

## Chevelures et pilosités dans l'œuvre de Manuel Álvarez Bravo

Jacques Terrasa

Université Paris-Sorbonne

CRIMIC EA 2561

Les poils sont partout ; ils couvrent l'ensemble de notre corps, à raison de trois à cinq millions de follicules pileux par individu. Cependant, ce duvet n'est pratiquement pas visible ; mais il est nécessaire au bon fonctionnement de tout organisme vivant<sup>41</sup>. Certaines zones ayant besoin d'être mieux protégées, on les trouve alors en abondance : plus longs, plus épais, ils couvrent sans retenue notre crâne, nos aisselles ou notre pubis, ou bien — de manière plus circonspecte chez ces dames — les membres, la poitrine ou le menton. Et puis, le poil, « c'est du corps, mais du corps détachable et modifiable »<sup>42</sup> ; d'où la géométrie variable et les nombreuses apparences que celui-ci prend, grâce aux actions mécaniques et chimiques que nous lui imposons. Mais c'est aussi « du corps qui ne meurt pas après avoir été coupé »<sup>43</sup> ; d'où la valeur métonymique qu'il garde, partie toujours intacte d'un tout voué à la disparition, et qui devient ainsi objet de rites et de dévotion.

---

<sup>41</sup> Cf. Claude GUDIN, *Une histoire naturelle du poil*, Paris, Éditions du Panama, 2007.

<sup>42</sup> Marie-France AUZÉPY, « Introduction », in M.-F. AUZÉPY et Joël CORNETTE, dir., *Histoire du poil*, Paris, Belin, 2011, p. 7.

<sup>43</sup> *Ibid.*

Rentrons à présent dans le détail : que fait donc cette longue mèche de cheveux châtain clair posée à même le sol, sur des carreaux en ciment aux motifs géométriques ? Le détail, une photographie en noir et blanc prise vers 1945 par Manuel Álvarez Bravo, s'intitule précisément *Mèche*, et elle renvoie ainsi sans équivoque au référent lui-même. Je l'ai choisie pour ouvrir cette étude sur la manière dont le photographe mexicain met en évidence les excroissances trichologiques dans son œuvre, depuis les premières images jusqu'aux derniers nus – disons, pour borner mon corpus, de *Coiffeur* (1924), une scène de rue un poil *costumbrista*, jusqu'à *Ana María de G.* (1985), aux surprenantes découpes du corps féminin. Dans les portraits de femmes et les nus d'Álvarez Bravo, les cheveux sont généralement longs (la mode « à la garçonne », qui gagne l'Occident à partir des années vingt, affecte assez peu la société mexicaine) et la tendance à l'épilation, d'abord féminine et surtout réservée aux aisselles jusqu'aux années 1980, y est très limitée, car l'œuvre du photographe est antérieure à la mode des corps lisses et aseptisés d'aujourd'hui. Mais si les chevelures longues et les pubis poilus étaient encore légion au XX<sup>e</sup> siècle, en quoi leur présence dans les nus du Mexicain diffère-t-elle par rapport aux portraits et aux nus de ses contemporains ? En quoi ces phanères font-elles sens lorsque l'on essaie de comprendre quel regard photographique l'homme Álvarez Bravo porte sur le corps des femmes ? Pour cela, la *Mèche* – « manière de dire l'infinie subtilité de l'humain par opposition avec le géométrisme du sol »<sup>44</sup> – va nous servir d'entrée en matière.

---

<sup>44</sup> Paul-Henri GIRAUD, *Manuel Álvarez Bravo : L'Impalpable et l'Imaginaire*, Paris, Éditions de La Martinière, 2012, p. 179.



Manuel Álvarez Bravo, *Mèche* (c. 1940)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

Forme organique tombée sur le carrelage aux motifs en pointe convergents, la mèche aux légères ondulations vient d'être coupée ; elle est vue en plongée ; les cheveux sont encore réunis à une extrémité ; de l'autre côté, ils gardent leur expansion naturelle. Dans le coin supérieur droit de l'image, un pied de chaise métallique permet d'imaginer, hors-champ, là haut, les ciseaux qui s'affairent sur une longue chevelure de femme. S'agit-il de Doris Heyden, la seconde épouse du photographe depuis 1942 et dont on peut voir la chevelure plutôt claire – assez proche d'un blond vénitien – sur la photo *Maternité* (1948) ? Peu importe l'appartenance ; la longue mèche coupée signale un avant et un après, une modification sensible du corps dont la chevelure est la partie de notre individu la plus visible et sujette à transformations. Lorsque la coupe est importante, elle signale pratiquement toujours un changement social, psychologique ou symbolique, que ce soit chez la jeune fille lors du passage à l'âge adulte, ou après la naissance d'un enfant, ou, à une certaine époque, pour des femmes qui ont eu des relations supposées avec des ennemis de la

Patrie, ou pour les hommes qui entrent au service militaire... Ce passage d'un état à un autre, souvent associé à un rite initiatique dans les sociétés traditionnelles, est marqué par la perte d'une partie de soi à laquelle on renonce, pour renaître différemment :

Disposer des cheveux implique leur perte, que cette perte soit acceptée ou contrainte. Les cheveux inclus dans des arrangements reliquaires évoquent l'absence d'une personne. La *perte acceptée* passe par un ensemble complexe de complicités et de renoncements. Chevelures de religieuses entrées dans les ordres ou paquets ligaturés de cheveux d'initiés papous sont des marques de séparation et de coupure, mais aussi des preuves de transition vers une renaissance<sup>45</sup>.

Comme le signale Yves Le Fur, la conservation de la mèche (ou la natte) coupée peut aussi être contrainte ; elle renvoie alors à un acte qui peut revêtir, pour Freud, une dimension violente, castratrice : « les “coupeurs de nattes” jouent, sans le savoir, le rôle de personnes qui accomplissent sur l'organe génital féminin l'acte de castration », écrit le père de la psychanalyse dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910)<sup>46</sup>. Laissons toutefois, pour l'instant, la castration là où elle est – au niveau de cet organe dont nous parlerons plus loin – pour nous concentrer sur la coupe et la perte ; c'est-à-dire, dans une perspective ontologique, sur la photographie. En effet, celle-ci a été définie comme une coupe temporelle et spatiale<sup>47</sup> ; c'est un instant prélevé sur le continuum du temps, qui fige le mouvement – la vie – comme le ferait le regard pétrifiant de Méduse, et détermine ainsi un avant et un après dont l'image serait le seuil ; c'est aussi un fragment d'espace qui laisse hors-champ l'immensité

---

<sup>45</sup> Yves LE FUR, « Cheveux mode d'emploi », in Y. LE FUR, *Cheveux chéris. Frivolités et trophées*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Quai Branly / Actes Sud, 2012, p. 9.

<sup>46</sup> Extrait d'un texte publié dans les *Œuvres complètes de Freud. Psychanalyse, vol. X (1909-1910)*, Paris, PUF, 2009, cité par Patrick AVRANE, « Le poil freudien », in M.-F. AUZÉPY et J. CORNETTE, dir., *Histoire du poil, op. cit.*, p. 312.

<sup>47</sup> Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990, p. 151-202.

du Monde, en coupant dans le réel une minuscule fenêtre à laquelle on attribue spontanément une valeur métonymique, plutôt que fortuite. Quant à la perte — celle de quelque chose qui a été et qui n'existe plus qu'à travers la trace lumineuse qu'elle a laissée sur la pellicule<sup>48</sup> —, son sentiment est réactivé à chaque fois que l'on regarde l'image. Car comment oublier ce que l'empreinte photographique ne cesse de nous rappeler ? Et comment se déprendre de ce lien existentiel à la chose (ou à l'être) que la photographie manifeste, du simple fait qu'elle a été un jour proche, ou pour être exact, dans un rapport de contiguïté avec l'objet perdu ? C'est cette valeur d'indice (de contiguïté), et non d'icône (de ressemblance)<sup>49</sup>, qui lui aurait donné un fort pouvoir pour convoquer devant nos yeux l'objet d'autant plus désiré qu'on le sait perdu, et cela durant plus d'un siècle et demi, jusqu'à l'avènement des images numériques et/ou virtuelles qui ont fortement modifié notre rapport à la réalité.

En ce sens, l'image intitulée *Mèche* remplit un rôle méta-photographique. Elle nous refait le coup de la coupe, en prélevant sur la femme invisible dans le hors-champ, un certain jour des années 1940 dont nous avons oublié la date, une partie d'elle-même, souvenir, trophée, talisman qui a la particularité de ne pas mourir, ou du moins, de conserver intacte son apparence pour des siècles et des siècles, mieux que ne le ferait une vieille image argentique. Elle nous rejoue ainsi le coup de la perte, qui a clairement dû modifier l'apparence physique de la personne en rejetant une partie d'elle-même, mais en la perpétuant aussi, du simple fait de s'y substituer — car « si l'on considère que la partie vaut pour le tout, les poils [et les cheveux], dans la mesure où ils gardent leur aspect vivant, valent pour la personne elle-même »<sup>50</sup>. Enfin, l'image *Mèche* est une image seuil, comme dans tant de photographies d'Álvarez Bravo qui montrent le passage d'une ancienne à une nouvelle vie, celle-ci étant marquée ici par les cheveux courts — des seuils où l'on voit la vie « passer d'un

---

<sup>48</sup> Sur le « ça a été », cf. Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile / Gallimard / Seuil, 1980.

<sup>49</sup> Sur les notions d'icône, indice et symbole, cf. Charles S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

<sup>50</sup> M.-F. AUZÉPY, « Introduction », in *Histoire du poil*, op. cit., p. 8.

état à l'autre »<sup>51</sup>. Tandis que quelqu'un (serait-ce Álvarez Bravo lui-même ?) est en train de couper une partie de la longue chevelure, le photographe tranche avec son appareil dans l'espace-temps qui l'entoure, composant dans le viseur un étrange arrangement capillaire, substitut d'une figure féminine sur fond de damier. Quel corps nu se cache sous cette longue chevelure ainsi mise à plat ? Qui est cette Lady Godiva mexicaine protégée par son voile capillaire ? Mais cette *Mèche* isolée n'est qu'une exception légèrement ironique dans l'œuvre du photographe. Les longs cheveux, qui cachent et révèlent à la fois le corps, sont habituellement associés à de beaux portraits, comme celui de l'actrice Isabel Villaseñor<sup>52</sup>, dans la position d'une Marie Madeleine qui observe la beauté éphémère de son visage. Dans cette photo, intitulée *Portrait de l'éternel* (1935), la moitié du corps est cachée par l'interminable chevelure qui descend jusqu'aux hanches, dans un admirable clair-obscur.



Manuel Álvarez Bravo, *Portrait de l'éternel* (1935)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

<sup>51</sup> Laura GONZÁLEZ FLORES, « Manuel Álvarez Bravo. Syllabes de lumière », in *Manuel Álvarez Bravo*, catalogue de l'exposition du Jeu de Paume, Paris, Hazan, 2012, p. 26.

<sup>52</sup> Information donnée par P.-H. GIRAUD, *op. cit.*, p. 114.

En photographie, c'est en cachant que l'on montre le mieux ; je ne parle pas du tirage, où une zone masquée restera plus claire dans le révélateur, mais de la dialectique du vu et du non-vu qui fait que contrairement à la peinture le photographe cherche d'abord à vider son cadre, non seulement de l'accessoire, mais souvent aussi, de l'essentiel, que l'œil du spectateur recherche et que son esprit recrée. Le corps est-il présent, invisible sous les cheveux longs ? Il est souvent plus facile, pour imaginer un corps nu, de le cacher sous un drap blanc. C'est ce que suggère Manuel Álvarez Bravo, durant ces mêmes années 1940, en photographiant toujours avec une pointe d'ironie un drap tombé sur le même carrelage où il a photographié la mèche de cheveux.



Manuel Álvarez Bravo, *Drap tombé* (c. 1940)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

### **Des blasons velus et des yeux que je ne saurais voir**

*Drap tombé*, années 1940. L'image a été décrite par Paul-Henri Giraud dans son étude sur le photographe :

Le drapé complexe évoque un haut-relief qui s'élève du sol et pourrait faire croire, un instant, qu'un corps humain repose sous ce

linceul. En fait, le drap est ici un substitut du corps, voire de l'âme humaine, elle aussi riche de mille plis, elle que l'on se prend parfois à rêver défroissée, impeccablement blanche<sup>53</sup>.

Comme pour *La mèche*, le *Drap tombé* fait partie de ces photographies où, à partir de 1931, Álvarez Bravo exprime « une rhétorique de la discordance » selon Laura González Flores, avec des motifs tout à fait reconnaissables, « mais *déstabilisés* : soit ils sont arrachés de leur lieu habituel, soit ils sont montrés d'un point de vue qui rend leur sens équivoque »<sup>54</sup>. Nous sommes à présent dans les années 1940 ; sans qu'il y ait forcément une intention surréaliste, ces deux images produisent un sentiment d'« inquiétante étrangeté » *Umheimliche*, pour utiliser le titre donné par Sigmund Freud à son essai de 1919<sup>55</sup>, même si l'association entre les objets est ici minimale : le motif du carrelage et l'objet tombé sur ces carreaux, comme mû par un hasard objectif.

Mais quel est le corps qui gît là, au sol, le dos voûté, les genoux légèrement repliés, dans la position du dormeur ou de la victime tombée à terre<sup>56</sup> ? Du corps nu qui se repose après l'amour au cadavre que l'on cache à la vue des badauds avant l'enlèvement, d'une (petite) mort à l'autre, du lit au linceul, les connotations du *Drap tombé* sont nombreuses, entre Eros et Thanatos ainsi placés dans le sillage de Georges Bataille et des surréalistes. Mais le simple drap froissé ne cache rien d'autre que notre imaginaire, contrairement à une photographie de 1970 intitulée avec humour *Tentations chez Antoine*, où le linge qui sèche sur un étendoir métallique nous laisse voir l'essentiel, hormis le visage. Nous sommes dans le jardin d'un ami d'Álvarez

<sup>53</sup> P.-H. GIRAUD, *op. cit.*, p. 179.

<sup>54</sup> L. GONZÁLEZ FLORES, « Syllabes de lumière », art. cit., p. 23.

<sup>55</sup> « L'inquiétante étrangeté », in Sigmund FREUD, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971, p. 163-210. Laura González Flores consacre un assez long passage de son étude à ce concept freudien (« Syllabes de lumière », art. cit., p. 25).

<sup>56</sup> L'une des sections du catalogue de l'exposition du Jeu de Paume s'intitule précisément « gésir » (*op. cit.*, p. 177-189) ; elle s'ouvre avec la photographie *Ouvrier en grève, assassiné* (1934), puis avec *Le Rêveur* (1931), se poursuit avec une série de photographies de plateau de 1945, et se clôt sur *Série des marchés n° 56* (c. 1985), où un drap blanc cache on ne sait quelle marchandise. À moins qu'il ne s'agisse d'un corps gisant, comme celui de *La Troisième Chute* (1934), pauvre hère endormi, les jambes repliées.



Bravo, le photographe Antonio Reynoso<sup>57</sup>, devant un épais mur de pierre qui protège des regards extérieurs la jeune femme qui pose pour lui<sup>58</sup>. Le corps est dans l'ombre, protégé d'un soleil d'après-midi finissant qui caresse encore le pied et la cuisse droite de la jeune femme, tandis que celle-ci a posé la main sur le bas du pubis, soulignant, davantage qu'elle ne le cache, le triangle noir du désir masculin ; plus haut, le drap a fait de même, marquant d'une lisière blanche la forme du sein gauche. Ces nus des années 1970 sont « moins massifs, moins sculpturaux, moins puissants » que ceux des années 1930-1950, et « l'érotisme apaisé qui en émane ne s'impose pas : il séduit et parfois déroute, invitant à un jeu de miroirs, de fugacité, de passage »<sup>59</sup>. Les draps blancs qui sèchent à l'air libre jouent ici un rôle essentiel, comme dans beaucoup de photographies d'Álvarez Bravo. Je n'en retiendrai qu'une, au passage : celle des *Lavandières sous-entendues* (1932)<sup>60</sup>, où les draps sont mis à sécher sur d'énormes agaves, un autre motif récurrent dans l'œuvre du photographe. Il n'y manque que la lavandière ; mais il faudra attendre 38 ans pour qu'elle apparaisse enfin, en petite tenue, dans le jardin d'Antonio. Revenons-y.

---

<sup>57</sup> Information donnée par P.-H. GIRAUD, *op. cit.*, p. 212.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Sur cette photographie, lire P.-H. Giraud, *op. cit.*, p. 149, et voir les photographies reproduites aux pages 164, 165, 168 et 169 de son ouvrage.



*Tentations chez Antoine (1970)*



*Les lavandières sous-entendues (1932)*

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

Cet érotisme libre, un brin impertinent à en juger par la position désinvolte de la main gauche sur la hanche, est celui d'un corps qui dévoile avec amusement ce qu'il feint de cacher<sup>61</sup>. C'est que nous sommes en 1970, en pleine période de libération sexuelle pour une partie de la jeunesse qui se retrouvait quelques mois plus tôt, libre et peu vêtue, à Woodstock ou dans l'île de Wright, pour fêter en musique l'avènement d'une contreculture où le corps se montrait sans gêne ni hypocrisie, et où les femmes avaient voulu s'émanciper de la domination masculine. Les cheveux étaient longs et les poils se montraient avec un naturel qui convenait à l'époque. La barbe des jeunes gens était longue aussi et le con des jeunes filles, poilu. Le sexe glabre était alors associé au puritanisme occidental, et l'on a appliqué jusque dans les années 1960 une règle qui voulait que l'on effaçât les poils pubiens des magazines ;

<sup>61</sup> « Dans l'intention apparente de se couvrir, elle s'est complètement dévoilée », nous dit Álvarez Bravo, in Jain KELLY, éd., *Nude: Theory*, New York City, Lustrum, 1979, p. 14, cité par P.-H. Giraud, *op. cit.*, p. 212.

on considérait alors « qu'un mont de Vénus lisse était une représentation asexuée, le sexe, la réalité du sexe où se cache l'obscénité pour les religieux de tous poils parce qu'il met les hommes face au désir féminin étant uniquement réservée au mont de Vénus poilu »<sup>62</sup>. Mais la génération de 1968 se laissera vite prendre dans les filets du marché juteux de l'épilation ; car la libéralisation de la pornographie qui a suivi et la mode des strings ont vite rendu nécessaire la disparition des poils pubiens. « Mais la pornographie actuelle reste dans la ligne du puritanisme du XIX<sup>e</sup> siècle : dans les deux cas, les femmes, dépourvues de poils, sont les jouets du désir masculin. »<sup>63</sup> On s'interroge : don Manuel aurait-il pu photographier encore aujourd'hui des pubis poilus comme ceux qu'il a immortalisés jusque dans les années 1980 ? En effet, les femmes sont de plus en plus nombreuses à se faire épiler intégralement, même si certaines d'entre elles, en maintenant une petite frange en haut du pubis, souhaitent encore se démarquer des deux figures extrêmes auxquelles renvoie le pubis glabre : « celle de la petite fille ou celle de la “pornostar” »<sup>64</sup>. Christian Bromberger donne d'ailleurs, pour la France, quelques chiffres édifiants : « Il n'y avait que 2300 salons qui pratiquaient l'épilation en 1971 ; on en recensait 14000 en 2001. »<sup>65</sup>

Dès ses premiers nus, comme le *Nu, épreuve* (c. 1930) exposé en 2012 au musée du Jeu de Paume, Manuel Álvarez Bravo a mis en évidence cette touffe de poils vers où convergent les regards et les lignes de composition de l'image. C'est peut-être parce que cette masse drue de phanères soulève une contradiction : elle est enracinée à l'intérieur du corps, au plus profond du derme, et elle s'épanouit à l'extérieur, offerte aux caresses et aux ciseaux, pour continuer de vivre même séparée du corps, en un bouquet exogène propice au fétichisme. En 1887, Stéphane Mallarmé exprimait déjà dans *Mysticis umbraculis* cette particularité de la touffe drue qui couvre le pubis, comparant le ventre féminin à « de la neige où serait [...] tombé le nid moussu d'un

---

<sup>62</sup> M.-F. AUZÉPY, « Introduction », in *Histoire du poil*, op. cit., p. 20.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>64</sup> Christian BROMBERGER, *Trichologiques. Une anthropologie des cheveux et des poils*, Montrouge, Bayard, 2010, p. III.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 98.

gai chardonneret » ; la métaphore « on le verra plus loin » est filée *ad libitum* par Álvarez Bravo en 1938 dans *La Bonne Renommée endormie* ; elle est également troublante dans *Sans titre*, un nu de 1978 où la touffe de poils pubiens, moins drue que dans les autres nus, se mêle, grâce à un léger flou de mise au point, aux zébrures d'ombre qui parcourent le paysage du corps.



Manuel Álvarez Bravo, *Sans titre* (1978)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

Ici, l'habituel triangle noir n'est pas contrasté, mais forme une tache très organique, aux contours irréguliers et d'un gris semblable à celui des zébrures, une tache qui « brouille » la zone, plus qu'elle ne la révèle : territoire imprécis où l'œil avance à tâtons, se frayant un chemin vers une courte ligne noire laissée libre entre les cuisses, où le mystère trouve son origine. À l'opposé, dans la partie haute de l'image, le visage picassien de la jeune femme est littéralement coupé en deux par la lumière. Dans la version de *Sans titre* que j'ai choisie pour ce commentaire — celle d'une épreuve tardive qui figure dans la collection de la Maison européenne de la

photographie<sup>66</sup>, l'œil gauche disparaît dans la moitié sombre du visage, et seul l'œil droit est visible, ourlé de noir par le maquillage et prolongé par le trou noir que trace près de la tempe la main droite. « Le geste de la main semble mimer un œil, un objectif, un sexe », écrit Paul-Henri Giraud, qui a longuement commenté cette photographie, et surtout son absence de titre *Sans titre* devenue à son tour un titre, une manière « d'atteindre au nu dans toute sa nudité, sans mythologie, ni allégorie, ni symbole »<sup>67</sup>. Entre l'œil et le sexe, les permutations sont nombreuses, chez les surréalistes (Buñuel, Bataille), mais aussi chez Picasso qui « m'a ouvert de nouveaux chemins », a dit Álvarez Bravo<sup>68</sup>, dans les dessins érotiques de l'époque des *Demoiselles d'Avignon*, puis surtout dans *Le Baiser* (1925) et les œuvres qui suivront, jusqu'au début des années trente<sup>69</sup>. Dans la photographie *Sans titre*, une simple rotation de 90° suffit à transformer l'œil ourlé du modèle en amande verticale, qui nous fixerait alors de son regard, comme — pour citer un passage d'*Histoire de l'œil* (1928) de Georges Bataille —, « dans la vulve velue de *Simone*, l'œil bleu pâle de *Marcelle* [qui regarde le narrateur] en pleurant des larmes d'urine »<sup>70</sup>.

La photographie que nous venons de commenter est à la fois un portrait et un nu, et la présence de l'œil qui nous fixe lui donne l'humanité qu'apporte toujours un visage, mais nous trouble aussi, par ce regard direct qui surprend notre tentative de voyeurisme sur l'intimité d'un corps ainsi offert à la caresse de la lumière. Parfois, même sans le regard du modèle, notre pulsion scopique peut être contrariée par deux yeux qui nous fixent : c'est ce qui se produit dans une photo de 1986, *Lucy*, où la tête est restée hors champ. Cependant, dans le haut de l'image, le bas de la chevelure est

---

<sup>66</sup> Il existe deux versions de cette photographie, celle que nous commentons ici, reproduite à la page p. 163 du catalogue du Jeu de Paume (et avec une reproduction un peu trop claire, qui laisse voir les deux yeux, dans l'ouvrage de P.-H. GIRAUD, *op. cit.*, p. 231), et celle intitulée *Sans titre 2*, où la partie haute du visage est restée hors-champ, in *Manuel Álvarez Bravo : Photopoésie*, Le Méjean, Actes Sud, p. 241.

<sup>67</sup> P.-H. GIRAUD, *op. cit.*, p. 213.

<sup>68</sup> L. GONZÁLEZ FLORES, « Syllabes de lumière », art. cit., p. 19.

<sup>69</sup> Jacques TERRASA, *Déeses et paillasons. Les grands nus de Picasso*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2009, p. 25-30.

<sup>70</sup> Georges BATAILLE, *Histoire de l'œil*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1993, p. 99.

visible, sur les épaules du modèle, tandis qu'apparaît, dans l'ombre, le pubis velu, placé entre le bord inférieur du cadre et le plat rectangulaire en porcelaine que Lucy moderne épigone de la Sainte martyre tient à la hauteur du ventre, sous le nombril. Sur ce plat, une paire d'yeux en verre nous regarde, comme semblent nous regarder aussi les deux tétons qui aimantent notre regard vers deux seins trop blancs par rapport au corps bronzé de la jeune femme qui vient d'enlever pour nous le haut de son maillot. Paradoxe d'une photo sans visage qui nous observe ; castration de l'œil notre organe des sens le plus sexué, sans que l'on sache finalement si ce sont ceux de Lucy ou les nôtres qui reposent ironiquement sur le plateau. « Les yeux sur le plateau sont la réplique des mamelons de la femme décapitée, condamnée à ne voir qu'à travers la sensualité de son corps ce que le monde le martyre du monde lui a ôté : le regard », écrit Carlos Fuentes, qui ressent, comme nous, « un frisson qui passe, comparable à celui de la scène de l'œil tranché du *Chien andalou* de Luis Buñuel »<sup>71</sup>.



Manuel Álvarez Bravo, *Lucy* (1986)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

<sup>71</sup> Carlos FUENTES, « Le corps et l'âme », in *Manuel Álvarez Bravo : Photopoesie, op. cit.*, p. 190.

La dernière des photographies tardives où le modèle arbore avec orgueil son blason velu, est celle intitulée *Ana María de G.* (1985), un nu dans lequel le pubis très sombre et le bras du modèle, replié devant le visage, se répondent en formant deux triangles inversés, reliés par la ligne noire d'une fenêtre métallique qui se superpose au corps et surcadre toute l'image. Don Manuel a quatre-vingt cinq ans ; il cadre — il tranche dans le vif, il sectionne — mieux qu'un jeune homme ; il a toute la maturité que lui apportent plus de six décennies d'un savoir-faire éminent ; d'un seul déclic, il fragmente l'image en plusieurs rectangles, plusieurs photos. Et tandis que le coude occulte ces yeux qui ne sauraient me voir, le scalpel de la fenêtre fend — *raja* — le torse en deux, pour s'arrêter juste au dessus de la toison pubienne, ce « nid moussu » pointé vers l'autre fente qu'il cache et révèle à la fois.



Manuel Álvarez Bravo, *Ana María de G.* (1985)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

## Un feu d'artifice de synesthésies

Curieusement, Ana María de G. a le mont de Vénus broussailleux, mais n'a pas de poils sous les bras : le coude gauche levé dévoile une surface glabre<sup>72</sup>. Il n'y a là rien d'anormal ; c'est très tôt, au début du XX<sup>e</sup> siècle, qu'est née la mode du rasage des aisselles, provoquant certaines réactions masculines, comme celle du peintre Émile Bayard, qui en 1904 écrivait à un ami : « Vous souvient-il du répugnant spectacle offert par telles actrices dont les aisselles étaient rasées ? Oh ! l'absence scabreuse de la touffe de poils, riante comme un nid sous les bras ! »<sup>73</sup>. La métaphore mallarméenne du nid – où l'on sait qu'aiment se blottir les petits oiseaux – est reprise ici pour l'aisselle. Est-ce la similitude entre les deux touffes, généralement dissimulées à la vue des hommes, qui donne à la zone située sous les bras une connotation sexuelle ? « L'imagination populaire, assimilant le système pileux à la fourrure, y voit un indice d'animalité et d'agressivité sexuelle », écrivait la féministe Germaine Greer en 1970<sup>74</sup>. En cachant, ou en éliminant ces poils (car avec l'évolution vestimentaire, il est difficile aujourd'hui de cacher une touffe de poils qui dépasserait des bras ou déborderait du maillot, sur une plage), les femmes répriment cette animalité imaginaire, ou du moins, « donnent au spectateur le sentiment de contrôler l'objet de son désir, un objet qui ne risque pas de déployer un pouvoir sexuel de sa propre initiative »<sup>75</sup>. Elles éliminent aussi l'odeur, corollaire de cette animalité, à la poursuite d'une tentative extrême pour « échanger leur corps matériel contre un corps idéalisé, sans odeur et sans poils »<sup>76</sup>. Pourtant, Picasso avait bien formulé la question lors d'une conversation avec Georges Braque, alors qu'ils regardaient un

---

<sup>72</sup> On trouve de nombreuses photos de femmes aux bras levés dans l'œuvre de Manuel Álvarez Bravo. Pour se limiter à quelques exemples pris dans le catalogue du Jeu de Paume, *op. cit.*, cf. les photographies portant les numéros suivants : 70, 97, 99, 101, 109 et 110.

<sup>73</sup> Texte cité par Philippe PERROT, *Le Travail des apparences : Le corps féminin. XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, « Points », 1984, p. 153, repris in C. BROMBERGER, *op. cit.*, p. 97.

<sup>74</sup> Dans un de ses livres les plus incisifs, *The Female Eunuch*, cité par Anne Friederike Müller-Delouis, « Perspectives anthropologiques sur la pilosité et l'épilation », in M.-F. AUZÉPY et J. CORNETTE, dir., *Histoire du poil, op. cit.*, p. 285.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>76</sup> *Ibid.*



tableau de nu : « Est-ce que ça sent sous les bras ? »<sup>77</sup>. Mais il s'agit ici de photographie, et non d'une de ces nombreuses toiles de Picasso où le modèle a les bras relevés ; pourtant, comme dans les peintures de nu du Malaguène, les aisselles poilues que l'on trouve dans l'œuvre d'Álvarez Bravo sentent aussi sous les bras. J'en ai repérées deux particulièrement odorantes : un Polaroid en noir et blanc intitulé *Nu, profil* (c. 1985) et un tirage tardif d'une photographie prise vers 1940, *Avec un peigne*<sup>78</sup>. Le Polaroid présente une épaule droite relevée qui dégage ainsi une aisselle très poilue ; la composition sur fond noir est épurée, presque abstraite, et la « touffe » ainsi cadrée peut prendre une connotation sexuelle. L'autre image, celle des années 1940, possède la troublante étrangeté de beaucoup de photographies de cette période ; on y voit le torse nu d'une jeune Mexicaine, bras relevés comme sur une crucifixion, les épais sourcils froncés et la mâchoire serrée sur un peigne qui lui barre le bas du visage. Elle est couchée sur le sol et regarde vers le coin supérieur droit ; mais le hors-champ, stimulé par une composition interrompue exactement au niveau du nombril, nous plonge dans le prolongement inférieur de cette image aux connotations sexuelles assez transparentes. Sur l'aisselle visible (la gauche), deux amas pileux autour de la ligne de pliure de l'épaule composent une forme étrange qui peut rappeler, dans *Un Chien andalou*, la fameuse séquence où la touffe qui quitte l'aisselle de Simone Mareuil se retrouve mystérieusement collée sur le bas du visage de la femme. Ici, l'association de cette aisselle et de l'objet serré entre les dents comme une lame prend pour Laura González Flores « une tournure sexuelle », avec le peigne qui évoque pour elle « le sexe masculin »<sup>79</sup>.

Ces images d'aisselles sont « odorantes » parce qu'elles stimulent notre imagination, comme nous l'explique Carlos Fuentes :

---

<sup>77</sup> Hélène PARMELIN, *Voyage en Picasso*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 82-83.

<sup>78</sup> Ces deux photographies portent les numéros 101 et 110 dans le catalogue de l'exposition du Jeu de Paume, *op. cit.* Elles appartiennent à la Collection Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C. Leur titre n'a pas été donné par le photographe, contrairement à *Sans titre* (1977), commentée plus haut, où le modèle montre aussi son aisselle poilue.

<sup>79</sup> L. GONZÁLEZ FLORES, « Manuel Álvarez Bravo. Syllabes de lumière », art. cit., p. 26. Dans son texte, l'auteur intitule l'image en question *Nu au peigne*, et elle la date de c. 1945.

La forme féminine comme forme de la beauté est aussi objet de sensualité olfactive [...], de sensualité auditive [...] et somme toute de sensualité imaginative [...]. L'art d'Álvarez Bravo serait bien pauvre s'il excluait la prolongation du regard en toucher, en sons, en odeurs [...] <sup>80</sup>.

Ces échos sensoriels ne devraient toutefois pas nous surprendre, pour un artiste qui a été très proche du mouvement surréaliste. Les « associations inouïes entre les objets » <sup>81</sup> (ou entre les corps et les objets), visuellement présentes dans les photographies, se prolongent ainsi dans l'imaginaire du spectateur par tout un jeu de synesthésies.



Manuel Álvarez Bravo, *La bonne renommée endormie* (1938-1939)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

Mais les aisselles ne sont pas toujours velues chez ce photographe. En effet, l'une de ses images les plus connues, *La bonne renommée endormie* (1938-1939), provoque un feu d'artifice de synesthésies, alors que l'aisselle visible du modèle, couchée nue

<sup>80</sup> C. FUENTES, « Le corps et l'âme », art. cit., p. 191-192.

<sup>81</sup> L. GONZÁLEZ FLORES, « Manuel Álvarez Bravo. Syllabes de lumière », art. cit., p. 25.

au soleil sur une terrasse, est parfaitement glabre. Des synesthésies ? Oui, car on imagine la pression chaude des bandages qui entourent les poignets, les pieds, les cuisses et les hanches du modèle, laissant à l'air libre un pubis sombre et dru, mais aussi les orteils — orteils marmoréens, comme ceux que Lya Lys suçait en 1930 dans *L'Âge d'or* de Buñuel. On imagine sur la peau la piqûre provoquée par les *abrojos* — les « tribules », en français —, ces fruits épineux disposés sur la couverture où s'est étendue Alicia, le modèle habituel de don Manuel<sup>82</sup> ; mais une fois franchie la dangereuse enveloppe, on imagine aussi sur la langue le goût laissé par la chair humide de ce fruit dont les graines serviraient au traitement des dysfonctions sexuelles<sup>83</sup>. On imagine enfin la caresse du soleil qui dore le corps de la jeune femme, seule et nue sur cette terrasse où, comme dans la courte fiction que Valérie Mréjen a écrite à partir de cette photo, un photographe viendrait la surprendre :

Elle s'était endormie presque aussitôt et s'était plongée dans un rêve où cet homme inconnu, justement, lui apparaissait. [...] Il l'avait suivie dans la rue, toujours à plusieurs mètres d'intervalle, puis jusqu'en haut de l'immeuble où il s'était engouffré à pas de loup en se cachant derrière la porte qu'elle venait de franchir, guettant la suite depuis l'entrebâillement tandis qu'elle se déshabillait pour procéder à son étrange rituel. [...] Elle l'avait imaginé tournant autour de son corps dénudé pour trouver le meilleur point de vue, le meilleur angle disponible<sup>84</sup>.

Tout cela est très sexuel ; on comprend pourquoi cette photographie, qui « était une commande d'André Breton pour la couverture de sa revue surréaliste *Minotaure* »<sup>85</sup> — ou pour la couverture du catalogue de l'Exposition internationale du

---

<sup>82</sup> Sur la mise en scène de cette photographie, lire le commentaire d'Elena PONIATOWSKA, *Manuel Álvarez Bravo. El artista, su obra, sus tiempos*, Mexico, Fomento Cultural Banamex, 1991, p. 50, repris par P.-H. GIRAUD, *op. cit.*, p. 150.

<sup>83</sup> P.-H. GIRAUD, *op. cit.*, p. 151.

<sup>84</sup> Valérie MRÉJEN, *La Bonne Réputation : À partir d'une œuvre de Manuel Álvarez Bravo*, Bordeaux, Confluences / Frac Aquitaine, 2012, p. 34-35.

<sup>85</sup> John BANVILLE, « Magicien de la lumière », in *Manuel Álvarez Bravo. Photopoesie*, *op. cit.*, p. 9.

surréalisme organisée en 1940 par A. Breton à Mexico<sup>86</sup>, a été refusée. Mais la commande, réalisée sur le toit-terrasse de la *Escuela Central de Artes Plásticas* où enseignait Álvarez Bravo en 1938, est devenue une sorte de *happening* avant la lettre, grâce à la collaboration active d'Alicia et du docteur Francisco Marín, venu à la rescousse pour bander la jeune femme<sup>87</sup>. Les six photographies extraites de l'unique pellicule utilisée ce jour-là montrent que le naturel avec lequel a posé Alicia a beaucoup contribué à la réussite de la session ; sa jambe droite croisée qui permet au bandage blanc de mieux cerner la touffe sombre du pubis, et la main négligemment posée entre le nombril et le mont de Vénus, donnent à l'image finalement choisie l'apparente décontraction que l'on retrouve aussi dans le titre : *La buena fama durmiendo*. Mais qui est donc cette « bonne femme », a dû se demander André Breton, qui ne parlait pas espagnol, et a pu être induit en erreur j'imagine par l'homophonie du titre ? Cependant, « si la “bonne réputation” sommeille, les tentations sont aux aguets »<sup>88</sup>.

L'image est surréaliste parce qu'elle a été « faite de façon automatique, à la manière de l'écriture surréaliste », mais aussi à cause de « l'immédiateté de la commande »<sup>89</sup>. Elle l'est aussi, à mon avis, parce qu'elle est dangereuse, pour la jeune femme elle-même, surprise dans son sommeil par l'homme qui pénètre « à pas de loup » sur cette terrasse isolée, et pour le spectateur qui ressent dans sa chair la métaphore du pubis-*abrojo*, le pubis qui (étymologiquement) « ouvre l'œil » du sexe cet œil qui nous regarde une dernière fois et nous fige, pour reprendre l'interprétation freudienne de Méduse, cet « organe adulte, entouré d'une chevelure de poils, [qui est]

---

<sup>86</sup> P.-H. GIRAUD, *op. cit.*, p. 150.

<sup>87</sup> *Ibid.* P.-H. Giraud donne dans sa note 40, p. 248, la liste non exhaustive des nombreux commentaires que cette photographie a suscités.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 151. On peut voir six clichés extraits de cette session dans *Manuel Álvarez Bravo. Photopoesie*, *op. cit.*, p. 140-141, avec les titres suivants : *La buena fama durmiendo* ; *la buena fama 2* ; *la buena fama 3* ; *El doctor Marín vendando a Alicia* ; *la desvendada* ; *la desvendada 2*.

<sup>89</sup> Propos tenus en 1993 par Manuel Álvarez Bravo lors d'un entretien avec Manuel García, cités par P.-H. GIRAUD, *op. cit.* p. 150.

fondamentalement celui de la mère »<sup>90</sup>. J'ai pensé à cela, il y plus d'une douzaine d'années, lorsque j'ai spontanément choisi cette photographie comme point de départ de mes premières réflexions informelles sur le thème de la pilosité et des cheveux dans l'aire hispanique. Mais j'ai pensé aussi à cette photographie à cause de ce profil d'Indienne d'une pureté classique, qui m'a rappelé un profil similaire, dans une autre photographie d'un corps allongé, intitulée *Ouvrier en grève, assassiné* (1934), où l'on trouve la même orientation, le même profil au menton légèrement prononcé, aux pommettes hautes, à la bouche sensuelle, au front haut que prolonge une chevelure sombre, interrompue au niveau de l'avant-bras pour Alicia, mais qui continue vers nous sous la forme d'une sombre coulée de sang. Seule différence : le jeune homme, surpris par la mort, a gardé les yeux ouverts, comme on le voyait souvent à l'époque dans les photographies post-mortem<sup>91</sup> ; la jeune femme, elle, a fermé les yeux car elle feint de dormir, pour mieux laisser libre cours à notre libido. Cependant, la longue traînée noire qui semble partir du corps et « monte » sur le mur, souille de son écriture automatique l'arrière plan où se projette l'inconscient de l'image.

---

<sup>90</sup> Freud, cité par Patrick AVRANE, « Le poil freudien », in M.-F. AUZÉPY et J. CORNETTE, dir., *Histoire du poil, op. cit.*, p. 315.

<sup>91</sup> Il n'est pas, comme le prétend Laura González Flores, « ni vivant ni mort », mais « en trépas, en train de passer d'un état en l'autre, comme le suggèrent ses yeux ouverts et son sang qui s'écoule » (art. cit., p. 26). Ses yeux ne peuvent être que ceux du mort, qui fixe à jamais l'infini... car, au lieu de le secourir, don Manuel aurait-il pu prendre la photo d'un être agonisant ?



Manuel Álvarez Bravo, *Ouvrier en grève, assassiné* (1934)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

Thanatos a rejoint en silence Eros sur la terrasse ; quatre années après qu'Álvarez Bravo a photographié l'ouvrier assassiné, le profil du mort, comme une image latente, persiste sur sa rétine, et semble contaminer celui d'Alicia. Il est des visages que l'on n'oublie pas. Des visages où, « comme devant la Méduse, le sujet est paralysé par la terreur »<sup>92</sup>. C'est le cas du visage échevelé d'une femme qui, la bouche ouverte, semble avoir croisé le regard de Méduse : la photographie intitulée *Avec des cordes*, prise vers 1945, me permettra de clore mes réflexions sur les chevelures et la pilosité dans l'œuvre du photographe mexicain. Dans cette image, les yeux demeurent cachés derrière la longue chevelure en désordre ; toutefois, deux boucles plus claires sont bizarrement placées à l'emplacement des orbites. Mais seul est vraiment visible l'orifice noir formé par la bouche ouverte — ouverte pour crier sa frayeur, ou pour nous happer, si l'on pense à la réversibilité du mythe. Ce trou noir, qui semble entouré de sa chevelure de serpents, a évidemment rappelé aux exégètes de l'œuvre d'Álvarez Bravo la célèbre Gorgone<sup>93</sup>. Ainsi, du visage échevelé au pubis

<sup>92</sup> L. GONZÁLEZ FLORES, « Syllabes de lumière », art. cit., p. 28.

<sup>93</sup> « Et métamorphosé en image, [le sujet] reflète ce même geste [d'horreur], comme la femme échevelée d'*Avec des cordes*, citation assez proche de la *Méduse* du Caravage. » *Ibid.*

broussailleux, il n'y avait plus qu'un pas ; aussi, comme Freud, nous n'avons pas hésité à le franchir, en parcourant des yeux les corps photographiés par don Manuel durant 60 ans, ces corps marqués à certains endroits par une inquiétante pilosité. Origine du monde ? Du moins, origine de notre petite vie, et noire cavité où s'engouffrent les hommes pour y vivre tant de petites morts, avant de rencontrer celle qui en signifiera le terme. Au bout d'un siècle, parfois<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> Manuel Álvarez Bravo est né le 4 février 1902 et mort le 19 octobre 2002. Il avait 100 ans.