

RUPTURES ET INNOVATION :
JOSÉ GUADALUPE POSADA "CALAVERAS"
LA GÉOLOGIE DU VRAI ET DE L'IDENTITÉ
DANS LA CARICATURE MEXICAINE, SOUS LE PORFIRIAT

Artide extrait de la revue *Recherches contemporaines*, n° spé. "Image satirique", 1998

Manuel MONTOYA

*L'*innovation, l'invention, est d'essence divine ou héroïque dans la Grèce antique comme dans presque toutes les mythologies ; ce n'est qu'avec la sophistique qu'elle devint humaine. Elle fut avant toute chose le signe de l'oppression exercée par les dieux sur les hommes, ou de la soumission de ceux-ci devant une technicité qu'ils ne comprenaient pas et qui les dépassait ; elle fut aussi le signe de la révolte prométhéenne. Humaine, l'innovation devient certes une réalité, se concrétise dans la fabrique et la reproduction, mais, avant de le devenir, elle est une réalité qui se réalise d'abord dans le discours de savoir et de pouvoir. Avant d'être adopté par le discours populaire, quotidien, et le discours artistique, avant d'être intégré à l'imaginaire, l'objet nouveau fait partie du discours encyclopédique, scientifique, reste code du seul groupe d'initiés¹.

Dans cette perspective, le sens de la figure de la Mort face à l'innovation technique dans l'œuvre caricaturale du mexicain José Guadalupe Posada, qui publia dans la presse "antiréélectionniste", est extrêmement complexe et pose des problèmes de plusieurs ordres :

– méthodologique d'abord : peut-on "lire" en effet la totalité de l'œuvre d'un caricaturiste comme constituant un tout cohérent ? Ou alors les caricatures ne valent-elles que ponctuellement, puisqu'elles ne répondent la

1. Il n'est que de voir, le saut entre les planches de l'*Encyclopédie* de Diderot et la peinture néo-classique, les catalogues d'innovations techniques de la fin du 19^e siècle et les dessins et tableaux des surréalistes, la création d'objets absurdes ou encore les schémas de l'informatique et les dessins labyrinthiques.

plupart du temps, et de façon urgente, qu'à un événement, un épisode particulier et précis ?

– esthétique et philosophique : la nouveauté de la graphie, le traitement de l'événement, le sens de la caricature. Cela nous amène à définir, chez Posada tout au moins, mais je pense qu'on peut aller au-delà, la caricature comme étant le sens que l'on tire d'un événement (ponctuel, les "*facta*" d'Isidore de Séville), pour en faire une proposition de lecture exemplaire (générale, les "*ficta*"). La caricature n'est jamais l'illustration, mais la fictionnalisation de l'événement. La Caricature serait-elle un *Exemplum* moderne ? Elle possède les mêmes qualités que lui ; comme lui, elle joue sur le "*docere delectando*"... En outre, les liens entre *exemplum* et *imago* (comme incarnation d'une vertu dans une figure plus ou moins allégorique ou métaphorique, efficace par sa concision) ne sont plus à démontrer¹. Le fait que les *exempla* figurent comme type de raisonnement dans le genre délibératif n'est pas à négliger non plus ;

– elle pose enfin un problème d'ordre idéologique : comment et pourquoi la Mort intègre-t-elle le discours de la modernité et de l'innovation technique dans l'œuvre de Posada ?

C'est un peu à toutes ces questions que nous allons essayer de répondre. En sachant que nos réponses ne seront que parcellaires, les contraintes de temps étant aussi rigoureuses que la Mort.

Il ne s'agit pas pour nous de faire une quelconque étude de la psychologie du Mexicain face à la mort, ou d'étudier les caricatures de Posada dans une perspective ethnologique ou sociologique, illustrative et générale, pas même ontologique. Octavio Paz s'est longuement exprimé là-dessus, notamment dans *Le Labyrinthe de la solitude*². Nous allons nous intéresser à la représentation de quelques "squelettes animés" de Posada dans la mesure où ceux-ci vont nous permettre de poser le problème de l'innovation dans une perspective qui me semble originale chez lui. C'est-à-dire que nous n'allons pas voir la Mort dans la culture mexicaine et dans la caricature de Posada comme thème, mais que nous allons considérer les squelettes animés de celui-ci comme figures du fonctionnement d'un certain type de discours critique, particulier dans son œuvre caricaturale et à une époque donnée, celle du Porfiriat. C'est pour toutes ces raisons que nous avons joué dans le titre de notre travail sur le sens de "*calaveras*" qui est déjà employé synecdochiquement par Posada, puisqu'en espagnol il signifie "crâne" et non "squelette". Ce jeu nous permet de signifier que ces "*calaveras*" ont chez Posada une fonction beaucoup plus subtile et profonde, qu'elles sont un élément iconographique qui puise au plus profond de ses racines dans la culture précolombienne, certes, mais aussi et surtout dans

1. Roland Barthes, "L'ancienne rhétorique", *Communications*, 16, 1970, Seuil, p. 172-229.

2. *Le Labyrinthe de la solitude*, p. 54-77, chapitre III, "*Todos Santos, Díaz de muertos*" (Toussaint, journée des défunts).

celles du Moyen-Âge et du baroque espagnols, et qu'elles permettent ainsi au génial graveur qu'il était de "*calar las veras*", c'est-à-dire de "comprendre, de dévoiler et de percer à jour la vérité" qu'il nous offre nue.

La Mort, qui se cache derrière ces squelettes animés, occulte ou tout au moins oblitère par la force de sa représentation le sens des caricatures de Posada. C'est pour cela que nous ne sommes pas d'accord avec Paz, parce qu'il prive les caricatures du graveur d'une structure et de modalités épistémiques. On pourrait penser que nous sommes à trois lieues de l'innovation dans la caricature. Point. Car, outre l'aspect strictement graphique, esthétique, qui est déjà innovant dans le concert des caricaturistes de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle aussi bien en Amérique qu'en Europe, ses caricatures de squelettes ne sont pas éloignées de la thématique qui nous occupe. Je dirai même, sans besoin de torturer Posada, qu'elles constituent le point central, algide, de la problématique.

En effet, la modernité qu'impliquent l'innovation et le progrès techniques prend plusieurs modalités en Amérique latine, et au Mexique en particulier, qui nous sont souvent étrangères, habitués que nous sommes à ne considérer le monde qu'à partir de nos schémas culturels et économiques, européens et "occidentaux".

Certains romans ont traité de cet aspect, de façon ambiguë et complexe, parfois antithétique. Rappelons-nous les innovations apportées par le gitan Melquiades aux habitants de Macondo dans *Cent Ans de solitude* (l'aimant, la glace, etc.) ou encore le roman du Mexicain Agustín Yáñez, *Las Tierras flacas*, plus important pour notre propos, qui finit avec l'arrivée de l'électricité qui représente l'annonce de temps nouveaux¹. Cet aspect ambigu et ambivalent de l'innovation apparaît dès le départ dans l'histoire américaine. La conquête espagnole et les répercussions que celle-ci a pu avoir dans les mentalités ne sont sans doute pas étrangères à cette ambiguïté. Subitement les "temps modernes" allaient entrer en conflit avec un continent "antérieur à l'Histoire moderne", considérée bien entendu du point de vue des vainqueurs qui, nous le savons bien, commencent par défaire l'Histoire des hommes ou des peuples qu'ils viennent de subjuguier. Nous allons schématiser cela de la façon suivante :

| | | | |
|---------------------------------|-----------------------|---|-----|
| s o c i é t é m e x i c a i n e | l a r c h a ï q u e s | m o d e r n i t é | e t |
| innovations | | espagnoles (chevaux, armes à feu, roue, etc.), inconnues des Mexicains | |

1. Voir à ce propos l'excellente thèse de Jean Franco, *Millénarisme et Production romanesque chez Agustín Yáñez. Lecture sociocritique de "La tierra Pródiga"*, présentée et publiquement défendue à Montpellier, Université Paul-Valéry, 1983, 1149 pages.

société mexicaine : "archaïque" vs modernité européenne et nord-américaine (avances technologiques, capitalisme, etc.)

Il ne s'agit là que d'un schéma trop simpliste pour rendre véritablement compte de la réalité, mais il présente l'avantage de poser le problème dans la complexité et l'ambivalence du sens de l'innovation dans la société mexicaine dans laquelle évolue Posada, c'est-à-dire depuis le renversement de l'Empire de Maximilien, la restauration de la République par Juárez d'une part, et, de l'autre, le renversement de la dernière présidence de Porfirio Díaz et les débuts de la Révolution qui coïncident en 1910 avec la célébration du centenaire du "*grito de Dolores*"¹.

Parmi cette production nous distinguerons les squelettes animés et les têtes de mort parlantes, dont les historiens accordent unanimement la paternité à Manuel Manilla tout en reconnaissant avec la même unanimité que c'est avec Posada "qu'ils atteignent leur plus haute expression, en tant qu'illustrations de biographies et de ballades"². Ces squelettes nous intéressent non pas tant pour eux-mêmes que parce qu'ils dysfonctionnent dans la production caricaturale de Posada, le discours sur la modernité et les innovations techniques dans la société mexicaine du Porfiriato.

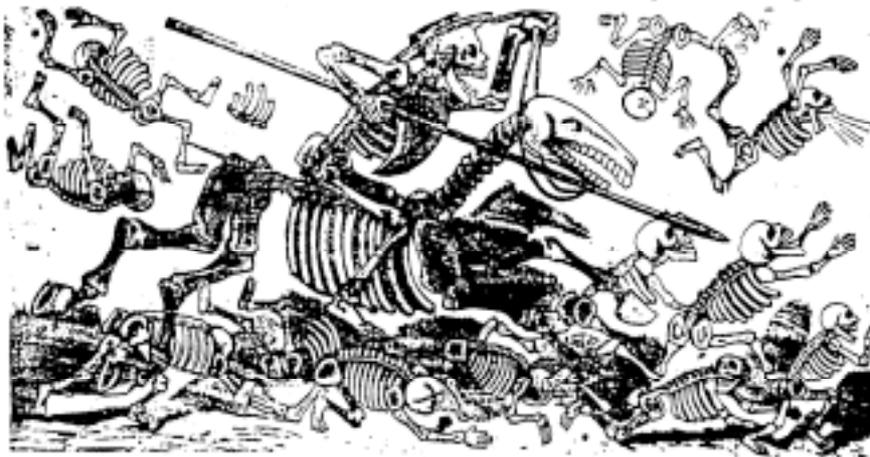
Il est de tradition de parler d'influence de l'art mexicain dans l'art de Posada. On a insisté à ce propos sur l'influence des tzompantlis, ou râteliers à crânes, où les Aztèques exposaient ceux de leurs ennemis vaincus. Mais l'archéologie précolombienne, à Mexico et ailleurs, n'en était qu'à ses balbutiements. Dans ces conditions, quelle était la connaissance exacte de la gravure et de la peinture mexicaine par Posada ? Nous ne pouvons y répondre. Nous trouvons certains éléments indigènes dans son œuvre, et nous verrons l'utilisation qu'il en fait, mais ceux-ci proviennent davantage de la peinture des Codex du 15^e siècle, que des bas-reliefs de Teotihuacán, ou des tzompantlis du Templo Mayor ou de la place des Trois-Cultures de Tlatelolco, qui reposaient encore sous des tonnes de pierraille en plein centre de la capitale et qui ne seront découverts qu'au milieu du 20^e siècle, plus de cinquante ans après sa mort.

Nous trouvons en revanche, et de façon beaucoup plus nette ou moins aléatoire que cette simple coïncidence entre certaines représentations mexicaines de la mort, des traces iconographiques et des tracés idéologiques bien particuliers dans l'œuvre de Posada. L'utilisation du squelette animé constitue une référence constante et explicite dans sa production, et elle détermine, me semble-t-il, sa substance idéologique. Une étude attentive des gravures fait apparaître la

1. Proclamation d'indépendance par le curé Hidalgo contre l'usurpateur français, Joseph Bonaparte, qui débouche très rapidement sur une révolte contre les Espagnols, aux cris de "Vive la vierge de Guadalupe et meurent les Espagnols !"

2. Miriam Molina, "José Guadalupe Posada, 1852-1913", *Europalia* 93 (78-81), p. 80.

prolifération d'éléments iconiques religieux, les emprunts constants aux Écritures ou à un type de littérature eschatologique chrétienne, qui sont le fait de la thématique choisie mais qui sont le fait aussi des structures mentales du caricaturiste-graveur fortement influencé et imprégné par la culture chrétienne baroque, lequel recourt à des "métaphores" bibliques ou à des schémas religieux qui fonctionnent comme autant de textes culturels¹. Nous voulons bien entendu parler des nombreuses *Danses macabres* et *Ars moriendi* qui envahirent l'Espagne et l'Amérique espagnole dès le 16^e siècle. L'immense avantage que présentaient ces ouvrages, outre la vision du monde qu'ils offraient, était la richesse des illustrations, dont l'iconographie fut reprise par la suite à l'époque de la Renaissance et surtout à celle du baroque. Ces intertextualités constituent un substrat axiologique de valeurs qui se trouve à l'arrière-plan des caricatures de Posada. Mais, au-delà d'une apparente diversité et même disparité, nous nous apercevons très vite qu'elles revêtent un aspect bien particulier : celui de l'Apocalypse avec tous les ingrédients du Livre de Jean : la Femme et la Bête (la vierge de Guadalupe et le Mal), les fléaux (et c'est là qu'il nous faut intégrer les innovations techniques selon Posada), le combat de l'Antéchrist et du Messie (Porfirio Díaz et Francisco I. Madero) et le Millénaire (la société sans inégalités après la Révolution). C'est ainsi que nous comprenons les diverses représentations de squelettes à cheval, qu'il s'agisse de celui de Don Quichotte² (fig. 1), avec le commentaire du propre Posada :



1. Serge Gruzinski, *Histoire de Mexico*, Paris, Fayard, 1996, et Guillermo Tovar de Teresa, *La Ciudad de los Palacios, cronica de un patrimonio perdido*, Mexico, Vuelta, 1992.

2. On définira le texte culturel comme "un fragment d'intertexte d'un certain type qui intervient suivant des modes spécifiques de fonctionnement dans la géologie de l'écriture. Il n'existe que reproduit dans un objet culturel sous la forme d'une organisation sémiotique sous-jacente qui ne se donne que fragmentairement à voir, par le biais de traces imperceptibles", (Edmond Cros, "D'un sujet à l'autre : sociocritique et psychanalyse", *Études sociocritiques*, Montpellier, 1995, p. 17).

Fig. 1. – "Esta es de Don Quijote, la primera, la sin par, la gigante calavera"
(gravure sur métal typographique), *Feuille volante*,
s.d., coll. A. Vanegas Arroyo, Mexico.

"Voici de don Quichotte
le squelette vaillant,
disposé à démolir
quiconque se mettra devant.
Ni curés, ni gens de lettres,
ni hommes de loi, ni médecins,
ces beaux messieurs ne pourront se soustraire
aux mauvais moments qu'il leur fera passer¹" ;

ou celui de la Coronela, ou encore celui d'Emiliano Zapata que la critique lui attribue mais que nous pensons d'une autre main que la sienne (peut-être de Manuel Manilla).

Cette Mort-errante en la figure de Don Quichotte, ces Révolutionnaires-cavaliers renvoient à une certaine image fantasmée du conquistador qui, en même temps qu'elle définit son objet, ouvre un certain nombre d'interrogations. Ce cavalier sème la mort et la désolation et répand le malheur partout où il passe, mais il restaure aussi dans une certaine mesure un ordre compromis par la société humaine.

De tous les fléaux que Dieu envoie sur la terre, nous le savons, les premiers et les plus célèbres sont les cavaliers dont l'imagination populaire s'est emparée, plus précisément celui de la mort. Les gravures de Dürer ou de Holbein ont circulé à travers le monde et cela, dès le 16^e siècle :

- le cheval blanc monté par un archer couronné : la victoire ;
- le cheval roux de feu et de sang et son cavalier muni d'une grande épée d'acier : la guerre ;
- le cheval noir monté par un homme portant une balance : la famine ;
- le cheval de couleur pâle : la mort noire (ou la peste bubonique).

Mais nous constatons surtout que l'apparition de ces quatre cavaliers correspond, dans une certaine perspective eschatologique, à une sorte de raccourci, de résumé de l'histoire de la conquête et de la colonisation du Mexique par les Espagnols : avec l'irruption d'un type de discours apocalyptique dans le discours historique et au travers de la figuration des quatre cavaliers, nous avons l'image fantasmée du conquérant espagnol qui, depuis Hernán Cortés, signifie pour le Mexique la guerre, la famine et la mort.

Le squelette animé devient une "incarnation" des quatre cavaliers annonçant les pires catastrophes et une série d'épreuves dramatiques pour le

1. "Aquí está de don Quijote/ la calavera valiente,/ dispuesta a armar un mitote/ al que se le ponga enfrente./ Ni curas, ni literatos,/ ni letrados ni doctores,/ escapan los señores/ de que les dé malos ratos."

peuple élu. Chaque élément de ce portrait idéal éclaté se trouve investi d'une signification parabolique (et nous retrouvons là notre *exemplum*). Cette danse macabre, cette farandole, ce "fandango" endiablé de la mort qui nous rappelle le topique littéraire classique du grand théâtre du monde et du monde inversé, trouve d'autres figurations dans d'autres types de "rondes" ou de fêtes représentées par Posada : la ronde du Cercle des amis (caricature parue dans *El Diablito Rojo*, 1908 ; fig. 2), et la "posada" de Noël (*El Diablito Rojo*, 1908 ; fig. 3), qui toutes deux fonctionnent sur ce même schéma de la ronde, à cette différence près que la figure du peuple (le type de "peladito", le mexicain "pelado", c'est-à-dire "fauché") est tantôt à l'extérieur et tantôt au centre même du cercle. Le peuple apparaît sous l'aspect d'une "piñata" (récipient rempli de friandises que l'on brise à coups de bâtons, le premier dimanche de carême, au cours d'un bal masqué) brisée à grands coups de massue, le "cacicazgo" (le pouvoir des notables), par les "barberos" (les adulateurs et magouilleurs), la "arbitrariedad" (l'arbitraire) et les "alcaldadas" (l'autoritarisme), qui fonctionnent comme autant de masques allégoriques de la Mort et ramassent emplois, cooptations amicales, passe-droits et concessions, tandis qu'ils lancent, du haut d'un balcon, les restes dont ils ne veulent pas au peuple. Nous pourrions rajouter à ces "rondes" d'autres formes caricaturées par Posada : la course de taureau, le "corrido" illustré et certaines représentations de "martyre" comme celui, très moderne, de la gamine torturée par ses parents ("Cruautés félines"), elle aussi frappée à coups de gourdins par son père et sa mère comme la "piñata" de la "posada".



Fig. 2. – *Doña blanca, juego infantil* (zincographie), *El Diablito Rojo*, 1908.



Fig. 3. – *Las Posadas en provincia* (zincographie), *El Diablito Rojo*, 1908.

L'autre caricature ("*Doña blanca*") fonctionne plus ou moins de la même façon. Elle se structure autour de deux textes culturels particuliers : l'un issu de la littérature espagnole de type carnavalesque (Quevedo et plus précisément *La Hora de Todos*), l'autre d'un codex du 16^e siècle représentant la fondation de Mexico-Tenochtitlán¹ (fig. 4). C'est-à-dire que nous avons deux structures contraires, dans une certaine mesure, mais qui se complètent parfaitement dans une perspective apocalyptique : le discours du "*mundus inversus*" et celui de la fondation, un texte fondateur et un autre de renversement, l'un implicite et l'autre explicite. C'est cette figuration complexe qui sert de point de départ à Posada pour sa caricature de "*Doña blanca*".

1. Le vice-roi Antonio de Mendoza commanda le codex qui porte son nom au chef de la corporation des peintres de Mexico, Francisco Gualpuyogualcatl. Peint sur papier européen, ce codex fut conçu et mené à bien au cours des années 1541-1542, soit une génération après la conquête. Il rapporte l'histoire de Mexico-Tenochtitlán depuis les origines (1325) jusqu'au lendemain de la défaite mexica, en 1522.



Fig. 4. – La fondation de Mexico-Tenochtlán, *Codex Mendoza*, pl. 1, vers 1541-1542.

Au centre du dessin du codex, figure le glyphe de Tenochtlán (la pierre, "teti", surmontée du figuier de barbarie, "nochtli", et du suffixe de lieu, "tlan"), qui fut fondée au moment où un aigle, manifestation de Huitzilopochtli, se posa sur un figuier. Autour de ce glyphe figurent les

fondateurs des quartiers de la ville et leur nom. La "tuna"(figue de Barbarie) que dévore l'aigle est une représentation du cœur humain et c'est cette "tuna" qui va servir de substantation à l'aigle. Ce dieu est le plus important, avec Tláloc, du panthéon aztèque¹ parce qu'il représente le butin gagné à la guerre et les tributs versés par les peuples asservis, grâce à lui. On devine très facilement le glissement opéré par Posada, des peuples, considérés comme entités ethniques, c'est-à-dire les non-Azèques, vers le peuple comme classe sociale, "ceux d'en-bas", asservis par le dictateur et son régime.

Cette caricature pose le problème de la fondation et du fondement du régime de Porfirio Díaz, et le désir du peuple de s'intégrer au pouvoir, de participer au pouvoir, avec son exclusion finale. Mais, tout comme la mort s'attaque indifféremment à tout et à tous, cette ronde de la Fortune peut élever ceux qui sont en bas et rabaisser ceux d'en-haut. La mort cavalière, comme la fortune, va donner à chacun son dû, et préfigure la Révolution par ce bouleversement.

Les figures emblématiques du Mexique (l'aigle tête basse et le serpent) qui figurent sur le fauteuil présidentiel à la place du rocher traditionnel, s'animent et s'affrontent, tandis que Porfirio Díaz, debout, tient dans ses mains (ses serres) des objets qui ressemblent à des "tunas"(figuration du cœur et du sang nécessaires à la renaissance du soleil), telles qu'elles sont représentées dans la graphie aztèque, mais qui sont en fait des sacs de dollars (nouvelle idole nécessaire à la renaissance du Mexique de la dictature). Le Dollar, c'est le sang de la "modernité", mais "Doña blanca" (Dame Blanche), terme par lequel Posada le qualifie, signifie à la fois l'argent et la Mort. Toutefois, au Mexique, "Don" et "Doña" ne connaissent pas le même traitement qu'en Espagne : ils correspondent au "titre que l'on donne à la personne que l'on ne connaît pas, dont on ignore le nom". "Doña" est donc polysémique et investie de deux valeurs contraires : celle d'un discours présenté comme aliéné et aliénant (celui "européen") où "doña" renvoie à une marque de respect, et celle revendiquée comme identitaire (celui des "peladitos"), où "doña" n'est pas un titre de respect, mais correspond à "celui que l'on ne connaît pas" (cf. Santamaria) ; ainsi, pour Don Porfirio et les siens, "Doña blanca", c'est le nouveau veau d'or

1. Huitzilopochtli était le dieu suprême et personnifiait le soleil. Sa mère Coatlicue, "celle qui a une jupe de serpents", déesse terrestre, avait donné naissance avant lui aux innombrables dieux stellaires qu'on appelait les 400 du Sud (Centzonhuitznahua, les 400 lapins) et à la divinité lunaire Coyolxauhqui, incarnation des ténèbres nocturnes. La tradition raconte (*Leyenda de los Soles*, codex Chimalpopoca, Mexico 1945, p. 119 *sqq*) qu'elle fut miraculeusement fécondée par une boule de plumes tombée du ciel (l'âme d'un sacrifié) et que son fils, naissant tout armé avec son "serpent de feu" (*xiuhcoatl*) chassa ses frères et sa sœur comme le soleil dissipe la nuit et effraie les étoiles. (Soustelle, 130). Dieu suprême des guerriers, il connut des débuts difficiles, et n'était au début qu'un dieu inconnu d'une petite tribu nomade, porté à dos d'homme à travers les steppes poussiéreuses du nord. Il n'était qu'un "*çan maceoalli, çan tlacatl catca*" (qu'un plébéien, rien qu'un homme) mais il s'était élevé avec la tribu qu'il guidait ; ainsi au 16^e siècle, à l'arrivée des Espagnols, il régnait sur l'empire aztèque : "Grâce à moi le soleil s'est levé", disait-il par la voix des prêtres (codex de Florence, t. I, p. 1).

que l'on adore, et pour le peuple, c'est la "blanca", l'argent dont on parle sans en avoir jamais vu la couleur. Dans un cas comme dans l'autre, cela signifie la Mort. Tout autour, en une ronde qui, plus que jeu enfantin, est un véritable jeu carnavalesque, figurent les piliers du régime. Il s'agit pour eux de ne pas laisser entrer dans la ronde un personnage populaire. En place et lieu des fondateurs des quartiers dans le plan du codex, nous avons ici les fondements du régime (moine, prêtre, bourgeois, propriétaire, soldat...) et, à l'extérieur, le type du "peladito", dans la représentation traditionnelle du petit peuple mexicain. Cette caricature est une nouvelle figure de la danse de la mort qui fonctionne autour de l'axe intégration-rejet¹.

La reprise des thèmes apocalyptiques ainsi que du discours apocalyptique définit une position culturelle et religieuse, et elle implique un rapport à l'histoire et à la religion. Elle est le signe avant-coureur de la fin du monde (de la fin d'un monde, tout au moins). Plus qu'à la Bête de l'Apocalypse, ce discours renvoie à la deuxième bête, qui joue le même rôle de dispensatrice de la catastrophe finale, mais qui, dépourvue de l'aspect repoussant de la première, séduit les foules et fait des prodiges. C'est une figure du pseudo-messie² qui va ainsi prendre place sous l'aspect de plusieurs figurations prises par la Bête immonde, à savoir l'innovation technique – surtout l'électricité – sous tous ces aspects, puis la roue inconnue des peuples américains (bicyclette, voiture), et enfin la "bête humaine" (le train à vapeur ou le train électrique qu'est le tramway) qui, de façon surprenante, jouera un rôle bien précis dans la mythologie révolutionnaire (et déjà à l'époque de Posada). Mais la Bête, nous l'avons compris, c'est avant tout le dictateur qu'est Porfirio Díaz. Díaz, le clergé, l'armée, la bourgeoisie et les "scientifiques" sont décodés comme auteurs et acteurs d'une fin du monde. Perçue dès le départ comme machine de guerre ou de destruction, l'innovation se poursuit chez Posada par la représentation de la machine destructrice, qui implique aussi bien la disparition du monde naturel, paradisiaque, que celle du monde "indigène". La grande ambiguïté est que cette vision allie à la fois la notion de disparition d'un monde de l'âge d'or, qui serait le porfirisme, et celle d'un monde qui sera celui de l'âge d'or (le madérisme). Entre les deux se situe la révolution apocalyptique. La vision religieuse et apocalyptique s'affirme avec des géants, des monstres dévorants, des instruments mystérieux (trains, bicyclettes, voitures...) qui appartiennent à une

1. "L'axiome idéologique en vigueur affirme que la république des hommes est organisée selon une hiérarchie immuable voulue par Dieu et que, en conséquence, chacun doit admettre l'état où Dieu a voulu qu'il naisse et qu'il vive" (Cros, 116).

2. Cf. Norman Cohn : "Les signes et prodiges fallacieux que le faux prophète met en œuvre par l'intermédiaire de Satan et de sa puissance lui permettront de subjuguier le peuple apparemment vertueux et magnanime. Il masquera avec un art consommé sa perversité, ce qui lui permettra d'asseoir solidement sa tyrannie" (*Les Fanatiques de l'Apocalypse. Courants millénaristes révolutionnaires du 11^e siècle au 16^e siècle*, Paris, Julliard, 1962 ; cf. aussi Yves Delhoyse et Georges Lapierre, *L'Incendie millénariste. Os Cangaceiros*, Paris, 1987).

vision laïcisée ou domestique du diable ou de la représentation de l'enfer, et plus simplement du royaume de Danemark qu'est devenu le Mexique de Porfirio Díaz et de son gouvernement de "*científicos*", qui se caractérise par le crime et qui est constitué par l'équipe de positivistes réunis autour de José Yves Limantour (ministre des Finances en 1892) et de Justo Sierra.

La critique la plus claire de ce néo-comtisme mexicain trouve son illustration dans deux caricatures qui se répondent l'une l'autre :

– la première parue dans *El Diablito Rojo*, en 1908, "*Este sí es amor del bueno*" (à propos de l'inauguration du chemin de fer à Colima, 162 x 87 cm ; fig. 5).

– la seconde, parue la même année et dans le même journal, "*Camino de ultratumba*" (162 x 93 cm ; fig. 6).



Fig. 5. – "*Este sí es amor del bueno!*" (zincographie), *El Diablito Rojo*, 1908.

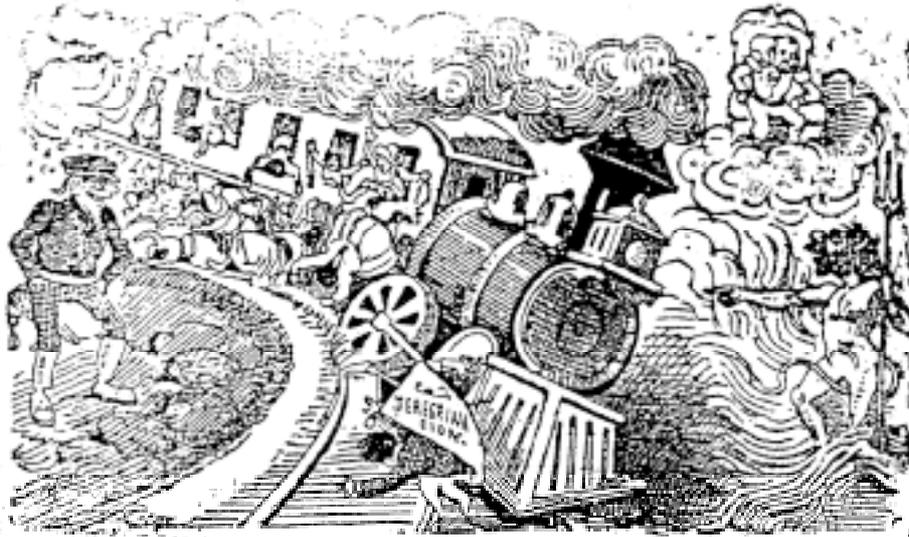


Fig. 6. – "Camino de ultratumba" (zincographie), *El Diablito Rojo*, 1908.

Au travers de ces deux images, nous avons, me semble-t-il, une illustration parfaite du rapport ambigu de Posada à cette innovation technique extraordinairement importante pour le Mexique, aussi bien dans une réalité économique que politique et bien entendu imaginaire. Le train fait partie des mythologies, porfiriste et révolutionnaire. Le train qui apparaît dans plusieurs gravures mais surtout dans "Ça c'est aimer vraiment"(1908) comme dans le frontispice du journal *Gil Blas* de 1892 (train, tunnel, électricité, télégraphe et bateau vapeur) est signe de progrès et signe de mort à la fois : nous y voyons une allégorie de la République mexicaine, représentation traditionnelle chez Posada, avec bonnet phrygien, bouclier à plumes à ses pieds, glyphe mexicatl avec aigle dévorant le serpent, figuiers de barbarie (nopal), devant le Popocatepetl et l'Ixtaccíhuatl (la Femme couchée), près de Puebla, lieu d'une mémorable défaite française, saluant l'arrivée d'un train qui émerge des profondeurs de la nuit d'un tunnel. L'image établit une série de redondances très signifiantes : celle des deux volcans et des deux tours de la cathédrale de Mexico ; celle du nopal, du cactus cierge et des poteaux télégraphiques ou électriques ; celle enfin du nuage et du panache de fumée du train ainsi que de la fumée du volcan (le train sort du tunnel, la fumée du volcan des entrailles de la terre). Le train est salué par le paysan qui se découvre à son passage : il s'agit dans ce cas, et pour reprendre les propres termes de Posada, d'un "train, intermédiaire de Trafic et de Paix" qui relie Guadalajara à Colima et à Manzanillo et il émet surtout le souhait de voir tous les Mexicains unis à l'arrivée de Hidalgo (dans un jeu de mots possible avec le nom de la ville, Hidalgo del Parral, au nord du Mexique, à quelques kilomètres de Ciudad

Juarez, de l'autre côté d'El Paso, et celui du révolutionnaire, père de l'indépendance, à deux ans à peine de la célébration du centenaire de 1910).

Cette caricature est complexe au niveau du sens car elle met en place toute une mythologie "scientifique" (c'est-à-dire positiviste), contraire à la pensée de Posada. Toutefois, l'autre caricature ne laisse pas de place au doute. Tout autre est en effet "Le Chemin d'Outre-tombe", qui semble moins optimiste : le train n'est plus le symbole du progrès et de la paix, mais de l'exploitation et de la mort. Posada procède de la même façon que pour la caricature précédente : redondance du nuage et de la fumée du train ; mais, alors que dans la caricature précédente cette redondance était là pour signifier l'harmonie parfaite, l'osmose qui existait entre la technique et le pays, la modernité et la tradition, ici l'homologie s'établit entre le train qui tue et le petit nuage sur lequel trône le vieux dictateur, c'est-à-dire entre l'étranger (le train est yankee) et le pouvoir dictatorial de Porfirio Díaz.

Là où la République montre de la main la modernité comme signe de progrès et de bien-être, le Diable, allégorie du Journal et de la conscience critique du peuple mexicain, signale d'un doigt accusateur la catastrophe à Don Porfirio, qui, tel un dieu paternel, se penche de façon très nonchalante sur la nation qu'il a "créée" comme nous le trouvons dans la caricature de "Doña Blanca". Ce n'est plus l'accident hasardeux qui est montré (nous sommes loin des images parues dans *L'Illustration* et de la locomotive de la gare d'Orsay) ; cela devient un assassinat du peuple mexicain, planifié par l'étranger nord-américain avec la complicité et la bénédiction de la dictature des scientifiques d'Yves Limantour. Posada le montre par l'image (l'Américain, version moderne de l'Oncle Sam, en bottes ou guêtres, casquette et gros pistolet à la ceinture, qui se rit du dramatique accident) et le texte :

"Mais lorsque la Société¹ tue,
elle dit : "Je m'en lave les mains" ;
et si quelqu'un veut toucher un centime,
en demandant des indemnisations,
les yankees hurlent : "Pas question !"
et ici on leur répond : "Bravo !"

Cette même idée du chemin de fer comme chemin de croix du peuple mexicain est reprise dans la caricature "*Expectación universal ante nuestras luchas intestinas*", parue dans *Gil Blas* en 1911, deux ans avant la mort de Posada, déjà en plein conflit révolutionnaire. Certes, comme dans les *corridos*, il y a, en tout premier lieu, le souci d'informer. Mais très rapidement ce souci fait place à un discours épique. Gilberto Vélez précise, à propos des *corridos* qu'il qualifie de

1. Il s'agit de la Société de chemins de fer.

"journalisme chanté"¹ : "Ils ne se limitaient pas au récit de l'événement. Après avoir satisfait la curiosité populaire, ils approfondissaient cherchant à dégager les causes de ces événements, et soulignaient le pourquoi des faits, objectif que ne réussissent pas toujours à atteindre les moyens d'information modernes."

Posada ne manque pas de dénoncer les véritables coupables de ces catastrophes. Chose curieuse, le "*maquinista*" (le machiniste) est toujours le premier coupable désigné par Posada ; il est "*salvaje*" ou "*brusco*", bien différent de celui qui conduit "avec une puissance virile" le train qui va mener le Mexique jusqu'à la "cime / de l'universelle culture" et qui va faire en sorte que "le pays suive cette voie, / que triomphe le Travail avec des réalisations, / et que tombent en mille morceaux, enfin vaincus, le nanti et la prébende". Le Train et la voie ferrée deviennent une allégorie "progressiste" du Mexique. Et si le train déraile, c'est parce que le conducteur est incapable de le mener sur la bonne voie, jusqu'à son but, la gare de destination, qui va permettre l'union de tous les Mexicains.

Les puissances des ténèbres préparent la fin des temps, annoncée cosmiquement par des comètes (celle de 1896 ?) ; ce n'est pas seulement la présence du mal, du diable venant miner de l'intérieur la société de Dieu, mais les débuts de la lutte finale où la figure de l'Antéchrist s'impose peu à peu. À y regarder de plus près, on découvre, dans la relation de l'anéantissement cosmique et humain qu'opère la modernité technique, un nouveau thème : celui de la nostalgie de ce qui va s'éteindre à jamais et qui remontait aux premiers temps. C'est dans cette optique que la résistance au "progrès" et à la transformation des techniques acquiert une autre signification : loin d'être rétrograde et ridicule, elle devient le bastion des vraies valeurs menacées de disparition. La modernité est au service du Prince des Derniers Jours (Díaz) et annonce l'avènement du Messie (Madero). La vision apocalyptique semble ainsi être à la base du système modélisant de l'œuvre gravé de Posada. Ce messianisme relève donc d'un mécontentement socio-économique, mais dont la prise de conscience ne se fait que dans le cadre d'une vision mythique ou, en ce qui concerne Posada, d'une iconographie chrétienne, ceux-ci fonctionnant comme des cadres de référent pour la compréhension des crises sociales. La confrontation des deux courants : conservatisme, caciquisme, porfirisme et libéralisme, progrès, révolution, se fait par le conflit de deux entités symboliques : la Bonne Mort incarnée par la *calavera* et la Male Mort représentée par la modernité "scientifique", chacune investie de valeurs positives et négatives à la fois. Le recours à l'intertextualité ou le texte culturel permet d'affirmer que cette attitude de Posada s'avère, sinon unique, du moins

1. Gilberto Vélez, *250 letras de corridos mexicanos*, Mexico, Ed. mexicanos unidos, 1990, p. 181.

très ambiguë. À quoi rattacher cette ambivalence ? L'Apocalypse. La double orientation, Vie et Mort, découle de l'empreinte millénariste dont elle constitue un affleurement évident :

– une mort "archaïque" aussi bien au niveau de la graphie que des valeurs incarnées par elle et qui restaure un ORDRE social ;

– une mort "moderne", représentée par les innovations techniques des scientifiques de Porfirio Díaz, qui détruit l'harmonie, qui est DÉSORDRE.

Cette mort révolutionne une société particulière finissante dans un discours de type apocalyptique, à une époque particulière (changement de siècle, centenaire de l'indépendance), en s'attaquant à la Modernité technique qui est sa rivale. Mais il ne nous faut pas lire cette structure dans une perspective uniquement eschatologique. Derrière ces innovations, il y a les "scientifiques" de Porfirio Díaz et l'idéologie positiviste qui s'était coulée dans le moule du caudillisme et du capitalisme de la dictature porfiriste. S'opposer à ces innovations, les présenter comme des catastrophes qui bouleversent l'ordre normal, ce n'est pas tant un regret d'une société rurale, d'un paradis perdu ; c'est avant tout s'opposer au Porfiriat, à la dictature, c'est annoncer la Révolution au travers du cavalier de la mort (nouvellement investi), qui va instaurer une société sans classes, celle du royaume de la Bonne Mort.

