

## Le Mexique en tant que fragment

Jorge Reynoso

Numéro 82, été–automne 2002

Dossier Mexico

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46011ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Reynoso, J. (2002). Le Mexique en tant que fragment. *Inter*, (82), 6–9.

# Le Mexique en tant que fragment

Jorge REYNOSO

De nos jours, il est commun de lire ou d'entendre que les nations considérées développées traversent une période de transition qui les ferait passer du modèle d'une société industrielle « technifiée » à celui d'une société postindustrielle, régie plus par ses télécommunications, par sa capacité de gérer de l'information, par les services qu'elle prête et par la spéculation



économique virtuelle que par les paradigmes de production. Il est vrai que les nations comme le Mexique n'ont pas même atteint l'illusion d'une plénitude industrielle pour se conformer au statut de pourvoyeurs de services. Le Mexique étant dépendant, et non gérant, d'un nouveau modèle de société transnationale, il ne peut que poursuivre l'expérimentation synchronique des saveurs mélangées d'une modernité toujours ajournée, d'une postmodernité importée et d'une espèce de postmodernité locale, résultat

d'un changement de pouvoir qui se digère lentement et d'une ouverture culturelle non encore décantée.

Il n'y a pas très longtemps qu'a débuté l'exercice du suffrage universel et de la démocratie représentative, que déjà surgit l'obligation de chercher des options pour l'action démocratique postmoderne qui considère la participation des minorités et l'autonomie des ethnies et des régions. Il n'y a pas encore d'évaluation, dans toute sa transcendance, de l'héritage de plus de soixante ans de nationalisme culturel et éducatif que, déjà, les conservateurs critiquent l'exposition de nus, la lecture scolaire de livres peu pieux et la structure même de l'éducation publique supérieure. D'un côté, l'industrie de la construction incorpore les standards internationaux et la



technologie de pointe, et de l'autre est proposée la récupération de techniques et de matériaux locaux. Quelque chose de semblable a eu lieu dans la diffusion des arts visuels : en

même temps que l'œuvre de plusieurs artistes mexicains de moins de quarante ans recevait un succès critique et commercial international, la nécessité de divulguer, d'une manière critique et scolaire, l'histoire de l'art mexicain des trente dernières années ne fut pas pour autant sérieusement considérée.

Il n'existe pas une histoire de l'art mexicain récente : existent diverses histoires qui ont eu des intersections ou des rencontres tangentielles. Quelques-unes de ces tendances ont reçu un succès et un appui institutionnalisés ; d'autres sont demeurées en orbite à la périphérie et, étonnamment, ont eu des répercussions internationales. Toutes, quoique certains de leurs protagonistes prétendirent le nier, ont été condition-

nées ou déterminées par l'obsession que la modernité mexicaine a eu de se définir une identité nationale.

Nous sommes un pays de projets de nation, et nous supposons que ces projets ont débuté depuis que les Mexicas se sont établis dans la vallée d'Anahuac au XIV<sup>e</sup> siècle (définis ainsi par les Européens selon la chronologie de l'ère chrétienne). En établissant l'indépendance de la nation au XIX<sup>e</sup> siècle, les indépendantistes, principalement des enfants ou des petits-enfants d'Espagnols, désiraient s'identifier à un mythe fondateur qui réconciliait ce paramètre aztèque avec la Vierge de Guadalupe, étendard d'un catholicisme qui, dans sa vocation pour le sacrifice et sa capacité d'intégrer les paradoxes, s'est converti en un dénominateur commun des diversités culturelle et raciale qui continuent de nous caractériser. La nouvelle nation indépendante héritait également d'un imaginaire aussi riche en ressources que ses étendues géographique et géologique le reflétaient. Mais le fait est que, pendant que la nation se configurait, des compromis politiques, économiques et géographiques s'établirent avec l'Europe et les États-Unis et conditionnèrent, pendant presque deux cents ans, le statut de pays indépendant. Le Mexique, et ce, dans plusieurs sens, se constitue non seulement comme frontière, mais comme vestibule d'accès de l'Occident pour l'« autre » — et son modèle de développement historique — et cette situation dans le contexte du monde surpasse le simple fait d'être voisin des États-Unis. Qu'est-ce qu'être « autre » ? Qui est cet « autre » ? Par la langue elle-même qui s'exerce et par les modèles éducatifs et culturels qui ont été expérimentés, le discours intellectuel mexicain sur l'« autre » se structure à partir de la perspective occidentale. La même chose pourrait être affirmée à propos de l'expression artistique : les portraits muraux que Diego RIVERA réalisa sur le monde préhispanique contiennent les ingrédients de l'archéologie positive et de la vision du matérialisme historique dialectique. Les projets idéologiques ont été modelés et conditionnés par le devenir de l'Occident, et, contrairement aux nations comme Cuba, le Mexique est dans une position où ces projets ne pourraient jamais se radicaliser.

Examinons la situation d'une manière quantitative : plus de cent millions de personnes habitent le Mexique ; presque un tiers de celles-ci vivent dans trois grands centres urbains : Mexico, Guadalajara et Monterrey. Quinze millions de Mexicains vivent dans des paramètres d'extrême pauvreté. Presque quinze millions de Mexicains appartiennent à un groupe culturel indigène, et l'espagnol, pour eux, n'est pas leur langue maternelle. Le fait que la quantité de pauvres et d'indigènes soit presque identique n'est pas une coïncidence. Sans qu'il existe de statistiques précises à ce sujet, on calcule que dix millions de Mexicains et de Latino-américains traversent annuellement la frontière entre le Mexique et les États-Unis ; presque tous des hommes. Une bonne partie de ceux-ci reviennent une fois ou deux par année à leur village d'origine, qui se situe la plupart du temps dans les zones ayant un haut pour-







centage de populations indigène et métisse. Les Hispaniques, quantitativement, sont en train de devenir la minorité la plus importante des États-Unis. Plus de la moitié de la population du pays n'a pas accès à une infrastructure culturelle institutionnelle qui ne soit liée au passé préhispanique, à l'anthropologie ou au patrimoine religieux colonial. Les musées d'art contemporain, dans leur grande majorité, sont localisés dans les grands centres urbains mentionnés ci-dessus.



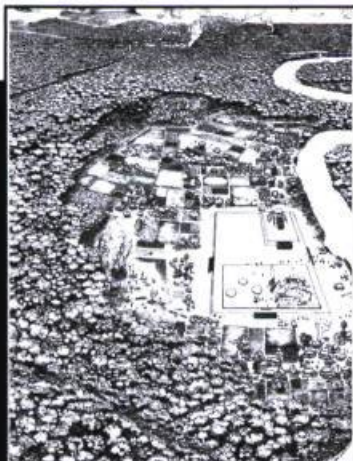
D'un autre côté, dans presque tous les villages où il existe une infrastructure électrique, la télévision et la radio constituent les principaux instruments d'identité culturelle. De plus, la télévision mexicaine est une puissance qui transcende les frontières du nord et du sud. La radio a permis que la musique mexicaine soit un creuset du nord et du sud ; s'y produisent des créations autant industrielles que culturelles de grande empathie avec la communauté et complètement étrangères au concept de haute culture<sup>1</sup>. La rencontre de la culture des télécommunications et de divers contextes régionaux a produit des phénomènes esthétiques qui, par les effets qu'ils provoquent, transcendent les énoncés artistiques des créateurs liés au circuit des musées, des publications spécialisées et au marché national et international.

Ce corps d'images, de sons et d'objets ne peut pas être qualifié totalement de folklore, de culture populaire ou de produit d'une pop mexicaine : c'est aussi une industrie, avec ses planifications de stratégies de marché, qui assimile toutes les influences possibles extérieures, et c'est aussi un pro-

duit d'exportation. Il suffit de regarder une annonce de bière mexicaine pour remarquer à quel point la publicité a assimilé l'imagerie de la nouvelle culture mexicaine et l'a sublimée dans un stéréotype qui nous identifie. Bien que plusieurs historiens n'aient pas le nouveau terme « iconosphère », que nous propose la phénoménologie, je crois que celui-ci s'applique bien à cette nouvelle expression de la « mexicanité » qui se manifeste dans les médias de masse et qui s'approprie les imageries locales et extérieures. Provenant de plusieurs époques, à la manière de strates archéologiques, ces imageries, qu'elles soient visuelles ou idéologiques, s'actualisent, se font synchroniques, avec une flexibilité qui rappelle la spontanéité d'un phénomène naturel. La multiplicité des strates imaginaires génère des produits esthétiques qui ne sont pas sans parenté avec le baroque, qui, comme le catholicisme, fut une graine stylistique importée qui prospéra d'une manière impressionnante dans le sol mexicain. Suivant une autre allégorie phénoménologique, les horizons imaginaires de ces manifestations n'arrivent jamais à s'annuler dans le sens d'une identité unique : l'iconosphère mexicaine est diversité et multiplicité. Sans besoin de passeport, l'observateur esthétique mexicain peut traverser la signification de l'étrangeté et de l'« autre » d'une manière quotidienne, sans jamais pouvoir épuiser la fascination de sa diversité.

L'artiste contemporain mexicain est obligé de prendre position face à cette mosaïque de manifestations et à cette capacité d'occuper n'importe quel espace iconographique. Tout espace urbain, grand, moyen ou petit, est rempli d'images, et presque tout espace rural est plein de significations, de lectures historiques, symboliques et culturelles. L'énorme bibliographie sur ces significations ou lectures culturelles contribue à saturer la déjà bien portante iconosphère mexicaine. Ils ne sont pas peu nombreux, ceux qui considèrent la nécessité de vides, de silences pour rénover la faculté créative. Mais c'est précisément notre capacité de saturation qui contribue à l'exportation de la culture mexicaine.

Il y a peu de mois de cela, l'ensemble de musique américain Kronos Quartet présenta un nouveau disque, sous l'étiquette Nonsuch, portant le titre *Nuevo*. La couverture du disque s'inspire de la tradition du « Papel Picado » — qui décore les fêtes populaires, surtout pendant les fêtes de Noël — et le disque s'offre en quatre couleurs de couverture, représentatives du coloris mexicain. Bien qu'il existe un vaste répertoire récent de musique de compositeurs mexicains pour quatuors à cordes, répertoire influencé dans une certaine mesure par le Kronos Quartet lui-même, *Nuevo* a recours à des adaptations, presque toutes issues de la musique populaire, de la musique de salon et de compositeurs de musique rock ou de musique électronique. On y trouve même un hommage à l'un des programmes de télévision pour enfants les plus populaires, *El Chavo del Ocho*, comédie consommée par plusieurs générations d'enfants mexicains.



À travers les années, de plus en plus de terres furent utilisées pour l'agriculture. Les prières servaient à demander aux dieux de procurer aux gens de bonnes récoltes. Grâce à l'étude des étoiles, un calendrier a été établi afin de prédire le bon moment pour une récolte heureuse.



Contenant des sonorités riches et bruyantes, *Nuevo* témoigne de l'émerveillement que d'honnêtes musiciens nord-américains ressentent face à la superficie colorée de la « mexicanité », de même qu'il représente ce que le Mexique peut exporter avec profit pour des générations d'amateurs de musique du monde (World Music). Mais ce disque suggère aussi que la nouveauté mexicaine fonctionne selon un processus de recyclage de l'ancien et de l'ancestral : nous continuons de vendre la céramique de nos ancêtres aux touristes, mais celle-ci est maintenant décorée avec les couleurs des nouveaux médias.

La relation entre l'art contemporain mexicain et les stratégies archéologiques s'est intensifiée ces quinze dernières années. Les artistes récupèrent des objets, des images et d'autres types de fragments des épaisses stratifications historiques et sociales, et tentent avec ceux-ci de reconstituer une vision. Ce n'est pas un hasard, je crois, si Gabriel OROZCO, le plus visible des artistes mexicains qui négocient dans la sphère de l'internationale, et Francis ALÿS, le plus notable des artistes « importés » qui ont fait du Mexique leur résidence, ont constamment recours à des processus liés à l'archéologie et à l'anthropologie, recyclant, retraitant et « re-signifiant ». Nous avons tellement été soumis au traitement de l'externe et à la « re-signification » de ce qui nous est propre que l'acte de recycler est devenu une stratégie légitime d'appropriation.

En tant que commissaires du deuxième volet de l'échange Québec-Mexico qui se tiendra en août-septembre à Québec, étant donné la fragmentation, comme caractéristique de l'art contemporain mexicain, nous avons adopté comme titre de ce projet le plus humble des fragments archéologiques : *Lascas*, les éclats, les esquilles qui se détachent des pierres. Rejetant la prétention de pouvoir résumer ce qui arrive dans notre pays

aux œuvres de quelques combien d'artistes, ce que nous offrons sont des esquilles, à la manière d'un cabinet archéologique. Une forte tendance du commissariat international a généré des expositions collectives dans lesquelles le discours du commissaire, sa vision du monde, est structuré à partir d'œuvres artistiques qui tentent, avec peine, de demeurer fidèles à leur origine et à leur intention face au puissant discours du commissariat. Nous devons retourner à l'idée que c'est l'art qui détermine la théorie artistique, et non l'inverse. Nous devons reconnaître que la production esthétique contemporaine surpasse ce qui est produit par les artistes contemporains. Avec le mot « éclat » nous voulons aussi revenir à la puissante idée d'Emmanuel LEVINAS à savoir qu'au-delà du signe, il y a la trace, présence dans le maintenant d'un temps si profond qu'il ressemble à l'éternité. Il demeure étrange que le Mexique, soumis comme il l'a été à de fortes ruptures historiques, s'accroche autant à ce qui n'est pas histoire, à ce qui est plutôt mémoire, parfois fictive, recouvrant la nouveauté de significations spontanées. De se maintenir en dehors du *temps des autres* est une espèce d'acte de défense et de résignation. Nous voudrions offrir une vision de l'art mexicain éloignée de tout exotisme, mais les efforts qui, depuis cinquante ans, ont été déployés par quelques artistes mexicains pour s'intégrer au discours esthétique international ont produit de pauvres gloses de ce que les artistes des autres économies réalisent. Il est inévitable que nous reconnaissons notre situation de périphérie devant les marchés et le circuit de l'art international. Cesser d'exploiter cette sempiternelle veine du Mexique ancien pour chercher de nouvelles voies d'expression est l'affaire des artistes, et c'est à cela qu'ils se sont dédiés, ces trente dernières années.



La radio et la télévision transmettent des phénomènes culturels qui sont reçus par le public et acceptés comme manifestations de la culture mexicaine. Également, ces manifestations s'exportent comme produits de la culture mexicaine. Dans ce contexte, ces manifestations n'ont rien à voir avec le concept de haute culture ; elles ne sont pas conditionnées par ce que font les artistes qui exposent dans les musées, pas plus qu'elles ne sont affectées par la politique culturelle de l'État. Au contraire, les médias électroniques de masse, dirigés par des entreprises privées, produisent des créations culturelles que les artistes de musée et la haute culture assimilent et critiquent. Depuis plusieurs dizaines d'années, il est considéré que les médias électroniques de masse promeuvent dans la société mexicaine les valeurs de la culture nord-américaine. Mais ce qui est certain, parallèlement au schéma des valeurs importées, c'est que les médias électroniques de masse mexicains ont produit une « mexicanité » qui s'exporte dans le marché hispanique en Amérique centrale, en Amérique du Sud, en Europe et aux États-Unis.



Les prêtres qui prédisaient si les récoltes allaient être bonnes, s'acquiesçaient alors le respect de la population. Ils en virent à convaincre les habitants de la nécessité de construire des temples pour renforcer leur prestige et leur pouvoir.