

Écorcher l'absolu

Corps et identité de l'âme dans les nus de Manuel Álvarez Bravo

Juan Carlos Baeza Soto

Université de Cergy-Pontoise, AGORA EA 7392

Nul ne sait ce que peut un corps.
Spinoza, *Éthique*, III

El cuerpo es siempre un más allá del cuerpo.
Octavio Paz, *El mono gramático*

La lumière semble tendre vers la perfection humaine à travers les corps nus que Manuel Álvarez Bravo propose dans *Miroir noir* [*Espejo Negro*] (1947), *Fruit défendu* [*Fruta Prohibida*] (1976), *Xipetotec* (1979) ou *Sieste dans l'herbe* [*Siesta en la hierba*] (1979)⁹⁵. La lumière victorieuse des ténèbres est en réalité, dans une perspective aztèque du monde, toujours dépendante du combat et de l'accident. C'est pourquoi les nus du photographe mexicain se réclament de l'accident et de l'absence, puisque depuis Spinoza nous savons que toute définition se construit sur une négation. D'où l'utilisation par Álvarez Bravo d'un cadrage particulier qui accorde à la lumière et à la matière charnelle une identité reposant sur la différenciation nécessaire d'avec l'altérité : sans la rencontre du corps la lumière ne serait qu'apparence — c'est-à-dire certitude donnée d'emblée comme autosuffisance transcendante — alors que dans

⁹⁵ On pourra consulter des reproductions de l'ensemble de l'œuvre photographique de l'artiste mexicain sur son site internet officiel : <http://www.manuelalvarezbravo.org/index.php>, consulté le 18/06/2015. Nous donnerons désormais en note de bas de page l'adresse internet précise des clichés commentés dans ce travail. Si le site officiel ne propose pas une reproduction du cliché commenté ici nous renverrons le lecteur à un autre site internet qui propose une reproduction de l'œuvre.

une perspective aztèque, chère à ce photographe, le corps obscur et rebelle accueille une extase et une violence anonyme venues du tréfonds.



Manuel Álvarez Bravo, *Miroir noir* (1947)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

Ainsi, le corps noir de *Miroir noir* et les masses sur-présentes des courbes féminines conditionnent-ils l'existence de la lumière comme vecteur de la manifestation du réel et de l'apparaître. Dans cette perspective, le photographe mexicain participe aux correspondances entre les arts nées avec l'essor de l'abstraction à partir de 1910; ses images photographiées rendent, par le jeu des lumières et des ombres, l'articulation du rythme, le temps articulé devenu chair, c'est-à-dire le temps visuel proposé dès 1913, par exemple, par Marcel Duchamp dans *Erratum musical*⁹⁶, comme ultime refuge de l'âme à une époque où les révolutions et

⁹⁶ Encre noire et crayon sur papier à musique, 31,7 x 48,2 cm, collection du Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne. En ce qui concerne les correspondances entre les arts et la corporéité des sens, voir le catalogue de l'exposition *Sons et lumière. Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle* et en

les guerres éloignent l'homme des dieux et font que, pour construire son identité, ce dernier s'interroge désormais sur son corps, sa chair et ses gènes.

Le corps, révélé au-dehors sur le papier, et l'âme, devenue chair et lumière, permettent à l'être de se livrer alors à la connaissance de soi. D'où la pure gloire de la chair, et pourtant, dans un jeu de paradoxe inhabituel, le seul lien que le photographe entretient avec le spectateur est celui du regard ou d'un clair-obscur amoureux, intime, clos et immortel. Les nus de Manuel Álvarez Bravo rhabillent le sexe et servent notre quête atavique de présence. Ils ouvrent de la sorte « un accès sensible à l'ontologie »⁹⁷ et offrent au regard de la connaissance un corps noir désireux d'éclaircie. Car le nu s'offre au regard et révèle, aussi bien de la part d'Álvarez Bravo que de ses modèles, la liberté du choix philosophique qui adhère au réel, pour le saisir et porter sur la pellicule notre rapport à l'absence et à l'essence.

C'est pourquoi notre analyse portera d'abord sur l'image du corps nu comme paysage qui, une fois disloqué par la création photographique, révèle une vision cosmogonique du monde. Notre réflexion nous conduira alors à nous interroger sur le corps-sculpture nourrissant l'œuvre du Mexicain et faisant que « l'âme est la forme d'un corps organisé », selon l'expression d'Aristote⁹⁸, car le corps — tout comme la pellicule et le papier — dessine cette forme abstraite que l'on appelle âme. Dans une dernière articulation, notre travail portera sur le volume et la métamorphose qui imprègnent les nus d'Álvarez Bravo et s'insinuent en eux. À l'instar de la sculpture précolombienne, l'âme se fait figure lorsque, dans la pierre ou le papier, la pensée se pense *activement* pensante et se confond dans la sensation, le regard *s'éprouvant* littéralement dans l'impudeur des courbes, des seins et des poils dévoilés.

particulier le chapitre premier, « Correspondances. Abstraction, musique des couleurs, lumières animées », Paris, Centre Georges-Pompidou, 2004, p. 113-199.

⁹⁷ François JULIEN, *Le Nu impossible* (2000), Paris, Seuil, Points Essais, 2005, p. 8.

⁹⁸ Cité par Jean-Luc NANCY in *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, Québec, Nota Bene, Nouveaux Essais Spirale, 2004, p. 12.

Le corps-paysage aztèque : nu et réalisme

Naturalisme aztèque : le rôle du « Dador de la vida »

Mais commençons par souligner que l'identité mexicaine se réfère d'abord à la religion aztèque, qui a construit l'identité d'une future nation métisse et, également, celle de Manuel Álvarez Bravo. Celui-ci a vécu la renaissance de l'art mexicain depuis la récupération de l'esprit national et du métissage à partir de 1921 : sous le mandat du président de la République Álvaro Obregón, arrive au Secrétariat de l'Éducation Publique l'écrivain et penseur José Vasconcelos qui travaille en faveur de l'éducation des masses, des indigènes, et oriente l'enseignement vers un esprit laïc, civil et américaniste tout en revendiquant politiquement l'indigénisme⁹⁹ comme un processus historique de la conscience mexicaine. Cette idéologie est représentée dans son versant socialement engagé par les muralistes (Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco), mais aussi par les peintres de l'intime que sont Frida Kahlo, Antonio Ruiz, María Izquierdo ou Rufino Tamayo, pour ne citer que les plus connus. Álvarez Bravo se nourrit de ces deux pôles créatifs, mais également de l'engagement politique de Tina Modotti et de la sensualité formelle d'Edward Weston, qui redessinent la photographie mexicaine en lui insufflant un goût réel pour les hommes et les paysages¹⁰⁰. En effet, les hommes et les paysages doivent être vus pour être photographiés et, comme le souligne Olivier Debrouse, le paysage en particulier respecte la règle d'or de la dramaturgie classique : unité de temps, d'action et d'espace. Car :

⁹⁹ Cf. Luis VILLORO, *Los grandes momentos del indigenismo en México* (1950), Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1996.

¹⁰⁰ Cf. Mariana FIGARELLA, *Tina Modotti y Edward Weston en México: Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, Aurelio DE LOS REYES, éd., Mexico, [Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas](#), 2002. Et aussi le catalogue de l'exposition *Mexicana: Fotografía Moderna en México, 1923-1940* (Edward Weston, Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo, Sergei Eisenstein, Agustín Jiménez, Henri Cartier-Bresson, Emilio Amero and Paul Strand), Valence, IVAM, Centro Julio González, 1998.

Celui qui choisit un paysage afin de le photographier – même s’il s’agit d’un ciel avec des nuages, comme ce fut le cas d’Edward Weston lorsqu’il arrive à Mexico – prétend montrer un ici et un maintenant : je suis ici, seul face à un espace déterminé, et c’est cela que je vois¹⁰¹.

Le corps nu représente dans le paysage artistique de l’époque une réelle révolution, car il communique avec le monde et libère du poids de l’Histoire, qui gagne en réalité ; et les artistes qui font partie de la revue *Contemporáneos*, dont Rufino Tamayo, María Izquierdo, Manuel et Lola Álvarez Bravo, sont conscients que le corps devient le support d’une nouvelle prière à l’égard de l’absolu. Cette nouvelle dimension charnelle et photographique touche jusqu’aux photographes de l’ancienne école pictorialiste, puisque Gustavo Silva – le photographe à la mode qui avait aussi portraituré les artistes précédemment cités – n’a pas pu s’empêcher, lors de la première exposition d’Edward Weston à Mexico, d’arracher le fameux nu de Tina Modotti sur la terrasse de la maison du photographe américain et de sa maîtresse italienne¹⁰².

¹⁰¹ Olivier DEBROISE, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelone, Editorial Gustavo Gili, 2005, p. 97 : « quien elige un paisaje para fotografiarlo –aunque sea un cielo con nubes, como en el caso de Edward Weston al llegar a México– pretende mostrar un aquí y un ahora: aquí estoy, solo frente a un determinado espacio, y esto es lo que veo. »

¹⁰² O. DEBROISE, *ibid.*, p. 80.



Manuel Álvarez Bravo, *La débandée* (1938-1939)
© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

On constate par conséquent que le corps et le paysage sont une puissance par laquelle les relations au sein du chaos du monde s'effectuent, grâce à une communication où le sujet incarné est corrélatif au visible, à l'origine. L'existence est spatiale ; aussi Manuel Álvarez Bravo peut-il affirmer qu'il voit le corps comme un paysage :

Le même jour que BUENA FAMA¹⁰³ [« La bonne renommée endormie »], j'ai fait LA DESVENDADA¹⁰⁴ [« La débandée »]. J'aime cette photographie, mais, bien sûr, il me semble que l'élan à l'origine de la première était d'une plus grande importance. Pour moi, la seconde a été prise afin de profiter de l'occasion, simplement comme

¹⁰³ <http://www.manuelalvarezbravo.org/espagnol/treinta-B.php>. Dernière consultation le 27/02/2016.

¹⁰⁴ <https://www.pinterest.com/pin/35325178303923081/>. Site consulté le 18/06/2015.

on le fait lorsqu'on photographie un paysage. Prendre une photographie d'un paysage ne veut pas dire que le photographe a épuisé le sujet ; l'œil continue de regarder. Pendant ce temps, le photographe marche dans la campagne et regarde autour de lui à la recherche d'une possibilité de faire diverses choses. C'est ce qui s'est passé avec LA DESVENDADA. Elle fut prise après-coup¹⁰⁵.

Cette pensée après-coup correspond totalement à l'emprise du réel sur l'homme, puisque percevoir le monde et le croire signifie que le corps est le point de vue sur le monde, et la chose, dans ce cas, selon Maurice Merleau-Ponty, « se constitue dans la prise de mon corps sur elle, elle n'est pas d'abord une signification pour l'entendement, mais une structure accessible à l'inspection du corps »¹⁰⁶, structure qui devient condition permanente de l'expérience et de l'ouverture perceptive au monde. Ainsi, lorsqu'il évoque son travail, Manuel Álvarez Bravo ne peut oublier l'apport de la sculpture précolombienne dans son rapport à la réalité :

Un ou deux ans avant BUENA FAMA, j'ai fait NU ACADÉMIQUE avec elle [Alicia, le même modèle que pour BUENA FAMA]. Je n'ai jamais publié cette photographie ; je l'avais presque abandonnée. Je l'ai prise lorsque j'étais enseignant, en tant qu'exercice en classe pour les jeunes gens. Maintes fois des prétextes sont nécessaires en classe, ces mêmes prétextes que l'on retrouve dans l'histoire de l'art. Dans NU ACADÉMIQUE Alicia posait comme une sculpture précolombienne de « la Culture d'Occident »¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Manuel Álvarez Bravo in Jain KELLY, éd., *Nude: Theory*, New York, Lustrum Press, 1979, p. 12 : « *On the same day as BUENA FAMA, I made LA DESVENDADA (THE UNBANDAGED ONE or THE UNBANDAGING). I like this photograph, but, of course, it seems to me that the impetus behind the first photograph was of greater importance. For me, the second was taken in order to make good use of the opportunity, just as one does when photographing the landscape. Taking picture of the landscape does not mean the photographer has exhausted the subject; the eye continues seeing. Meanwhile, the photographer is walking in the countryside and looking around for the possibility of doing diverse things. This is what happened with THE UNBANDAGING. It was made as an afterthought.* »

¹⁰⁶ Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, 1976, p. 396.

¹⁰⁷ M. ÁLVAREZ BRAVO in J. KELLY, éd., *Nude: Theory, op. cit.*, p. 12 : « *One or two years before BUENA FAMA, I made the ACADEMIC NUDE of her [Alicia, the same model for BUENA FAMA]. I've never*



Manuel Álvarez Bravo, *Nu académique* (1938-1939)
 © Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

Ce « nu académique » rappelle les nombreuses sculptures précolombiennes que l'artiste mexicain a pu observer dans la collection de Diego Rivera ou au Musée National d'Anthropologie de Mexico : sculptures qu'il aimera photographier pour l'ouvrage *Flor y canto del Arte Prehispánico de México* puisque, lorsqu'il y contribue avec ses assistants, Pablo Méndez et Manuel Álvarez Peralta, en 1964, il y apporte notamment une photographie en couleur du fameux dieu Xochipilli, dieu des fleurs, de la danse et de la poésie qui se trouve au Musée National d'Anthropologie. Cette photographie est importante car elle montre que les nus du photographe reprennent les positions des dieux aztèques, mais aussi parce qu'il avait déjà photographié le dieu Xochipilli, ainsi que dix-neuf autres divinités du Musée National d'Anthropologie, pour un ouvrage sur la sculpture aztèque, *Los tesoros del Museo*

published this photograph. It was almost abandoned. I made it when I was a teacher, as an exercise in class for the young people. Many times pretexts are needed in the school for those pretexts in the history of art. In the ACADEMIC NUDE Alicia was posing as a pre-Hispanic sculpture from the "Culture of the Occident" ». La « culture de l'Occident » désigne, en anthropologie mexicaine, les civilisations de l'Ouest de la Mésoamérique, dans les États actuels du Michoacán, de Jalisco, Guanajuato, Colima, Nayarit et Aguascalientes.

Nacional de México, publié en 1943 au Mexique avec un prologue du surréaliste français Benjamin Péret (1899-1959) qui était parti au Mexique en 1941 avec sa compagne peintre Remedios Varo pour fuir le nazisme.

Péret y développe des idées qui ont séduit Álvarez Bravo pour son travail de photographe : il souligne dans l'art maya « la science du volume et de la forme qu'il révèle »¹⁰⁸ et affirme que « l'art aztèque, comme celui des Égyptiens, tire sa substance *directement* de la magie et des mythes qui l'entourent ; il donne forme alors à des types de divinités presque immuables »¹⁰⁹. Péret met en évidence l'écart entre la barbarie anthropophage des Aztèques et le sublime de leur expression sculpturale, mais souligne avant tout leur « capacité à sentir l'art »¹¹⁰ et fait remarquer que « l'art aztèque montre dans son ensemble et les magnifiques photographies de Manuel Álvarez Bravo l'attestent cette forme inconsciente de résistance de l'homme contre le sort que les dieux lui réservent »¹¹¹. Ainsi, l'œuvre d'Álvarez Bravo habite le temps et l'espace, et fait en sorte que les corps qu'il expose soient le noyau d'une construction incessante.

Ovide, pierres et corps : matière du monument humain

Dans la revue *Flor y canto del Arte Prehispánico de México*, les photographies d'Álvarez Bravo et de ses assistants sont accompagnées d'extraits de textes anciens aztèques ou mayas recueillis par l'historien Miguel León-Portilla dans son célèbre ouvrage *Los antiguos Mexicanos* soulignant l'extrême matérialité de l'homme aztèque :

¹⁰⁸ Benjamin PÉRET, prologue à *Los tesoros del Museo Nacional de México. Escultura azteca*, 20 photos de Manuel Álvarez Bravo, Mexico, Ediciones Ibero Americanas, 1943, s.p. : « *la ciencia del volumen y de la forma que revela* ».

¹⁰⁹ *Ibid.* : « *el arte azteca, como el de los egipcios, saca directamente su substancia de la magia y de los mitos que la coronan, materializando tipos de divinidades casi inmutables* ». C'est l'auteur qui souligne.

¹¹⁰ *Ibid.* : « *capacidad para sentir el arte* ».

¹¹¹ *Ibid.* : « *el arte azteca entero muestra –las magníficas fotos de Manuel Alvaro Bravo lo evidencian [sic]– esta protesta inconsciente del hombre contra la suerte que los dioses le reservaban* ».

El hombre maduro:
corazón firme como la piedra,
corazón resistente como el tronco de un árbol;
rostro sabio, dueño de rostro y de un corazón,
*hábil y comprensivo*¹¹².

León-Portilla rappelle que, dans la pensée nahuatl, le cœur et le visage symbolisent une physionomie morale et le principe dynamique d'un être humain : la personne est cœur et matière ; c'est pourquoi, dans le chant nahuatl déjà cité, il est dit que « la femme accomplie est celle sur laquelle se posent les yeux [...] la féminité se trouve sur son visage »¹¹³. Dans cette perspective, la lumière et les courbes des nus d'Álvarez Bravo mettent en relief le principe de mobilité, alors que la matière des sculptures est dure, et malgré la monumentalité des corps sensuels photographiés. Des corps qui, non seulement, occupent tout l'espace du tirage papier, mais aussi tout le regard du spectateur. Dans *Miroir noir* (1949) ou dans *Nu académique* (1937), où l'espace est saturé par la couleur noire et les formes, le photographe mexicain illustre l'*horror vacui* de la pensée indigène qui accepte la métamorphose de la matière organique. Est-il besoin de préciser que le photographe mexicain participe aussi de la révision de la couleur noire comme aurore paradoxale du XX^e siècle ? Au XIX^e siècle Goya et Victor Hugo en avaient révélé de sombres visions qu'Odilon Redon avait revisités dans des figures infernales et chimériques, tandis que Manet en avait retrouvé la force en étudiant les ombres de Vélasquez. Puis, dans le premier numéro de la revue d'avant-garde *Derrière le miroir* (décembre 1946), Matisse théorise la dialectique du noir en proclamant : « Le noir est une couleur ». Et de préciser :

¹¹² Texte nahuatl extrait de *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares* (1961) de Miguel LEÓN-PORTILLA in *Flor y canto del arte prehispánico de México*, Mexico, Fondo editorial de la plástica mexicana, 1964, s.p. Le poème cité se trouve à la page 147 de l'ouvrage de Miguel León-Portilla (Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1983) : « L'homme mûr : / cœur ferme comme la pierre, / cœur résistant comme le tronc d'un arbre ; / visage sage, maître d'un visage et d'un cœur, / habile et compréhensif ».

¹¹³ M. LEÓN-PORTILLA, *Los antiguos mexicanos* (1961), Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 147 : « la mujer ya lograda, en la que se ponen los ojos [...] la femineidad está en su rostro ».

L'EMPLOI du noir comme couleur au même titre que les autres couleurs : jaune, bleu ou rouge, n'est pas chose nouvelle. Les Orientaux se sont servis du noir comme couleur, notamment les Japonais dans les estampes. Plus près de nous, d'un certain tableau de Manet il me revient que le veston de velours noir du jeune homme au chapeau de paille est d'un noir franc et de lumière¹⁴.

Chez le photographe mexicain, les tonalités de noir soulignent les excès et les manques de cette couleur qui est, au-delà de la couleur, une matière dialectique¹⁵. Aussi les œuvres précédemment mentionnées rappellent-elles la monumentalité des sculptures qu'Álvarez Bravo a prises en photo pour l'ouvrage de 1943 déjà mentionné : la déesse de la terre Coatlicue, mère de Huitzilopochtli, ou la déesse de la mort Mixtecacihuatl rappellent que, dans la statuaire précolombienne, l'homme se confronte à la nature, dont il est prisonnier, par une terreur sacrée. Mais s'il veut représenter son passage dans le monde, ainsi que le sentiment de finitude et son désir de transcendance, il doit s'intégrer dans un processus de création et de récréation. C'est pour cela que « les images qu'il produit de lui-même témoignent d'un processus simultané et paradoxal : il est à la fois distinct d'elle [*i.e.* la nature] et pourtant mêlé à elle »¹⁶.

C'est pourquoi Manuel Álvarez Bravo intègre à ses œuvres ce processus de séparation/union, transcrit par le jeu des ombres et des lumières, par des courbes féminines opposées aux lignes droites de l'architecture, ou par la sensualité des corps offerts occupant tout l'espace, mais qu'il coupe par un cadrage serré des corps. Dans cette même perspective, il accorde à ses modèles la présence du visage qui, loin de les chosifier, les intègre au monde, car le dehors façonne l'homme par le visage faisant face au monde : visage qui représente le processus de séparation/union,

¹⁴ Henri MATISSE, *Écrits et propos sur l'art* (1972), Paris, Hermann, 2014, p. 202-203.

¹⁵ Cf. Alain BADIOU, *Le Noir. Éclats d'une non-couleur*, Paris, Autrement, 2015.

¹⁶ Beatriz DE LA FUENTE, « Le corps : plaisir et transformation », in catalogue de l'exposition *Corps et cosmos. La sculpture précolombienne du Mexique*, Bruxelles, Snoeck, 2004, p. 31.

analysé par les Aztèques dans leur statuaire ; l'homme peut voir le monde, et pourtant il ne peut pas se voir, à moins qu'il ne change de visage en portant un masque et en transférant son intériorité dans la danse ou le culte.

Aussi les nus d'Álvarez Bravo ne tentent-ils pas d'idéaliser le corps féminin, comme ce fut souvent le cas dans les nus des photographes surréalistes : dans ce cas, nous pensons au célèbre cliché de Man Ray intitulé *Le primat de la matière sur la pensée* (1929), qui par le procédé de la solarisation semble voiler le corps de la femme dans la lumière et lui imposer un mystère obtenu par la technique. Chez la femme le photographe mexicain révèle au contraire, comme ce fut le cas chez les Aztèques pour toute personne, « l'action de donner de la sagesse aux visages » (« *la acción de dar sabiduría a los rostros* ») et le pouvoir de donner de la « mobilité » (« *movilidad* »¹⁷). Il s'agit, dans une perspective nahuatl du monde, de respecter les préceptes « de celui qui Donne la vie » (« *del Dador de la vida* ») ou du « Maître du proche et du juste » (« *[d]el Dueño del cerca y del justo* ») ; préceptes parmi lesquels on trouve « l'acte sexuel grâce auquel on sème des personnes » (« *el acto sexual por el cual se hace siembra de gentes* »¹⁸).

Il n'est donc guère surprenant que les photographies d'Álvarez Bravo présentent des femmes nues offrant de manière frontale l'épice de l'érotisme : dépourvue de sexe pendant des siècles, la femme devra attendre *Le sommeil* et surtout *L'Origine du monde* pour que, dans ces deux toiles exécutées en 1866, Gustave Courbet la présente dans l'art occidental comme un être sexué¹⁹. Chez les Aztèques, en revanche, chaque aspect de la vie sexuelle était associé à un dieu différent : Xochipilli, comme nous l'avons dit, était le dieu des fleurs, de l'amour et des relations sexuelles illicites, Xochiquetzal la déesse de la fertilité, protectrice de la prostitution, tandis que

¹⁷ M. LEÓN-PORTILLA, *op. cit.*, p. 147.

¹⁸ *Códice Florentino* (textes des informateurs de Sahagún), Lib. VI, cap. XVII, folios 74 v. sq. Cité par M. LEÓN-PORTILLA, *op. cit.*, p. 149.

¹⁹ Cf. Edward LUCIE-SMITH, *La Sexualité dans l'art occidental* (1972), Londres, Thames & Hudson, 1991, p. 133. Voir aussi Thierry SAVATIER, *L'Origine du monde. Histoire d'un tableau de Gustave Courbet*, Paris, Bartillat, 2006. Dans cet essai, Thierry SAVATIER avance, entre autres hypothèses, une possible source photographique pour l'exécution de ce tableau.

Tlazolteotl protégeait la volupté, les péchés et plaisirs charnels, les parturientes, ainsi que les sorciers liés au monde amoureux et aux hommes ayant une intense activité sexuelle¹²⁰ :

la relation directe et linéaire entre sexualité, menstruation, conception, accouchement, naissance et mort instaure une connexion directe ou indirecte avec les dieux dont la fonction se trouve liée à ces étapes de la vie. Dans un monde métaphorique aussi complexe que le monde aztèque, ce genre d'équivalences se justifie à de nombreuses occasions, précisément en raison de l'ambiguïté poétique de la métaphore¹²¹.

Le corps en tant que monument de chair, de pierre ou de terre occupe alors une place particulière dans l'imaginaire d'Álvarez Bravo ; par le sexe ou les seins offerts, le corps de ses modèles est différencié et, à l'instar de la « *Maja desnuda* » de Goya, il invite les idolâtres du corps féminin à se confronter à son intime nationalité. Nous pensons en effet à Nietzsche (*Gai savoir*, § 359) qui nous invite à interroger les idoles pour mieux connaître les impulsions et les affects. L'homme s'abrite derrière le vacarme des idéaux et le « boum boum » (*bum bum* en allemand) de la morale masque les activités secrètes du corps. C'est grâce à cette confrontation avec cette *terra incognita* que le corps d'une personne peut révéler son âme. Et c'est en exposant le sexe, comme l'on s'aventure dans une terre inconnue, que Manuel Álvarez Bravo interroge le secret d'une âme travestie dans son corps. En assumant ainsi la

¹²⁰ Cf. Alfredo LÓPEZ AUSTIN, « La sexualidad entre los antiguos nahuas », in *Familia y sexualidad en la Nueva España*, Memoria del Primer Simposio de Historia de las Mentalidades y Religión en México Colonial, Mexico, Secretaría de Educación Pública / Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 141-176. Voir aussi María Isabel MORGAN, *Sexualidad y sociedad en los aztecas*, Mexico, Universidad Autónoma de México, 1983.

¹²¹ José ALCINA FRANCH, « Procreación, amor y sexo entre los Mexica », in *Estudios de cultura náhuatl*, Universidad Nacional Autónoma de México, n° 21, 1991, p. 73. Revue consultée le 10/12/2013 sur le site <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn21/355.pdf> : « la relación directa y lineal que implica: relación sexual-menstruación-concepción-parto-nacimiento/muerte, conecta de manera directa o indirecta a los dioses cuya función se halla en conexión con esas fases de la vida. En un mundo metafórico tan complejo como el azteca, ese tipo de equiparaciones se justifica muchas veces, precisamente por la ambigüedad poética de la metáfora. »

monumentalité du corps féminin dont il fait une idole, le photographe mexicain, à l'instar de Nietzsche, devient un explorateur de tous les recoins de l'idéal, quitte à ce que cette rencontre révèle le terrible et le divin :

Et maintenant, après avoir été ainsi longtemps en chemin, nous, les Argonautes de l'Idéal, plus courageux peut-être que ne l'exigerait la prudence, souvent naufragés et endoloris, mais mieux portants que l'on ne voudrait nous le permettre, dangereusement bien portants, bien portants toujours à nouveau, il nous semble avoir devant nous, comme récompense, un pays inconnu, dont personne encore n'a vu les frontières, un au-delà de tous les pays, de tous les recoins de l'idéal connus jusqu'à ce jour, un monde si riche en choses belles, étranges, douteuses, terribles et divines, que notre curiosité, autant que notre soif de posséder sont sorties de leurs gonds, hélas ! que maintenant rien n'arrive plus à nous rassasier ! Comment pourrions-nous, après de pareils aperçus et avec une telle faim dans la conscience, une telle avidité de science, nous satisfaire encore des hommes actuels¹²² ?

De fait, quand on explore le corps féminin et on réduit le corps à ses parties, la connaissance devient palpable, comme le relève Lévi-Strauss à propos des maquettes en architecture :

[la réduction] résulte, semble-t-il, d'une sorte de renversement du procès de la connaissance : pour connaître l'objet réel dans sa totalité, nous avons toujours tendance à opérer depuis ses parties. La résistance qu'il nous oppose est surmontée en la divisant. La réduction d'échelle renverse cette situation : plus petite, la totalité de l'objet apparaît moins redoutable [...]. Cette transposition

¹²² Frédéric NIETZSCHE, *Gai savoir* (1887), § 382, « La grande santé », traduit par Henri ALBERT, Paris, Mercure de France, 1901, p. 384-385.

quantitative accroît et diversifie notre pouvoir sur un homologue de la chose¹²³.



Manuel Álvarez Bravo, *Fruit défendu* (1976)
© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

Or, des photographies comme *Fruit défendu* (1976) réduisent le monument féminin pour que, tel un artisan, le regard établisse un contact immédiat entre la matière et la forme, et pour que le monument-*monumentum* se rapporte aussi au corps, à la mémoire et au pluriel *monumenta* – c'est-à-dire à l'écriture impérative, aux décrets et à la loi qu'impose la nature sur la matière charnelle –, de telle sorte que l'œuvre du photographe respecte les caractéristiques du concept esthétique aztèque. Le réalisme de l'art aztèque révèle « une observation attentive et une bonne connaissance des formes de la nature »¹²⁴, au point que, lorsque :

¹²³ Claude LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage* (1962), I. « La Science du concret », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 585.

¹²⁴ Sonia LOMBARDO DE RUIZ, « Conceptualisation et naturalisme dans l'art Mexica », *Art précolombien du Mexique*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue aux Galeries du Grand Palais à Paris du 13 mars au 30 juillet 1990, publié à Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990, p. 106.

il s'agit de figurations zoomorphes, et bien que ce soient des animaux symboliques qui évoquent la fertilité, liées à la terre et à l'eau comme le serpent ou le colimaçon on les représente avec leurs formes organiques, schématisées, mais avec un tel réalisme dans le détail, spécialement dans la réalisation de leur texture, qu'elles transmettent immédiatement la sensation de leur « corporéité » caractéristique, avec un très haut degré de sensualité¹²⁵.



Manuel Álvarez Bravo, *La robe noire* (1986)
© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

Dans les photographies *Ana María de G.* (1985), *La robe noire* [*El trapo negro*] (1986) et *Uki* (1986)¹²⁶, le corps devient monument, mur, architecture et pierre, tant il est vrai que, selon les *Métamorphoses* d'Ovide, dans un monde privé de lumière, le corps de l'homme est né de la pierre :

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Les trois clichés cités se trouvent sur la même page du site officiel <http://www.manuelalvarezbravo.org/espagnol/ochenta.php#nogo>. Dernière consultation le 27/02/2016.

La partie de ces pierres où quelques sucs liquides se mêlent à la terre devient de la chair ; ce qui est solide et ne peut fléchir se change en os ; ce qui était veine subsiste sous le même nom ; dans un bref espace de temps, comme l'avaient voulu les dieux, les pierres lancées par des mains masculines prirent la forme d'un homme et le sexe féminin dut une nouvelle vie à celles qu'une femme avait jetées. Voilà pourquoi nous sommes une race dure, à l'épreuve de la fatigue ; nous donnons nous-mêmes la preuve de notre origine première¹²⁷.

Corps et métamorphoses

La référence à Ovide n'est pas simplement une licence poétique, mais bel et bien une allusion au syncrétisme et au métissage mexicain, car nous savons — grâce aux travaux de Danièle Dehove — l'importance de la littérature classique et des *exempla* médiévaux dans l'évangélisation du Mexique¹²⁸ : en effet, l'*exemplum* rencontre la notion indienne de *tetzahuitl*, qui allie terreur sacrée et conduite scandaleuse. Mais nous connaissons aussi le rôle joué par les traductions des *Métamorphoses* d'Ovide dans la naissance d'un imaginaire métis tel qu'on peut le voir dans les fresques de l'église d'Ixmiquilpan, car les deux cent trente et une histoires de métamorphoses correspondaient à la vision mobile du monde précolombien. Ainsi, comme l'explique Serge Gruzinski :

L'œuvre d'Ovide semblait être l'instrument adéquat pour se pencher sur des cultures et des sociétés païennes. Elle offrait des clés pour comprendre et côtoyer les déités et les croyances des indiens. Dans l'édition de 1564 de la traduction en castillan des *Métamorphoses* — celle de Jorge de Bustamante — est exprimée la certitude que les

¹²⁷ OVIDE, *Les Métamorphoses*, I, éd. Jean-Pierre NÉRAUDAU, trad. Georges LAFAYE, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1992, p. 56-57.

¹²⁸ Cf. Danièle DEHOUE, *L'Évangélisation des Aztèques ou le pécheur universel*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.

croyances indigènes pouvaient être réduites à des interprétations chrétiennes. C'est ce qui s'était produit dans le passé et « de cela nous faisons l'expérience aujourd'hui dans les Indes ». Il était possible de réduire n'importe quel paganisme gréco-romain ou indigène au christianisme comme l'avaient enseigné les exégètes des *Métamorphoses*¹²⁹.

Dans sa photographie *Minotaure / Xipe Taurus*¹³⁰ de 1985, Manuel Álvarez Bravo synthétise l'idéal classique européen de la beauté féminine, aux fesses généreuses dignes d'une *Vénus au miroir* de Vélasquez, et le besoin aztèque d'un corps humain se métamorphosant au-delà de la monstruosité et de la mort, puisque le dieu de la renaissance, Xipe Totec, se revêtait de peaux humaines pour continuer de vivre. Mais le travail de notre photographe rappelle que la femme, en tant que matière, est un sujet naturel qui appréhende la substance pesante des divinités. Le corps de l'homme aztèque est jade brisé qui interroge, dans le chant et la sculpture dans la dualité des contraires le devenir du monde :

*Hay un brotar de piedras preciosas,
Hay un florecer de plumas de quetzal,
¿son acaso tu corazón, Dador de la vida*¹³¹?

¹²⁹ Serge GRUZINSKI, « Entre monos y centauros. Los indios pintores y la pintura Renacentista », in *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], mis en ligne le 14 février 2005, consulté le 10 novembre 2013, URL : <http://nuevomundo.revues.org/617> : « la obra de Ovidio parecía el instrumento adecuado para enfocar culturas y sociedades paganas. Ofrecía claves para entender y cotejar las deidades y creencias de los indios. En la edición de 1564 de la traducción al castellano de las Metamorfosis –la de Jorge de Bustamante– se expresa la certidumbre que las creencias indígenas podían ser reducidas a interpretaciones cristianas. Eso había ocurrido en el pasado y “desto en nuestros tiempos tenemos experiencia en las Indias”. Era factible reducir cualquier paganismo –grecorromano o indígena– al cristianismo como lo habían enseñado los exegetas de las Metamorfosis ».

¹³⁰ <http://www.manuelalvarezbravo.org/espagnol/ochenta.php#nogo>. Dernière consultation le 27/02/2016.

¹³¹ M. LEÓN-PORTILLA, *op. cit.*, p. 139 : « *Il jaillit des pierres précieuses, / il jaillit des plumes de quetzal, / s'agit-il de ton cœur, Donneur de la vie ?* ».



Manuel Álvarez Bravo, *Minotaure / Xipe Taurus* (1985)
 © Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

Le corps-sculpture

Picasso, les formes gymniques, le nu et l'image primitive spéculative

Dans *Minotauro / Xipe Tauro* (1985), nous voyons aussi l'hommage d'Álvarez Bravo au tableau de Picasso *Dora et le Minotaure* (1936, Paris, Musée Picasso), tableau qui, dans son effroyable réalité, aborde lui aussi la plasticité des formes vivantes et l'indéniable épouvante de l'accouchement de la vie, puisque Pasiphaé est déchirée par les cornes de celui auquel elle donne naissance. On sait que l'intérêt de Picasso pour l'informe et les formes gymniques inspira le photographe mexicain dès les années 20 :

à la librairie de Pedro Robredo j'ai acheté le premier livre dont j'ai eu connaissance sur Picasso. Ce fut décisif dans mon approche de l'art, étant donné que les familles de l'époque en étaient restées à des peintres comme Murillo. Plus encore que Rousseau ou Diderot, Picasso m'a ouvert de nouveaux chemins. Bien que pour la première influence de vision je sois redevable à Hugo Brehme, Picasso et son cubisme m'ont confronté à un autre type de réalité. Brehme suscite les photographies pittoresques ; Picasso, le goût du bizarre, les

photographies bizarres. L'assurance, je l'ai rencontrée plus tard, lorsque Tina Modotti m'a montré les clichés d'Edward Weston¹³².

Álvarez Bravo affirme également :

Je suis toujours attentif à tous les arts, à la musique, à la peinture, à la sculpture, à la littérature. J'ai beaucoup lu et la musique se trouve là où je me trouve, chez moi, dans mon laboratoire. [...] Je ne cherche pas, je trouve... comme disait Picasso [...]. Je ne cherche pas. Les choses se présentent, et c'est tout. Ce n'est qu'en ayant la caméra entre les mains que l'on commence à voir les possibilités. Quand je n'ai pas mon appareil photo, je ne vois rien que je puisse photographier, et je n'en éprouve pas le manque. Certaines personnes disent : « Comme c'est dommage, j'ai vu telle chose et je n'avais pas mon appareil photo ! ». Moi, je ne m'en rends même pas compte. [...] En photographie, tout est une question d'étincelle, de relation avec la réalité, de la rendre existante ou de l'inventer... [...] Ce sont des étincelles qui ont lieu. On sent qu'il y a quelque chose d'intéressant et c'est tout. [Picasso] m'a aidé à voir la réalité réellement. Il ne s'agissait pas de cette chose qui se répète et qui aboutit toujours à la même chose. Il m'a aidé à observer différemment¹³³.

¹³² M. ÁLVAREZ BRAVO cité par Carlos MONSIVÁIS, *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*, Mexico, Era, 2012, p. 69 : « en la librería de don Pedro Robredo compré el primer libro que conocí de Picasso. Fue decisivo en mi acercamiento a las artes, pues las familias de aquella época se habían quedado con pintores como Murillo. Más incluso que Rousseau o Diderot, Picasso me abrió nuevos caminos. Aunque la primera influencia de visión se la debo a Hugo Brehme, Picasso y su cubismo me enfrentaron a otro tipo de realidad. Brehme desencadena las fotografías pintorescas; Picasso, el rarismo, las fotografías raras. La seguridad la alcancé más tarde, cuando Tina Modotti me enseñó las fotos de Edward Weston ».

¹³³ M. ÁLVAREZ BRAVO in Manuel Álvarez Bravo *Son chispas que suceden*, extraits de ses entretiens repris sur le site Internet *Siéntate y observa... que estás a punto de conocer a los mejores fotógrafos del mundo*, <http://sientateyobserva.com/2013/03/13/manuel-alvarez-bravo-son-chispas-que-suceden/>, consulté le 09/11/2013 : « Siempre estoy atento a todas las artes, a la música, la pintura, la escultura, la literatura. He leído muchísimo y la música está donde estoy, en mi casa, en el laboratorio. [...] Yo no busco, encuentro... como decía Picasso [...]. No busco. Las cosas salen y ya. Sólo cuando uno tiene la cámara empieza a ver la posibilidad. Cuando no tengo la cámara no veo nada posible de fotografiar, de manera que no lo

Dans l'intérêt qu'Álvarez Bravo porte à Picasso et au cubisme, mais aussi à l'ethnologie, se fait jour la naissance d'une conception de l'art magique et primitif qui correspond à un « sentiment de péril intime »¹³⁴ face à la forme achevée :

Comme Man Ray et Duchamp, Álvarez Bravo cherche à s'éloigner de la peinture pour accéder à une notion essentielle et spécifique de la photographie. Et, paradoxalement, c'est un peintre, Picasso, qui lui suggère comment transcender le pictorialisme : au lieu de prendre, la photographie se doit de faire. Ainsi, avec des images construites comme dans *Libros* (1930), un hommage magistral et subtil à Picasso, commence la modernité photographique au Mexique. Un glissement, la photographie comme peinture¹³⁵.

Et c'est donc grâce à Picasso que notre photographe découvre « [l'] œuvre sans fin, toujours inachevée, toujours reprise et maintenue, d'une béance pareille à cela même qu'elle s'efforce d'en-visager : le trou sans fond de la mort, le puits inépuisable du sexe »¹³⁶. C'est ainsi que l'acquiescement total à la vie et au corps lui permet de dépasser le pictorialisme et de sonder dans le nu le mythe de la caverne, c'est-à-dire notre séjour, en grande partie obscur, dans le jeu des apparences, les ombres de l'apparition, et notre ignorance face au désir de l'autre ou notre servitude face au corps.

extraño. Algunas personas dicen: "¡Qué lástima, vi tal cosa y no tenía mi cámara!" Yo ni me doy cuenta. [...] En fotografía se trata de chispa, de relación con la realidad, de hacerla existente o de inventarla... [...] Son chispas que suceden. Uno siente que hay algo interesante y ya. [Picasso] me ayudó a ver la realidad realmente. No era esa cosa que se repite y da como resultado lo mismo. Me ayudó a observar diferente. »

¹³⁴ Jean CLAIR, *Le Nu et la norme. Klimt et Picasso en 1907*, Paris, Gallimard, 1988, p. 50.

¹³⁵ Laura GONZÁLEZ, « De disyunciones, conjunciones y equivocaciones », article paru sur le site de la revue espagnole *Exit, Imagen y cultura*, numéro 47, *Foto y Pintura*, <http://www.exitmedia.net/prueba/esp/articulo.php?id=307>. Dernière consultation le 11/11/2013: « *Como Man Ray y Duchamp, Álvarez Bravo busca alejarse de la pintura para acceder a una noción esencial y específica de la fotografía. Y, paradójicamente, es un pintor, Picasso, quien le sugiere cómo trascender el pictorialismo: en lugar de tomar, la fotografía ha de hacer. Así, con imágenes construidas como Libros (1930), un magistral y sutil homenaje a Picasso, comienza la modernidad fotográfica en México. Un deslizamiento, la fotografía como pintura.* »

¹³⁶ J. CLAIR, *op. cit.*, p. 50-59.

La dépendance du voir

Dans le Minotaure et les formes gymniques des œuvres de Picasso, il retrouve également l'hybride, le monstrueux, la métamorphose et le composite qui répondent aussi à la vision aztèque du monde, duelle et terrible. Car si « le Minotaure nous touche, c'est que sa nature duelle est encore plus complexe que chez d'autres monstres. Mi-homme, mi-animal, il est également tantôt meurtrier, tantôt victime, tantôt acteur du sacrifice et tantôt son objet »¹³⁷.

Dans une perspective surréaliste, l'artiste mexicain réinterprète dans *Minotaure / Xipe Taurus* (1985) les images que la France des avant-gardes avait fait circuler dans la revue *Documents*¹³⁸. Les formes évanouies d'André Masson¹³⁹, la mythologie primitive de Miró¹⁴⁰ et la paranoïa critique de Dalí¹⁴¹ s'adonnaient ainsi aux infiltrations des arts anciens et modernes que l'art aztèque avait révélées à Álvarez Bravo, dans la force de la forme hybride de sa propre culture. Son œuvre a ainsi intégré ce que le critique Carl Einstein vantait dans la revue *Documents* comme « l'enfance néolithique »¹⁴² de Jean Arp, l'« identification totémiste »¹⁴³ entre l'homme et ses objets dans les œuvres d'André Masson, ou ce que Michel Leiris, dans la même revue, qualifiait de « fétichisme véritable »¹⁴⁴ à propos des sculptures d'Alberto Giacometti. L'imaginaire mexicain connaissait-il déjà ce que Georges Didi-Huberman appelle « la décomposition de la Figure divine »¹⁴⁵ ? Le souci ontologique

¹³⁷ Nadine VASSEUR, *Les Incertitudes du corps. De métamorphoses en transformations*, Paris, Seuil, 2004, p. 113.

¹³⁸ Dans le numéro 1 de 1929 (p. 36-47) et, particulièrement, dans le numéro 2 de 1930 (p. 57-61). Nous utiliserons le fac-similé de la revue *Documents*, publié en deux tomes par Jean-Michel Place, chacun d'eux reprenant respectivement les numéros de 1929 et 1930.

¹³⁹ Cf. numéro 2, 1929, p. 93-104.

¹⁴⁰ Cf. numéro 5, 1929, p. 264.

¹⁴¹ Cf. numéro 4, 1929, p. 217 et 229.

¹⁴² Cf. numéro 8, 1930, p. 475.

¹⁴³ Cf. numéro 2, 1929, p. 100.

¹⁴⁴ Cf. numéro 4, 1929, p. 209.

¹⁴⁵ Georges DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 95.

rencontre obligatoirement dans la sculpture aztèque l'autonomie, les contradictions et les détritibus du réel.



Manuel Álvarez Bravo, *Enfant urinant* (1927)
© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

« La qualité, c'est l'être tout entier se dévoilant dans les limites du il y a »¹⁴⁶, et les photographies d'Álvarez Bravo se proposent de jouer avec l'informe pour rabaisser l'idéal classique platonicien, comme il le fit en 1927 dans sa photo *Enfant urinant* : le pot en émail écaillé répond en effet au ventre arrondi de l'enfant, et le jet d'urine devait y chanter. Entre le concave et le convexe, le corps à demi nu de l'enfant confronte l'informe de Georges Bataille et le regard ethnologue de Carl Einstein, et c'est dans la différence que la photographie devient affaire ontologique. Dans l'hétérogène, l'Être s'exprime et fait éclater la séparation entre le temps et l'espace, l'échelle arbitraire du bon goût et tout ordre structurel des systèmes. Les inclinations

¹⁴⁶ Jean-Paul SARTRE, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1937, p. 694, cité par Rosalind KRAUSS, « Le destin de l'informe », in Yves-Alain BOIS et R. KRAUSS, *L'Informe. Mode d'emploi*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996, p. 227.

relativement métaphysiques d'Álvarez Bravo se confondent avec le réel, ce qui lui fit citer sur le tard le Talmud : « Si tu veux percevoir l'invisible, observe le visible »¹⁴⁷.

C'est cette différence ontologique qu'Álvarez Bravo apprend d'Edward Weston, pour qui la photographie est « une redécouverte du monde dans le langage de la lumière » (« *un redescubrimiento del mundo en el idioma de la luz* »¹⁴⁸), et, dans ce cas, il peut surmonter la métaphysique classique, fourvoyée par excès d'intellectualisme, et assumer l'oubli de l'Être, nécessaire à une nouvelle métaphysique qui relierait l'image, la pensée et le chaos. Le destin de l'informe est de revendiquer l'oubli de l'Être, pour mieux le laisser apparaître. L'intellectualisme de la métaphysique classique avait plongé l'ontologie dans l'idée d'un savoir absolu de la totalité. L'informe doit conduire à l'oubli de l'oubli, et permettre à la mémoire de l'oubli d'ériger la pensée comme réminiscence qui se souvient et qui oublie. Le retour à l'origine, effectué par Álvarez Bravo dans l'intérêt qu'il porte aux arts primitifs, souligne que l'union avec la chose se fait dans une coïncidence partielle, dans un écart et dans une séparation caractéristiques de l'âme aztèque et mexicaine :

Le monde de Bravo est un monde d'ombres, mais à l'opposé des ombres de nombreux photographes noirs, denses, essentiellement négatives, elles ne sont pas simplement une négation de la lumière, un contrepoint spatial, mais une force en elles-mêmes. Et comme la plupart des choses au Mexique, où le symbole est un paradoxe, elles ont un double sens. Les ombres de Bravo sont aussi bien un refuge de la misère du monde qu'un piège : une rue sans issue, aveugle et accablante pour l'esprit. Un ventre et une tombe¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Cité par Ian JEFFREY in *Le sens caché de la photographie*, Gand, Ludion, 2008, p. 162.

¹⁴⁸ Edward WESTON cité par C. MONSIVÁIS, « Los silencios y las voces del paisaje », in *Manuel Álvarez Bravo. Cien años, cien días*, Madrid, Turner, 2001, p. 14.

¹⁴⁹ Gerry BADGER, « El laberinto de la soledad: El arte de Manuel Álvarez Bravo », in *Manuel Álvarez Bravo. Cien años, cien días*, Madrid, Turner, 2001, p. 237 : « *El mundo de Bravo es un mundo de sombras, pero al contrario que las sombras de muchos fotógrafos –negras, densas, esencialmente negativas– no son simplemente una negación de la luz, un contrapunto espacial, sino una fuerza por sí mismas. Y como la mayoría*

Nu et chair

Les choses surgissent alors de la terre et de l'inframonde, comme dans la photographie *Coatllicue*¹⁵⁰ (1987-1989), où la sculpture de la divinité s'érige au milieu des fleurs : la dépendance du voir réunit différentes proportions du corps humain ou animal, végétal ou terrestre. Aussi, à travers la peinture et la sculpture modernes, Álvarez Bravo expérimente-t-il les blessures du visible et constate-t-il que, dans la vie, à l'instar des regards exorbités des masques aztèques et des formes désarticulées et bio-morphes de l'art avant-gardiste, tout est béance¹⁵¹. La possibilité de l'art réside, en réalité, dans l'aura magique et conjuratoire des éléments se détachant de l'œuvre, et dans sa capacité de transcendance. Mais, dans le cas du photographe mexicain, il faut, pour que l'Être demeure transcendant, que l'ontique et l'ontologique s'élucident dans la chair et le putrescible. C'est pourquoi, dans *Lucy*¹⁵² (1980), Álvarez Bravo sacrifie l'identité de son modèle en laissant le visage hors cadre et privilégie les yeux du corps, comme le précise Carlos Fuentes :

Les ambiguïtés du regard deviennent un triple défi pour le spectateur. Nous devons penser. Est-ce notre privilège de voir Lucy sans autre regard que les tétons d'un corps décapité ? Ou bien sont-ce les yeux offerts sur un plateau qui nous regardent ? Mais les seins

de las cosas mexicanas, el símbolo es paradójico, con un doble sentido. Las sombras de Bravo son tanto un refugio de la miseria mundana como una trampa: un callejón sin salida ciego y agobiante para el espíritu. Un vientre y una tumba. »

¹⁵⁰ <http://www.manuelalvarezbravo.org/espagnol/ochenta.php#nogo>. Dernière consultation le 27/02/2016.

¹⁵¹ Cf. Guitemie MALDONADO, *Le Cercle et l'amibe. Le biomorphisme dans l'art des années 1930*, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 2006, tout particulièrement le chapitre V, intitulé « L'art des réalités instables », où l'on peut lire, p. 209 : « Le biomorphisme, s'il répond à des questionnements proprement formels, n'en a pas moins partie liée avec les développements scientifiques et techniques contemporains – biologie, géométrie, physique, psychanalyse – et la redéfinition qu'ils produisent des modes et outils d'appréhension du réel. Art et science collaborent au dépassement du réel perçu, au bouleversement de sa compréhension et par conséquent à l'élaboration d'un réalisme paradoxal caractérisé par la mobilité ».

¹⁵² <http://www.manuelalvarezbravo.org/espagnol/ochenta.php#nogo>. Dernière consultation le 27/02/2016.

de la femme ne possèdent-ils pas leur propre regard et le corps n'a-t-il pas sa propre manière de voir et d'être vu¹⁵³ ?

L'image photographique se drape ainsi d'une présence entrelacée de présent et d'obstacles, comme dans *Minotaure / Xipe Taurus* où la femme vue de dos nous révèle que, de la réalité, nous ne voyons que des ombres projetées dans notre dos. De même, l'écriture automatique surréaliste n'offrait-elle plus l'objectivité mais jetait-elle l'imaginaire sur le papier, tout comme le mystère se jette sur l'objectif du photographe mexicain.

Il en allait ainsi dans *Torse* de 1930, où le titre indique un torse que l'on imagine masculin en raison de la statuare gréco-romaine. Mais on découvre à la place un corps androgyne nu, gracile, de dos et debout. Les mots du titre indiquent alors la valeur immatérielle du langage que Magritte explore également dans *La reproduction interdite* (1937, Rotterdam, Musée Boijmans Van Beuningen) ou, plus directement, dans *La clef des songes* de 1927 (Munich, Pinakothek der Moderne). L'aspect raisonnablement psychologique du langage, à savoir son caractère arbitraire, ne peut guère atteindre le « réalisme maximum » (« *realismo máximo* ») que se propose Manuel Álvarez Bravo parce que, sur la pellicule, précise-t-il, le photographe « ne peut ajouter ni éliminer des éléments » (« *no puede añadir ni eliminar elementos* »¹⁵⁴). La réalité est donc ce corps obscur et rebelle qui nous tourne le dos, puisque « le nu féminin révèle quelque chose de plus qu'un corps : le dépouillement même de la chair nous montre dans ces photographies que la peau est, à son tour, vêtement »¹⁵⁵. Et pourtant, cette peau conduit à la « révélation de l'esprit » (« *revelación del espíritu* »¹⁵⁶), car elle est le centre des sens : elle habite le tissu des choses et incorpore par le teint, l'aspect

¹⁵³ Carlos FUENTES, « El cuerpo y el alma », in *Manuel Álvarez Bravo: Fotopoesía*, Madrid, Lunwerg, 2008, p. 190 : « *Las ambigüedades de la mirada se convierten en triple desafío para el espectador. Tenemos que pensar. ¿Es nuestro el privilegio de ver a Lucy sin más mirada que los pezones de un cuerpo decapitado? ¿O son los ojos ofrecidos en un plato los que nos miran a nosotros? Pero los senos de la mujer, ¿no poseen una mirada propia, no tiene el cuerpo su propia manera de ver y ser visto?* ».

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 190 : « *el desnudo femenino revela algo más que un cuerpo: el despojo mismo de la carne nos muestra en estas fotografías que la piel es, a su vez, ropaje* ».

¹⁵⁶ *Ibid.*

et la moiteur, l'extérieur du monde à l'intériorité de l'individu. Ainsi, entre regard et disgrâce, Álvarez Bravo nous propose-t-il : « l'idéal du corps féminin et sa négation ; l'harmonie du corps avec l'âme mais aussi sa possible dysharmonie ; la présence du corps mais aussi son inévitable absence ; son plaisir mais aussi sa douleur »⁵⁷.



Manuel Álvarez Bravo, *Torse* (1930)
© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

Le corps lumière ou le corps-âme

Paradoxe du corps-sculpture

C'est pour cela qu'Álvarez Bravo accorde une importance toute particulière aux poils pubiens et au sexe féminin, car l'embrasure des lèvres où le corps de la femme s'abandonne, s'ouvre et se ferme à son propre inframonde, constitue le lieu intermédiaire entre le visible et l'invisible, espace spéculatif où le corps et le regard

⁵⁷ C. FUENTES, « Manuel Álvarez Bravo », in *Nudes. The Blue House. The Photographs of Manuel Álvarez Bravo/Desnudos: La casa azul*, New York, Distributed Art Publishers Inc., 2002, p. 7; « *el ideal del cuerpo femenino y su negación; la armonía del cuerpo con el alma pero también su posible desarmonía; la presencia del cuerpo pero también su inevitable ausencia; su placer pero también su dolor* ».

de l'autre répugnant à être réduits à la pure réflexivité du miroir. C'est pour cela, aussi, que le dos et les fesses clairement offerts à l'interrogation du spectateur dans *Torso* signalent l'aspect « incorporel » du langage, fût-ce celui de la photographie. Fesses ou sexes, ouverts ou pas, mais en tout cas offerts au regard du spectateur, accomplissent une sorte de dépassement du débat métaphysique entre idéalisme et empirisme, car la présence de ces fruits défendus déjoue l'expression d'une dialectique vouée au mouvement pendulaire et à l'échec de l'homme face au temps. Ils sont en effet un lieu sans lieu que protège le poil, le duvet ou le tissu de la chair, présent d'une manière redondante et ironique lorsque les modèles portent châles (*Comme un nid* [*Como nido*¹⁵⁸], 1990) ou draps (*Tentations chez Antoine*, 1970), tissus (*Xipe Catalina*¹⁵⁹, 1978) ou bandages (*La débandée*, 1938-1939).

Nous sommes donc nus et ouverts ; le vrai exige une conversion à laquelle seul peut répondre le changement de place et de position de notre corps. C'est pourquoi les femmes qui sont les modèles d'Álvarez Bravo posent couchées par terre sur le dos, debout, accroupies face au spectateur ou de dos. Seul le mouvement fait voir le corps absent, et seule la vue présente dans la photographie ne se dénature pas : « n'ayant pas à toucher, elle laisse intact, donc peut laisser le visage de l'objet être purement et simplement »¹⁶⁰. Ces mouvements rappellent la difficulté pour l'homme à définir une philosophie et de trouver le *nom* des choses car, comme le souligne Guillermo Sheridan :

Pour [Álvarez Bravo], une photographie naissait vraiment, elle acquérait sa singularité, lorsqu'elle atteignait *son nom*. Sa créativité plastique était simultanée à la découverte de ce nom qui était instantanément nécessaire et indispensable. Baptiser une photographie, pour lui, ne signifiait pas seulement la renvoyer à un

¹⁵⁸ Cliché reproduit *ibid.*, p. 61 ou sur le site : <https://fr.pinterest.com/youukimiyo/manuel-alvarez-bravo/>. Site consulté le 10/09/2016.

¹⁵⁹ Cliché reproduit in *Nudes. The Blue House, op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁰ Max LOREAU, *La Genèse du phénomène*, Paris, Minuit, 1989, p. 56.

contexte, une date ou une circonstance ; cela revenait aussi à prendre une photographie verbale du moment plastique¹⁶¹.



Manuel Álvarez Bravo, *Xipe Regine* (1971)
© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

Les divinités se font espace

En effet, pour Álvarez Bravo, « les circonstances qui nous entourent sont en état de flux constant »¹⁶² et le photographe doit par conséquent « ouvrir les yeux », puis

¹⁶¹ Guillermo SHERIDAN, « Ojos en los ojos. Manuel Álvarez Bravo », in catalogue de l'exposition *Ojos en los ojos. Manuel Álvarez Bravo / The eyes in his eyes*, Santa Monica, RoseGallery, 2007, n.p. C'est l'auteur qui souligne : « Para [Álvarez Bravo], una fotografía nació de veras, se hacía de su singularidad, cuando alcanzaba su nombre. Su creatividad plástica era simultánea al hallazgo de ese nombre que era instantáneamente necesario e imprescindible. Bautizar una fotografía, para él, no significaba sólo remitirla a un contexto, fecha o circunstancia; equivalía a tomarle una fotografía verbal al momento plástico ».

¹⁶² M. ÁLVAREZ BRAVO, cité par José Antonio RODRIGUEZ, « La photographie d'avant-garde et le surréalisme au Mexique », in *El sabotaje de lo real. Fotografía surrealista y de vanguardia. Visiones cruzadas entre Europa y México* (version bilingue), Museo Amparo (Puebla) et Centre Georges-Pompidou (Paris), Mexico, édition Museo Amparo, 2009, p. 231.

chercher un moment d'adéquation entre lui et la réalité, car le mouvement du cosmos, qu'exprime le mot nahuatl *malinalli*, est source de désordre et d'énergie. Or, en même temps :

Nous savons que, selon la pensée nahuatl, les forces de l'inframonde et des différents cieux se retrouvent pour former des colonnes hélicoïdales. Ce sont les voies qu'empruntent les influences divines pour faire irruption à la surface de la terre et créer le temps des hommes. La voie ardente, celle qui descend du ciel, se compose de cordes fleuries, de fleurs ou de flots de sang¹⁶³.

Le corps se fait alors espace et paysage, et il se peut que, dans *La toile d'araignée* [*La tela de la araña*¹⁶⁴] (1989), le jeu des ombres fasse partie de ce paysage mexicain que les Aztèques nommaient « *la tierra torcida* »¹⁶⁵ (« la terre tordue ») avant que, par la guerre, leurs dieux ne viennent remettre de l'ordre. Car ils avaient compris une chose essentielle : par leurs sentiments et leurs passions, les hommes et les dieux participent à la transfiguration du corps, qui retrouve alors, dans la violence ou le désir, la fraîcheur des forces cosmiques. De même, la sensation adhère à la peau et à la pellicule des photographies d'Álvarez Bravo ; elle fait accéder aux êtres et aux choses, au point de nous y confondre. Les affects, qui sont notre sensibilité, nous font alors accéder au monde « par la couleur dominante ou le ton de telle ou telle tonalité affective »¹⁶⁶. Les corps nus d'Álvarez Bravo sont des paysages humains où le regard s'excède dans l'amour, la force vitale ou l'étonnement.

¹⁶³ S. GRUZINSKI, *op. cit.* : « Sabemos que según el pensamiento nahua las fuerzas del inframundo y las de los diferentes cielos se encuentran para formar columnas helicoidales. Son las vías que siguen las influencias divinas para hacer irrupción en la superficie de la tierra y crear el tiempo de los hombres. La vía caliente, la que baja del cielo, está constituida por cuerdas floridas, flores o chorros de sangre ».

¹⁶⁴ <http://www.manuelalvarezbravo.org/espagnol/ochenta.php#nogo>. Dernière consultation le 27/02/2016.

¹⁶⁵ Cité par M. LEÓN-PORTILLA, *Los antiguos mexicanos, op. cit.*, p. 93.

¹⁶⁶ Marc RICHIR, *Le Corps. Essai sur l'intériorité*, Paris, Hatier, « Optiques/Philosophie », 1993, p. 14.

Volume, photographie, chair et stade du miroir

L'image est, selon Lacan, « la matrice symbolique où le Je se précipite en une forme primordiale »¹⁶⁷, et la forme-miroir du tirage photographique invite l'individu à regarder ses instincts dans les images proposées, car s'établit dans toute image spéculaire « ce rapport érotique où l'individu se fixe à une image qui l'aliène à lui-même, c'est là l'énergie et c'est là la forme d'où prend origine cette organisation passionnelle qu'il appellera son moi »¹⁶⁸. Le volume des corps produit par les cadrages, les hors-champs, les ombres et les lignes dans les photographies d'Álvarez Bravo, introduisent la profondeur là où elle n'existe pas. C'est pourquoi le photographe mexicain se méfiait de la notion d'objectivité en photographie. D'où son goût pour le noir et blanc, qui arrête l'œil réfléchissant et le conduit immédiatement dans un espace autre, où le corps peut sortir du moi statufié pour explorer la volumétrie de l'autre, que ce soit en regardant une sculpture aztèque ou un nu féminin. L'impossible tentative d'harmoniser l'image, le moi et le corps se reflète dans l'impossible passion que révèle la sculpture puisque, de la ronde anarchique des plans, des points de vue et des cultures qui se posent sur elle, découle « l'impossibilité du réel de se réduire au vis-à-vis de l'image »¹⁶⁹.

Ainsi, les œuvres d'Álvarez Bravo utilisent le corps et l'héritage de la statuaire aztèque pour signaler l'impossibilité d'envelopper la figure d'un seul et unique regard. L'écart est donc intérieur au volume et au corps de la femme : il se recueille dans la fente de son sexe ou dans l'espace creux entre les reins, les seins ou les fesses. Il est l'avancée d'un point de vue ou d'une caresse, puisque le « corps est ce qui rompt le tour de la vue, ce qui troue l'étoffe du sujet transcendantal »¹⁷⁰. Car, malgré le poids de la conscience, l'homme saisit l'infini existant entre la vision intrinsèque

¹⁶⁷ Jacques LACAN, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 94. Cité par Luc RICHIR, *Dieu, le corps, le volume. Essai sur la sculpture*, Bruxelles, La Part de l'Œil, 2003, p. 118.

¹⁶⁸ J. LACAN, « L'agressivité en psychanalyse », in *Écrits, op. cit.*, p. 113. Cité par L. RICHIR, *ibid.*

¹⁶⁹ L. RICHIR, *ibid.*, p. 119.

¹⁷⁰ L. RICHIR, *ibid.*, p. 219.

du volume et la vue du spectateur, lequel ne peut saisir l'objet que par intermittence et en changeant d'espace. Les nus de Manuel Álvarez Bravo nous montrent alors le chemin vers la secrète et obscure chevelure, comme on regarderait un sillage au soir de la plus vive des attentes, pour que le soi uni à soi transforme le corps en âme.