Posada ». Posada, ce fameux graveur prérévolutionnaire qui, le premier, rompit avec les artistes qui le précédèrent et dont les œuvres influencèrent l'ensemble de la production artistique postrévolutionnaire mexicaine³⁶. Même un incident de la gravité du 11 septembre n'échappera pas à l'esprit tragicomique et à l'essence critique de « l'événement Posada ».
- 33 Enfin, la véritable nouveauté n'est pas tant dans l'image que fait De Jesús de l'effondrement des Tours jumelles – les tours étant d'ailleurs absentes dans cette image – mais dans le fait qu'il ait choisi de penser cet épisode à la lumière de l'esprit et du savoir-faire de son ancêtre.

NOTES

1. Jean Baudrillard, « L'esprit du terrorisme » dans *Le Monde*, Paris, 2 Novembre, 2001. Disponible sur : <http://www.egs.edu/faculty/ baudrillard/ baudrillard-the-spirit-of-terrorism-french.html>, consulté le 20 février 2008.
2. Ainsi, comme le rappelle le site électronique *Revoltes.org* dans son *Portail d'information sur la Peine de mort* : « le 14 août 2002, toujours dans l'État du Texas, Javier Suarez Medina, de nationalité mexicaine, reconnu coupable du meurtre d'un officier de police, a été exécuté par injection létale. Une fois encore, M. Suarez n'a pas été informé de son droit à contacter son consulat. Le gouverneur Perry du Texas et la Cour Suprême des États-Unis ont refusé de le gracier, malgré les demandes insistantes du gouvernement mexicain, de la communauté internationale et d'une douzaine d'organisations de défense des droits humains ». Disponible sur : <http://www.revoltes.org/abolition-peine-de-mort-mexique.htm>, consulté le 20 février 2008.
3. Armando de Maria y Campos, *El teatro del género chico en la Revolución Mexicana*, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, p. 170, traduction de l'auteur.
4. *Ibid.*, p. 166, traduction de l'auteur.
5. Le théâtre populaire, que l'on qualifie de « petit-genre » (*género chico*), découlerait directement de la *zarzuela* espagnole – très populaire au Mexique à la fin du XIX^e siècle et durant les premières décennies du XX^e siècle. On pourrait de plus parler d'un théâtre « révolutionnaire » car, étonnamment, il serait né avec la Révolution espagnole de 1868 avant de s'éteindre en 1910, pour être ensuite, la même année, réinvesti dans un style proprement mexicain avec le surgissement la Révolution mexicaine de 1910.
6. Luis de Tavira, « El otro teatro » in Maria y Campos, *op. cit.*, p. xiii, traduction de l'auteur.
7. *Ibid.*
8. Serge Fauchereau, *Les peintres révolutionnaires mexicains*, Poitiers, Messidor, 1985, p. 18.
9. David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban El coronalazo (Memorias)*, Mexico, Grijalbo, 1977, p. 216-217.
10. Carlos Fuentes, *Gringo Viejo*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1992 (1985), p. 76, traduction de l'auteur.
11. Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1955, *op. cit.*, p. 95, traduction de l'auteur.
12. Voir : *Diccionario Porrúa*, Mexico, Porrúa, 1992, p. 151.
13. Fuentes, *op. cit.*, p. 15-16, traduction de l'auteur.
14. Son essai, intitulé *Le rire* (Paris, Quadrige-PUF, 1985 (1940)) offre une description très précise des fonctions et de l'origine du rire, dont les aspects bienfaisants se devraient à sa capacité à rompre la rigidité tant physique que psychologique présente dans la société en favorisant la flexibilité.
15. Bergson, *op. cit.*, p. 133.
16. Diego Rivera, « José Guadalupe Posada » in Diego Rivera, *Écrits sur l'art*, sélection et traduction de Catherine Ballesterio, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1999, p. 110-114, p. 113.
17. Voir par exemple les travaux de Aline Hémond sur les peintres de la région du Fleuve du Haut-Balsas (Mexique; État de Guerrero), en particulier : *Peindre la révolte. Esthétique et résistance culturelle au Mexique*, Paris, CNRS Ethnologie, 2003.
18. Ce fut en effet sous l'invitation de Felipe Ehrenberg et du collectionneur Max Kerlow, qui possédait une boutique d'artisanat, que les jeunes artistes du Río Balsas furent invités à peindre sur différents supports, dont l'*amate* qui s'avéra être le plus intéressant. Voir : Amith, Jonathan D., *La tradición del amate*, Chicago-D.F, Mexican Fine Arts Center Museum - La Casa de las Imágenes, 1995, p. 60.

19. Malgré ces attributs d'art « traditionnel » ou « préhispanique » qu'on lui reconnaît, il convient de rappeler que l'actuelle peinture sur *amate* est une création moderne et qu'elle est le résultat de la combinaison de deux savoir-faire – la technique de production du papier *amate* des Otomis et celle de la peinture stylisée des Nahuas – dont la rencontre s'est produite avec l'intervention d'artistes issus de l'avant-garde mexicaine.

20. Aline Hémond, *op. cit.*, p. 61.

21. *Ibid.*

22. Voir Amith, *ibid.*, p. 13, traduction de l'auteur.

23. Voir notamment « L'affaire du barrage de San Juan Tetelcingo : le renouveau identitaire », dans Hémond, *ibid.*, p. 315-365.

24. Comme Rivera, De Jesús s'adonnera aussi à la peinture murale. Il enseignera par ailleurs aux jeunes de son village à la fois la peinture murale et la technique de la gravure, au cours de différentes initiatives dont la plus récente est la création d'un atelier de gravure local.

25. Pour ne citer que quelques exemples, on retrouvera ses gravures au Parc de La Villette au cours d'une exposition collective en 2002, intitulée « Indiens : Chiapas-Mexico-Californie », puis, quelques mois plus tard, lors d'une exposition en solo, à la galerie de l'Association pour l'estampe et l'art populaire (Paris). En 2004, ses œuvres voyagent à Toulouse, pour les 16^{èmes} rencontres Cinémas d'Amérique Latine. En 2006, c'est La Llorona Gallery, à Chicago, qui lui ouvre ses portes pour une seconde fois. Plus récemment, en janvier 2008, il est accueilli à Jakarta, en Indonésie, par l'Ambassadrice du Mexique à l'occasion d'une exposition à la Ark Gallery.

26. Entretien avec Nicolás De Jesús in : Escarpit, Françoise, « La sarabande des squelettes », Paris, 2003, Disponible sur : <http://www.humanite.presse.fr/journal/2003-01-11/2003-01-11-256219>.

27. « Je me suis toujours battu pour faire connaître mon travail et je ne pense pas travailler dans un autre domaine. Je suis arrivé illégalement aux États-Unis, en 1988. Malgré les difficultés, petit à petit, je me suis ouvert des portes. J'avais vingt-huit ans quand j'ai passé la frontière. J'ai été agressé, j'ai failli mourir à cause du racisme. Ce n'est pas facile d'arriver quelque part où on ne peut pas se faire comprendre. Il y a tant de choses, une culture si différente ! Avant de passer aux États-Unis, je suis resté deux mois près de la frontière pour peindre et accumuler des tableaux que j'avais le projet de vendre pour vivre. Je peignais avec ce que je trouvais, si je n'avais plus de papier *amate*, j'utilisais des peintures acryliques. Puis, j'ai sauté le pas et suis arrivé à San Francisco. J'avais toujours peur d'être arrêté ! Je peignais, je vendais un peu, je visitais les musées. Je suis finalement parti très vite pour Chicago avec l'idée de trouver un endroit où montrer mon œuvre. À la télévision, j'ai entendu annoncer une expo au Musée mexicain. J'ai noté le téléphone et j'ai appelé ! Ils m'ont donné rendez-vous pour le lendemain. Je leur ai montré mon travail, ça leur a plu et ils m'ont proposé de faire une exposition pour le jour des morts. Tout cela m'a donné du courage à un moment où je voulais rentrer à Mexico. J'ai demandé à ma femme et à ma fille de venir me rejoindre. Elles sont arrivées, comme moi, clandestinement ». (*Ibid.*).

28. Voir note 26.

29. Voir par exemple l'article d'Ignacio Ramonet intitulé « Le nouveau visage du monde » dans : *Le Monde Diplomatique*, n° 573, décembre 2001, p. 1.

30. Dans l'article de : Le Bot, Yvon, « Une résurrection artistique » in *GEO*, novembre 2002, n° 285, p. 114- 118

31. Baudrillard, *op. cit.*

32. Encore en pratique dans certains villages tels que Papantla ou Cuetzalan, le rituel des *voladores* qui se pratiquait à l'époque préhispanique servait à l'inauguration, chaque 52 ans, d'un nouveau cycle temporel. Il ouvrait le temps nouveau. Perchés d'un mat à plus de 40 mètres de hauteur et soutenus par une corde, quatre hommes-oiseaux, symbolisant les quatre points cardinaux et les quatre saisons, se jetaient dans le vide, tête première et bras ouverts pour effectuer la performance rituelle. Affublés de costumes de plumes, ils réalisaient pendant leur descente treize rotations au rythme de la flûte et du tambour que jouait un cinquième

personnage. Ce dernier, aujourd'hui appelé *capitaine*, demeurait assis sur le haut du mât et se retournait graduellement face aux quatre points cardinaux. Les treize rotations des *voladores* correspondaient aux treize mois de l'année préhispanique et, multiplié par quatre (le nombre des *voladores*) on obtenait le chiffre 52 correspondant aux 52 semaines de l'année préhispanique.

33. Il est cependant régulièrement reproduit devant le Musée d'Anthropologie de la Ville de Mexico, phénomène qui, par sa répétition quotidienne, participe certainement à l'accroissement de sa dimension proprement spectaculaire et à ce que Walter Benjamin n'hésiterait pas à qualifier sa « perte d'aura ».

34. Badiou, Alain, *L'Éthique*, Paris, Hatier, 1993, p. 60.

35. Badiou, Alain, *L'être et l'événement*, Paris, Seuil, 1998, p. 444.

36. Voir : Giasson, Patrice, « L'esprit d'une renaissance. Dialogue entre les arts et les lettres dans le Mexique post-révolutionnaire » in *Studi Latinoamericani*, Udine : Università Degli Studi Di Udine, 2005, n.1, p. 163-183.

RÉSUMÉS

Cet article débute avec la question suivante : « Peut-on rire des images tragiques ? ». Il a pour point de départ le Mexique, où le burlesque a une longue tradition. L'examen de certaines images visuelles et littéraires produites à partir de la Révolution mexicaine de 1910 sert d'introduction pour aborder l'œuvre de Nicolás De Jesús, un artiste contemporain provenant d'un village nahua de l'État de Guerrero où prédomine l'art de la peinture sur papier *amate*. L'analyse de son œuvre permet de réfléchir sur la question plus vaste de savoir comment les images globalement diffusées sont interprétées localement. L'étude de sa gravure intitulée *Voladores*, qui se veut une allégorie de la tragédie du 11 septembre, permet de comprendre que le véritable événement est peut-être moins dans « l'image spectaculaire du 11 septembre » qu'il reproduit, sinon dans le choix qu'il fait de penser cet épisode à la lumière du graveur José Guadalupe Posada, dont les œuvres burlesques et satiriques produites à l'aube de la Révolution Mexicaine eurent une incidence déterminante sur les générations postérieures.

This article begins with the following question: "Can one laugh at tragic images?". It starts off in Mexico, where burlesque has a long tradition. Examining certain visual and literary images produced since the Mexican Revolution of 1910 serves as an introduction for getting to grips with the work of Nicolás De Jesús, a contemporary artist from a Nahua village in the State of Guerrero, where the art of painting on *amate* paper is predominant. Analysing his work allows a reflection on the more wide-reaching question of how the globally diffused images are interpreted locally. Studying the engraving titled *Voladores*, meant to be an allegory of the tragedy of 11 September, helps to understand the real event is perhaps less in "the spectacular image of 11 September" he reproduces, than in the choice he makes to consider this episode in the light of the engraver José Guadalupe Posada, whose burlesques and satiric works at the dawn of the Mexican Revolution had a decisive effect on subsequent generations.

INDEX

Mots-clés : actualités, gravure, Révolution mexicaine, Posada (José Guadalupe), Jesús (Nicolás de)

Keywords : news, Mexican Revolution, gravure, Jesús (Nicolás de), Posada (José Guadalupe)

AUTEUR

PATRICE GIASSON

Patrice Giasson vient récemment de compléter un stage de recherche postdoctoral dans Centre de Recherche sur les Arts et le Langage (EHESS-CNRS). Il a dirigé une recherche sur le thème des arts mexicains à l'heure de la globalisation et est l'éditeur d'un ouvrage intitulé *Cruzando fronteras, Creaciones locales y globalización en México* (À paraître, CONACULTA, Mexico). Docteur en Littérature comparée par l'Université de Montréal, il a soutenu en octobre 2004 une thèse intitulée *L'événement artistique de la Révolution mexicaine* dans laquelle il s'interrogeait sur l'héritage artistique, à la fois littéraire et plastique, laissé par la Révolution mexicaine (1910-1920) sur les générations postérieures. Il s'intéresse également aux arts préhispaniques et détient une *Maestría* en Études Mésaméricaines de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Il est l'éditeur (et traducteur) de l'étude de J.M.A. Aubin sur la pictographie nahuatl - *Memorias sobre la pintura didáctica* (UNAM, 2002)- dont une seconde édition est actuellement sous presse.

mesoamerique@yahoo.ca