

Manuel Álvarez Bravo

Clefs pour une œuvre

Vivienne Silver

Traduction de « A Guide to Viewing Manuel Alvarez Bravo », Exposure, 19:2, 1981, p. 42-49. Avant de devenir une spécialiste reconnue de la photographie israélienne, Vivienne Silver-Brody fut stagiaire au Centre international de la photographie, à New York. Cet article était tiré de son mémoire de maîtrise sur Manuel Álvarez Bravo, soutenu à l'université d'Arizona, à Tucson en 1980. Nous remercions Vivienne Silver-Brody et la revue Exposure de nous avoir gracieusement permis de traduire cet article¹⁹⁴.

À près de quatre-vingts ans, Manuel Álvarez Bravo, le doyen des photographes mexicains, est toujours en activité et poursuit avec énergie son travail créatif. Une grande partie de sa nouvelle production est constituée de nus, mais il continue également de composer de nouveaux portfolios comportant certaines de ses anciennes photographies. Álvarez Bravo est une figure contemporaine qui prend part à des colloques sur la photographie et à des expositions dans le monde entier. Il trouve aussi le temps de travailler avec un groupe de jeunes photographes mexicains.

¹⁹⁴ Cet article a été traduit de l'anglais (États-Unis) par les étudiants du parcours « Traduction juridique et technique (JET) » du Master « Métiers du Lexique et de la Traduction (français-anglais) MéLexTra » de l'Université Lille 3 (promotion 2015-2016).

Il rassemble actuellement des travaux de photographes de toutes nationalités qui seront conservés à Mexico ; le Musée d'Art Moderne de la ville accueille déjà un nombre considérable de photographies d'Álvarez Bravo, don de l'artiste, qui les a puisées dans sa collection personnelle. Ce photographe fait partie du monde de l'art mexicain depuis la création du mouvement muraliste en 1920. La place toute particulière qu'il occupe au sein des développements artistiques du Mexique est depuis longtemps reconnue dans le pays, mais l'an dernier, comme pour la confirmer, la prestigieuse Académie Mexicaine a fait de lui un de ses membres.

J'ai pu m'entretenir avec Manuel Álvarez Bravo à Mexico, ce qui m'a permis de mieux cerner son travail et sa personnalité. Les enregistrements de ces entretiens (conservés au Center for Creative Photography de Tucson, en Arizona) ont été le point de départ de ma démarche pour mieux comprendre son œuvre. Cet artiste vit dans la plus grande métropole du monde ; pourtant, la partie du quartier où il réside, à Coyoacán, a gardé son atmosphère rurale. De sa maison se dégage une impression de fluidité. Les murs de pierre du séjour en contrebas des autres pièces comportent des niches qui accueillent la collection d'objets précolombiens de la famille. L'atelier et la chambre noire se trouvent tout au bout de la maison. Par sa double porte vitrée, on pénètre dans un jardin clos envahi par la végétation, où le photographe a pris certains de ses derniers nus.

Le vaste ensemble des œuvres d'Álvarez Bravo est marqué par une esthétique dont certaines caractéristiques sont restées constantes au cours de sa longue carrière. On pourrait le décrire comme une iconographie ne cherchant pas à s'imposer. Sa photographie est une forme d'expression introspective qui dégage une sensation de mystère et communique souvent un sentiment de solitude. Ses idées, comme ses images, sont une synthèse discrète des influences qu'il a connues au cours de sa vie et dont il parle comme d'une « ... accumulation d'expériences »¹⁹⁵.

Envisagée dans son ensemble, l'œuvre photographique de Manuel Álvarez Bravo,

¹⁹⁵ Entretien avec Jain Kelly, désigné sous le nom Gibson Cassette 1, face 1. Ces cassettes se trouvent aux archives du Center for Creative Photography, à Tucson, en Arizona.

est à la fois vaste et complexe. Son iconographie embrasse de nombreux aspects du Mexique : paysages, nus, scènes urbaines et rurales, portraits du peuple mexicain et représentations de l'art populaire et mural. Ses nus forment un sous-ensemble réduit mais dense. Réalisés à partir de la fin des années 1930 jusqu'à nos jours, ils peuvent être retenus comme échantillon représentatif du vaste ensemble de l'œuvre. Ce type particulier de photographies comporte des éléments qui sont communs à une grande partie de la production. L'analyse des nus a permis de dégager un certain nombre de structures et d'idées de base de l'œuvre. Cette approche a aussi facilité la compréhension des influences majeures auxquelles Álvarez Bravo a été exposé. Il n'est pas possible de séparer de façon étanche une forme d'expression artistique, ici le nu, d'une autre.

Les commentaires d'Álvarez Bravo lui-même lorsqu'il décrit ses photographies m'ont amenée à suggérer la création d'un vocabulaire d'appréciation composé de quatre expressions : *Fixation plastique*, *L'effet tramplin*, *Du mot à l'expression à la phrase à l'exposition* et *Étapes de travail*. On peut considérer celles-ci comme des outils d'analyse pour l'exploration de certaines constantes du travail de l'artiste. Elles permettent de comprendre le cheminement de sa pensée et ses positions conceptuelles en ce qui concerne la création d'images et l'art de la photographie. Ce vocabulaire est un moyen d'aborder de très nombreuses photographies de façon organisée, tout en permettant aussi de percevoir la relation qui existe entre des clichés apparemment sans lien. Même si les images de Manuel Álvarez Bravo ne peuvent pas toutes être classées ainsi de manière catégorique, les quatre expressions ci-dessus restent un moyen potentiel d'aider le spectateur à approfondir ses perceptions de l'œuvre.

Il semble qu'il existe une philosophie fondamentale qui imprègne et lie les concepts perceptibles dans toutes les expressions d'Álvarez Bravo. Il est certain que de nombreux artistes mexicains ayant atteint leur maturité artistique après la Révolution en ont été très affectés ; c'est aussi le cas de Manuel Álvarez Bravo. Le mouvement muraliste a exprimé, à travers l'art, le désir de changement de cette

Révolution. Aux fondements de sa philosophie se trouvent la reconnaissance d'un besoin de justice sociale, un intérêt pour la culture et l'histoire préhispaniques, et l'idée que le *mestizo* représenterait le vrai Mexicain. Ce mouvement reconnaissait aussi la légitimité de l'art populaire et la fonction de l'art comme moyen de communication pour les masses. Ces concepts philosophiques et idées politiques sont une des constantes du travail d'Álvarez Bravo. Les différents sujets de ses photographies, qu'il s'agisse de nus ou de paysages, qu'ils traitent de la mort ou d'objets populaires ou qu'ils prennent la forme de recherches documentaires sur son pays, trouvent leur unité dans une même identité nationale et culturelle. Ni ses personnages, ni ses photographies ne sont en quoi que ce soit déclamatoires (comme pouvait l'être parfois l'art des muralistes) ; ils n'ont pas non plus un aspect monumental, de la même façon qu'ils ne prêchent aucune histoire politique.

Une étude des quatre concepts retenus révèle que l'origine de ce vocabulaire, le choix des mots et les concepts qu'ils représentent se rapportent en tout premier lieu au surréalisme et à la poésie du XX^e siècle. Une sensation de mystère, une confusion de la logique et la dichotomie entre des titres parfois obscurs et les sujets en apparence prosaïques auxquels ils se rapportent, tout cela peut s'avérer compatible dans le contexte du surréalisme. Bien que ce mouvement ait eu une influence de portée internationale, ses objectifs ne furent jamais complètement reproduits au Mexique. Cela est en partie dû au fait que les contextes culturel et politique étaient très différents au Mexique.

En 1938, Manuel Álvarez Bravo a été qualifié de photographe surréaliste par André Breton, le père du surréalisme. Les auteurs d'ouvrages sur le surréalisme ont fait de même, peut-être en raison des liens qu'il a entretenus avec André Breton ainsi que la galerie d'art Julien Levy à New York dans les années 1930, ou parce qu'il semble s'intégrer à ce mouvement, sans que cela n'ait été expliqué de manière satisfaisante. Álvarez Bravo a émis des doutes concernant cette étiquette surréaliste, bien qu'il n'en ait jamais précisé les raisons. On ne peut pas dire de lui qu'il se conforme complètement aux objectifs du surréalisme, même sur le plan idéologique. La plus

importante des notions partagées par Álvarez Bravo avec ce mouvement est une conception de la poésie visible dans ses photographies. La logique déconcertante, de même que le jeu perceptible dans le titre de certaines de ses œuvres, sont d'autres indications de ses liens au surréalisme. D'ailleurs, ceux-ci ne remettent pas en cause le fait qu'une partie de ses idéaux s'est forgée lors de l'épanouissement du muralisme mexicain et du stridentisme¹⁹⁶.

Les photographies d'Álvarez Bravo ainsi que les analyses qu'il en a faites s'inscrivent fortement dans deux des principes fondamentaux du surréalisme, qui seraient, selon J. H. Matthews, l'accroissement des compétences de communication linguistique et la métamorphose perpétuelle¹⁹⁷. Ces principes poussent l'artiste à obéir à une « nécessité intérieure » qui lui est propre (selon les termes de Breton), ou, comme le suggère Matthews, à un « modèle intérieur »¹⁹⁸ Álvarez Bravo a poursuivi sans relâche sa propre vision intérieure, en la combinant à la réalité mexicaine environnante. C'est pourquoi son iconographie ne coïncide pas stylistiquement avec celle des muralistes révolutionnaires. Elle n'est pas non plus semblable à la photographie ou à la peinture des surréalistes, peut-être pour cette même raison.

André Breton se rendit au Mexique en 1938. En 1939, de retour à Paris, il organisa une grande exposition d'art mexicain, à la galerie Renou et Colle. Les œuvres qu'il avait rassemblées illustraient ce qui représentait le surréalisme selon lui « implicite » au Mexique et parmi elles se trouvaient une sélection de photographies de Manuel Álvarez Bravo et les premières œuvres de Frida Kahlo, ces deux artistes étant les seuls contemporains exposés aux côtés d'objets de l'époque précolombienne, d'œuvres

¹⁹⁶ *Stridentisme*, mouvement artistique mexicain fondé dans les années 1920 et peu connu à l'extérieur du pays. Il présentait une alternative au muralisme et à ses attitudes doctrinaires. On lira sur ce sujet : Araceli RICO CERVANTES, *El estridentismo, otra alternativa a la cultura de la revolución mexicana*, Mémoire, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

¹⁹⁷ J. H. MATTHEWS, *The Imagery of Surrealism*, New York, Syracuse, University Press, 1977, p. xiii et 31.

¹⁹⁸ André BRETON, « Du Symbolisme » in *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, 357, cité dans J. H. MATTHEWS, *op. cit.*, p. 51.

d'art populaire et de tableaux d'art primitif du XIX^e siècle¹⁹⁹.

Lorsqu'André Breton qualifia Álvarez Bravo de photographe surréaliste en 1938, c'était une manière de reconnaître son œuvre. Chez les surréalistes, la question de la légitimité du moyen d'expression ne se posait pas. Même avant le *Manifeste du Surréalisme* de 1924, les proto-surréalistes avaient reconnu que la photographie était la cause fondamentale du rejet de la peinture figurative²⁰⁰.

Le lien entre Álvarez Bravo et le surréalisme peut aussi être considéré dans le contexte plus large de la modernité en poésie. Marcel Raymond en cite, comme ligne directrice, un besoin de suivre « un sens divinatoire [...] de percevoir des analogies, des correspondances, qui revêtent l'aspect littéraire de la métaphore, du symbole, de la comparaison ou de l'allégorie »²⁰¹. On peut dire que le lien entre Álvarez Bravo et le surréalisme existe dans un contexte spécifique, c'est-à-dire dans un système de pensée prenant en compte la poésie, facteur d'unité des idées du surréalisme. Depuis les années 1940, l'évolution de l'œuvre d'Álvarez Bravo s'est faite dans le sens d'une intégration entre son iconographie et sa conception de la poésie, reflétant son développement artistique en tant que photographe. Ses clichés peuvent en effet être perçus comme l'illustration du développement d'une façon de penser plutôt que comme l'expression d'un changement de style. Les éléments de jeu de langage, ou de jeu entre clichés et titres, ainsi qu'un certain défi à la logique, qui sont tous présents dans son œuvre, établissent indéniablement un lien entre Álvarez Bravo et le surréalisme.

La production d'Álvarez Bravo est mexicaine, non seulement en vertu de son contenu mais aussi dans son expression d'une identité nationale. L'étiquette de photographe surréaliste n'est qu'en partie correcte, puisqu'Álvarez Bravo reste le produit des premières influences formatrices que furent les muralistes et la

¹⁹⁹ Ida RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, *El Surrealismo y el arte fantástico de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969, p. 44.

²⁰⁰ Franklin ROSEMONT, éd., *What is Surrealism?*, New York, Monad Press, 1978, p. 286.

²⁰¹ Marcel RAYMOND, *De Baudelaire au surréalisme* [1933], Paris, José Corti, 1940, p. 23-24.

Révolution mexicaine à l'origine de très profonds changements dans la structure de la société et de l'art au Mexique. Les idées du surréalisme et du muralisme continuent de nourrir une dualité évidente dans l'œuvre d'Álvarez Bravo. Sa participation à de nouveaux mouvements ou l'adaptation de sa pensée à ceux-ci prouve son adaptabilité et sa conscience des changements intervenus, à la fois dans son Mexique natal et dans le monde de l'art au niveau international.

Fixation plastique

Le concept de *fixation plastique* vient d'une discussion (en espagnol) sur l'interprétation de l'art qui, selon Álvarez Bravo, donne souvent une place trop importante aux complexes psychologiques dans le travail d'un artiste. Il préfère relier les éléments récurrents vus dans différentes images à la découverte de quelque chose d'intéressant au niveau plastique. La fixation, plutôt que d'être un complexe, au sens du jargon psychologique, est plastique — *la fijación es plástica*, en espagnol²⁰².

L'explication de la fixation plastique par Álvarez Bravo peut être utilisée pour illustrer différents phénomènes, et elle est plus facilement comprise dans le contexte des photographies partageant un certain élément, que le spectateur peut percevoir même si le concept en question ne lui est pas familier. L'artiste est conscient que, dans des conditions de toutes sortes, et souvent à des années d'écart, des éléments similaires se rencontreront dans des images de genres différents : paysages, nus, documentaires. La fixation plastique qui unit de telles images peut être une forme ou une disposition spatiale particulière et elle distingue des groupes ou des séries de photographies aux thèmes tout à fait différents. Observer les images d'Álvarez Bravo provoque une tension qui requiert la participation active du spectateur afin de découvrir diverses fixations plastiques.

Le phénomène de fixation plastique se repère dans un ensemble de photographies partageant la caractéristique de présenter, dans leur composition, un élément

²⁰² Gibson, Cassette 4, face 2. Localisation : voir note n° 1.

partiellement caché. *Tentaciones en casa de Antonio* (*Tentations chez Antoine*, 1970) peut être comparée à *Los agachados* (*Les résignés*, 1934), à *Trampa puesta* (*Piège amorcé*, années 1930) et à *Sábanas* (*El eclipse*) (*L'Éclipse*, 1933). Ces photographies ont toutes en commun un traitement visuel particulier du fait que la fixation plastique est un élément caché. Ces photographies ne sont pas seulement perçues comme une série unie par une caractéristique commune mais peuvent aussi être considérées sous des rubriques différentes. *Los agachados*, par exemple, appartient au grand groupe des photographies traitant de la conscience sociale, tandis que *Piège amorcé* peut être rattaché au thème du fatalisme. Cela démontre la difficulté d'imposer au travail d'Álvarez Bravo des classements à l'aide de définitions, mais ceux-ci servent néanmoins à séparer les réponses visuelles intuitives de l'implication humaine et émotionnelle.

Une disposition et une organisation spatiale partagées forment une fixation plastique qui unit un autre groupe. Dans *Fruta prohibida* (*Fruit défendu*, 1976), qui est probablement l'un des nus les plus sensuels de l'artiste, la place centrale du sein est accentuée par l'intensité de la lumière, même s'il se situe en retrait par rapport aux branches. La différenciation spatiale crée une tension qui empêche le spectateur de rester sur un seul plan. *Ventana a los magueyes* (*Fenêtre sur agaves*, 1976) est organisée de manière similaire : voie d'entrée dans la maison et point central, la fenêtre est presque rendue inaccessible par les agaves, dans une composition organisée autour du centre, comme dans *Fruta prohibida*. Ces deux photographies sont similaires d'un point de vue plastique par leur organisation spatiale et leur modulation de la lumière.

Une manifestation plus inhabituelle de la fixation plastique est l'empreinte visuelle résultant de la contemplation de grandes œuvres d'art. Álvarez Bravo explique que les fixations psychologiques ne sont pas seulement des traumatismes au sens médical du terme, mais peuvent aussi être l'influence du grand art. Il suggère que son inspiration (c'est-à-dire sa fixation plastique) pour *La buena fama durmiendo* (*La Bonne Renommée endormie*, 1938) est venue du fait qu'il avait vu *La Bohémienne endormie* (1897) d'Henri Rousseau. Dans ce tableau, l'atmosphère irréelle créée par

le personnage sommeillant auprès d'une mandoline est renforcée par la présence d'un lion à l'épaisse crinière. Un sentiment de danger est implicite. L'artiste confirme que la prise de conscience qui lui a permis de reconnaître cette possible source lui est venue environ vingt ans après avoir pris cette photographie²⁰³. Dans ce cas, la fixation plastique est une configuration visuelle similaire qui associe une atmosphère de danger²⁰⁴. *La buena fama durmiendo* semble avoir été créée spontanément. Imagination et réalité mexicaine ont conflué dans une fixation plastique stimulée par une possible connaissance subliminale de *La Bohémienne endormie. Fruta, historia* (Arles, 1979), un nu récent, illustre la continuation de ce thème qui était apparu pour la première fois en 1938. Comme dans *La buena fama durmiendo*, il y a une convergence d'éléments qui laissent pressentir un danger. Álvarez Bravo a déclaré :

Ce nu d'Arles est spontané et montre la réalité de l'endroit. On peut comparer l'outil menaçant accroché au mur au cactus de *La buena fama durmiendo*. Dans cette photographie, c'est la chose au-dessus... C'est une accumulation d'expériences personnelles parfois étranges²⁰⁵.

L'effet tremplin

L'*effet tremplin*, comme la *fixation plastique*, est une définition imposée qui sert à résumer un concept important pour la compréhension du processus de travail d'Álvarez Bravo. L'expression provient des réflexions de l'artiste à propos de ses photographies :

Je crois au travail, à la spontanéité et à cet impératif que certains appellent la création... La photographie n'est qu'un point d'appui (*punto de apoyo*) au travers d'une situation qui d'une certaine façon,

²⁰³ Notes provenant d'une conversation avec la femme de l'artiste, Colette Álvarez Bravo, mai 1980.

²⁰⁴ Gibson Cassette 4, face 1.

²⁰⁵ Mon entretien avec l'artiste, Cassette 9, face 1, p. 2 de la transcription. Mes cassettes sont également disponibles au Center for Creative Photography, à Tucson. Traduit de l'espagnol.

renvoie à la pensée et la communication est une communication de la pensée : c'est comme un tremplin²⁰⁶.

Dans le *Manifeste du surréalisme*, André Breton avait écrit : «... Les mots, les images ne s'offrent que comme tremplins à l'esprit de celui qui écoute »²⁰⁷. Si l'on remplace « celui qui écoute » par « celui qui regarde », ce concept ressemble de manière troublante à l'effet tremplin d'Álvarez Bravo. Les tremplins sont liés au concept d'« association libre » (qui provient de la psychanalyse) utilisé par les surréalistes. Ce phénomène est plus qu'évident dans nombre de ses titres, qui parfois ne sont en apparence pas en adéquation avec les images qu'ils décrivent. C'est un moyen de passer d'une image à une autre, en utilisant l'imagination pour déclencher une nouvelle association. Alors que la fixation plastique définit des configurations visuelles récurrentes, l'effet tremplin dépasse le plan de la photographie pour atteindre l'imagination où les transpositions se produisent.

L'impact le plus important de la perception de ce phénomène réside dans la facette linguistique (plutôt que la facette visuelle) du processus créatif ; par extension il peut être directement lié à la culture mexicaine. Le stimulus visuel d'une photographie provoque souvent une transposition linguistique dans laquelle l'imagination d'Álvarez Bravo verbalise, en espagnol, ce qu'elle voit. À cause de schémas intrinsèques aux langues, un non-hispanophone aurait peut-être bien du mal à saisir ces transpositions. De plus, quand on parle du Mexique, il faudrait aussi prendre en compte les langues indiennes, qui influent sur la pensée culturelle et l'enrichissent à coup sûr. *Gorrión, claro* (Moineau, bien sûr, 1938) est l'un de ces cas d'un titre espagnol traduit où un non-Mexicain pourrait manquer des nuances sémantiques et des connotations culturelles évidentes. Par exemple, au Mexique, les fruits et les oiseaux sont des métaphores du sexe féminin, tout comme en Europe. Le moineau est un symbole de vulnérabilité, qu'il faut prendre dans sa main, caresser

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 1-2 de la transcription.

²⁰⁷ J. H. MATTHEWS, *op. cit.*, p. 37.

et protéger des éléments²⁰⁸. En appliquant une métaphore, ou un symbole, à ce qui est essentiellement un document, un nu, l'artiste a transcendé l'aspect documentaire inhérent à la vision photographique. *Gorrión, claro* est donc l'image verbalisée d'un symbole.

Un exemple d'imagerie visuelle transformée par la langue (c'est-à-dire d'effet tremplin) en une nouvelle réalité est *Columna estípita* (1979), qui reflète l'intérêt que porte Álvarez Bravo à l'architecture, notamment le baroque mexicain, dont on trouve de nombreux exemples à Mexico. La colonne dite *estípita*, qui trouve ses origines dans des sculptures antiques comme l'hermès, a la forme d'une pyramide inversée. Développée au XVII^e siècle, elle a connu sa plus éclatante splendeur et sa plus grande richesse lors de la période du baroque churrigueresque au Mexique (fin du XVIII^e siècle). Le modèle de la photographie *Columna estípita* est présenté comme une *estípita*, tout entouré de végétation, comme la décoration le faisait pour la colonne dans l'architecture baroque churrigueresque. Ses jambes se rejoignent hors champ pour dessiner, avec son bassin, une pyramide inversée, comme l'évoque le triangle de la région pubienne. Debout au milieu du feuillage à Arles, lors des Rencontres Internationales de la Photographie, une jeune Française a été transformée, par un titre, en un motif des plus mexicains. Cet exemple est la preuve d'une conscience mexicaine profonde et durable ; même dans la ville historique d'Arles, les transpositions imaginatives d'Álvarez Bravo sont retournées vers le Mexique.

²⁰⁸ Mon entretien avec l'artiste Felipe Ehrenberg à Mexico, Casette 5, face 1, p. 9-10 des transcriptions. Disponibles au CCP.



Manuel Álvarez Bravo, *Columna estípita* (1979)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

Du mot à l'expression à la phrase à l'exposition

Le concept *Du mot à l'expression à la phrase à l'exposition* peut être utilisé comme outil pour amener le spectateur au-delà des idées évoquées par la *fixation plastique* et l'*effet tremplin*. Álvarez Bravo utilise « mots » et « expressions » métaphoriquement : les « mots » sont des clichés isolés, les « expressions » sont une série de photographies qui partagent des caractéristiques ou un thème particuliers et la « phrase » finale est assimilée à une exposition, c'est-à-dire à quelque chose qui rend compte de l'ensemble. Au moyen d'une autre métaphore, il compare le travail du photographe à une chaîne que l'on peut couper à différents endroits. Les expositions sont importantes pour comprendre le cheminement de sa vision et de sa création, à cause

de l'introduction constante de nouveaux thèmes dans un processus d'ajustement et d'affinement. Chaque élément peut fonctionner seul, mais l'ensemble reste intimement lié. Une exposition reflète l'ensemble, ou mieux, est une exposition d'interprétations²⁰⁹.

Les concepts de fixation plastique et d'effet tremplin tendent à stimuler la perception visuelle et cérébrale plutôt que les réactions intuitives. Le spectateur est amené à rechercher des configurations visuelles semblables unissant plusieurs tirages ou à se servir des clichés comme de tremplins pour sa propre imagination. Le tirage est souvent un chemin vers des considérations plus poussées, plutôt qu'un objet que l'on possède pour un plaisir esthétique.

L'utilisation de deux métaphores distinctes (*Du mot à l'expression à la phrase à l'exposition* et les maillons d'une chaîne) illustre le phénomène de métamorphose perpétuelle qui est étroitement lié à la fixation plastique et à l'effet tremplin. Bien que les expressions du vocabulaire d'Álvarez Bravo ne puissent pas être entièrement isolées, les idées qu'elles regroupent, comme la forme plastique, les transpositions imaginatives, les métaphores qui servent à identifier des œuvres uniques et des séries, font office d'instruments dans la quête d'une meilleure compréhension de son iconographie.

Les étapes de travail

Manuel Álvarez Bravo a des idées très précisément définies sur *les étapes de travail*, qui intègrent les concepts des expressions vues ci-dessus, et illustrent davantage sa pensée. L'artiste pense qu'en matière de peinture un problème spécifique se résout dans une période temporelle bien définie. Le problème peut porter sur la technique ou le concept. Une fois le problème résolu, de nouveaux problèmes ou zones d'intérêts vont apparaître. Il définit trois étapes pour le photographe : la prise de vue, le développement et le tirage de la photographie. Pourtant, ces étapes ne sont pas

²⁰⁹ Mon entretien avec Manuel Álvarez Bravo, cassette 9, face 1, p. 1.

toujours en lien les unes avec les autres comme on le pense traditionnellement, car les changements et les progressions entre chaque étape font partie des processus créatifs menant vers l'image finale. En visualisant la photographie et en la prenant, l'artiste se dote d'un thème à développer, et le mot « développer » est ici utilisé avec un double sens. Une fois arrivée à ce stade, la photographie devient un élément qui se prête à une interprétation plus approfondie, et elle devient une nouvelle entité à chaque étape²¹⁰.

Prendre une photo (la prise de vue) d'un objet ne signifie pas nécessairement que l'artiste va immédiatement utiliser le négatif pour en faire une épreuve (par le développement et le tirage). De nouvelles idées peuvent se présenter après la première existence de l'image. Souvent, un titre d'image viendra à l'esprit après avoir regardé la planche-contact, comme ce fut le cas pour *Fruta prohibida*, dans laquelle le sein fut associé à un fruit. Les différentes étapes de travail sont des périodes de gestation distinctes où, d'abord, la vue a une importance primordiale, et où, par la suite, l'intellect s'affirme. La production du résultat final — le tirage — et ce processus sont interdépendants.

La technique photographique n'est pas une caractéristique majeure de l'œuvre d'Álvarez Bravo. Pour lui, un tirage est un vecteur d'idées, et devrait être vu comme le résultat des trois étapes de travail qu'il a distinguées. Il a déclaré que le culte du tirage d'excellente qualité pouvait empêcher de voir au-delà du tirage lui-même. Les spectateurs qui ne sont pas familiers du travail et des idées d'Álvarez Bravo pourraient, devant ses tirages parfois médiocres, ne pas voir qu'il existe des niveaux multiples et complexes dans l'observation de ses photos.

La création de concepts, associée à l'analyse du processus créatif et de la pensée de l'artiste, n'aide pas à reconnaître des photographies qui auraient été prises par Manuel Álvarez Bravo. Ce sont plutôt des outils grâce auxquels le spectateur pourra prendre toute sa part à l'œuvre. À cause des différences culturelles et linguistiques,

²¹⁰ *Ibid.*, Cassette 18, face 2, p. 6.

le travail d'Álvarez Bravo n'est pas facilement compris par le spectateur nord-américain moyen. Beaucoup de ses images dépendent de la connaissance de l'espagnol ou de la mythologie mexicaine, et cela peut en gêner la compréhension spontanée. Dans un moyen d'expression censé être aussi démocratique que la photographie, la communication universelle est potentiellement réduite par des faits culturels créant des clivages, même si l'appréciation de ses photographies n'est pas exclue à d'autres niveaux.

La place d'Álvarez Bravo dans la photographie mexicaine est unique. Depuis la fin des années 1920, il a été sans cesse associé aux plus grands artistes mexicains et a participé à la vie culturelle de Mexico. Il est lié à la photographie depuis qu'elle a été reconnue en tant qu'art dans les années 1920, grâce à la publication mexicaine *Forma*. Il a travaillé sans interruption, photographiant des peintures murales pour des artistes ou enseignant à l'académie de San Carlos depuis le milieu des années 1920, et il peut donc être reconnu comme l'un des premiers photographes mexicains à avoir contribué à une véritable reconnaissance de la photographie. Bien qu'il ait joui d'une certaine reconnaissance au Mexique et en Europe jusqu'au milieu des années 1940, il est devenu par la suite moins actif. Depuis les années 1960, l'intérêt accru pour la photographie s'est accompagné d'une envolée des prix des tirages, de davantage d'expositions et de travaux universitaires sur l'histoire de la photographie. Tous ces facteurs associés ont redonné de la notoriété au nom de Manuel Álvarez Bravo.

Celui-ci n'est pas resté méconnu dans son Mexique natal : les poètes ont toujours été ses critiques. On serait bien en peine en effet de trouver un autre photographe dont le travail a été suivi et interprété par des poètes, des artistes et des critiques de renom pendant aussi longtemps. Avec le recul, on peut voir en Álvarez Bravo le produit d'une époque et l'on peut replacer sa production dans le contexte historique des conséquences de la Révolution mexicaine. Une grande part de la reconnaissance qu'il a acquise est due au portrait qu'il a su faire de son pays. Celui-ci parle du renouveau du Mexique dans le contexte d'une sensibilité poétique.