



Atlante 3

automne 2015

Manuel Álvarez Bravo
et la photographie contemporaine
Nus, plantes, paysages

Manuel Álvarez Bravo et la photographie contemporaine

Nus, plantes, paysages



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

Coordination

Paul-Henri Giraud

Paul-Henri GIRAUD Imprévisible profondeur du visible. En guise d'avant-propos	4
Dossier	
José Antonio RODRIGUEZ La buena fama durmiendo: <i>otro acercamiento</i>	18
Jacques TERRASA Chevelures et pilosités dans l'œuvre de Manuel Álvarez Bravo	25
Juan Carlos BAEZA SOTO Écorcher l'absolu. Corps et identité de l'âme dans les nus de Manuel Álvarez Bravo	48
Daniel HAUTELIN Patience, obstination, révélation. Manuel Álvarez Bravo et Bertrand Hugues face au monde végétal	80
Annexes	
Vivienne Silver Manuel Álvarez Bravo. Clefs pour une œuvre (Traduction de « A Guide to Viewing Manuel Alvarez Bravo », <i>Exposure</i> , 19:2, 1981, p. 42-49, 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).	104
Paul-Henri Giraud “ <i>Trato de simplificar al máximo lo representado</i> ” <i>Entrevista con el fotógrafo Rafael Navarro</i>	119
Paul-Henri Giraud « J'essaye de simplifier au maximum ce qui est représenté » Entretien avec le photographe Rafael Navarro (traduit par P.-H. Giraud)	125
Jacques Terrasa Micropaysages, portraits, nus Entretien avec le photographe Pierre-Jean Amar	131

Eduardo Ramos-Izquierdo <i>Suite de desnudos femeninos</i>	147
Marcos Zimmermann <i>Un encuentro con Manuel Álvarez Bravo en Arles y su Colección para la Fundación Televisa</i>	153
Marcos Zimmermann Une rencontre avec Manuel Álvarez Bravo en Arles et sa Collection pour la Fundación Televisa (traduit par Michèle Guillemont)	156
Marcos Zimmermann <i>Desnudos sudamericanos</i>	159
Marcos Zimmermann Nus sud-américains (traduit par Michèle Guillemont)	165
Compte rendu	
Michele Carini Sur <i>Promessi sposi d'autore. Un cantiere letterario</i> per Luchino Visconti, recueil de textes préparé par Salvatore Silvano Nigro et Silvia Moretti, Palerme, Sellerio, 2015	170
Résumés	174

Imprévisible profondeur du visible

En guise d'avant-propos

Paul-Henri Giraud

Université de Lille, CECILLE EA 4074

L'homme est le seul être qu'à sa naissance la nature jette nu sur la terre nue.
Pline l'Ancien¹

Le Nu est le grand réconciliateur d'un humain déchiré — c'est là, je crois, sa fonction véritable.
François Jullien²

Toutes les photos sont des memento mori.
Susan Sontag³

J'aime la peau. Elle est si imprévisible.
Lucian Freud⁴

Le photographe mexicain Manuel Álvarez Bravo (1902-2002) est universellement connu pour un nu : *La buena fama durmiendo* — *La Bonne Renommée endormie* (1938-1939). Publiée par André Breton en mai 1939 dans le numéro 12-13 de *Minotaure*, cette photographie avait été conçue pour la couverture du catalogue de l'exposition

¹ PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, VII, I, 2. Cité par Philippe JOUSSET, « Le nu, miroir de la photographie », *Études photographiques*, 7 | Mai 2000, [En ligne], § 14. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/210>. Consulté le 8 avril 2016.

² François JULLIEN, *Cette étrange idée du beau. Chantiers, II*, Paris, Grasset / Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 2010, p. 124.

³ Susan SONTAG, *Sur la photographie* [1973], Paris, Christian Bourgeois, coll. « Choix-Essais », 1993, p. 29.

⁴ « Lucian Freud en conversation avec Michael Auping », 9 décembre 2009, in *Lucian Freud. Portraits*, catalogue d'exposition, Londres, National Portrait Gallery / 5 Continents, 2012, p. 213.

surréaliste qui devait avoir lieu à Mexico en 1940 ; elle en fut finalement écartée pour des raisons de décence, et ne fut exposée qu'en 1945. Longtemps, elle dormit dans les cartons et les hémérothèques, avant de ressurgir, dans les années 1970, dans les livres et catalogues d'Álvarez Bravo. Aujourd'hui, le sommeil dénudé de « la Bonne Renommée » choque moins, et elle a même pu le poursuivre en grand format dans le métro parisien au moment où le Jeu de Paume présentait une rétrospective de l'artiste, à l'automne 2012. Les amateurs de photographie connaissent les autres nus d'Álvarez Bravo, dont certains, comme *Miroir noir* (1947) et *La robe noire* (1986), sont, eux aussi, de véritables icônes⁵. Et pourtant : les nus font partie, avec les photos de plantes et de paysages, du pan le moins commenté de l'œuvre du photographe mexicain. « Manque de mots décents car décence se tait » peut-on dire à propos du nu⁶. Le présent numéro d'*Atlante* se propose de corriger cette pudeur et de libérer la parole sur un sujet qui, étrangement, reste en partie tabou.

On peut distinguer deux époques dans les nus d'Álvarez Bravo. Les années 1930-1940, d'une part, où cette production est d'abord liée à son enseignement à l'Academia de San Carlos, à Mexico. La pose des modèles, dont le corps est le plus souvent photographié dans son entier, garde la trace de cette tradition académique. Dans les années suivantes, don Manuel semble délaisser le nu, et ce n'est qu'en 1970, avec *Tentations chez Antoine* (*Tentaciones en casa de Antonio*), qu'il recommence à s'y intéresser. Cette deuxième époque, qui dure presque jusqu'à la fin de la vie du

⁵ Les titres originaux de ces images sont *Espejo negro* et *El trapo negro*. Sur les nus de Manuel Álvarez Bravo, cf. M. ÁLVAREZ BRAVO, « Acepto lo que se ve », in Jain KELLY, éd., *Nude: Theory*, New York City, Lustrum, 1979, p. 5-25 ; *Nudes: The Blue House / Desnudos: La casa azul. The Photographs of Manuel Álvarez Bravo*, Carlos FUENTES, introd., Ariadne KIMBERLEY HUQUE, éd., s/l, Distributed Art Publishers, 2002 ; Carlos FUENTES, « Le corps et l'âme » in *Manuel Álvarez Bravo. Photopoésie*, Arles, Actes Sud, 2008, p. 190-192 (traduction en français de l'introduction au volume précédent) ; Jean-Claude LEMAGNY, « Le sens de la terre », *ibid.*, p. 106-109 ; Paul-Henri GIRAUD, *Manuel Álvarez Bravo. L'impalpable et l'imaginaire*, Paris, La Martinière, 2012, p. 149-151 et 211-215 ; et aussi M. ÁLVAREZ BRAVO, *Polaroids*, Colette ÁLVAREZ URBAJTEL, préf., Mexico, RM, 2005, p. 43-47 ; et les sections « Gésir » et « S'exposer » de l'ouvrage *Manuel Álvarez Bravo*, catalogue d'exposition, Madrid / Paris, Fundación Mapfre / Jeu de Paume / Hazan / Tf editores, 2012, p. 177-217.

⁶ Jean-Luc NANCY, « Nu énuméré », *Sigila. Revue trans-disciplinaire franco-portugaise sur le secret*, n° 35, printemps-été 2015, *Le nu — o nu*, p. 14.

photographe, est marquée par une grande densité de jeux intericoniques et intertextuels⁷. Don Manuel s’amuse et ne boude pas son plaisir.



Manuel Álvarez Bravo, *Tentations chez Antoine* (1970)
© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

L'Américaine Vivienne Silver fut l'une des premières critiques à s'intéresser de près aux nus de Manuel Álvarez Bravo et à faire résonner les échos qu'ils convoquent. Son article paru en 1981 dans la revue *Exposure*⁸ est ici traduit en français et publié en annexe. Dans le prolongement de cette étude, les trois premiers essais de notre dossier sont exclusivement consacrés aux nus d'Álvarez Bravo. José Antonio Rodríguez fait le point sur le processus créatif et les sources possibles de *La Bonne Renommée endormie*. Jacques Terrasa applique à l'œuvre de don Manuel, avec justesse et précision *al pelo*, pourrait-on dire en espagnol, cette discipline nouvelle

⁷ Voir P.-H. GIRAUD, « *Entre pintura y fotografía. Redes intericónicas y juegos visuales en algunos desnudos de Manuel Álvarez Bravo* », in Patricia BOTTA, coord., *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. VI, Stefano TEDESCHI et Sergio BOTTA, éd., *Hispanoamérica*, Rome, Bagatto Libri, 2012, p. 592-597.

⁸ Vivienne SILVER, « *A Guide to Viewing Manuel Alvarez Bravo* », *Exposure*, 19:2, 1981, p. 42-49.

nommée *trichologie*, ou science du poil. Juan Carlos Baeza revient sur le substrat précolombien de la vision du monde d'Álvarez Bravo et en tire de multiples implications esthétiques et philosophiques. Un quatrième essai, par Daniel Hautelin, mêle plantes et nus, et prolonge sa méditation vers les variations végétales du Français Bertrand Hugues (né en 1967).

Il a paru important, en effet, de confronter l'œuvre de don Manuel à la photographie contemporaine. Cela a été fait de façon privilégiée à travers l'interview de deux photographes inégalement influencés par Álvarez Bravo : l'Espagnol Rafael Navarro (né en 1940) et le Français Pierre-Jean Amar (né en 1947)⁹. L'un et l'autre ont eu l'occasion de rencontrer don Manuel au début des années 1980, le premier à Mexico, le second au festival d'Arles, où il a même photographié Álvarez Bravo en 1981 en compagnie de Jean Dieuzaide et de Gjon Mili. Après la mort de don Manuel, Rafael Navarro a consacré à la maison du photographe mexicain une série de photos en couleurs empreinte d'une grâce exquise, série intitulée *La présence d'une absence* (*La presencia de una ausencia*, 2011).

⁹ Voir les sites internet de ces deux photographes : <http://rafaelnavarro.es> et <http://www.pierrejeanamar.com>. Signalons également deux livres récents : Rafael NAVARRO, *Polifonías*, Zaragoza, Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano / Gobierno de Aragón, 2016 ; Pierre-Jean AMAR, *Intimités*, Arles, Arnaud Bizalion, 2016.



Pierre-Jean Amar, *Gjon Mili, Jean Dieuzaide et Manuel Álvarez Bravo aux rencontres d'Arles (1981)*

Tant Rafael Navarro que Pierre-Jean Amar ont cultivé le nu avec constance, sur un mode à la fois distancié et charnel — un mode que l'on pourrait dire classique si l'on entend par là le canon fixé par Edward Weston entre les années 1920 et 1940, et dont s'inspirèrent des artistes aussi différents que Manuel Álvarez Bravo et Robert Mapplethorpe. Un cadre sobre voire minimaliste ; un cadrage souvent serré qui exalte la peau et les volumes et *capture* le modèle comme un bel animal périssable ; un lien possible, mais une fusion impossible, avec les éléments de la nature :

Car on aurait tort de croire qu'un Nu intègre le corps dans la nature ou, comme on dit, le « naturalise ». Au contraire, il renchérit sur la séparation qu'y introduisait le vêtu et isole encore davantage : seul l'homme est — peut-être — nu¹⁰.

¹⁰ François JULLIEN, *Cette étrange idée du beau*, *op. cit.*, p. 120-121.

Depuis le début de sa carrière, commencée à la fin des années 1960, Rafael Navarro est l'auteur de « nus abstraits »¹¹. Sa première série complète de nus ne s'intitulait-elle pas *Formes* (*Formas*, 1975) ? Pour la critique Rosa Olivares, cette abstraction se base sur la fragmentation du corps féminin, en partie occulté, dans la série *Las formas del cuerpo* (1996), par différents motifs minéraux, végétaux ou textiles :

[Cette œuvre] a toujours tourné autour de deux axes parallèles : la représentation du nu féminin et le développement d'une abstraction basée exclusivement sur la répétition et l'occultation de la figure par des motifs réels, purement physiques¹².

De cette confrontation, souvent alliée à des contrastes nets entre l'ombre et la lumière, sourd une profonde énergie vitale, une force latente qui n'exclut pas la sensualité — sensualité enracinée dans la corporéité mais « autonome par rapport au désir »¹³. Dans certaines images parmi les plus récentes, le contact avec la nature — pieds nus sur les racines, dos collé à l'écorce d'un arbre¹⁴ — atteint une intensité sensorielle peu commune.

¹¹ Cf. Catherine COLEMAN, « *El poder de la sugestión: los desnudos abstractos de Rafael Navarro* », in *Rafael Navarro. Cuerpos iluminados*, catalogue d'exposition, Saragosse, Ayuntamiento, 2006, p. 25-37.

¹² « [Esta obra] ha girado siempre en torno a dos ejes paralelos: la representación del desnudo femenino y el desarrollo de una abstracción basada exclusivamente en la repetición y la ocultación de la figura por motivos reales, puramente físicos. » Rosa OLIVARES, « *Una historia particular* », *ibid.*, p. 13-15.

¹³ « *Una sensualidad que es autónoma del deseo* ». *Id.*, *ibid.*, p. 19.

¹⁴ Cf. *La esperanza 1* et *El encuentro 5* (2008), in R. NAVARRO, *Elipse / Elipsis / Ellipsis*, catalogue d'exposition, poèmes d'Ángel GUINDA, Saint Jacques de Compostelle, Universidad de Santiago de Compostela / Campus Culturæ, 2015, n.p.



Rafael Navarro, *El encuentro*, 5 (2008)

On retrouve une certaine tendance à l'abstraction et la fragmentation dans le travail de Pierre-Jean Amar. Chez ce « contemplatif presque immobile »¹⁵, les paysages, les plantes ou les corps sont enveloppés d'une atmosphère plus douce que chez Navarro, dans la proximité provençale de Cézanne. Jacques Terrasa caractérise ainsi les nus de Pierre-Jean Amar :

ses nus arrivent après les recherches formelles des micro-paysages et des natures mortes ; ils seront aussi, comme ces derniers, des exercices de fragmentation qui soustraient le corps à son environnement et autorisent des recherches formelles aux limites de l'abstraction. [...] La beauté et l'harmonie l'attirent davantage que l'érotisme ou l'audace de certains praticiens du nu féminin. Ses images sont pudiques, et c'est là leur paradoxe : *cachez le corps pour mieux le montrer* — écrivais-je en 2002. *Pour cela, le photographe le laisse dans l'ombre, n'en garde qu'une courbe ou un blason : une toison pubienne, la pointe d'un sein... Au départ, le corps est bien présent, dans sa pleine nudité blessée par la lumière. Il faudra alors l'y soustraire en le*

¹⁵ Jacques TERRASA, « La nature, le corps et l'ombre », in P.-J. AMAR, *La Nature, le corps et l'ombre*, Marseille, Le Bec en l'Air, 2012, p. 12.

plongeant dans la douce pénombre, l'envelopper d'un drap protecteur, le ceindre de bandelettes pour lui faire oublier la brûlure des photons. Il faudra le rendre presque abstrait, vider le référent de sa matérialité trop encombrante pour qu'il devienne ce sensuel équilibre d'ombre et de lumière¹⁶...

Sensualité, et linéarité ; douceur de la peau et de la lumière méditerranéenne filtrée par des voilages, mais aussi « brûlure des photons » et mise en scène du désir : Éros pointe sa flèche dans un huis-clos paisible.



Pierre-Jean Amar, *Liliane* (1986)

L'Argentin Marcos Zimmermann (né en 1950) qui a lui aussi fait la connaissance de Manuel Álvarez Bravo lors du festival d'Arles s'est d'abord fait connaître pour ses paysages grandioses de l'Argentine. C'est donc à partir du territoire latino-américain qu'il aborde le nu¹⁷. Sa démarche est très différente de celle des artistes

¹⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 21.

¹⁷ Voir le site internet du photographe, <http://www.marcoszimmermann.com>, et son livre *Desnudos sudamericanos*, Buenos Aires, Larivière, 2009.

que l'on vient d'évoquer, et ce pour plusieurs raisons : non seulement il photographie des hommes, et non des femmes, mais il les capte en entier et de face, dans leur cadre de vie qui est quelquefois la nature. « Le nu est un portrait en plus grand et en plus complet »¹⁸, disait Lucian Freud. Marcos Zimmermann ne nous place pas face à des formes ou des académies ; il ne photographie pas, comme Mapplethorpe, des athlètes, des éphèbes, des amants, des amis, des familiers ou des admirateurs, mais des travailleurs anonymes, des hommes du peuple qui ont accepté de poser dans leur lieu de vie ou de travail et dans leur plus simple appareil. Ces portraits étonnants questionnent, par contraste, l'éthos habituel du nu, et nous permettent aussi de rétablir in extremis l'équilibre de *genre* (psycho-sexuel) dans ce numéro 3 d'*Atlante*, dont nous espérons qu'il ne sera pas taxé de sexisme...



Marcos Zimmermann, *Alan, torero. Plaza de Acho, Lima, Perú*

¹⁸ « Lucian Freud en conversation avec Michael Auping », *op. cit.*, p. 213.

Ut photographia poesis : la *Suite de nus féminins* qu'Eduardo Ramos-Izquierdo a dédiée « à MAB » offre une autre manière de parler de ou de faire parler les images muettes du corps et du désir. Ainsi dans le poème « Tentation au jardin : le fruit défendu » :

Dans l'éden le plus quotidien
 Protégé par un mur de pierre
 À l'ombre du linge étendu
 Tu es là Ève nue sans visage¹⁹

Ut pictura photographia : puisque d'art il s'agit, on ne saurait situer le nu photographique qu'en rapport avec la peinture occidentale, laquelle n'a cessé de pratiquer ce *genre* (artistique).

Dans notre univers visuel saturé de corps dénudés plus ou moins décents ou séduisants, le noir et blanc suffit à marquer une stylisation qui ouvre à la contemplation. Nourri dès le début de l'art occidental, glorifié par l'Égypte ancienne puis par la Grèce et retransmis jusqu'à nous en une suite étonnamment têtue de résurrections de l'antique, le Nu occidental vise, selon François Jullien, à capter l'essence, la totalité, le divin, reflété ou symbolisé en une image humaine la plus parfaite possible : « le Nu », écrit-il, « sert de révélateur à notre quête atavique de l'*en soi* et de la présence, et rouvre ainsi un accès *sensible* à l'ontologie »²⁰. Le premier jalon de cette lignée à l'époque moderne est la *Vénus de Dresde*²¹, peinte par Giorgione à la fin de sa vie et achevée par le Titien qui, d'ailleurs, s'en inspire dans la *Vénus d'Urbino*²². Sauf qu'en situant celle-ci dans un intérieur et non plus dans un paysage, Titien en fait « comme disent les Anglais » et comme le rappelle Daniel Arasse une femme « moins *nude* que *naked*, moins nue que dénudée » :

¹⁹ « *En el edén más cotidiano / Protegido por el muro de piedra / Bajo la sombra de la ropa tendida / Estás Eva desnuda y sin rostro* ». « *Tentación en el jardín: la fruta prohibida* ». Poème inédit, 2015. Je traduis.

²⁰ F. JULLIEN, *Le Nu impossible*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2005, p. 8.

²¹ Vers 1507 (?), huile sur toile, 108,5 x 175 cm, Dresde, Gemäldegalerie.

²² 1538, huile sur toile, 119 x 165 cm, Florence, Galerie des Offices.

Elle le sait mais n'en éprouve aucune mauvaise conscience. Elle ne connaît pas ce sentiment de honte qui fait toute la différence entre la nudité d'avant et celle d'après le Péché originel²³.

C'est donc moins une déesse ou une nymphe qui pose ici qu'une courtisane²⁴, dont le regard, adressé au voyeur que nous sommes, est aussi une invite érotique. Aussi bien, « si la première [la *Vénus de Dresde*] est, comme on dit, "inconsciente" du regard que je pose sur elle, la seconde [la *Vénus d'Urbin*] ne saurait l'être. Le rapport à l'intimité dévoilée en est évidemment bouleversé »²⁵.

L'ambigüité oscillatoire entre l'Éros et l'Idéal est permanente dans les nus qui suivront et jusque dans la photographie contemporaine, notamment lorsque le regard du modèle apparaît et que le nu se fait portrait. Le nu intitulé *Sans titre*²⁶ de Manuel Álvarez Bravo en est le signe, où il est loisible de voir à l'œuvre cette « aimantation pornographique de la photographie » que signalait Alain Fleisher aimantation de toute image, en fait, pourvu qu'elle ait pour objet un corps ou un visage humains :

Dans toute photographie, quel qu'en soit le sujet, et aussi anodin soit-il ou aussi éloigné qu'il paraisse d'une imagerie érotique, il y aurait le fantôme, dans le visible enregistré, de ce qui ne doit pas être vu, de ce qui doit rester caché, voilé, et que la photographie peut dévoiler, révéler, donner à voir, donner à toucher. Évidemment, cette aimantation pornographique de la photographie devient toujours plus forte à proximité de la représentation des corps : dès qu'un être humain est à l'image, photographié [...], c'est son intimité la plus

²³ Daniel ARASSE, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 157. La distinction entre *naked* et *nude* a été posée par Kenneth CLARK dans son ouvrage classique, *The Nude: A Study in Ideal Form*, New York, Pantheon Books, 1956, et reprise par Jorge LEWINSKI in *The Naked and the Nude: A History of Nude Photography*, Londres, Weidenfeld and Nicholson, 1987.

²⁴ Voir *id.*, *ibid.*, p. 138.

²⁵ *Id.*, « Le nu couché dans la peinture de la Renaissance », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 9 | 1991, p. 182, mis en ligne le 1^{er} janvier 2007, consulté le 9 avril 2016. URL : <http://shakespeare.revues.org/1202>.

²⁶ *Sin título*, 1978.

secrète que la photographie vise et vers laquelle elle s'oriente infailliblement comme un radar, c'est cette couche cachée de l'image, sous d'autres couches [...], que la photographie tente de toucher [...]²⁷.



Manuel Álvarez Bravo, *Sans titre* (1978)
© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

Peinture / photographie : les fantasmagories de Salvador Dalí, les portraits de Francis Bacon ou de Lucian Freud, nous ont appris qu'un paysage ou un visage peuvent n'être pas moins obscènes qu'un nu. Jouer avec ce qui est montré et ce qui ne l'est pas, stimuler notre *pulsion scopique* au risque de nous laisser voir « la nature voyeuriste »²⁸ de toute image, et pourtant instaurer une distance infranchissable entre

²⁷ Alain FLEISCHER, *La Pornographie. Une idée fixe de la photographie*, Paris, La Musardine, coll. « L'Attrape-corps », 2000, p. 9-10.

²⁸ Laura GONZÁLEZ FLORES, « Manuel Álvarez Bravo. Syllabes de lumières », in *Manuel Álvarez Bravo*, catalogue d'exposition, Madrid / Paris, 2012, *op. cit.*, p. 27.

nous et ces corps souvent désirables, tel est le destin commun de la photographie et de la peinture quand elles ont pour objet un nu. Chez Bonnard et Balthus comme chez le Douanier Rousseau, Ingres ou Titien, chez Rafael Navarro et Pierre-Jean Amar comme chez Bill Brandt ou Eikoh Hosoe, la seule caresse possible est celle de la lumière, dans un temps suspendu, garant que l'érotisme en reste, justement, à ce stade d'aimantation dont *La Bonne renommée endormie* demeure l'un des pôles les plus magnétiques.

Chez Marcos Zimmermann, des hommes nus nous présentent non seulement leur corps — jeune, souvent, mais pas toujours, et pas forcément beau au regard des conventions académiques ou publicitaires — mais aussi leur métier, leur gagne-pain. Quand Lucian Freud peignait les corps eux aussi peu académiques de personnes que le titre de l'œuvre identifiait comme « Notaire nue »²⁹ ou « Cadre d'un organisme de prestations sociales endormie »³⁰, il ne peignait pas ces personnes nues dans leur bureau mais sur un lit ou sur un canapé. Le rappel de leur profession a pour fonction de souligner qu'il ne s'agit pas de modèles professionnels mais de gens ordinaires, qui ont bien voulu, certes, jouer le rôle de modèles, mais dans le cadre protégé de l'atelier du peintre, où le spectateur n'entre qu'après coup, comme par effraction. Souvent ces modèles dorment, ferment les yeux ou sont perdus dans leurs pensées, nous incluant, sans avoir l'air de le savoir, dans leur sphère privée. Les modèles de Marcos Zimmermann, au contraire, nous regardent et s'exposent en toute connaissance de cause. L'artifice qui consiste à les photographier dénudés dans leur environnement familier aboutit, en télescopant l'intime et le social, à nous rendre ces hommes immédiatement plus humains et plus proches. L'essence cherchée depuis toujours dans le Nu se grève d'existence et d'histoire ; car c'est bien la totalité de ces êtres qui se trouve ici suggérée, en un oxymore qui présente à la fois leur part habituellement la moins visible et le labeur qui leur permet de vivre.

²⁹ *Naked Solicitor*, 2003, huile sur toile, collection particulière, 968 x 1 038 mm.

³⁰ *Benefits Supervisor Sleeping*, 1995, huile sur toile, collection particulière, 1 499 x 2 502 mm.

« La Mort, disait Álvarez Bravo, est l'ultime nu. La Mort enlève la chair, enlève tout. [...] Rien n'est laissé que le Grand Nu, les os »³¹. Le *carpe diem* que signifie tout nu est, en photographie, un double *memento mori*. Les paysages ou les jardins qui servent d'arrière-plan à bien des nus picturaux ou photographiques ou qui forment en eux-mêmes le sujet de l'image, les plantes qui caressent les peaux ou que caresse la lumière, les feuilles collectionnées dans les herbiers, amoureuxment photographiées par Bertrand Hugues, nous offrent la consolation de la vie végétale, indépendante des humains — une vie nourrie du terreau de tant de corps dont l'image s'est effacée, la beauté s'est fanée, et qui ont rendu à la terre leurs restes nus pour nourrir un humus qui nous nourrit encore.

Puisse ce numéro atypique d'*Atlante* rendre hommage, par delà la peau « imprévisible », à la profondeur du visible — « l'évidence insondable du corps humain, de la vie »³².



Bertrand Hugues, photographie de la série *Saint-Vallier* (2004)

³¹ Manuel ÁLVAREZ BRAVO in Jain KELLY, éd., *Nude: Theory*, op. cit., p. 16.

³² Yves BONNEFOY, « *El maldormir de la Buena fama* », in *Fotografía*, Mexico, Fundación Televisa, 2005, p. 20.

La buena fama durmiendo

Variaciones

José Antonio Rodríguez

Revista *Alquimia*, México



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

La historia es relativamente conocida: a solicitud expresa de André Breton, Manuel Álvarez Bravo le realiza a Alicia, modelo de la antigua Academia de San Carlos, una serie de desnudos que iban destinados a ser la portada del catálogo de la *Exposición Internacional del Surrealismo* a celebrarse a principios de 1940 en la Galería de Arte mexicano de la Ciudad de México. Manuel recibe una llamada telefónica de Breton mediante un intérprete que hablaba el español. Le solicita una imagen para ese catálogo. El fotógrafo, ni tardo ni perezoso, pone manos a la obra. Le pide a Alicia subir a la azotea, en donde se adivina es mediodía porque la luz cenital todo lo

ilumina. Le llama al doctor y escultor Francisco Marín, su amigo, para que le ayudase a vendarle el cuerpo a la modelo. Por el momento no piensa mucho en esos vendajes, tampoco en unos cactus abrojos que coloca a un costado de Alicia a quien recuesta en una cobija. Acaso no piensa tampoco en la forma corporal en que la mujer es colocada. Todo se da de manera inmediata, un tanto automática. Esto debió haber sido entre 1938 y 1939 (el ideólogo del surrealismo había estado en México a mediados de 1938). Bien, hasta ahí la historia conocida. Es el recuerdo de la creación de una obra que el propio fotógrafo contó con ligeras variantes³³. “No sabía yo cómo lo iba a hacer dijo de ese momento pero... tenía que tomarlo todo, todo, todo. Tomé la foto de los espinos a un lado del cuerpo. La fotografía que se ha utilizado fue la primera que tomé, pero luego tomé otra para acabar el rollo nuevo (un rollo de la que no se conocen más de cinco imágenes) y le puse *La desvendada*”³⁴.

Todo indica que la obra que Álvarez Bravo concibió finalmente para el catálogo de 1940 se conformaba como un tríptico. La única copia conocida se encuentra en las arcas del Museo Paul Getty³⁵. Tres fragmentos que comprimen a la modelo en forma vertical y en secuencia hacia abajo (o viceversa). En ésta se ha eliminado un segmento relevante de la pared (un muro lacerado, decrepito, en donde una sombra de moho cae y se dirige a la modelo). Una obra maleable y múltiple, como veremos. Esta pieza única nunca llegó a convertirse en parte de la muestra de la exposición surrealista, tampoco en portada del catálogo³⁶. Aunque sí se exhibió en su gran retrospectiva de la Sociedad de Arte Moderno en 1945³⁷. Según un investigador, Juan Coronel Rivera, no se mostró debido a la censura de Inés Amor, directora de la Galería de Arte

³³ Véase Elena PONIATOWSKA, *Manuel Álvarez Bravo. El artista, su obra, sus tiempos*, México, Banamex, 1991; Victoria BLASCO, *Recuerdo de unos años: Manuel Álvarez Bravo*, Los Ángeles, California, The J. Paul Getty Museum, 1992 y Jain KELLY, éd., *Nude: Theory*, New York, Lustrum Press, 1979.

³⁴ M. ÁLVAREZ BRAVO in E. PONIATOWSKA, *op. cit.*, p. 50.

³⁵ *The J. Paul Getty Museum. Handbook of the Collections*, Los Ángeles, 1997.

³⁶ André BRETON, César MORO y Wolfgang PAALEN, *Exposición Internacional del Surrealismo. Aparición de la gran esfinge nocturna*, México, Galería de Arte Mexicano, enero-febrero, 1940.

³⁷ Cf. *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías*, catálogo de exposición, México, Sociedad de Arte Moderno, 1945.

Mexicano, en tanto se le veía el pubis a la modelo. Otra obra fue la protagonista de la portada y contraportada del catálogo: *Sobre el invierno* (1939), imagen impresa al revés y al derecho, en la cual un vitral descansa sobre la pared de secas enredaderas, a manera de una epifanía del *objeto encontrado* y con ecos de algunas piezas de Eli Lotar.



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

A Jain Kelly, Manuel Álvarez Bravo le narró el surgimiento de toda una iconografía que aparecería en *La buena fama durmiendo*, parte de una historia de las intencionalidades artísticas, de una simbología gestada en la memoria. Digamos, después cayó en cuenta que las vendas colocadas a la modelo venían de los ensayos que vio de la bailarina Anna Sokolow. En muchos casos para el fotógrafo —por lo menos aquí— no hay razón de, inicialmente, una explicación explícita o racional de

los contenidos de la obra. En sus conferencias y exposiciones solían preguntarle: “Bueno, ¿por qué esto? ¿por qué lo otro?”. Y la respuesta: “bueno, porque me gusta... Los resultados están determinados por el bagaje de las experiencias humanas del artista”, decía. Interacciones alejadas de la lógica, en donde el espíritu creativo y la psique se conjuntan, además de todo lo visto que no era poco. Él, que tan afecto era al grabado y la pintura, aludió a una obra precisa: *La Bohémienne endormie* (1897) de Rousseau. Paralelismos poderosos: una figura en reposo, durmiendo; un brazo que se cruza en triángulo, arriba o por debajo del cuerpo; una acechanza (el león en Rousseau, los abrojos en Álvarez Bravo); un elemento orgánico (el bastón en el pintor, los cactus en el fotógrafo); un círculo compositivo (la luna sobre la gitana o una mancha en círculo que permanece por encima de Alicia); las colinas como nubes blancas a la distancia y la humedad de la pared antigua; e incluso los opuestos: la noche / el día en cada uno de ellos. Y así lo explicitaba el fotógrafo:

Existe otro aspecto. En el surrealismo hay elementos del sueño y en esta conexión uno puede pensar acerca de las reacciones que pudieron haber estimulado a esta fotografía. Es posible que la persona que está acostada, Alicia, esté pensando en ella misma en relación al peligro, producido por la idea de las espinas. Creo que es posible que esta idea de peligro inconsciente mientras se está dormido puede estar relacionada con la influencia de la gitana durmiendo (*La Bohémienne endormie*) de Henri Rousseau [...]. Para mí es como si una idea de la pintura hubiera regresado en *La buena fama durmiendo*. En el trabajo de Rousseau, la persona está durmiendo y la cercanía del peligro está representada por el León, como en *La buena fama* [...] por las espinas. *Como si una idea... hubiera regresado*³⁸.

Y sin embargo, ahí mismo le dijo a Kelly que muchas veces su trabajo se había vinculado con el surrealismo y tajante afirmaba: “creo que esta es una equivocación”.

³⁸ M. ÁLVAREZ BRAVO in J. KELLY, *op. cit.*, p. 9. El subrayado es mío.

Entonces, una primera conclusión: no por haber sido solicitada por Breton para una exposición del surrealismo esta obra era considerada por su autor como tal. Sin embargo, una y otra vez (como a *Parábola óptica*, 1931) se le ha insertado dentro de esta corriente, acaso porque para entonces su iconografía e impulsos de su hechura parecen encajar bien en lo surreal (el sueño, el reposo, la desnudez). Y además porque en otro aspecto se acerca a esto (sí, la escritura automática, una acción reconfigurada). Es el caso de otra artista contemporánea a Álvarez Bravo, Kati Horna, quien siempre negó ser surrealista y pese a todo ella posee trazos del surrealismo. Dentro de este contexto tampoco podemos dejar de visualizar a los abrojos, porque en general los cactus fueron elementos naturales (orgánicos) de la vanguardia fotográfica mexicana: de Weston y Modotti a Agustín Jiménez, Lola Álvarez Bravo y Miriam Dillman, todos recurrieron a los órganos, los cactus, los magueyes. Y no necesariamente para hablar de las cactáceas y la biología (como lo hizo Helia Bravo Hollis, de manera singular a finales de la década de los años treinta), sino para registrar texturas, volúmenes, formas y, más allá, para darle identidad a la orografía y flora mexicana. Figuras de cuidado también, pero que le daban identidad a un país en la posrevolución.

Convoquemos, entonces, otros paralelismos. Una obra de Edward Weston, de la serie *Tina en la azotea* (1924), posee otros vínculos: Tina en la azotea bañada por una luz solar; con una pierna cruzada (la misma que cruza Alicia); sobre una cobija, desnuda, mostrando el pubis; Tina con sus brazos en triángulo en la cabeza, los ojos como si durmiera. Hay más que semejanza: hay memoria, “como si una idea... hubiera regresado”. No sólo está Rousseau en *La buena fama*, también está Weston³⁹. Y la propia obra del fotógrafo que hasta entonces había hecho: *Plática junto a la*

³⁹ Obra que puede verse, entre otras referencias, en Theodore E. STEBBINS, Jr., *Weston's Westons. Portraits and nudes*, Boston-Nueva York, Museum of Fine Arts, Boston-Bulfinch Press-Little, Brown and Company, 1989. Y ahí puede verse otra curiosidad de la iconosfera: Charis Wilson, por entonces mujer de Weston, reclinada desnuda en un sillón, con las piernas cruzadas, cubierta de una máscara antigás y con una rama espinosa junto a su cuerpo. Una obra titulada *Civilian Defense* de 1942 — claro para ese entonces había otro contexto.

estatua de 1933 (en la cual si se elimina imaginariamente a los trabajadores de la derecha que elevarán una escultura en el Palacio de Bellas Artes, se tendrá la parte superior de Alicia); o *Señales y pronósticos 3*, 1939 (la azotea, el desnudo, la triangularidad de los brazos, la peligrosidad de los vidrios rotos junto a la modelo).

Otro suceso más: el Archivo/Asociación Manuel Álvarez Bravo resguarda, en La Ciudad de México, otras tres variantes de la más conocida obra, que tampoco dejan de ser notables: en donde aparece Alicia con los senos cubiertos por una larga venda, con sólo tres abrojos (y no cuatro), en un escorzo más sensual, por momentos viendo al espectador o cerrando los ojos o cubriéndose el rostro, en un plano más abierto, con sombras bajo su brazo triangular y su cabeza. Una tercera obra muestra su cuerpo doble. Sí, doble, como si el fotógrafo hubiera regresado el rollo fotográfico y sobre el mismo negativo hiciera dos registros, más que la utilización de baja velocidad. Para ya un maduro artista de la fotografía eso no puede tomarse por casualidad, pero ¿por qué sólo decidió dar a conocer una versión de su célebre obra? El propio Kelly en su libro da a conocer, al aparecer, una tira de pruebas de Alicia: un políptico en donde se ven fragmentos repetidos del rostro y un seno de la modelo y otros tres segmentos en vertical del pubis enmarcado por la vendas, ¿era ésta otra variante? Asumamos que sí son pruebas de impresiones al platino (en momentos en que se adentró a esta técnica), pero éstas poseen un dinámico movimiento como la imagen doble de *La buena fama*. Como quiera que sea, en el fotógrafo, insistimos, no había casualidades. Negó estar dentro del surrealismo, pero las imágenes que se repetían en un mismo negativo las había hecho Man Ray (*La Marquise Casati*, 1922; unos senos, *Sin título*, publicados en la *Révolution surréaliste*, 1924; el rostro de *Kiki de Montparnasse*, 1924). Y ya ni que decir de los cuerpos yacentes y dormidos que aparecen a lo largo de la obra del fotógrafo mexicano (*El soñador*, 1931; incluso el dramatismo en *Obrero en huelga, asesinado*, 1934 o *Gorrión, claro*, 1939). Eran los tiempos de la expresión simbólica, del acto narrativo dentro de un cuadro. De todo lo que incidía en una sola obra. Algo de ello dejó asomar en sus palabras Álvarez Bravo al escribir sobre el origen de la fotografía:

es el resultado de los esfuerzos que el hombre, a través de los tiempos, ha hecho y seguirá haciendo para perfeccionar su “imagen y semejanza” y la del ambiente en que se mueve. De las variaciones hasta el infinito de que son capaces estos dos elementos, hombre y ambiente, por sí mismos y en sus mutuas relaciones, resulta un complejo tal que implica, no sólo la diversidad de técnicas de representación sino también la visión constantemente diferente, constantemente atenta a los cambiantes reflejos de los fenómenos resultantes⁴⁰.

Esto lo dejaría en claro en todas aquellas posibles lecturas que sugiere lo enigmático de su obra que realizó en la azotea de la antigua Academia de San Carlos una imagen de variaciones infinitas.



Manuel Álvarez Bravo, *Gorrión, claro* (1939)
© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

⁴⁰ “El arte negro”, en *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías*, 1945, *op. cit.*, p. 16.

Chevelures et pilosités dans l'œuvre de Manuel Álvarez Bravo

Jacques Terrasa

Université Paris-Sorbonne

CRIMIC EA 2561

Les poils sont partout ; ils couvrent l'ensemble de notre corps, à raison de trois à cinq millions de follicules pileux par individu. Cependant, ce duvet n'est pratiquement pas visible ; mais il est nécessaire au bon fonctionnement de tout organisme vivant⁴¹. Certaines zones ayant besoin d'être mieux protégées, on les trouve alors en abondance : plus longs, plus épais, ils couvrent sans retenue notre crâne, nos aisselles ou notre pubis, ou bien — de manière plus circonspecte chez ces dames — les membres, la poitrine ou le menton. Et puis, le poil, « c'est du corps, mais du corps détachable et modifiable »⁴² ; d'où la géométrie variable et les nombreuses apparences que celui-ci prend, grâce aux actions mécaniques et chimiques que nous lui imposons. Mais c'est aussi « du corps qui ne meurt pas après avoir été coupé »⁴³ ; d'où la valeur métonymique qu'il garde, partie toujours intacte d'un tout voué à la disparition, et qui devient ainsi objet de rites et de dévotion.

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

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

⁴³ *Ibid.*

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

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



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

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

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

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

Disposer des cheveux implique leur perte, que cette perte soit acceptée ou contrainte. Les cheveux inclus dans des arrangements reliquaires évoquent l'absence d'une personne. La *perte acceptée* passe par un ensemble complexe de complicités et de renoncements. Chevelures de religieuses entrées dans les ordres ou paquets ligaturés de cheveux d'initiés papous sont des marques de séparation et de coupure, mais aussi des preuves de transition vers une renaissance⁴⁵.

Comme le signale Yves Le Fur, la conservation de la mèche (ou la natte) coupée peut aussi être contrainte ; elle renvoie alors à un acte qui peut revêtir, pour Freud, une dimension violente, castratrice : « les “coupeurs de nattes” jouent, sans le savoir, le rôle de personnes qui accomplissent sur l'organe génital féminin l'acte de castration », écrit le père de la psychanalyse dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910)⁴⁶. Laissons toutefois, pour l'instant, la castration là où elle est — au niveau de cet organe dont nous parlerons plus loin — pour nous concentrer sur la coupe et la perte ; c'est-à-dire, dans une perspective ontologique, sur la photographie. En effet, celle-ci a été définie comme une coupe temporelle et spatiale⁴⁷ ; c'est un instant prélevé sur le continuum du temps, qui fige le mouvement — la vie — comme le ferait le regard pétrifiant de Méduse, et détermine ainsi un avant et un après dont l'image serait le seuil ; c'est aussi un fragment d'espace qui laisse hors-champ l'immensité

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

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

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

du Monde, en coupant dans le réel une minuscule fenêtre à laquelle on attribue spontanément une valeur métonymique, plutôt que fortuite. Quant à la perte — celle de quelque chose qui a été et qui n'existe plus qu'à travers la trace lumineuse qu'elle a laissée sur la pellicule⁴⁸ —, son sentiment est réactivé à chaque fois que l'on regarde l'image. Car comment oublier ce que l'empreinte photographique ne cesse de nous rappeler ? Et comment se déprendre de ce lien existentiel à la chose (ou à l'être) que la photographie manifeste, du simple fait qu'elle a été un jour proche, ou pour être exact, dans un rapport de contiguïté avec l'objet perdu ? C'est cette valeur d'indice (de contiguïté), et non d'icône (de ressemblance)⁴⁹, qui lui aurait donné un fort pouvoir pour convoquer devant nos yeux l'objet d'autant plus désiré qu'on le sait perdu, et cela durant plus d'un siècle et demi, jusqu'à l'avènement des images numériques et/ou virtuelles qui ont fortement modifié notre rapport à la réalité.

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

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

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

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

état à l'autre »⁵¹. Tandis que quelqu'un (serait-ce Álvarez Bravo lui-même ?) est en train de couper une partie de la longue chevelure, le photographe tranche avec son appareil dans l'espace-temps qui l'entoure, composant dans le viseur un étrange arrangement capillaire, substitut d'une figure féminine sur fond de damier. Quel corps nu se cache sous cette longue chevelure ainsi mise à plat ? Qui est cette Lady Godiva mexicaine protégée par son voile capillaire ? Mais cette *Mèche* isolée n'est qu'une exception légèrement ironique dans l'œuvre du photographe. Les longs cheveux, qui cachent et révèlent à la fois le corps, sont habituellement associés à de beaux portraits, comme celui de l'actrice Isabel Villaseñor⁵², dans la position d'une Marie Madeleine qui observe la beauté éphémère de son visage. Dans cette photo, intitulée *Portrait de l'éternel* (1935), la moitié du corps est cachée par l'interminable chevelure qui descend jusqu'aux hanches, dans un admirable clair-obscur.



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

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

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

⁵² Information donnée par P.-H. GIRAUD, *op. cit.*, p. 114.

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



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

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

Des blasons velus et des yeux que je ne saurais voir

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

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

linceul. En fait, le drap est ici un substitut du corps, voire de l'âme humaine, elle aussi riche de mille plis, elle que l'on se prend parfois à rêver défroissée, impeccablement blanche⁵³.

Comme pour *La mèche*, le *Drap tombé* fait partie de ces photographies où, à partir de 1931, Álvarez Bravo exprime « une rhétorique de la discordance » selon Laura González Flores, avec des motifs tout à fait reconnaissables, « mais *déstabilisés* : soit ils sont arrachés de leur lieu habituel, soit ils sont montrés d'un point de vue qui rend leur sens équivoque »⁵⁴. Nous sommes à présent dans les années 1940 ; sans qu'il y ait forcément une intention surréaliste, ces deux images produisent un sentiment d'« inquiétante étrangeté » *Umheimliche*, pour utiliser le titre donné par Sigmund Freud à son essai de 1919⁵⁵, même si l'association entre les objets est ici minimale : le motif du carrelage et l'objet tombé sur ces carreaux, comme mû par un hasard objectif.

Mais quel est le corps qui gît là, au sol, le dos voûté, les genoux légèrement repliés, dans la position du dormeur ou de la victime tombée à terre⁵⁶ ? Du corps nu qui se repose après l'amour au cadavre que l'on cache à la vue des badauds avant l'enlèvement, d'une (petite) mort à l'autre, du lit au linceul, les connotations du *Drap tombé* sont nombreuses, entre Eros et Thanatos ainsi placés dans le sillage de Georges Bataille et des surréalistes. Mais le simple drap froissé ne cache rien d'autre que notre imaginaire, contrairement à une photographie de 1970 intitulée avec humour *Tentations chez Antoine*, où le linge qui sèche sur un étendoir métallique nous laisse voir l'essentiel, hormis le visage. Nous sommes dans le jardin d'un ami d'Álvarez

⁵³ P.-H. GIRAUD, *op. cit.*, p. 179.

⁵⁴ L. GONZÁLEZ FLORES, « Syllabes de lumière », art. cit., p. 23.

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

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

Bravo, le photographe Antonio Reynoso⁵⁷, devant un épais mur de pierre qui protège des regards extérieurs la jeune femme qui pose pour lui⁵⁸. Le corps est dans l'ombre, protégé d'un soleil d'après-midi finissant qui caresse encore le pied et la cuisse droite de la jeune femme, tandis que celle-ci a posé la main sur le bas du pubis, soulignant, davantage qu'elle ne le cache, le triangle noir du désir masculin ; plus haut, le drap a fait de même, marquant d'une lisière blanche la forme du sein gauche. Ces nus des années 1970 sont « moins massifs, moins sculpturaux, moins puissants » que ceux des années 1930-1950, et « l'érotisme apaisé qui en émane ne s'impose pas : il séduit et parfois déroute, invitant à un jeu de miroirs, de fugacité, de passage »⁵⁹. Les draps blancs qui sèchent à l'air libre jouent ici un rôle essentiel, comme dans beaucoup de photographies d'Álvarez Bravo. Je n'en retiendrai qu'une, au passage : celle des *Lavandières sous-entendues* (1932)⁶⁰, où les draps sont mis à sécher sur d'énormes agaves, un autre motif récurrent dans l'œuvre du photographe. Il n'y manque que la lavandière ; mais il faudra attendre 38 ans pour qu'elle apparaisse enfin, en petite tenue, dans le jardin d'Antonio. Revenons-y.

⁵⁷ Information donnée par P.-H. GIRAUD, *op. cit.*, p. 212.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 211.

⁵⁹ *Ibid.*

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



Tentations chez Antoine (1970)



Les lavandières sous-entendues (1932)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

Cet érotisme libre, un brin impertinent à en juger par la position désinvolte de la main gauche sur la hanche, est celui d'un corps qui dévoile avec amusement ce qu'il feint de cacher⁶¹. C'est que nous sommes en 1970, en pleine période de libération sexuelle pour une partie de la jeunesse qui se retrouvait quelques mois plus tôt, libre et peu vêtue, à Woodstock ou dans l'île de Wright, pour fêter en musique l'avènement d'une contreculture où le corps se montrait sans gêne ni hypocrisie, et où les femmes avaient voulu s'émanciper de la domination masculine. Les cheveux étaient longs et les poils se montraient avec un naturel qui convenait à l'époque. La barbe des jeunes gens était longue aussi et le con des jeunes filles, poilu. Le sexe glabre était alors associé au puritanisme occidental, et l'on a appliqué jusque dans les années 1960 une règle qui voulait que l'on effaçât les poils pubiens des magazines ;

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

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

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

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

⁶³ *Ibid.*, p. 23.

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

⁶⁵ *Ibid.*, p. 98.

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



Manuel Álvarez Bravo, *Sans titre* (1978)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

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

photographie⁶⁶, l'œil gauche disparaît dans la moitié sombre du visage, et seul l'œil droit est visible, ourlé de noir par le maquillage et prolongé par le trou noir que trace près de la tempe la main droite. « Le geste de la main semble mimer un œil, un objectif, un sexe », écrit Paul-Henri Giraud, qui a longuement commenté cette photographie, et surtout son absence de titre *Sans titre* devenue à son tour un titre, une manière « d'atteindre au nu dans toute sa nudité, sans mythologie, ni allégorie, ni symbole »⁶⁷. Entre l'œil et le sexe, les permutations sont nombreuses, chez les surréalistes (Buñuel, Bataille), mais aussi chez Picasso qui « m'a ouvert de nouveaux chemins », a dit Álvarez Bravo⁶⁸, dans les dessins érotiques de l'époque des *Demoiselles d'Avignon*, puis surtout dans *Le Baiser* (1925) et les œuvres qui suivront, jusqu'au début des années trente⁶⁹. Dans la photographie *Sans titre*, une simple rotation de 90° suffit à transformer l'œil ourlé du modèle en amande verticale, qui nous fixerait alors de son regard, comme — pour citer un passage d'*Histoire de l'œil* (1928) de Georges Bataille —, « dans la vulve velue de *Simone*, l'œil bleu pâle de *Marcelle* [qui regarde le narrateur] en pleurant des larmes d'urine »⁷⁰.

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

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

⁶⁷ P.-H. GIRAUD, *op. cit.*, p. 213.

⁶⁸ L. GONZÁLEZ FLORES, « Syllabes de lumière », art. cit., p. 19.

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

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

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



Manuel Álvarez Bravo, *Lucy* (1986)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

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

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



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

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

Un feu d'artifice de synesthésies

Curieusement, Ana María de G. a le mont de Vénus broussailleux, mais n'a pas de poils sous les bras : le coude gauche levé dévoile une surface glabre⁷². Il n'y a là rien d'anormal ; c'est très tôt, au début du XX^e siècle, qu'est née la mode du rasage des aisselles, provoquant certaines réactions masculines, comme celle du peintre Émile Bayard, qui en 1904 écrivait à un ami : « Vous souvient-il du répugnant spectacle offert par telles actrices dont les aisselles étaient rasées ? Oh ! l'absence scabreuse de la touffe de poils, riante comme un nid sous les bras ! »⁷³. La métaphore mallarméenne du nid – où l'on sait qu'aiment se blottir les petits oiseaux – est reprise ici pour l'aisselle. Est-ce la similitude entre les deux touffes, généralement dissimulées à la vue des hommes, qui donne à la zone située sous les bras une connotation sexuelle ? « L'imagination populaire, assimilant le système pileux à la fourrure, y voit un indice d'animalité et d'agressivité sexuelle », écrivait la féministe Germaine Greer en 1970⁷⁴. En cachant, ou en éliminant ces poils (car avec l'évolution vestimentaire, il est difficile aujourd'hui de cacher une touffe de poils qui dépasserait des bras ou déborderait du maillot, sur une plage), les femmes répriment cette animalité imaginaire, ou du moins, « donnent au spectateur le sentiment de contrôler l'objet de son désir, un objet qui ne risque pas de déployer un pouvoir sexuel de sa propre initiative »⁷⁵. Elles éliminent aussi l'odeur, corollaire de cette animalité, à la poursuite d'une tentative extrême pour « échanger leur corps matériel contre un corps idéalisé, sans odeur et sans poils »⁷⁶. Pourtant, Picasso avait bien formulé la question lors d'une conversation avec Georges Braque, alors qu'ils regardaient un

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

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

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

⁷⁵ *Ibid.*, p. 286.

⁷⁶ *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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



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

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

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

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

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

au soleil sur une terrasse, est parfaitement glabre. Des synesthésies ? Oui, car on imagine la pression chaude des bandages qui entourent les poignets, les pieds, les cuisses et les hanches du modèle, laissant à l'air libre un pubis sombre et dru, mais aussi les orteils — orteils marmoréens, comme ceux que Lya Lys suçait en 1930 dans *L'Âge d'or* de Buñuel. On imagine sur la peau la piqûre provoquée par les *abrojos* — les « tribules », en français —, ces fruits épineux disposés sur la couverture où s'est étendue Alicia, le modèle habituel de don Manuel⁸² ; mais une fois franchie la dangereuse enveloppe, on imagine aussi sur la langue le goût laissé par la chair humide de ce fruit dont les graines serviraient au traitement des dysfonctions sexuelles⁸³. On imagine enfin la caresse du soleil qui dore le corps de la jeune femme, seule et nue sur cette terrasse où, comme dans la courte fiction que Valérie Mréjen a écrite à partir de cette photo, un photographe viendrait la surprendre :

Elle s'était endormie presque aussitôt et s'était plongée dans un rêve où cet homme inconnu, justement, lui apparaissait. [...] Il l'avait suivie dans la rue, toujours à plusieurs mètres d'intervalle, puis jusqu'en haut de l'immeuble où il s'était engouffré à pas de loup en se cachant derrière la porte qu'elle venait de franchir, guettant la suite depuis l'entrebâillement tandis qu'elle se déshabillait pour procéder à son étrange rituel. [...] Elle l'avait imaginé tournant autour de son corps dénudé pour trouver le meilleur point de vue, le meilleur angle disponible⁸⁴.

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

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

⁸³ P.-H. GIRAUD, *op. cit.*, p. 151.

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

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

surréalisme organisée en 1940 par A. Breton à Mexico⁸⁶, a été refusée. Mais la commande, réalisée sur le toit-terrasse de la *Escuela Central de Artes Plásticas* où enseignait Álvarez Bravo en 1938, est devenue une sorte de *happening* avant la lettre, grâce à la collaboration active d'Alicia et du docteur Francisco Marín, venu à la rescousse pour bander la jeune femme⁸⁷. Les six photographies extraites de l'unique pellicule utilisée ce jour-là montrent que le naturel avec lequel a posé Alicia a beaucoup contribué à la réussite de la session ; sa jambe droite croisée qui permet au bandage blanc de mieux cerner la touffe sombre du pubis, et la main négligemment posée entre le nombril et le mont de Vénus, donnent à l'image finalement choisie l'apparente décontraction que l'on retrouve aussi dans le titre : *La buena fama durmiendo*. Mais qui est donc cette « bonne femme », a dû se demander André Breton, qui ne parlait pas espagnol, et a pu être induit en erreur j'imagine par l'homophonie du titre ? Cependant, « si la “bonne réputation” sommeille, les tentations sont aux aguets »⁸⁸.

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

⁸⁶ P.-H. GIRAUD, *op. cit.*, p. 150.

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

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

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

fondamentalement celui de la mère »⁹⁰. J'ai pensé à cela, il y plus d'une douzaine d'années, lorsque j'ai spontanément choisi cette photographie comme point de départ de mes premières réflexions informelles sur le thème de la pilosité et des cheveux dans l'aire hispanique. Mais j'ai pensé aussi à cette photographie à cause de ce profil d'Indienne d'une pureté classique, qui m'a rappelé un profil similaire, dans une autre photographie d'un corps allongé, intitulée *Ouvrier en grève, assassiné* (1934), où l'on trouve la même orientation, le même profil au menton légèrement prononcé, aux pommettes hautes, à la bouche sensuelle, au front haut que prolonge une chevelure sombre, interrompue au niveau de l'avant-bras pour Alicia, mais qui continue vers nous sous la forme d'une sombre coulée de sang. Seule différence : le jeune homme, surpris par la mort, a gardé les yeux ouverts, comme on le voyait souvent à l'époque dans les photographies post-mortem⁹¹ ; la jeune femme, elle, a fermé les yeux car elle feint de dormir, pour mieux laisser libre cours à notre libido. Cependant, la longue traînée noire qui semble partir du corps et « monte » sur le mur, souille de son écriture automatique l'arrière plan où se projette l'inconscient de l'image.

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

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



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

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

Thanatos a rejoint en silence Eros sur la terrasse ; quatre années après qu'Álvarez Bravo a photographié l'ouvrier assassiné, le profil du mort, comme une image latente, persiste sur sa rétine, et semble contaminer celui d'Alicia. Il est des visages que l'on n'oublie pas. Des visages où, « comme devant la Méduse, le sujet est paralysé par la terreur »⁹². C'est le cas du visage échevelé d'une femme qui, la bouche ouverte, semble avoir croisé le regard de Méduse : la photographie intitulée *Avec des cordes*, prise vers 1945, me permettra de clore mes réflexions sur les chevelures et la pilosité dans l'œuvre du photographe mexicain. Dans cette image, les yeux demeurent cachés derrière la longue chevelure en désordre ; toutefois, deux boucles plus claires sont bizarrement placées à l'emplacement des orbites. Mais seul est vraiment visible l'orifice noir formé par la bouche ouverte — ouverte pour crier sa frayeur, ou pour nous happer, si l'on pense à la réversibilité du mythe. Ce trou noir, qui semble entouré de sa chevelure de serpents, a évidemment rappelé aux exégètes de l'œuvre d'Álvarez Bravo la célèbre Gorgone⁹³. Ainsi, du visage échevelé au pubis

⁹² L. GONZÁLEZ FLORES, « Syllabes de lumière », art. cit., p. 28.

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

broussailleux, il n'y avait plus qu'un pas ; aussi, comme Freud, nous n'avons pas hésité à le franchir, en parcourant des yeux les corps photographiés par don Manuel durant 60 ans, ces corps marqués à certains endroits par une inquiétante pilosité. Origine du monde ? Du moins, origine de notre petite vie, et noire cavité où s'engouffrent les hommes pour y vivre tant de petites morts, avant de rencontrer celle qui en signifiera le terme. Au bout d'un siècle, parfois⁹⁴.

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

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.

Patience, obstination, révélation

Manuel Álvarez Bravo et Bertrand Hugues face au monde végétal

Daniel Hautelin
Université de Lille

Pour Georges Didi-Huberman

Toute personne curieuse qui a tenté de photographier de manière suivie et patiente le règne végétal s'est bien vite aperçue que le sujet obligeait à un regard toujours plus exigeant, toujours plus ouvert. Il n'est pas surprenant que ce contact privilégié avec la nature replace sans cesse l'artiste au cœur même de sa démarche. Il n'est pas étonnant, non plus, que ce sujet – le monde végétal – ait été approfondi, avec sincérité et obstination parfois, tout au long d'une vie créatrice.

Le rapprochement, dans cet article, de deux corpus d'œuvres très différents sur de nombreux points s'est accompagné d'un parti pris, suivi de bout en bout, de ne pas hiérarchiser ou classer ces œuvres ; comparer deux auteurs, certes, mais pour montrer leurs richesses propres, suivre leurs perspectives, souligner toutes leurs possibilités, que celles-ci soient complémentaires, opposées ou totalement étrangères. Il était important, avant tout, de tenter de présenter la capacité de l'image photographique à saisir des réalités différentes et à les faire dialoguer, quitte à céder au vertige d'un kaléidoscope.

Si Manuel Álvarez Bravo photographie de plus ou moins loin, Bertrand Hugues photographie de près, voire de très près⁷¹. Suivant un de ses premiers maîtres,

⁷¹ Je remercie Bertrand Hugues pour l'entretien qu'il m'a accordé, en son domicile parisien, le 16 décembre 2015. Cela m'a permis de préciser les informations dont je fais état dans cet article et de prolonger les réflexions que m'inspirent ses photographies depuis plusieurs années. Mes remerciements, également, à Paul-Henri Giraud, pour la relecture de cet article.

Edward Weston, don Manuel traite plusieurs thèmes au même moment. De son côté, Bertrand Hugues n'a jamais quitté, dans le domaine de la création personnelle, l'univers de la microphotographie et cite volontiers l'ouvrage de Laure Albin Guillot, *Micrographie*, comme un exemple déterminant et fécond¹⁷². Les deux photographes ont répondu de manière identique aux bouleversements de leur discipline, en demeurant fidèles à la photographie argentique : de moyen format et essentiellement en noir et blanc pour ce qui est de don Manuel, de grand format et exclusivement en noir et blanc chez Bertrand Hugues. Ils ont complété, tous les deux, leur compétence technique par une culture très approfondie du monde de l'image.

Dans le bref éditorial qui ouvre le numéro 3 de la revue *Études photographiques*, André Gunthert définit la photographie comme « le théâtre de constructions imaginaires »¹⁷³. Il me semble que cette approche peut exactement qualifier l'œuvre des deux photographes étudiés. C'est la facilité avec laquelle l'image photographique se déplace d'un contenu purement descriptif et documentaire vers l'élaboration d'un univers imaginaire et fantasmatique qui m'a guidé, dans la mise en perspective de ces deux œuvres photographiques.



Bertrand Hugues (2002)

¹⁷² Cf. Laure ALBIN GUILLOT, *Micrographie décorative*, Paris, Draeger, 1931.

¹⁷³ André GUNTHERT, « Au doigt ou à l'œil », § 3, *Études Photographiques*, n° 3, novembre 1997, [En ligne], mis en ligne le 13 novembre 2002. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/91>. Consulté le 22 janvier 2016.

Manuel Álvarez Bravo ou la quête d'une « mexicanité onirique »

Nous ne serons pas hors sujet en parlant de la musique classique occidentale, celle qui fut tant appréciée par Manuel Álvarez Bravo, pour introduire un propos concernant l'œuvre du photographe mexicain¹⁷⁴. Une époque récente pour l'interprétation de notre « grande musique » voyait le monde entier se donner rendez-vous dans les salles de concert pour écouter des maîtres du piano qui étaient des hommes fort âgés dont le répertoire se restreignait au fil des ans. Le cas du pianiste américain Rudolf Serkin apparaît caractéristique de ce mouvement de retour vers un noyau essentiel, et ce n'est pas sans nostalgie que l'on se rappelle aujourd'hui les derniers concerts du Maître où ce dernier jouait et rejouait, de capitale en capitale, les dernières sonates de Beethoven ou de Schubert. Ce n'est pas sans émotion, non plus, que l'on peut retrouver ce mouvement de retour sur soi à la fin de la très longue vie de créateur de don Manuel. Ce mouvement n'est pas trop limitatif dans les thèmes abordés, mais il privilégie néanmoins le nu féminin, les arbres, les plantes et le jeu des reflets. On peut dire que ces sujets, photographiés tout au long de la vie, sont devenus déterminants au fur et à mesure de l'avancement et de l'achèvement de l'œuvre. Corrélativement, peut se mesurer un relatif effacement de certains autres thèmes importants, celui du visage humain ou de la photo de rue, par exemple.

Un de ces sujets ultimes concentre une part de ce qui a intéressé les pionniers de la photographie. Il s'agit de la transcription de l'arbre. Si la première photographie de don Manuel choisie dans ce développement ne fait pas véritablement partie de ses dernières œuvres, son caractère prémonitoire n'en est pas moins surprenant. C'est un cliché réalisé en 1972 qui porte comme titre *Peintre en noir*¹⁷⁵. Cette photographie pour le moins paradoxale nous place, frontalement, devant un mur assez haut qui vient d'être uniformément peint en noir. Un ouvrier peintre est encore suspendu à

¹⁷⁴ Álvarez Bravo était un grand mélomane, comme le signalent plusieurs critiques. Cf. par exemple Paul-Henri GIRAUD, *Manuel Álvarez Bravo, L'Impalpable et l'Imaginaire*, Paris, Éditions de La Martinière, 2012, p. 182.

¹⁷⁵ *Pintor de negro*. Photographie reproduite *ibid.*, p. 196.

une nacelle, dans le vide, sur la partie gauche de l'image. Celle-ci est coupée en son milieu par un mât métallique, de couleur sombre également, et chacune des deux parties de l'image est occupée par un arbre, planté juste devant le mur noir. Les deux arbres viennent d'être taillés et leurs branches sectionnées ne portent que très peu de feuillage : deux silhouettes, deux fantômes d'arbres très tourmentés, blessés, semblent tournoyer devant un immense écran noir. Sur les bords de l'image, un paysage urbain se laisse deviner. Dans le bas du mur noir, une porte n'a pas été peinte. Ces deux arbres – silhouettes anthropomorphiques se découpant, mutilées, sur le noir de la nuit, le noir de la mort – nous livrent un des sens donné par don Manuel à la photographie d'arbres : ceux-ci se dressent devant un voile noir, ils se lèvent contre la mort. La quête de don Manuel, dans ce domaine, pouvait se comprendre comme la recherche d'un « arbre sans fin » : un élément végétal faisant, dans sa temporalité propre, barrière à la mort¹⁷⁶. Un élément végétal qui aurait, tout comme le cliché photographique, un pouvoir de survivance, précaire, certes, mais au-delà de toute chronologie humaine.



Manuel Álvarez Bravo, *Peintre au noir* (1972)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

¹⁷⁶ Cf. *ibid.*, p. 214-215. Les titres originaux sont *Y por la noche gemía* et *El descarnado, dios de la primavera*.

Au sujet de l'arbre, un rapprochement pourrait être tenté entre la photo de 1972 et les deux clichés présentés en regard l'un de l'autre dans le livre de Paul-Henri Giraud : *Et la nuit, il gémissait* (1945) et *L'écorché, dieu du printemps* (1970-1972)¹⁷⁷. Dialogue imaginé entre deux paires d'arbres, entre des formes anthropomorphes brisées, tronquées, sacrifiées. Dialogue entre des gémissements devant la nuit, devant la monstruosité d'un sacrifice primitif ? Dialogue entre des images qui laissent supposer un métalangage tourné vers le rêve, vers le récit mythologique, vers le récit fondateur (un récit « sans fin » souvent sous-jacent chez don Manuel). Il n'est pas étonnant que le cliché d'un de ces spectres d'arbre porte le titre de *L'écorché, dieu du printemps* : pour le photographe cet écorché végétal appelle, d'abord, celle de Xipe Totec (« notre seigneur l'écorché »), et peut-être aussi celle d'un autre écorché au printemps, le Christ.



Manuel Álvarez Bravo, *Et la nuit, il gémissait* (1945)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 158-159.

Si le thème de l'arbre, de « l'arbre sans fin », nous conduit directement à la proximité de la photographie de don Manuel avec les grands récits fondateurs, le mur noir du cliché de 1972 est présent pour nous montrer les liens de l'image photographique et de la mort, liens précisés, soulignés, à la fin de ces années 1970, par Roland Barthes dans *La chambre claire*¹⁷⁸. Dans les dernières pages de cet essai, Barthes souligne aussi toute la « folie » de la photographie qui tente de se dresser devant la mort¹⁷⁹. C'est en suivant la « folie » contenue dans l'œuvre de don Manuel que l'on voudrait tenter de se rapprocher d'autres récits fondateurs. Le premier moment de cette marche dans la « folie photographique » sera celui d'un cliché empreint à la fois de tendresse et de détresse. Être devant l'image, être devant le temps, être devant la mort et être aussi, dans ce mouvement très barthésien, devant la mère ; plus exactement, garder toujours en mémoire l'angoisse de la (future) mère devant la mort et, en premier lieu, celle de l'enfant attendu, espéré. Le cliché de 1948 est titré par don Manuel *Maternité*. Les formes rebondies du ventre de la future mère, photographiée de profil, s'inscrivent (pour être encore mieux soulignées) sur une série de lignes verticales dessinant différentes plages de gris sur le fond du cliché. Les motifs de la robe portée par le modèle suivent ces mouvements verticaux. Cette photographie allie une grande douceur et l'expression douloureuse, profondément inquiète du visage de la future mère. Ce visage pourrait évoquer certains visages des Vierges de l'Annonciation des grands maîtres de la Renaissance italienne et, en premier lieu, celui de la Vierge de la grande Annonciation peinte par Fra Angelico dans le corridor d'entrée de l'étage des cellules des moines au couvent de San Marco à Florence¹⁸⁰. Ces visages en suspension, en attente, qui portent en eux toute la

¹⁷⁸ Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie* [1980], in *Œuvres complètes*, t. V, *Livres, textes, entretiens. 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, p. 785-892. Cf. *idem*, *Journal de deuil*, Seuil / IMEC, 2009 ; Olivia BIANCHI, *Photos de chevet*, Genève, Furor, 2015.

¹⁷⁹ « La Photographie devient alors pour moi un *medium* bizarre, une nouvelle forme d'hallucination : fausse au niveau de la perception, vraie au niveau du temps : une hallucination tempérée, en quelque sorte, modeste, *partagée* (d'un côté "ce n'est pas là", de l'autre "mais cela a bien été") : image folle, *frottée* de réel. » R. BARTHES, *La Chambre claire*, 47, *op. cit.*, p. 882.

¹⁸⁰ Cf. http://www.museumsinflorence.com/musei/museum_of_san_marco.html et Daniel ARASSE, *L'Annonciation italienne*, Paris, Hazan, 1999.

grandeur d'être mère mais, en même temps, toute la prémonition du malheur qui marquera la fin de la vie terrestre de l'enfant à naître. L'image du début du cycle contient sa propre fin qui est obligatoirement dramatique. La gravité du visage de cette future mère répond d'une certaine manière au visage ensanglanté de l'*Ouvrier en grève, assassiné* (1934).



Manuel Álvarez Bravo, *Maternité* (1948)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

En suivant ce mouvement pendulaire de la vie et de la mort, de la question de notre origine à celle de la mémoire, mouvement d'oscillation que l'image, et particulièrement l'image photographique, est apte à accompagner, nous nous trouvons situés en plein cœur de cette « folie » soulignée par Roland Barthes. On connaît les circonstances de sa création et il est possible de se demander, encore de nos jours, quelle « folie » a pu conduire la réalisation de ce cliché de 1938-1939,

devenu la photographie la plus célèbre de don Manuel : *La Bonne Renommée endormie*. C'est véritablement un autre univers que le photographe est allé rejoindre sur cette terrasse inondée de lumière (un lieu privilégié, chargé d'une puissante signification érotique pour don Manuel) afin d'y faire poser une jeune femme nue portant de curieux bandages au milieu de végétaux (quelques fruits épineux) posés à son côté. Devant un mur très sombre, le modèle, comme endormi, est allongé au sol sur une couverture. Les péripéties précédant la réalisation de ce cliché sont connues : alors que don Manuel patiente en compagnie d'autres travailleurs pour obtenir son salaire, André Breton lui demande, dans une communication téléphonique, un cliché pouvant servir de couverture à une revue surréaliste. On peut imaginer la fièvre qui a entouré les préparatifs de la prise de vue : réunir, sur une terrasse, le modèle, les différents instruments de la prise de vue, les végétaux et le médecin capable de réaliser les bandages sur le corps du modèle. Dans cette photographie véritablement « folle », tous les éléments se trouvent réunis pour susciter la plus troublante émotion. Les quatre fruits posés à proximité du bassin du modèle, partie du corps magnifiée par les bandages qui ne laissent entrevoir que les poils pubiens, introduisent à la question de la représentation de l'ouverture du corps féminin, de la représentation, de la suggestion de notre origine. Ils introduisent au mystère de cette naissance « suspendue », en attente, suggérée par le cliché *Maternité*. La place de la question de notre origine, partagée par la plupart des hommes sous la forme du souvenir d'enfance, a été abordée par Hubert Damisch dans son livre *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, livre écrit en écho au texte de Freud, *Un souvenir d'enfance de Leonard de Vinci*¹⁸¹. C'est dire que l'œuvre de don Manuel, *La Bonne Renommée endormie*, nous place très directement devant les thèmes de la femme ouverte, de la mère ouverte et nous renvoie encore à la présence sous-jacente d'une mythologie essentielle, fondatrice, que pourrait rappeler, aussi, le thème du sommeil¹⁸².

¹⁸¹ Cf. Hubert DAMISCH, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*, Paris, Seuil, 1997.

¹⁸² Cf. Michel SERRES, *Esthétiques sur Carpaccio* [1975], Paris, Le Livre de poche, « Biblio Essais », 1987, p. 109-113. Le sommeil d'Ursule est lié, pour Michel Serres, aux balbutiements d'une grammaire

Comment appréhender, dans ce cadre qui serait celui d'une survivance fondamentale, la présence du monde végétal ? Remarquons que dans la *Bonne Renommée endormie*, le monde végétal n'apparaît que sous la forme de détails (les fruits posés à côté du corps dénudé du modèle) mais là encore ce sont des détails hautement évocateurs, hautement signifiants, qui nous ouvrent l'accès à un monde secret, souterrain, dissimulé. Nous avons évoqué ce monde oscillant entre le document et la légende, entre la vie et la mort chez don Manuel mais cette perception de l'instabilité, du vertige, doit s'appuyer sur des éléments fixes, immuables, profondément accrochés à la réalité sensible. La présence du nu féminin comme celle du monde végétal dans l'œuvre photographique de Manuel Álvarez Bravo répondent à cette nécessité d'assurer une démarche créatrice sur des éléments stables, ne serait-ce que pour mieux approcher le vertige par après.



Manuel Álvarez Bravo, *La buena fama durmiendo* (1938-1939)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

originelle et à une forme d'enfance de l'art. On pourrait légitimement se demander si les perspectives ouvertes par don Manuel avec *La Bonne Renommée endormie* ne concernent pas, elles aussi, la grammaire essentielle d'un art photographique.

Ce privilège accordé à l'immobilité du règne végétal répond également chez le photographe à la volonté d'établir ce qu'Enrique Krauze définit justement comme une « mexicanité onirique »¹⁸³. Ici, encore, c'est rechercher une forme de paysage idéal, rêvé et fondateur, et il est remarquable que celui-ci soit évoqué, dans le cliché-phare de don Manuel, par des fruits très humbles d'Amérique latine, des *abrojos*. Fruits épineux qui appartiennent aux végétaux caractéristiques du paysage mexicain (ceux-là même qui ont attiré l'attention d'Eisenstein lors de son séjour mexicain et qui figurent en grand nombre sur des photographies d'archives personnelles, pas encore publiées aujourd'hui)¹⁸⁴. On peut évoquer ici une parenté d'esprit entre le photographe et le cinéaste à propos du paysage mexicain, et rappeler que don Manuel a assisté dans les années 1930 à plusieurs séances de tournage du film d'Eisenstein réalisé au Mexique¹⁸⁵. Soulignons pour terminer que ces plantes épineuses appartiennent directement à cet univers sensuel et érotique diffus que nous a transmis don Manuel. La présence de ce monde charnel est un élément primordial de cette mexicanité révélée par l'œuvre du photographe. Et ces *abrojos* disposés, comme pour le protéger, le long du corps du modèle, ne symbolisent-ils pas la fertilité et la maternité ?

J'aimerais maintenant faire dialoguer, sur une sorte de table de montage symbolique et métaphorique, les témoignages de la fidélité de don Manuel aux végétaux et aux paysages de son pays et les photographies de végétaux réalisées par le photographe français Bertrand Hugues.

¹⁸³ Cité par P.-H. GIRAUD in *Manuel Álvarez Bravo, op. cit.*, p. 15.

¹⁸⁴ Quelques documents photographiques inédits appartenant aux archives du cinéaste et concernant son séjour au Mexique (années 1930-1931) ont été projetés par Georges Didi-Huberman lors de son séminaire de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales au mois de décembre 2015. Ces documents ont été communiqués à ce dernier par Mme Elena Vogman (Freie Universität, Berlin).

¹⁸⁵ Don Manuel a réalisé, au moins, un très beau portrait d'Eisenstein.



Bertrand Hugues (2013)

Bertrand Hugues, herboriste de la lumière

Dans son travail de création photographique, Bertrand Hugues est l'artiste d'un seul thème, et cela depuis ses débuts. Le monde végétal est pratiquement le seul lieu de sa recherche ; c'est un thème inépuisable pour lui parce qu'il réclame une rigueur implacable durant tout le cycle de son traitement : de l'observation, toujours plus précise, de ses infimes détails jusqu'à l'examen méticuleux et souvent passionné, enfiévré de la « montée » de l'épreuve finale dans la chambre noire. Bertrand Hugues tient à mettre en évidence que le contact qu'il entretient avec le monde végétal le place directement devant la question de la lumière, cette dernière devenant au fil de son œuvre la question première. Il est important de rappeler, aussi, toute l'humilité du photographe devant son projet qui reste, dans son esprit, à améliorer sans cesse et qu'il sait, à la fin, impossible à achever.

Les clichés de Bertrand Hugues traduisent immédiatement la patience intraitable que l'on a évoquée à propos de l'œuvre de don Manuel. Ces deux créateurs ne travaillent pas dans l'instant mais plutôt dans le temps suspendu de l'attente. Cette patience souveraine, Bertrand Hugues l'a héritée de son père qui l'a initié dans

l'enfance aux secrets de l'entomologie. Il est significatif qu'après avoir placé l'humilité au cœur de sa démarche, Bertrand Hugues ait rappelé, dans notre entretien, la figure du père. C'est dire que, devant ses œuvres, il ne nous faudra jamais oublier que son geste créateur trouve son origine, aussi, dans la mémoire des souvenirs d'enfance. Tout cliché de Bertrand Hugues nous invite à un retour à un état originel proche d'une nature première et de l'enfance et réclame de nous un regard émerveillé. Dans leurs multiples dimensions, les images du photographe français sont un travail sur la mémoire, en premier lieu parce qu'un bon nombre d'entre elles proviennent de végétaux trouvés dans des herbiers anciens qu'il a fallu au préalable collecter. L'artiste insiste sur le fait que la plupart de ses photographies actuelles offrent aux végétaux photographiés une seconde vie, autonome, détachée de leur premier contexte — celle d'un moment de l'art situé entre les cimaises d'une galerie d'exposition et la collection d'un amateur. En clair, ces végétaux photographiés revivent après une première mort, survivent au-delà des outrages du temps, au-delà des pages pliées et maculées d'un herbier ancien. Bertrand Hugues situe sa quête dans les plis du temps des vieux manuels de botanique ou d'entomologie, dans le papier des herbiers que les siècles ont froissé, dans les végétaux collectés, « frottés » par le temps, si nous voulons reprendre le terme employé par Roland Barthes¹⁸⁶. Il situe son travail dans le mouvement vaste et très profond de la survivance et il admet volontiers que celui-ci participe du genre de la nature morte. A-t-on besoin de souligner ici la proximité, dans la langue allemande des mots *Stilleben* et *Nachleben*, c'est-à-dire la proximité entre, d'une part, le paradoxe d'une nature morte et toujours vivante à la fois (celle qui est le sujet premier des recherches de Bertrand Hugues), et d'autre part, les grandes formes de la survivance — celles de l'antique dans la Renaissance italienne, par exemple, telles qu'elles furent éclairées par Aby Warburg au début du XX^e siècle¹⁸⁷ ?

¹⁸⁶ Voir *supra*, n. 8.

¹⁸⁷ Cf. en traduction française : Aby WARBURG, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990 ; *id.*, *Le Rituel du serpent*, Paris, Macula, 2011 ; *id.*, *L'Atlas Mnémosyne*, Paris, L'Écarquillé, 2012. Et aussi Georges DIDI-

Bertrand Hugues constate avec satisfaction que certains collectionneurs de ses œuvres les exposent dans de véritables cabinets de curiosité. Pratique ancestrale qui est contemporaine des herbiers dont se sert le photographe ; ainsi, curieusement, un petit nombre de végétaux photographiés retrouverait, par delà les siècles, les lieux de leur provenance : le monde clos et secret des amateurs d'objets scientifiques, artistiques, ou d'objets évoquant de lointaines contrées. On peut apprécier qu'une photographie soit un objet choisi pour ouvrir l'accès à un monde caché ; on peut apprécier, encore, qu'émane du cliché photographique la présence d'un univers régi essentiellement par le goût de ce qui est rare et unique. En d'autres termes, il importe d'associer, avec Bertrand Hugues, l'univers de la photographie et une certaine forme de magie qui serait celle d'une nouvelle naissance, d'une survivance au-delà des cadres temporels et spatiaux habituels. La magie propre à des cabinets de curiosité où se retrouveraient des objets vivants et morts à la fois, proches et éloignés, familiers et totalement étrangers ; la magie de lieux dévolus au disparate et à la plus puissante imagination où l'« usage de l'image » serait « habité de chimères et traversé de fictions »¹⁸⁸.



Bertrand Hugues (2006)

HUBERMAN, *L'Image survivante*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002 ; Philippe-Alain MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

¹⁸⁸ A. GUNTHER, « Au doigt ou à l'œil », § 3, art. cit.

Dans ce sens, les images de Bertrand Hugues possèdent toutes une magie particulière. Essayons de nous rapprocher d'une d'entre elles. L'image choisie figure en page 13 du catalogue édité par Aktis Gallery suite à l'exposition consacrée au photographe à Bruxelles en 2013¹⁸⁹. Il y a, au cœur de cette image, l'alchimie secrète de la métamorphose d'une forme en une autre. Une forme positive, plus foncée (une longue feuille de roseau recourbée sur elle-même) occupe la partie droite de l'image, et sur la partie gauche est projetée l'ombre de cette feuille comme élément négatif, atténué, entourant une forme ovoïde très claire. Cette partie centrale de l'image, variation sur le noir et blanc, est nimbée, jusqu'aux limites de celle-ci, par de subtils dégradés de gris. La lumière a provoqué un jeu de reflets des formes et des teintes entre elles, elle a construit un univers de vibrations colorées unique qui semble se fonder sur une physique autre. Il n'y a pas de couleurs parce que cette image contient toutes les couleurs et, dans ses plus secrètes vibrations, paraît produire une infinité de formes. Au plus près que l'on puisse se rapprocher d'elle, on pourrait y voir une sorte de mise en abyme du processus photographique argentique par lui-même, en lui-même : le jeu entre le négatif et le positif, entre le noir, le blanc et des plages de gris qui l'entourent. Ce vaste jeu de miroirs, de mises en perspective de chaque élément par un autre peut nous rappeler que toute photographie n'est que le reflet, le miroir d'une image première — l'image latente inscrite dans les halogénures d'argent de la pellicule avant son développement, image que nous ne verrons jamais. La nature spéculaire de la photographie fonde sa nature spectrale d'image inscrite devant le temps et devant la mort.

¹⁸⁹ *Bertrand Hugues, Photographies*, Londres, Aktis Gallery, 2012. Catalogue de l'exposition de Bruxelles (Brafà, 2013).



Bertrand Hugues

photographie de la série *Saint-Vallier* (2004)

La méthode de Bertrand Hugues, photographe qui refuse toute « hyper conscience » dans sa démarche (si la finitude et l'érotisme sont inscrits dans ses clichés, il n'en a pas conscience au moment de la prise de vue), cette méthode pourrait se résumer en une formule : *ostinato rigore*. Si le regard doit être patient, il doit être déterminé. Ce qui signifie, en premier lieu, régler au mieux les détails de la prise de vue, utiliser le matériel adéquat (une chambre de grand format pour Bertrand Hugues comme pour don Manuel) et donner tout son « métier » au moment magique du travail en chambre noire, moment pendant lequel le photographe s'adjoint souvent la compétence d'une artiste du tirage photographique, Isabelle Menu. Il est difficile, aujourd'hui, de prendre la mesure véritable du dialogue entre les créateurs et le papier photographique sur lequel apparaît lentement l'image. Sur un des murs du bureau parisien du photographe est accroché un agrandissement de grande taille d'une de ses œuvres. L'exigence particulière sur ce tirage portait sur la

valeur des gris qui entourent le centre de l'image. C'est ce détail particulier qu'il s'agissait de privilégier alors qu'il n'apparaît pas sur l'image du catalogue ou sur un agrandissement effectué sur une chaîne de traitement habituelle. Dans la chambre noire, le regard du photographe porte sur les limites du perceptible, semblant devoir toujours repousser celles-ci. Au laboratoire, il ne s'agit plus d'« hyper conscience » mais plutôt d'« hyper regard » : voir — ou plus exactement pré-voir — l'élément constitutif de l'image (qui sera très souvent ignoré par le lecteur de celle-ci). Il est fascinant de penser ici que le terme de cet « hyper-regard » est, symboliquement, ce qu'il ne parviendra jamais à saisir, c'est-à-dire, véritablement, l'image latente, ce qui est « de l'autre côté du miroir ». Au terme du travail, chaque tirage est unique, d'autant plus que Bertrand Hugues s'interdit de tirer plus de cinq épreuves positives grand format à partir d'un négatif. Doit-on préciser que le photographe ne peut laisser faire son travail de laboratoire par une machine, aussi perfectionnée soit-elle ?

Devant l'œuvre de Bertrand Hugues, on pourrait évoquer les techniques ancestrales de la gravure qui ont guidé les premières recherches de Nicéphore Niépce dans son approche de l'héliographie et de ses premiers tirages photographiques, et qui fascinaient Manuel Álvarez Bravo¹⁹⁰. N'oublions pas que la pratique photographique est aussi et surtout une activité manuelle et qu'elle demeure conditionnée, pour Bertrand Hugues, par ce qu'il nomme sa « parole », un mot qui recouvre toute la sincérité de l'artiste et l'intégrité de sa démarche.

¹⁹⁰ Cf. *La estampa europea de los siglos XV y XVI. Colección Manuel Álvarez Bravo*, Mexico, Museo Soumaya / Asociación Carso, 1998.



Bertrand Hugues (2008)

Il conviendrait d'évoquer maintenant un autre domaine de l'œuvre de ce photographe : la rencontre du règne minéral au contact des sculptures de François Weil. À l'origine, les photographies de Bertrand Hugues ont permis de dresser un catalogue informel des œuvres de son ami. Mais très vite, comme l'explique Sabine Puget dans le catalogue de l'exposition de l'été 2012 au Château Barras de Fox-Amphoux, le dialogue s'est approfondi entre les deux artistes¹⁹¹. Rappelons que, dès l'origine de la photographie, les deux domaines ont été liés dans, par exemple, les nombreux clichés des petites statuettes de plâtre (elles étaient parfaitement immobiles durant des poses de plusieurs minutes...) réalisés par les pionniers que furent Hippolyte Bayard ou William Fox Talbot¹⁹². En ses débuts, la photographie

¹⁹¹ Cf. *Bertrand Hugues / François Weil. À propos d'affinités électives*, catalogue d'exposition (été 2012, Château Barras de Fox-Amphoux, Var, France), Fox-Amphoux, Galerie Sabine Puget, 2012, s.p.

¹⁹² Cf. Michel FRIZOT et Jean-Claude GAUTRAND, *Hippolyte Bayard. Naissance de l'image photographique*, Amiens, Les trois cailloux, 1986. Cet ouvrage est le catalogue de l'exposition du fonds

s'est rapprochée de la sculpture car elle trouvait en cette dernière l'élément d'immobilité, de fixité qui lui était nécessaire pour s'éprouver elle-même. Ce n'est pas directement ce qu'a pu rechercher le photographe dans les œuvres de François Weil puisque les sculptures de ce dernier sont, pour la plupart, y compris pour les plus monumentales, animées. Paradoxe de cet univers minéral doué de mouvement, intermittent, il est vrai. C'est, peut-être, la volonté de dresser une sorte de catalogue des éléments, végétaux et minéraux, qui nous entourent, qui a conduit Bertrand Hugues vers le minéral transfiguré de François Weil. Très exactement, ce catalogue serait celui des possibilités de basculement dans le rêve que nous procurent l'observation des formes végétales et la contemplation de leur diversité. Il est possible que nous soit donné, dans ce dialogue avec des œuvres façonnées par la main d'un autre artiste, un des secrets de la démarche de Bertrand Hugues : la photographie traduit ce qu'a désiré, ce qu'a exprimé, ce qu'a modelé ou façonné une autre main, celle du sculpteur. Tentons de suivre le processus du photographe au plus près dans son déroulement. Une première main installe sur le plateau l'objet à photographier, compose la scène, pense la lumière. Une deuxième main va accomplir les gestes d'un rituel qui est celui de la prise de vue photographique avant de laisser la place au regard du photographe. Ensuite, une troisième main va accomplir les gestes d'un autre rituel qui aboutira au tirage de l'épreuve dans la chambre noire, lieu de l'exercice d'un regard attentif, également. Au contact du végétal apprêté par sa première « main », au contact du minéral, humanisé, transcendé par François Weil, le catalogue que cherche à établir Bertrand Hugues, cliché après cliché, est celui de l'émerveillement devant les multiples variations que permettent les règnes végétal et minéral au travail de la main de l'homme.

d'œuvres du photographe détenu par la Société Française de Photographie. Exposition tenue à Paris et à Amiens en 1986. À propos des statuette de plâtre utilisées par les premiers photographes, cf. Stephen PINSON, « *Daguerre, expérimentateur du visuel* », *Études Photographiques*, n°13, juillet 2003, [En ligne], mis en ligne le 11 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org.proxy.scd.univ-lille3.fr/345>. Consulté le 22 janvier 2016.

Si le mot catalogue peut être employé pour l'œuvre de Bertrand Hugues, ce serait pour désigner la lente confection, tirage après tirage, d'une nomenclature des regards émerveillés devant la « main mise » de l'homme sur le végétal et le minéral. Transformation, transfiguration d'éléments naturels par la « main mise » de l'artiste dans un domaine (peut-être le seul) où l'activité manuelle de l'homme peut encore aboutir à un émerveillement. Catalogue essentiel que l'artiste photographe sait à la fois précaire et sans terme possible. De plus, il ne serait pas faux de dire que si émerveillement il peut y avoir, chez Bertrand Hugues, c'est aussi devant la facilité avec laquelle la matière photographique peut s'adapter aux multiples perspectives contenues dans une recherche essentielle pour un créateur.

« Solitude première »

Du relevé documentaire d'une simple observation à un univers de la contemplation, du murmure de la vie la plus humble à la fixité immémoriale de la mort, le cliché photographique est le lieu du cheminement de Manuel Álvarez Bravo et de Bertrand Hugues au-delà de toute frontière, ou mieux, le lieu du passage de bon nombre de limites. On peut avancer l'idée que la magie propre de l'image photographique proviendrait directement des possibilités de transgresser les limites de la représentation pour accéder à un univers « autre ». Or le parcours des deux créateurs s'est inscrit dans une pratique proche de celle des premiers photographes : la photographie argentique en noir et blanc à l'aide d'une chambre de prise de vue de grand format.

Si don Manuel semble vouloir se tenir à distance de ses sujets en inscrivant ceux-ci dans une réalité toujours autre que celle du temps de la pose, Bertrand Hugues exprime le désir de s'en rapprocher toujours plus. La focalisation du sujet est très différente chez les deux photographes : le réel transcrit par don Manuel appelle un irréel sous-jacent, onirique, imaginaire dans lequel il semble suspendu, et la visée micrographique de Bertrand Hugues invite à entrer toujours plus au cœur de l'objet pour découvrir d'autres formes, d'autres reflets, d'autres structures. En des termes

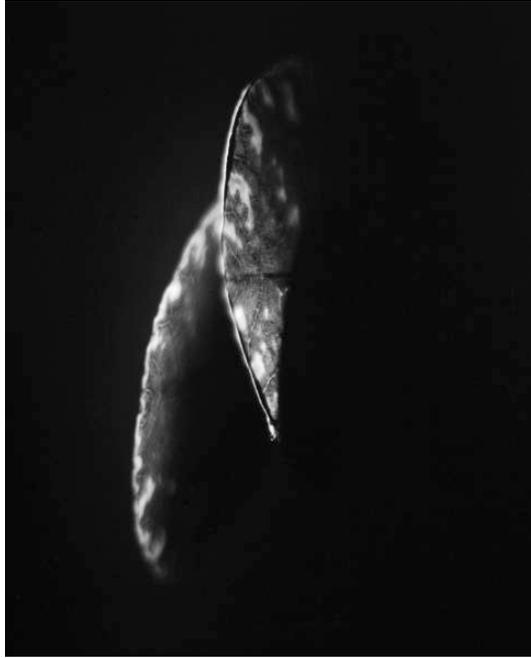
différents, l'un développerait plutôt une esthétique de la plénitude et l'autre une esthétique du fragment, du morcellement. Pour appréhender plus précisément ces perspectives générales, on pourrait poser à côté l'une de l'autre deux images de ces photographes. Prenons *Solitude première* (*Primera soledad*, 1956) de don Manuel et un cliché de Bertrand Hugues reproduit aux pages 18 et 19 du catalogue de la Galerie Aktis¹⁹³.



Manuel Álvarez Bravo, *Solitude première* (1956)

© Colette Urbajtel / Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC

¹⁹³ Bertrand Hugues, *Photographies*, op. cit. Ce cliché est repris en couverture de l'ouvrage.

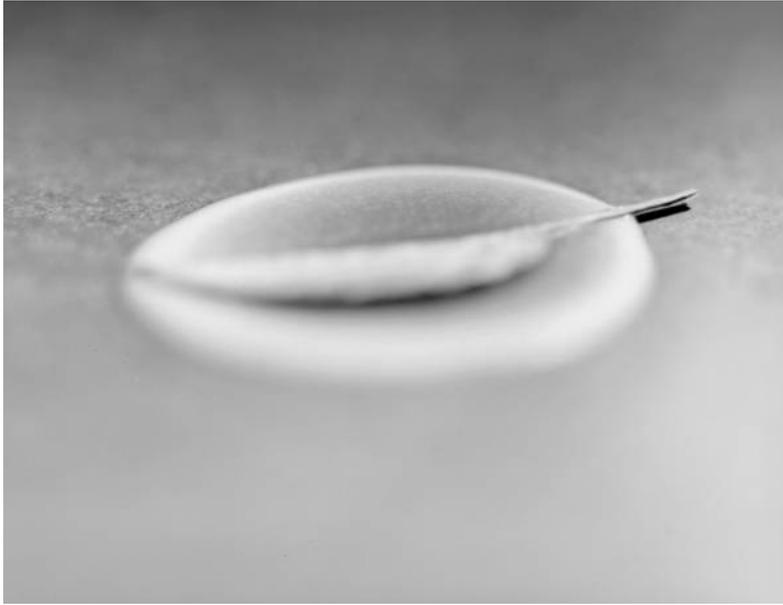


Bertrand Hugues (2006)

La « solitude première » de don Manuel est incarnée par la silhouette d'un arbre isolé perdu dans un paysage désolé. La ligne d'horizon est bien marquée entre le ciel et une vaste plaine plantée d'un arbre unique. Le sol caillouteux semble vouloir repousser le ciel. Le cliché de Bertrand Hugues semble plus formel, moins descriptif : sur un fond uniformément noir, se détachent deux feuilles de végétaux pointées vers le bas du cliché et disposées comme pourraient l'être les deux ailes d'un papillon vues de dos à cet instant précis du vol où les ailes sont au plus près du corps de l'insecte. Le cliché de don Manuel semble devoir toujours s'ouvrir et souligner encore la solitude centrale de l'arbre. Il est cependant organisé en fonction d'une ligne d'horizon stable et d'un point de fuite qui laisse deviner un lointain indistinct. Dans l'image de Bertrand Hugues, la profondeur, infime, n'est donnée que par une mise au point différente pour les deux feuilles, celle de l'avant-plan étant plus nette que celle de l'arrière-plan. Seule une infime épaisseur du cliché est nette et le jeu subtil des taches blanches et grises éparpillées sur les deux feuilles vient s'écraser sur le fond uniformément noir. Nous nous trouvons devant un papillon qui

tente de prendre son envol dans un monde sans profondeur où n'existent ni ligne d'horizon, ni point de fuite. Si spatialement la forme de l'ellipse peut caractériser cette mise à distance particulière à l'œuvre dans le cliché photographique, le caractère elliptique du premier cliché conduirait plutôt vers les marges de celui-ci et vers un horizon toujours plus ouvert, un univers sans fin ; en revanche, la portion nette du cliché de Bertrand Hugues semblerait attirer tout le mouvement, le concentrer comme le ferait la partie centrale d'un tourbillon. En deux mots, nécessairement réducteurs : macrographie, mouvement expansif, centripète, d'un côté, et micrographie, mouvement sélectif, centrifuge, de l'autre. Mais le prochain cliché de chaque créateur suivra certainement une direction différente... Ce qui reviendrait à situer le cliché photographique comme le lieu d'un perpétuel déplacement, d'une oscillation, d'une modulation essentielle provenant du travail souterrain de l'imagination ; à le cerner dans sa dimension de condensé, de résumé, de raccourci de la réalité qu'il transcrit.

Si la forme elliptique peut caractériser en partie la mise à distance propre au cliché photographique, l'inscription de celui-ci dans une temporalité particulière est aussi un élément constitutif important. Pour reprendre nos deux images précédentes, il demeurera une seule conclusion partagée : chaque cliché aura exprimé, avec ses moyens propres, une petite partie de la « solitude première » de l'homme, sous la forme d'un arbre abandonné dans la tristesse d'un paysage ou bien sous celle d'un papillon qui ne parvient pas à s'envoler sous un ciel implacablement noir. Les démarches différentes des deux photographes, dans le lent dévoilement de toute la richesse du contenu photographique, aboutissent à des termes identiques : le jeu de miroir entre les différentes perspectives, la specularité photographique qui fait se répondre, s'opposer, s'éloigner inexorablement les points de vue, et la spectralité d'une image qui nous replace toujours, à travers le bref laps de temps de la pose, devant la solitude et la finitude du sujet photographié, c'est-à-dire, en un mot, devant la mort.



Bertrand Hugues (2016)

ANNEXES

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.

“Trato de simplificar al máximo lo representado”

Entrevista con el fotógrafo Rafael Navarro

Paul-Henri Giraud



Rafael Navarro, *Involución*, 1 (1976)

PHG. ¿Cómo empezaste a fotografiar desnudos?

RN. Cuando alrededor de los treinta años, con mi vida profesional ya encarrilada hacia otros derroteros que nada tenían que ver con el mundo de las artes, decidí iniciar una andadura de expresión utilizando la fotografía como herramienta, el primer tema que quise abordar fue el cuerpo humano. La verdad es que ignoro la

causa. Es probable que un factor determinante fuera la férrea censura que sobre este tema pendía entonces en España.

PHG. ¿Cómo definirías tu evolución en este campo?

RN. Hay que tener en cuenta que en mis fotografías, y no solo en los desnudos, el sujeto que fotografío trato de descontextualizarlo, ya que lo que me interesa no es transmitir informaciones concretas o ideas definidas, más bien intento plasmar sensaciones y emociones. Este propósito ha ido matizando mis desnudos en el transcurso de los años.

PHG. ¿Qué relación buscas, en tus fotos, entre el cuerpo, el paisaje y la arquitectura? ¿Entre lo animado y lo inanimado? ¿Entre luz y sombra? ¿Entre figuración y abstracción?

RN. Creo que nuestra vida se sustenta sobre el principio de la dualidad. Y esto se refleja en mis trabajos. Mostrar todo este tipo de contrastes sirve para evidenciar que nada podría existir sin su contrario.

PHG. ¿Por qué es tan frecuente, a tu parecer, la fragmentación del cuerpo femenino en tu obra?



Rafael Navarro, *Tientos*, 1 (1995)

RN. Por un interés por la síntesis. Trato siempre de simplificar al máximo lo representado y si una pequeña parte del cuerpo me parece suficiente para intentar transmitir una emoción limito la imagen a ello.

PHG. Tu composición por series, ¿es una manera de compensar esa fragmentación? ¿Otro intento de síntesis, a mayor escala? ¿Una manera de sugerir el movimiento o de esbozar un relato mediante una secuencia de instantáneas?

RN. No exactamente. Lo que sucede es que en determinadas ocasiones me resulta más eficaz combinar varias imágenes para llegar a la sugerencia que deseo hacer llegar al espectador. Lo que realmente cuenta es el objeto final, que utilizo como vehículo del mensaje. La forma de construcción del mismo creo que es secundaria.



Rafael Navarro, *Tientos*, 2 (1995)

PHG. ¿Cómo conociste a Manuel Álvarez Bravo? ¿Se puede afirmar que su obra tiene una influencia en tu fotografía? ¿Si es que sí, en qué sentido?

RN. Primero conocí la obra de don Manuel a través de libros y publicaciones. Después fui viendo algunos originales en diferentes exposiciones y finalmente tuve la suerte de conocerle personalmente. Fuimos coincidiendo en diversas ocasiones y me maravillaba su sencillez, su amabilidad y la gran consideración que tenía hacia

los fotógrafos que como yo, comenzábamos nuestro recorrido. De su obra lo que más me influenció fue la gran frescura de la misma, la naturalidad de las tomas y su sinceridad.

PHG. ¿Me podrías citar algunas imágenes de don Manuel que fueron importantes para ti? ¿Por qué motivo?

RN. Sin duda la más significativa es *La buena fama durmiendo*. Es una fotografía que me llamó la atención desde el primer momento en que tuve ocasión de verla. Posteriormente una serie de circunstancias personales hicieron que se convirtiese para mí en un objeto preciado. Podría citar muchas: *Las estaciones*, *Fruta prohibida*, *Juego de papel*, los retratos de Frida Kahlo, *Tentaciones en casa de Antonio*, y un largo etcétera. Sin olvidar una de las que considero pieza clave: *Obrero en huelga*, *asesinado*.



Rafael Navarro, *La presencia de una ausencia*, 5 (2011)

Respecto a la segunda parte de la pregunta, los motivos no sé definirlos con exactitud. Me emocionan, cada una por caminos diferentes: por su frescura, por su intensidad, por su aparente simplicidad, por la inmediatez del mensaje. Hace falta tener una mirada muy profunda para captar como lo hacía don Manuel.

PHG. La serie *La presencia de una ausencia* (2011), dedicada a la casa de don Manuel en Coyoacán, Ciudad de México, es bastante singular en tu obra, por el tema y por el color. ¿Cómo llegaste a fotografiar esta serie? ¿Qué significó para ti?

RN. Quería dedicar un homenaje a don Manuel. Y la ocasión se presentó cuando tuve que pasar varias semanas en México con motivo de una exposición mía en el Centro Cultural de España. Contacté con Colette, su viuda, y me dio todo tipo de facilidades para llevar a cabo el trabajo. En esa época yo estaba comenzando mi andadura en el color y pensé que el color es algo intrínseco con México y decidí utilizarlo. Para mí fue una experiencia apasionante y emocionante.

PHG. ¿De qué otros fotógrafos de desnudos te sientes cercano?

RN. Creo que aparte de don Manuel me influyeron, especialmente en los comienzos, Edward Weston, Eikoh Hosoe, Harry Callahan... Supongo que a nivel subconsciente habrá muchos más.

PHG. ¿Qué lugar tiene México en tu obra? ¿Y Aragón? ¿Otras regiones de España? ¿Importa para ti la situación geográfica de la toma, o es solo un marco estético?

RN. Mis fotografías no suelen estar ancladas a ningún territorio. He trabajado en muchos lugares y lo que más me interesa es lo que los espacios me sugieren. A veces son enclaves significativos y otras son rincones que podrían encontrarse en muchos sitios diferentes. No tengo ninguna intención de documentar. Es más, prefiero que no haya demasiadas referencias.

PHG. ¿Qué importancia tienen los títulos en tu fotografía? ¿Qué papel juegan en tu trabajo lo no dicho, lo no mostrado, la elipsis?

RN. Pretendo que mis fotografías no queden cerradas. No deben expresar ideas claramente definidas. Lo que más me interesa es que queden lo suficientemente abiertas para que el lector de las imágenes deba interpretarlas aportando su propio bagaje. Esto hace que me resulte difícil encontrar títulos que no condicionen la lectura. A veces, si una obra está bien construida, puede ser más importante lo no mostrado que lo evidente.

PHG. El erotismo en tu fotografía: ¿ya lo dijiste todo en imágenes o quieres añadir algo en palabra?...

RN. Creo que pueden ser mucho más efectivas las imágenes que mis palabras.



Rafael Navarro, *La presencia de una ausencia*, 15 (2011)

« J’essaye de simplifier au maximum ce qui est représenté »

Entretien avec le photographe Rafael Navarro

Paul-Henri Giraud



Rafael Navarro, *La présence d'une absence*, 8 (2011)

PHG. Comment as-tu commencé à photographier des nus ?

RN. Vers l’âge de trente ans, alors que j’étais déjà engagé dans la vie professionnelle, sur des voies qui n’avaient rien à voir avec le monde des arts, j’ai décidé de commencer une démarche expressive avec pour outil la photographie, et le premier sujet que j’ai voulu aborder fut le corps humain. Pourquoi ? Je n’en sais rien, au juste. Un facteur décisif fut probablement la censure implacable qui pesait alors sur l’Espagne.

PHG. Comment définirais-tu ton évolution dans le champ du nu ?

RN. Il faut tenir compte du fait que, dans mes photos, et pas seulement dans les nus, je m'efforce toujours de décontextualiser le sujet photographié. Je ne cherche pas à transmettre des informations concrètes ou des idées bien définies, mais plutôt à donner une forme plastique à des sensations ou des émotions. Ce dessein, au cours des années, a peu à peu nuancé mon élan initial.

PHG. Quelle relation recherches-tu, dans tes photos, entre le corps, le paysage et l'architecture ? Entre animé et inanimé, lumière et ombre, figuration et abstraction ?

RN. Je crois que notre vie s'appuie sur le principe de dualité, et cela se reflète dans mes travaux. Montrer ce type de contrastes permet de mettre en évidence que rien ne pourrait exister sans son contraire.

PHG. Pourquoi la fragmentation du corps féminin est-elle, selon toi, si fréquente dans ton œuvre ?

RN. Par goût pour la synthèse. J'essaie toujours de simplifier au maximum ce qui est représenté et si une petite portion du corps me paraît suffisante pour tâcher de transmettre une émotion, alors je limite l'image à cela.



Rafael Navarro, *Touchers [Tientos]*, 7 (1995)

PHG. Ta composition en séries correspond-elle au désir de compenser cette fragmentation ? S'agit-il d'une nouvelle tentative de synthèse, à plus grande échelle, ou bien est-ce une manière de suggérer le mouvement ou d'ébaucher un récit au moyen d'une séquence d'images ?

RN. Pas exactement. Ce qui se passe, c'est qu'en certaines occasions il me semble plus efficace de combiner plusieurs images pour parvenir à la suggestion que je souhaite transmettre au spectateur. Ce qui compte vraiment, c'est l'objet final, que j'utilise comme un véhicule du message. La manière de construire cet objet est, je crois, secondaire.

PHG. Comment as-tu connu Manuel Álvarez Bravo ? Peut-on dire que son œuvre a une influence sur la tienne, et si oui, en quel sens ?

RN. J'ai d'abord connu l'œuvre de don Manuel à travers des livres et des publications. J'ai ensuite vu quelques originaux dans différentes expositions et j'ai finalement eu la chance de le connaître en personne. Nous nous sommes retrouvés en diverses occasions, et j'ai toujours été émerveillé par sa simplicité, son amabilité et la grande considération qu'il avait pour les photographes qui, comme moi, commençons notre parcours. Ce qui m'a le plus influencé, dans son œuvre, c'est sa grande fraîcheur, la naturalité des prises et leur sincérité.

PHG. Pourrais-tu me citer quelques images de don Manuel qui ont compté pour toi ? Pour quelle raison ?

RN. La plus significative est sans doute *La Bonne Renommée endormie*. Cette photographie m'a captivé dès le premier moment. Puis une série de circonstances personnelles a fait qu'elle est devenue pour moi un objet de grande valeur. Mais je pourrais en citer beaucoup : *Les stations*, *Fruit défendu*, *Jeu de papier*, les portraits de Frida Kahlo, *Tentations chez Antoine*, et bien d'autres. Sans oublier une de celles que je considère comme une pièce clé : *Ouvrier en grève, assassiné*.

Concernant la deuxième partie de la question, je ne saurais définir exactement les raisons de ces choix. Ces photos m'émeuvent, chacune à leur manière : par leur

fraîcheur, leur apparente simplicité, l'immédiateté du message. Il faut un regard très profond pour capter les choses comme le faisait don Manuel.

PHG. La série *La présence d'une absence* (2011), consacrée à la maison de don Manuel à Coyoacán, Mexico, est assez singulière dans ton œuvre, par le thème et par la couleur. Comment en es-tu venu à photographier cette série ? Qu'a-t-elle signifié pour toi ?



Rafael Navarro, *La présence d'une absence*, 27 (2011)

RN. Je voulais rendre hommage à don Manuel. Et l'occasion s'est présentée quand j'ai dû passer plusieurs semaines à Mexico à l'occasion d'une exposition de mes photos au Centre culturel espagnol. J'ai contacté Colette, sa veuve, qui m'a donné toute latitude pour mener à bien ce projet. À ce moment-là, comme je commençais à peine à travailler la couleur, j'ai pensé que la couleur est quelque chose d'intrinsèque au Mexique et j'ai décidé de l'utiliser. Ce fut pour moi une expérience passionnante et pleine d'émotions.

PHG. De quels autres photographes de nu te sens-tu proche ?

RN. Je crois qu'à part don Manuel, j'ai été influencé, surtout au début, par Edward Weston, Eikoh Hosoe, Harry Callahan... Mais je suppose qu'au niveau inconscient il y en a beaucoup plus.

PHG. Quelle place occupe le Mexique dans ton œuvre ? Et l'Aragon, ou d'autres régions d'Espagne ? Est-ce que la situation géographique de la prise est pour toi importante, ou bien est-ce seulement un cadre esthétique ?

RN. La plupart de mes photos n'ont d'ancrage dans aucun territoire. J'ai travaillé dans bien des lieux, et ce qui m'intéresse le plus, c'est ce que les espaces me suggèrent. Ce sont parfois des parages significatifs, d'autres fois des recoins que l'on pourrait trouver dans beaucoup d'endroits différents. Je n'ai aucune intention de faire un travail documentaire ; je préfère même qu'il n'y ait pas trop de références.

PHG. Quelle importance ont les titres dans tes photographies ? Quel rôle joue dans ton travail le non-dit, le non-montré, l'ellipse ?

RN. Je cherche à ce que mes photos ne donnent pas l'impression d'être fermées. Elles ne doivent pas exprimer des idées clairement définies. Ce qui m'intéresse le plus, c'est qu'elles aient l'air d'être suffisamment ouvertes, afin que le lecteur des images soit obligé d'apporter son propre bagage pour les interpréter. Il m'est donc difficile de trouver des titres qui ne conditionnent pas la lecture.

Parfois, quand une œuvre est bien construite, ce qui n'est pas montré peut avoir plus d'importance que ce qui est évident.

PHG. L'érotisme dans ta photographie : as-tu déjà tout dit en images, ou veux-tu ajouter quelque chose en paroles ?...

RN. Je crois que les images peuvent avoir beaucoup plus d'effet que mes paroles.

Traduit de l'espagnol (Espagne) par Paul-Henri Giraud.



Rafael Navarro, *L'espérance* [*La esperanza*], 1 (2008)

Micropaysages, portraits, nus Entretien avec le photographe Pierre-Jean Amar

Jacques Terrasa



Pierre-Jean Amar, *La Déesse Mère* (1979)

JT. Pierre-Jean Amar, est-ce que tu pourrais présenter rapidement, même si l'exercice est difficile, ton travail de photographe ?

PJA. J'étais très jeune lorsque la photographie est arrivée dans ma vie (quinze, seize ans). Je me suis tout de suite intéressé au noir et blanc et à la nature — plutôt des micropaysages, donc dans une vision rapprochée — que j'ai découverte en faisant

mes études à la faculté d'Aix-en-Provence. J'ai vite souhaité transformer ces images avec de la couleur en travaillant au labo les procédés de virages. Et puis un jour, fin des années 1970, début 1980, j'ai fait involontairement une photo de nature qui s'est révélée être une métaphore du corps féminin. J'ai eu envie d'explorer ce nouvel univers. Le nu féminin est devenu alors un nouveau centre d'intérêt qui m'a occupé et réellement passionné depuis plus de trente ans.

JT. Si on reste sur ces années 1970, tu travailles le micropaysage (précise-nous en même temps la différence que tu fais entre paysage et micropaysage) et sur ces anciens procédés de virages que tu associes à ces photos de nature.

PJA. Moi, le citadin (Alger, puis Marseille), j'ai découvert la nature quand je suis venu vivre à Aix. Comme je n'étais pas très assidu à la fac, je me suis beaucoup promené dans la nature aixoise. La différence que je fais entre paysage et micropaysage est une question de distance et d'angle de vision. Elle est aussi liée à ma vision personnelle : je suis myope et je gère mieux les vues rapprochées de la nature. Elles remplissaient aussi une fonction d'équilibre : j'essayais de retrouver dans la nature l'harmonie qui manquait à ma vie quotidienne sentimentale et affective difficile.

JT. Ces *still lifes*, comme on désigne les natures mortes, ces micropaysages, sont des sortes de natures mortes vivantes. Quand il s'agit de bouts d'arbres morts, de roches, de pierres, de détails, on est à la frontière entre nature morte et paysage.

PJA. Oui, tout à fait. Mais j'ai fait aussi de vraies natures mortes, certaines composées, d'autres trouvées, provenant d'agencements d'objets soit dans ma maison soit dans d'autres lieux.

JT. Les années 1970 sont aussi celles où tu vas régulièrement aux rencontres d'Arles (Rencontres Internationales de la Photographie) où tu as pu entrer en contact avec Manuel Álvarez Bravo. Te souviens-tu de cette rencontre et de l'éventuelle influence de ses photos sur tes nus ?



Pierre-Jean Amar, *Gjon Mili, Jean Dieuzaide et Manuel Álvarez Bravo*
aux rencontres d'Arles (1981)

PJA. J'ai eu la chance d'aller aux Rencontres depuis le tout début et d'y côtoyer les plus grands photographes, dont Manuel Álvarez Bravo. Mais je ne peux pas dire que je l'aie vraiment connu. Je l'ai croisé, je lui ai sans doute un peu parlé comme beaucoup d'autres, mais son accès n'était pas facile pour moi car il était très sollicité et je ne parlais pas espagnol. J'ai réussi à faire quelques photos de lui en compagnie d'autres photographes dont Jean Dieuzaide et Gjon Mili. Mais je connaissais son travail par des livres ou des revues de l'époque. J'avais lu notamment un grand article sur son travail de labo qui m'avait beaucoup intéressé, d'autant qu'il appliquait ses techniques aussi bien à ses travaux de nature qu'à ses nus (*Nude theory*, Lustrum Press, 1979). Quand je l'ai rencontré, je ne faisais pas encore de nus, mais certaines de mes photos de nature étaient dans le même esprit que les siennes. Néanmoins je ne peux pas dire que son œuvre m'ait influencé.

JT. Il est vrai que durant ces années 1970, c'est plutôt l'œuvre d'un autre photographe lié au Mexique, Edward Weston, qui a eu un impact sur ta création.

PJA. J'ai eu la chance de découvrir au tout début de mon parcours photographique une revue suisse, *Camera*, qui publiait les images des photographes américains, surtout ceux de la côte ouest, en particulier celles de Weston. J'ai acheté des livres sur lui, dont un sublimement imprimé avec ses œuvres reproduites en fac-similé en taille originale (*Fifty Years*, Aperture, 1973). Ça a été pour moi une vraie révélation. Je me suis dit que si je devais poursuivre dans la photographie, ce serait dans cette voie : chercher dans la nature des compositions et des harmonies qui me satisfassent. L'aspect esthétique et l'aspect technique, important chez lui aussi, m'ont séduit et vraiment donné envie de photographier.

JT. Comment as-tu découvert l'art photographique ? Un peu comme il est impensable d'imaginer un grand peintre qui n'ait pas cette connaissance intime de l'histoire de l'art, assimilée et qui peut resurgir par des influences multiples dans ses toiles, en quoi ta connaissance des œuvres des années 1920-1930 se révèle-t-elle dans tes photographies de nus ? Peux-tu évoquer ton entrée progressive dans l'histoire de la photographie, qui dans les années 1970 en France en est à ses balbutiements ? Les expositions ou les travaux sur les photographes sont extrêmement réduits voire exceptionnels — à part la galerie d'Agathe Gaillard à Paris ou la galerie du Château d'eau de Jean Dieuzaide à Toulouse et bien entendu vers 1972 la mise en route des Rencontres d'Arles. Bref, quel est ton rapport avec ce contexte de l'histoire de l'art photographique ?

PJA. Avant de commencer à faire de la photographie dans les années 1960, dans ma prime jeunesse et mon adolescence, j'ai fait de la peinture. Je me suis intéressé très jeune à l'histoire de l'art. A l'âge de vingt ans, j'avais acquis une assez bonne culture et une réelle connaissance du travail des peintres. Quand j'ai commencé à faire de la photographie, je me suis intéressé assez logiquement à l'œuvre des photographes. Il est vrai qu'en France, il n'y avait pas grand-chose, à part une revue ou deux, mais en Suisse, la revue *Camera* existait depuis la fin de la guerre (et jusqu'aux années 1980) et surtout beaucoup de revues américaines et anglaises. J'ai beaucoup lu, acheté des revues ainsi que des livres qui paraissaient aux États-Unis mais qu'on commençait à

pouvoir se procurer. Entre 1965 et 1975, j'arrivais à acheter tout ce qui était publié sur la photo. Je me suis formé ainsi. J'accumulais des connaissances, des compétences finalement assez variées, ce qui m'a permis, quand on m'a demandé d'enseigner l'histoire de la photographie dans les années 1980-1985, d'avoir une documentation solide. J'ai d'ailleurs écrit mon premier livre sur la photo pour aider mes étudiants, démunis puisqu'il n'existait pas d'ouvrage d'histoire de la photo en français bien documenté et bon marché.



Pierre-Jean Amar, *Maïté* (1984)

JT. J'aimerais maintenant qu'on en arrive à tes premiers nus. Je prendrai trois exemples qui me rappellent des nus célèbres : le nu-paysage horizontal *Maïté* (1984), l'un des nus enveloppés ceint de bandelettes *Ghislaine* (1996) et le nu vertical *Liliane* (1986), dont le travail sur les ombres d'un rideau de perles de bois renvoie à Man Ray. Les deux premières images évoquent pour moi deux nus qui ont marqué l'histoire de la photographie, celui d'Edward Weston qui représente Tina Modotti allongée sur une terrasse et celui de Manuel Álvarez Bravo intitulé *La bonne renommée endormie*, deux nus faits dans la même décennie, les mêmes conditions, presque au même endroit et que j'ai toujours rapprochés. On a là trois manières (Weston, Álvarez

Bravo et Man Ray) de te relier à l'histoire du nu. À la fin du XX^e siècle, on ne peut pas photographier le corps de manière candide. Il y a toujours derrière nous la mémoire de ces images qui font qu'une œuvre s'inscrit dans la continuité de l'histoire de l'art.

PJA. Pour tout dire, je ne connaissais pas *La bonne renommée endormie* : je l'ai découverte après avoir fait mes premiers nus entourés de bandelettes. Je connaissais bien les nus de Weston, mais pas du tout le nu de Man Ray avec les projections. Je ne l'ai découvert qu'après avoir fait ces photos-là.



Pierre-Jean Amar, *Ghislaine* (1996)

J'ai commencé à faire des nus avec des tissus flous, des draps, qui ne marquaient pas les corps (jeu dans le flottement du tissu et dans les plis), puis j'ai cherché un tissu qui accroche bien la lumière et qui soit plus près du corps. C'est comme ça que je me suis intéressé aux bandes Velpo dont la belle texture de bouclettes accroche

particulièrement bien la lumière, qui peuvent se plaquer au corps, avec lesquelles on peut faire des graphismes, des dessins, des jeux de lignes. Et c'est longtemps après avoir terminé cette série, au moins deux ou trois ans après, que j'ai découvert celle d'Álvarez Bravo.

La deuxième de mes images que tu as retenue (le rideau de perles) est aussi liée au hasard : après une séance de pose, le modèle s'est adossé à un mur et j'ai vu la projection du rideau sur le corps. Ce jeu d'ombre et de lumière m'a plu, j'ai fait la photo. Ensuite j'ai décliné cette idée des projections sur les corps. D'autres photographes imaginent leurs images à l'avance et ensuite les mettent en œuvre au moment de la prise de vue. J'ai une démarche différente : moi, c'est la réalité qui m'offre à voir des choses. Je suis incapable d'inventer.



Pierre-Jean Amar, *Liliane* (1986)

JT. Si on revient aux influences, qu'elles soient conscientes ou peut-être enfouies dans la mémoire, si tu gardes ces photos avec ces références, c'est que tu assumes ce genre de filiation. C'est un phénomène auquel on est souvent confronté lorsqu'on étudie la peinture ou la photographie : jusqu'à quel point on projette des influences, on voit des influences, sont-elles licites, explicites dans l'image et pas forcément dans l'esprit du créateur au moment de la création ? C'est toute la lecture de cette intertextualité qui m'occupe plus que toi, bien entendu, puisque c'est le problème du regard sur les œuvres. Très souvent lorsqu'on trouve dans une œuvre une influence, le créateur la découvre à ce moment-là.

Le créateur ne part pas d'une idée préconçue, bien entendu, et tu ne conceptualises pas l'image avant de la faire. Lorsque tu photographies, tu oublies heureusement toutes ces références : faire table rase du passé est nécessaire au moment de la création.

PJA. Mais tu as raison : on ne part pas de rien. Même les plus grands artistes... Cézanne continuait à copier les grands maîtres au Louvre pour comprendre comment les autres fonctionnent.

JT. C'est le paradoxe que je voulais souligner : on crée toujours contre quelqu'un, avec quelqu'un, avec ou contre d'autres œuvres, de façon à les défier ou à dialoguer avec elles. Picasso a fait ça toute sa vie, ou, dans le domaine de la photographie, Joan Fontcuberta, évidemment, qui est constamment dans le dialogue avec l'histoire de la photographie — certes en décalage et avec ironie.

Second paradoxe : même si on ne sait pas ce qu'on va photographier, on fait toujours la même image, comme le peintre fait toujours plus ou moins le même tableau. Dans tes nus, tes micropaysages, tes natures mortes, il y a des ponts : tu trouves ce que tu as déjà en toi, non conceptualisé de manière consciente, mais intériorisé au plus profond de toi.

PJA. On ne trouve que ce que l'on a déjà en soi.

JT. Quel axe selon toi « vertèbrerait » ta création photographique ?

PJA. Trois choses : une recherche de l'harmonie et de l'esthétique, certaines constantes dans la composition (on retrouve des structures identiques dans mes nus, mes micropaysages et certaines de mes natures mortes) et un attrait pour une forme de lumière particulière, celle qui crée un jeu d'oppositions entre l'ombre et la lumière. Je photographie rarement dans des lumières plates. J'ai besoin du soleil : il a l'immense avantage de créer de grandes ombres que souvent je traite de manière bouchée (mes ombres sont noires, sans détail, alors que techniquement on pourrait faire autrement). Il entre donc dans un choix graphique qui me permet de faire ces grandes oppositions entre l'ombre et la lumière. Ce qui est dans la lumière est ainsi mis en valeur par rapport à ce qui reste dans l'ombre et que je n'ai pas envie de montrer ou de voir. C'est une constante dans toutes mes photos, non seulement les nus ou les micropaysages, mais aussi dans certains portraits ou certaines photos de mon fils, par exemple. Cet attrait est aussi bien sûr lié à la région que j'habite. Si je vivais dans le nord, je serais forcément attiré par des lumières plus douces, comme mon ami Jean-Pierre Gilson qui n'est heureux que dans les paysages brumeux ou pluvieux. Je pense à sa dernière série de paysages sublimes sous la pluie et le brouillard au lever du jour. Lui, il rentre son appareil photo dès qu'un rayon de soleil apparaît !

JT. Ces lumières dures qui pourraient être atténuées au tirage correspondent aussi aux tirages très contrastés (noirs denses et gammes de gris réduites) des années 1960. Tu as sans doute été marqué dès le départ par ces contrastes. Esthétique de l'époque sans doute liée à la peinture abstraite, à l'abstraction lyrique de cette époque-là : même type de contraste, de dureté et de présence de noirs forts à l'intérieur.

PJA. Le choix du contraste vient aussi du fait que je vois plus en valeurs qu'en couleurs. Quand on voit en valeurs, pour que les images qu'on crée aient un intérêt visuel, il faut qu'il y ait des oppositions. Si on fait tout dans la même gamme de gris, les images sont forcément ternes. Alors que quand on fait de la photographie en couleur, on a beaucoup plus de difficultés à traiter le contraste. Contraste et couleur vont difficilement ensemble. En noir et blanc on peut avoir de forts contrastes, mais

uniquement si on accepte d'avoir de grandes ombres, fortes et puissantes. Et comme, de plus, quand je fais des photos, je plisse les yeux, le jeu des valeurs est atténué, les contrastes sont augmentés et ce que je vois se rapproche plus de ce que sera un tirage photographique. L'œil humain peut voir beaucoup plus, notamment dans les ombres.

JT. Autre point que je voulais aborder : quand j'évoquais le rapprochement entre nu et paysage, j'excluais volontairement le portrait. Tes nus ne sont pas des portraits. Ils sont plus proches de la nature morte. Le fait de ne pas voir le visage est une manière pudique de préserver l'anonymat du modèle et vient aussi du fait que tu as décidé de ne travailler que sur le corps.

PJA. Il y a une raison supplémentaire : lorsque le visage est présent dans un nu, il attire forcément le regard et occulte le travail sur le nu. Et puis je suis incapable de gérer deux problèmes en même temps, le corps et l'expression du visage.

JT. C'est une des différences avec Álvarez Bravo. Chez lui, le visage est le plus souvent présent.

PJA. Oui. Pas chez Weston en revanche.

JT. C'est pour cela que je parlais du « nu paysage » ou du « nu nature morte ». Lorsqu'on photographie un corps de près – paysage vallonné ou microphotographie d'un détail – rien ne permet de connaître la taille réelle. La neutralisation de l'échelle fait que le fragment de corps photographié est magnifié. Par exemple dans le cas du nu *Liliane*, on pense aux déesses primitives ou à la sculpture grecque : le corps féminin devient un corps de déesse. Tes nus immobiles font penser à des corps sculptés. Pourquoi le mouvement est-il absent de tes nus ?

PJA. C'est sans doute dû à l'influence de certains photographes américains, comme Minor White ou Wynn Bullock. Ils photographiaient tout, net, en ne montrant pas le mouvement et en jouant sur une grande profondeur de champ, sans différenciation entre les plans, le net et le flou. J'ai eu envie que tout soit net pour que tout soit lisible, comme dans la vision humaine. Et peut-être pour clarifier mon propos et ne pas laisser à l'autre de place à toute interprétation différente. Sans le

mouvement, j'avais moins d'aléas dus au hasard. J'ai fait une fois cette expérience dans une série de nature, *Le Champ de blé*, où j'ai photographié un champ de blé dans le mistral en faisant en sorte que mes photos soient floues et ne sachant pas du tout, à la prise de vue, quel serait le résultat. C'est la seule série où j'ai travaillé sur le flou. En ce qui concerne le nu, j'ai fait quelques photos d'un modèle qui bougeait sans arrêt. J'ai retenu quelques clichés intéressants, mais c'est vraiment l'exception.

Comme je m'intéresse maintenant à la vidéo, peut-être qu'un jour je ferai du nu en mouvement.

JT. Les ombres ou les voiles sont une façon de masquer certaines zones à l'intérieur de la photographie, comme tu aurais pu le faire en utilisant le flou.

Tu pourrais justifier le choix de travailler au Leica et au 35mm ?

PJA. J'ai utilisé dans mon travail photographique tous les moyens techniques : les chambres très grand format, le moyen format (le 6x6, le 6x7 ou le 6x9) et le 24x36 qui se justifie, que ce soit avec un reflex comme les Nikon ou les Pentax que j'ai utilisés au début et le Leica, parce qu'il est facile à employer lorsqu'on se déplace dans l'espace. La chambre ne permet pas de faire de l'instantané. Or j'ai besoin de me déplacer par rapport à mon modèle. Même le 6x6 n'est pas pratique.

Le 24x36 présente aussi l'avantage de pouvoir recourir à une grande gamme d'objectifs, de l'hyper grand angle au très long télé objectif. J'ai employé toutes les focales dans mon travail photographique. Je n'ai pas une optique de prédilection. Certains photographes ont fait toute leur carrière avec un seul objectif : Cartier-Bresson avec un 50, Guy le Querec avec un 35, Bernard Plossu avec un 50. Moi, je n'ai pas d'a priori technique.



Pierre-Jean Amar, *Michèle* (1986)

JT. Dans certains de tes nus, on ne voit même pas le corps, totalement enveloppé dans des draps. Le cas extrême est sans doute cette image *Michèle* (1986) où on ne voit qu'une couverture pliée, sorte d'énorme montagne dans une chambre dont l'ouverture, floue, un oculus seul, donne son existence à ce qu'on imagine être un corps enveloppé. C'est l'image extrême, très belle, qui est peut-être symptomatique de cette dialectique entre le caché et le montré.

PJA. Si j'ai eu envie de faire du nu, c'est bien sûr parce que je suis sensible à la beauté et à la sensualité du corps féminin. Pour l'exprimer, j'ai cherché les moyens les plus pertinents. Tout montrer, c'est ce qu'il y a de moins évocateur. Au contraire, lorsqu'on cache, lorsqu'on ne dévoile qu'un tout petit peu, l'autre peut imaginer.

Un garde-fou que je me suis toujours imposé était de ne jamais risquer de tomber dans la vulgarité et la pornographie. C'est le danger avec le nu : la frontière entre la sensualité, l'érotisme et la pornographie peut être extrêmement ténue. Le fait de passer en noir et blanc enlève du réalisme et de la crudité à la vision.

Un nu en couleur est à mon avis à la limite du supportable alors qu'un nu en noir et blanc est plus abstrait, plus poétique.

JT. Dans ce nu *Michèle*, il y a une sorte d'épure, d'ascèse, peut-être à cause de cet oculus en forme de croix, qui apparaît aussi dans certains micropaysages ou natures mortes, une volonté d'aller vers l'essentiel, un minimalisme, une sorte de *less is more* pour ne pas parler d'une certaine spiritualité.

Ce nu de 1986 évoque aussi une partie de l'œuvre de ce très grand médecin psychiatre du début du XX^e siècle, Gaëtan Gatien de Clérambaud, lié comme toi à l'Algérie. Il montre des corps très érotiques, mais extrêmement enveloppés. Il y a dans le voile qui cache et dévoile une certaine parenté.

PJA. Je ne sais pas s'il a fait des nus... Est-ce qu'il a dévoilé quelques-unes de ces femmes?

JT. On n'a qu'une partie de son œuvre : tout a été détruit à sa mort. J'ai découvert ce travail lors d'une exposition il y a une trentaine d'années.

Pour en revenir à ton travail, tu parlais d'une recherche formelle, d'une aspiration à ce qui ne change pas. Le permanent, l'éternel, le statique qui risque aussi, comme la nature, d'être mort.

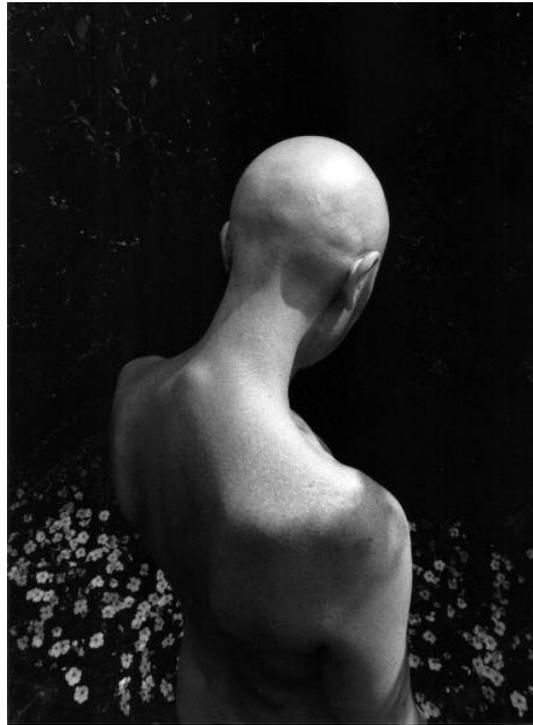
PJA. J'ai éprouvé le besoin de trouver un socle à plusieurs reprises dans ma vie. La création a joué ce rôle de stabilisateur.

De plus, j'ai pris le parti de ne jamais faire dans ma création des choses qui soient dérangeantes pour les autres. Pour moi, l'art est un moyen de donner du plaisir, de la quiétude, même si je me trouve moi-même dans un état difficile.

JT. Pour amener un élément de contradiction, deux de tes travaux, l'un publié, l'autre montré une seule fois, apportent peut-être un contrepoint. Le premier concerne ta mère, des natures mortes dans son appartement déserté et quelques portraits d'elle, de son visage de femme âgée qui t'a hanté toute ta vie. Certains de ces portraits sont dérangeants. Même si le fait de tracer d'elle un portrait à travers ces objets te permet de rester dans la pudeur qui te caractérise. L'autre concerne une série de nus réalisés à la demande d'une personne atteinte d'un cancer et qui avait

totallement perdu ses cheveux. Tu as montré ces photos à ce moment-là. Cela faisait partie du contrat moral, malgré la maladie, de faire en sorte que ce corps continue d'exister. Quand nous avons fait ensemble ce livre rétrospectif sur ton œuvre, *La Nature, le corps et l'ombre*, aux éditions Le Temps qu'il Fait, ce travail sur Anne-Marie, bien sûr, n'est pas ressorti : il reste de l'ordre de l'intime.

Il y a dans ces deux cas un rapport à la perte, à la souffrance et à la mort dont tu dis qu'elle ne t'intéresse pas, mais qui est quand même sous-jacent dans ton œuvre.



Pierre-Jean Amar, *Anne-Marie* (1989)

PJA. Effectivement, ce sont les deux seuls exemples qui ont un caractère dramatique. La série sur Anne-Marie — qui m'a demandé de la photographier pour laisser une trace avant sa mort — je ne l'ai exposée qu'une fois, six mois après les séances et effectivement quelques mois avant son décès. Je ne pouvais pas faire autrement que d'accepter et je ne pouvais pas traiter le sujet autrement que de cette manière.

Le travail sur ma mère est un peu différent. C'était aussi de l'ordre de l'intime et je ne pensais pas l'exploiter. J'ai photographié cet appartement où j'ai vécu dans ma

jeunesse pour garder une trace de ce lieu qui allait disparaître puisque je savais que nous ne le garderions pas après le départ de ma mère. J'ai conservé ce paquet de photos pendant dix ou quinze ans sans trop me poser de questions. C'est lorsque ma mère est morte, et que mes ressentiments à son égard se sont un peu atténués, que j'ai finalement décidé de raconter ce qu'avait été ma vie avec elle. J'ai donc utilisé ces photos dont certaines me plaisent beaucoup. On ne peut pas dire qu'elles soient toutes dérangeantes. La plupart sont des natures mortes parfois esthélisantes, d'autres font plus référence à la vie de ma mère et sont effectivement assez pesantes. Celle du placard avec tous ses médicaments, par exemple. Et puis son portrait. J'ai fait un jour à la fin de sa vie un portrait d'elle volontairement dramatique et un autre portrait de hasard complètement tremblé.



Pierre-Jean Amar, *Maman* (1989)

JT. Pour finir, est-ce que tu pourrais nous dire quelle place tient le nu dans tes activités photographiques professionnelles variées (enseignant, historien de la

photographie, conférencier, animateur culturel, photographe créateur, photographe pour certaines commandes d'architecture ou de paysage) et ce qu'il représente pour toi ?

PJA. J'ai commencé la photographie en 1965 et l'essentiel de mon travail concernait l'inanimé jusqu'en 1980. C'est une date importante pour ma vie photographique et ma vie tout court puisque c'est la date de naissance de l'être auquel je tiens le plus, mon fils, et celle de cette photographie emblématique, *La Déesse-mère*. Ces deux événements m'ont donné envie de photographier des êtres vivants. J'ai abandonné l'inanimé et je me suis lancé dans un long travail sur mon fils avec le projet d'un livre et d'une grande exposition pour ses vingt ans. J'ai parallèlement commencé le portrait et même l'instantané puisque le travail sur mon fils m'y poussait, et enfin le nu, sans me douter que cette recherche allait m'occuper et me passionner si longtemps.

Entretien réalisé par Jacques Terrasa dans la maison du photographe à Pertuis, dans le Luberon, le 12 mars 2015, jour de la Mi-Carême



Pierre-Jean Amar, *Aurélien et le nounours* (1981)

Suite de desnudos femeninos

Eduardo Ramos-Izquierdo

A MAB

*Shut your eyes and see
Ulysses [3]*

I. LA VIRTUD DE LOS DESNUDOS

LUCÍA

Tus ojos Porque sí
Porque son tus ojos
Expuestos desde tus manos
Los que te ven

Tus senos me ven
Mientras los veo
Lucía que todo lo resistes

Para Domenico y Francisco
Tan tus admiradores
Eras su dama delicada
Con atavíos de lujo y color
Púdica Cubierta Mártir
Modelo de virtud

Manuel Años después
Tu nuevo admirador
Sin duda más directo
Dio con el clic
Los trazos contrastados
Entre la luz y la sombra
De tu cuerpo:
Cuerpo puro
Desnudo Sin más

Lucía
 Sin cuello ni rostro
 Solo resaltan
 Tus ojos y tus senos
 Y el centro claro de tu ombligo
 Y el centro obscuro de tu pubis

Son tus señas de identidad

LUCRECIA

Una fotografía moderna
 Aporta una nueva variante
 A la historia de Lucrecia
 Tantas veces ilustrada
 Por agudos pintores europeos
 Y algún célebre poeta inglés

La placa nos permite ver
 Claramente la daga enclavada
 Debajo de las costillas
 Junto a la imagen añadida
 Con la flecha de la Amada
 En un secreto corazón

Gracias a ella
 Se investigan las causas
 De su suicidio

¿Qué se desplomará esta vez?

II. VISIBILIDAD DE LOS DESNUDOS

SÁBANA CAÍDA

Yace en el piso
 Tendida de perfil
 Y con sus pliegues
 La sábana y su enigma

Sus dobleces blancos
 Dibujan la huella
 Nocturna y misteriosa
 De tu cuerpo desnudo

PAISAJE CON YERBA

Allá en el fondo
 En la plena lejanía
 Las nubes acompañan
 Al parco horizonte

Aquí
 En un denso *close-up*
 El centro pastoso
 De tu desnudez
 Espera la lluvia

III. CONTRAPOSICIONES DESNUDAS

LA BUENA FAMA

Tendida bajo el sol
 Sobre una manta y sus erizos
 Con tus ojos cerrados
 Con el doblez simétrico
 De un brazo y una pierna

Tendida bajo el sol
 Con tus senos descubiertos
 Y con las vendas blancas
 Que realzan la mata de tu pubis:
 Finges dormir

Tendida bajo el sol
 No hay ninguna mala fama
 Pues del sueño de tu cuerpo
 Surge desnuda la buena

De pronto Me recuerdas
 Al otro durmiente
 Tendido bajo otro sol
 Al desangrado con los ojos abiertos
 Después de la huelga reprimida
 A la fama brutal
 De la violencia desnuda

TENTACIÓN EN EL JARDÍN: LA FRUTA PROHIBIDA

En el edén más cotidiano
 Protegido por el muro de piedra
 Bajo la sombra de la ropa tendida
 Estás Eva desnuda y sin rostro
 Con un brazo posas
 Y con el otro
 Pareces cubrir: tentación
 Tu más íntima desnudez

Otro día en otro rincón
 Y a otra hora del edén
 Nueva Eva: la misma
 Semidesnuda y sin rostro
 Nos dejas ver
 Entre las hojas
 Finas y prohibidas
 Tu jugosa manzana
 Con su pezón erguido

IV. DE PAISAJES Y DESNUDOS

BICICLETAS EN DOMINGO

Con este preciso instante
 En el que logras detener
 El correr libre y fluido
 De los cuatro ciclistas

Nos has hecho olvidar
 La austera desnudez
 De la tierra y sus montañas

JAMES JOYCE EN LA BIBLIOTECA

Enfocas con cuidado
 Para limitar el espacio
 Con el girar del lente

Compones este paisaje
 De libros de Miguel Ángel
 Goya y el impresionismo
 Del Ulises moderno
 Con la foto de Abbot en la foto
 De su autor con el bastón

La mirada invidente
 Que piensa y ve
 En el flujo de su conciencia
 A Amalia A Gertrude/Gertie
 A Marthe A Molly A Nora
 Todas sensuales y desnudas

V. DOS DESNUDOS DE AUTOR

EL MINOTAURO

Tú así lo has decidido
 Con el corte y la ruptura
 Para que solamente veamos
 Unas nalgas desnudas
 Que coronan a sus muslos

Te veo ver desde ahora
 –Doble de este mito–
 Ay cómo la miras
 Teseo ocular:
 Con deseo la miras
 A tu Ariadna de espaldas
 Y ya sin ningún laberinto
 Junto a tu Minotauro de pacotilla

AUTORRETRATO

Se abre la puerta del lente
Y te vemos claro y preciso:
Estás en tu edén
Delante del árbol de la ciencia
Sentado en un taburete de madera

En el fondo junto al muro
Aparece tenue y escondido
Ese *voyeur* con su instrumento

Sigues sentado
Con los brazos y la pierna cruzados:
Serio nos miras intensamente
Seguro de ti mismo
En la plenitud de tu edén
Donde refutas al tiempo y al espacio
Y mantienes durmiendo a tus pies
A tu buena fama tan querida

México, D. F., 6 de septiembre de 2015

Un encuentro con Manuel Álvarez Bravo en Arles y su Colección para la Fundación Televisa

Marcos Zimmermann

Conocí a Manuel Álvarez Bravo en el Festival de Arles de 1980. Por aquél entonces yo vivía en Roma y pasaba mi vida fotografiando el viejo mundo que, para mí, resultaba completamente nuevo. Allí aprendí gran parte de la mirada fotográfica que desarrollé posteriormente en la Argentina, mi país. Aunque también allí sentí en carne propia la sensación de desarraigo que produce vivir solo en un país ajeno.

Durante ese tiempo romano de *flâneur* solitario, lo que me sostuvo fue la convivencia con mis vecinos. Los saludos matinales efusivos de los *pasticcieri* de al lado, las conversaciones con los gomeros de la esquina, las historias de superstición de la planchadora de la otra cuadra, o los relatos de guerra del carpintero del barrio llegaron siempre a tiempo para detener mi salto al Tevere. A veces, Natale, el portero de mi edificio, se acercaba con una fuente de frutas hasta el pequeño garaje del *cortile*, donde vivía, para intentar consolarme por mi soledad. Otras, Agnese me invitaba a nadar desnudo a Sperlonga, Michele y Julio me enseñaban los secretos de Caserta, o un soldado de Manfredonia y otro de Crotone, cuyos nombres ya no recuerdo, me alegraban el fin de semana alternativamente.

A aquel festival de Arles, llegué, también, solo. Me alojé en el Hotel d'Arlatan y a la mañana siguiente bajé a desayunar. Como casi todos los que estábamos allí, llevaba conmigo un portafolio con mis fotos más preciadas: las últimas series europeas y un pequeño ensayo que había tomado en un viaje realizado un mes antes por la Argentina. Durante ese viaje había intentado, por vez primera, fotografiar el interior

de mi país. La suerte quiso que en la provincia de Corrientes me topara con una *bailanta*, a la que me sumé para poder fotografiar. Ya un poco entrada la noche, los hermanos Karlen, dueños del aserradero donde se desarrollaba la *bailanta*, me ofrecieron llevarme al obraje que tenía en una isla, aguas arriba del Paraná. Allí podría seguir haciendo fotografías. Partimos al día siguiente en una pequeña lancha y llegamos hasta un pequeño paraje salvaje, donde el rancho de adobe donde dormíamos se hallaba rodeado de una jauría de monos carayá que aullaban a la luna como leones y volvían más que inquietantes las noches. Fotografíé el sitio sin parar y retornamos al pueblo tres días después.

Partí del lugar lleno de imágenes entrañables. Apenas tomé la ruta hacia Buenos Aires y se hizo de noche, se me adelantó un camión. No sé bien por qué motivo, tomé rápidamente la cámara de la guantera y saqué una fotografía a través del parabrisas, de ese camión desde atrás, en medio de la ruta nocturna. La misma que decidí incluir al final de aquel portfolio sobre el litoral argentino que llevé a Arles.



Marcos Zimmermann, *Camión, Corrientes* (1980)

Con su rostro afable y su voz dulce, don Manuel se me acercó aquella mañana hasta la mesa del hotel d'Arlatan donde yo desayunaba y me preguntó si me gustaría

mostrarle mi portfolio. Lleno de emoción me senté con él en unos sillones de una sala. Miró mis fotos, una por una, pero cuando llegó a la del camión se detuvo. Me explicó entonces que estaba iniciando una colección para la Fundación Televisa y que le gustaría comprarme esa fotografía para incluirla. Me lo dijo mirándome fijo. Y en su mirada me pareció que había visto algo en esa foto que, en ese entonces, no pude comprender.

Creo que fue esa, en Arles, su primera elección para la colección. Tengo ese orgullo que, hasta hoy, mantuve en secreto. Pero, sólo años más tarde, hice un descubrimiento aún más abismal. En esa fotografía, don Manuel había adivinado mi futuro de fotógrafo trashumante. Había visto los kilómetros que recorrí, años más tarde, intentando captar los rasgos de mi país que se hallan escondidos en sus paisajes y en sus rostros. Las imágenes que hacen de la Argentina una nación. Algo que sólo el candor y la pasión de la mirada de don Manuel fue, anticipadamente, capaz de vislumbrar.

Une rencontre avec Manuel Álvarez Bravo à Arles et sa Collection pour la Fundación Televisa

Marcos Zimmermann

J'ai fait la connaissance de Manuel Álvarez Bravo au Festival d'Arles de 1980. À cette époque-là, je vivais à Rome et je passais ma vie à photographier le vieux monde qui, pour moi, était entièrement nouveau. J'y ai appris en grande partie le regard photographique que j'ai développé par la suite en Argentine, mon pays. Même si j'y ai aussi ressenti, dans ma chair, la sensation de déracinement que produit le fait de vivre, seul, dans un pays étranger.

En ce temps romain de *flâneur* solitaire, c'est la cohabitation avec mes voisins qui m'a soutenu. Les salutations matinales effusives des fabricants de pâtes d'à côté, les conversations avec les réparateurs de pneus à l'angle de ma rue, les histoires de superstition de la repasseuse un peu plus loin, ou encore les récits de guerre du charpentier du quartier arrivèrent toujours à temps pour m'empêcher de sauter dans le Tibre. Parfois, Natale, le concierge de mon immeuble, venait avec un plat rempli de fruits jusqu'au petit garage du *cortile* où je vivais, pour tenter de me consoler de ma solitude. D'autres fois, Agnese m'invitait à nager nu à Sperlonga, Michele et Julio me révélèrent les secrets de Caserta, ou un soldat de Manfredonia et un autre de Crotona, dont j'ai oublié les noms, égayaient mes fins de semaine alternativement.

À ce festival d'Arles, j'y étais arrivé, là aussi, seul. J'étais descendu à l'Hôtel d'Arlatan et le lendemain matin j'étais allé prendre un petit déjeuner. Comme tous ceux qui s'y trouvaient, j'avais avec moi un carton avec les photos que je prisais le plus : les dernières séries européennes et un court essai réalisé au cours d'un voyage d'un mois dans l'Argentine profonde. Au cours de ce périple-là j'avais tenté, pour la

première fois, de photographier l'intérieur de mon pays. La chance avait voulu que, dans la province de Corrientes, je tombe sur un bal populaire, auquel je m'étais mêlé pour le photographier. Un peu plus tard dans la nuit, les frères Karlen, propriétaires de la scierie où avait lieu ce bal, m'avaient proposé de m'emmener au chantier qu'ils avaient sur une île, en remontant le fleuve Paraná. Là, je pourrais continuer à faire des photos. Nous y étions partis le lendemain sur une petite barque et étions parvenus à une contrée sauvage ; la cabane en torchis où nous dormions était encerclée de singes *carayá* qui hurlaient à la lune comme des lions et rendaient les nuits plus inquiétantes encore. Je photographiai cet endroit sans arrêt, puis nous retournâmes au village au bout de trois jours.

Je quittai ce lieu empli d'images attachantes. À peine la route reprise vers Buenos Aires et la nuit tombée, un camion me doubla. Je ne sais trop pour quel motif, j'attrapai rapidement mon appareil dans la boîte à gants et je pris une photo à travers le pare-brise de ce camion, de derrière, au milieu de la route nocturne. Cette même photo que j'avais décidé d'inclure dans ce portfolio sur le littoral argentin que j'amenais à Arles.



Marcos Zimmermann, *Camión, Corrientes* (1980)

Avec son visage affable et sa voix douce, don Manuel s'approcha ce matin-là de la table de l'hôtel d'Arlatan où je prenais mon petit-déjeuner et il me demanda s'il me plairait de lui montrer mon portfolio. Empli d'émotion, j'allai m'asseoir avec lui dans des fauteuils d'une salle voisine. Il regarda mes photos, une par une, mais il s'arrêta sur celle du camion. Il m'expliqua alors qu'il commençait à constituer une collection pour la Fundación Televisa et qu'il souhaitait m'acheter cette photo-là pour l'y inclure. Il me le dit en me regardant fixement. Et, dans son regard, il me sembla qu'il avait vu quelque chose dans cette photo que moi, alors, je ne pus comprendre.

Je crois que ce choix, à Arles, fut le premier pour cette collection. J'ai cet orgueil, secret jusqu'à aujourd'hui. Mais, quelques années plus tard, j'ai fait une découverte encore plus vertigineuse. Dans cette photo, Don Manuel avait deviné mon futur de photographe transhumant. Il avait vu les kilomètres parcourus, des années plus tard, pour tenter de capter les traits de mon pays, dissimulés dans ses paysages et ses visages. Ces images qui font de l'Argentine une nation. Ce que seules la candeur et la passion du regard de don Manuel avaient été capables, par anticipation, de deviner.

Traduit de l'espagnol (Argentine) par Michèle Guillemont.

Desnudos sudamericanos

Marcos Zimmermann



Marcos Zimmermann, *Ernesto, pescador de altura*.
Punta del Este, Uruguay (2008)

Sudamérica es una cuña rocosa y verde que se abre paso entre dos océanos insondables. Sus habitantes tienen raíces en mundos diferentes. Su historia está atravesada por alguna que otra época diáfana pero, mucho más, por capítulos turbios. Una tierra que aún no ha logrado explicarse como un todo sino, tal como la geografía política que hoy la divide, sólo por sectores. ¿Pero, qué significa Sudamérica para nosotros, los sudamericanos? ¿Hay una identidad común a los países que la integran? Y, en tal caso, ¿cuáles serían los retratos posibles de esta tierra?

Esta serie de fotos contiene una propuesta que, a primera vista, podría parecer descabellada. Imágenes de hombres de siete países del cono sur de América despojados de sus ropas y sorprendidos en sus propios mundos. Expuestos a la mirada de todos sólo con sus atributos físicos y el ambiente que los signa. Privados de todo aquello que los cubre y rodeados de lo poco que los cobija. Al fin y al cabo, ¿no es esta doble crudeza la imagen acorde a una región de historia tan ardua como la sudamericana?

Bastaría recordar que, en esta parte del mundo se alimentaron las fantasías más disparatadas de la Conquista y se desató la codicia por las riquezas que auguraba esta tierra. Luego se instauró la barbarie para sostener esa saga: se justificó con la cruz la crueldad de la pólvora frente al cuerpo desnudo, se aperrearon hombres y se desencadenaron orgías que duraron más de un lustro, como aquella del “Paraíso de Mahoma” que inauguró el mestizaje en gran escala en Asunción.

Desde entonces pasaron varios siglos pero algunos de esos gestos bárbaros aún perduran en el continente. Es por eso que esta serie de hombres desnudos intenta, a su manera, una reflexión cruda sobre esta tierra. Un retrato del cono sur de América en el cual sensualidad y vida cotidiana se entremezclan. En donde cualquier esteticismo propio del desnudo artístico queda sepultado por la realidad. Una actitud con la que se intenta recobrar ese sentido profundo que tuvo en sus orígenes el desnudo para el arte: despojar al modelo de todo lo superfluo como una forma de expresar el compromiso del arte con la pureza y con la verdad.

Estas son fotografías de gente verdadera. Y la exhibición franca de sus cuerpos en su propio entorno, no es más que una manera de desnudar aún más sus verdades. En el modo de exponerse están su historia, sus temores, sus anhelos, en el paisaje que aparece detrás, la otra mitad de sus vidas. Yo sólo me propuse hacer retratos que pudieran contener ese doble sueño. E intenté fotografiar hombres que tuvieran en su rostro la tierra donde nacieron, su paisaje, su clima. Cuerpos que mostraran señales de su historia, que sugirieran su manera de amar y que hasta dejaran entrever su futuro. Retraté chicos que aún no habían vivido, jóvenes que habían descubierto

hace poquísimos su hombría, padres maduros y ancianos que habían transpuesto casi toda su vida y ya no tenían miedo a nada. Fotografíé muchachos que se parecían a sus países, criollos que tenían la misma sensualidad de su tierra y machos que olían a Sudamérica. A todos, les pedí que posaran como lo que eran. Detrás, quedó como testimonio su propio ambiente.



Marcos Zimmermann, *Diego y Bernardo tomando mate. Montevideo, Uruguay (2008)*

No sé cuánto de estas intenciones perdura en las imágenes. El trabajo no fue fácil. Algunos países que imaginaba más predispuestos resultaron reticentes. En cambio otros, que pensaba imposibles, se mostraron más abiertos. Sé también que este retrato del sur de América es parcial. El grado de temor y de desinterés a la propuesta que mostraron las clases más altas de los países en donde trabajamos, fue igual de grande pero opuesto al desenfado y a la necesidad que movieron a las clases más bajas a prestarse a las fotografías. Por eso, este trabajo quedó acotado a la

predisposición de quienes aceptaron ser fotografiados, pero también al peso que la remuneración por su trabajo tuvo para muchos de ellos.

Lo que puedo asegurar es que todos los fotografiados han confiado en la idea que sustenta este ensayo. Por mi parte, he tratado de devolverles esta confianza exponiendo en cada imagen las verdades que, he visto, los rodeaban y que les pertenecen. Muchos han comprendido bien cuanto exponían, otros quizás menos. Seguramente, la mayoría de ellos no llegará a verse en mi libro ni tendrán clara conciencia de que dormirán impresos por años en bibliotecas de ciudades que no conocen. Tal vez, tampoco sabrán que han dejado plasmado para el futuro un pedazo de Sudamérica en cada una de sus poses, en su temor a mi cámara, en su desenfado, o en el esfuerzo por imitar cómo se posa en las revistas o en la televisión. Pero todos, a su manera, han tenido confianza.

Es por eso que estas fotografías son, en definitiva, un retrato hecho de a muchos. Un fresco del modo de pararse frente a la vida que tienen algunos hombres del cono sur de América y de ciertas formas de ser, de vivir, de trabajar, de creer y de esperar que existen hoy en este vastísimo territorio. Aunque, por sobre todas las cosas, este trabajo es el retrato de esa confianza que cada uno de estos hombres me ha brindado. Una confianza que, por sí sola, revela la enorme fe en el hombre que tienen los hombres sudamericanos.



Marcos Zimmermann, *Mario, changador. Mercado Rodríguez, La Paz, Bolivia* (2008)

Nus sud-américains

Marcos Zimmermann



Marcos Zimmermann
Pablo et Mariano, jongleurs de rue, dans un squat
[*Pablo y Mariano, malabaristas callejeros en una casa tomada*]
San Isidro, provincia de Buenos Aires, Argentina

L'Amérique du sud est un triangle, rocheux et vert, qui se cale entre deux océans insondables. Ses habitants ont des racines dans des mondes différents. Son histoire a été traversée par quelque époque diaphane et aussi, bien plus encore, par des chapitres troubles. Une terre qui n'est pas encore parvenue à s'expliquer comme un tout mais, telle la géographie politique qui aujourd'hui la divise, seulement par secteurs. Mais que signifie l'Amérique du Sud pour nous autres, les Sud-Américains ? Y a-t-il une identité commune aux pays qui l'intègrent ? Et si tel est le cas, quels seraient les portraits possibles de cette terre ?

Cette série de photos contient une proposition qui, à première vue, pourrait paraître loufoque. Des images d'hommes de sept pays du Cône sud de l'Amérique, dépouillés de leurs vêtements et surpris dans leurs propres mondes. Exposés au regard de tous avec leurs seuls attributs physiques et l'environnement qui les marque. Privés de tout ce qui les couvre et entourés du peu qui les protège. En fin de compte, cette crudité double n'est-elle pas l'image en accord avec une région à l'histoire aussi ardue que la sud-américaine ?

Il suffirait de rappeler que cette partie du monde a nourri les fantaisies les plus échevelées de la Conquête et que la cupidité pour les richesses que cette terre augurait s'y est déchaînée. Pour poursuivre cette saga, la barbarie s'y est instaurée : on y a justifié par la croix la cruauté de la poudre face au corps nu, on y a jeté les chiens sur les hommes et des orgies de plus d'un lustre s'y déploierent comme dans le "Paradis de Mahomet" qui inaugura le métissage à grande échelle à Asunción.

Des siècles ont passé depuis, mais quelques-uns de ces gestes barbares perdurent encore sur ce continent. C'est pourquoi cette série de photos d'hommes nus tente, à sa manière, une réflexion crue sur cette terre. Un portrait du Cône sud de l'Amérique où s'entremêlent sensualité et vie quotidienne. Où tout ce qu'il y a d'esthétisant dans le nu artistique se trouve enseveli par la réalité. Une attitude par laquelle il s'agit de retrouver le sens profond qu'avait le nu pour l'art à ses origines : dépouiller le modèle de toute superficialité devient une manière d'exprimer l'engagement de l'art pour la pureté et la vérité.

Voici des photos de gens véritables. Et l'exhibition franche de leurs corps dans leur propre milieu n'est qu'une manière de dénuder plus encore leurs vérités. Dans leur manière de s'exposer, il y a leur histoire, leurs craintes, leurs aspirations ; dans le paysage qui apparaît derrière eux, l'autre moitié de leurs vies. Je n'ai rien fait que me proposer de faire des portraits qui puissent contenir ce rêve double. Et j'ai tenté de photographier des hommes qui aient sur leur visage la terre où ils sont nés, le paysage de celle-ci, son climat. Des corps qui montrent des signes de leur histoire, qui suggèrent leur manière d'aimer et qui laissent même entrevoir leur futur. J'ai fait

le portrait d'enfants qui n'avaient pas encore vécu, de jeunes qui avaient découvert depuis peu leur virilité, de pères d'âge mûr et de vieillards à la vie presque écoulée et à qui plus rien ne faisait peur. J'ai photographié des jeunes gens qui ressemblaient à leurs pays, des métis qui avaient la même sensualité que leur terre et des *machos* qui sentaient l'Amérique du sud. À tous, je leur ai demandé de poser comme ils étaient. Derrière eux, leur environnement témoigne.



Marcos Zimmermann

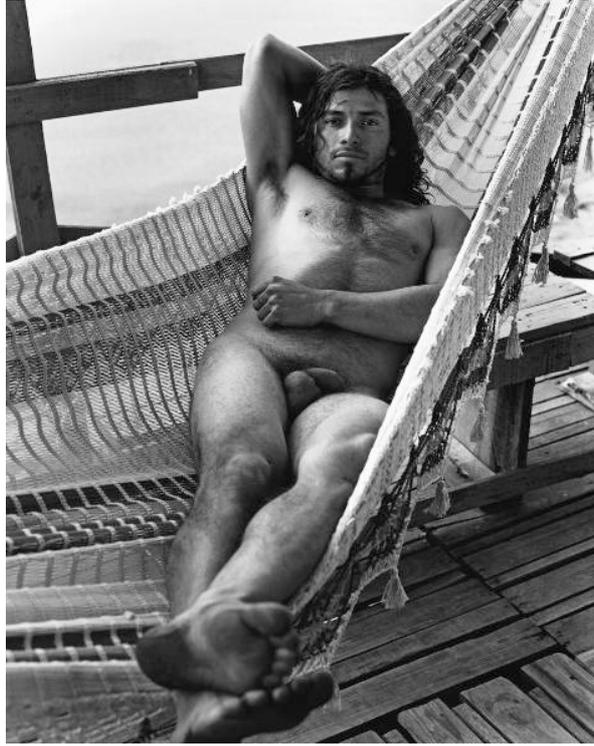
*John y Andrés, cuidadores de caballos [John y Andrés, garçons d'écurie]
El Jagüel, Maldonado, Uruguay*

J'ignore ce qui perdure de ces intentions dans ces images. Ce travail n'a pas été facile. Quelques pays, que j'imaginai prédisposés à celui-ci, y ont été réticents. Au contraire d'autres, où je pensais que ce serait impossible, y étaient plus ouverts. Je sais aussi que ce portrait du sud de l'Amérique est partiel. Le degré de crainte et de désintérêt à cette proposition par les classes les plus hautes des pays où nous avons travaillé a été inversement proportionnel à la facilité des classes les plus basses à se prêter à ces photographies. C'est pourquoi ce travail est délimité par la prédisposition de ceux qui ont accepté d'être photographiés, mais aussi par ce que représentait sa rémunération pour beaucoup d'entre eux.

Ce que je peux assurer, c'est que toutes les personnes photographiées ont fait confiance à l'idée qui sous-tend cet essai. Pour ma part, j'ai tenté de répondre à cette confiance en exposant dans chaque image les vérités — je les ai vues — qui les entouraient et qui leur appartenaient. Beaucoup ont bien compris tout ce qu'ils exposaient, d'autres peut-être moins. La majorité d'entre eux ne se verront sans doute pas dans mon livre et n'auront pas une conscience claire que, pendant des années, leur image imprimée dormira dans les bibliothèques de villes qu'ils ne connaissent pas. Peut-être ne sauront-ils pas non plus qu'ils ont modelé pour le futur un morceau de l'Amérique du sud dans chacune de leurs poses, dans leur peur de mon appareil photo, dans leur décontraction, ou dans leur effort pour imiter la manière de poser dans les revues ou à la télévision. Mais tous ont, à leur manière, eu confiance.

C'est pourquoi ces photographies sont, en définitive, un seul portrait composé par beaucoup. Une fresque de la manière de se tenir debout face à la vie des hommes du Cône sud de l'Amérique ainsi que de certaines manières d'être, de vivre, de travailler, de croire et d'espérer aujourd'hui sur ce territoire très vaste. Même si, par-dessus tout, ce travail est le portrait de la confiance que m'a accordée chacun de ces hommes. Une confiance qui, à elle seule, révèle la foi énorme dans l'homme de ces hommes sud-américains.

Traduit de l'espagnol (Argentine) par Michèle Guillemont.



Marcos Zimmermann

*Juan Ángel en su hamaca [Juan Ángel dans son hamac]
Playa Piquete Cué, Zona Limpio, Paraguay*

Compte rendu de *Promessi sposi d'autore. Un cantiere letterario per Luchino Visconti*, recueil de textes préparé par Salvatore Silvano Nigro et Silvia Moretti, Palerme, Sellerio, 2015, (192 pages). Michele Carini

En 2007 Salvatore Silvano Nigro publiait le scénario de l'adaptation cinématographique des *Fiancés* par Giorgio Bassani (*I promessi sposi. Un esperimento*, Palerme, Sellerio, 2007) : en offrant cet écrit inédit, il esquissait les contours du débat auquel est maintenant consacré le recueil de textes *Promessi sposi d'autore. Un cantiere letterario per Luchino Visconti*, publié avec Silvia Moretti qui, sous sa direction, a consacré sa thèse de doctorat à ce même sujet.

Le recueil s'articule autour du texte de l'adaptation de Bassani : dans une lettre datée du 27 décembre 1954, Guido Maggiorino Gatti, président-directeur général de Lux Film, demandait à un groupe d'intellectuels, parmi lesquels de nombreux écrivains, d'émettre un avis sur l'opportunité d'une nouvelle adaptation cinématographique des *Fiancés*. Cette adaptation aurait fait suite, entre autres, à celle de Mario Camerini de 1941, qui avait déjà été produite par Lux Film ; l'élément d'actualité suscitant à nouveau l'intérêt de la maison de production était l'important succès éditorial de la traduction anglaise de l'ouvrage de Manzoni (effectuée par Archibald Colquhoun), qui ouvrait l'horizon commercial du projet aux pays anglophones. La première partie du dossier publié par Nigro et Moretti comprend donc la lettre de Gatti et les réponses de Guglielmo Alberti, Giorgio Bassani, Riccardo Bacchelli, Marino Parenti et également de Colquhoun²¹¹.

La deuxième partie du dossier rassemble les réactions à l'adaptation de Bassani. Aux noms de Moravia, Bacchelli et Colquhoun s'ajoutent ceux d'Emilio Cecchi et d'Antonio Baldini : malgré un certain nombre de difficultés, les remarques et les

²¹¹ Mario Soldati et Alberto Moravia répondent au sondage, mais leurs avis n'ont pas été retrouvés ; un témoignage des traces de celui du premier a été apporté par Colquhoun, alors que pour Moravia les éditeurs renvoient à un article publié dans le *Corriere della Sera* du 30 novembre 1952.

suggestions aboutissent au début de l'année 1956 à un découpage de l'argument en quarante-cinq passages, reproduit dans la troisième partie du dossier.

Un essai de Salvatore Silvano Nigro introduit les documents et, en miroir, un texte de Silvia Moretti les suit. Se rattachant à des considérations déjà formulées à la marge de l'adaptation de Bassani dans le volume de 2007, Nigro souligne à nouveau l'importance de l'opération de Colquhoun, lequel avait significativement dédié sa traduction « *Agli Italiani del secondo Risorgimento del 1943-1945* » (p. 14). La dédicace révèle une perception du roman manzonien partagée par d'autres intellectuels de l'époque, dont on retrouve des traces, par exemple, dans une lettre de Pietro Pancrazi à Piero Calamandrei (p. 15), ou parmi les témoignages de redécouverte des *Fiancés* de la part de Leone Ginzburg et de Bassani, détenus dans les prisons fascistes. À cela s'ajoute que la précédente réalisation cinématographique de Camerini, sous le fascisme, a justement souffert d'une sorte de stérilisation de l'engagement politique du roman, dont l'allégorie historique restait à l'arrière-plan. S. Moretti décrit ce contexte, en rappelant l'intervention de l'exégète manzonien Giancarlo Vigorelli au colloque sur le néoréalisme de décembre 1953 et le projet d'une adaptation sicilienne des *Fiancés* laquelle, soumise à Lux Film, suscita l'opposition de Gatti.

Les deux essais accompagnent la lecture des documents du recueil, revenant parfois sur les mêmes enjeux, mais surtout ils se complètent mutuellement ; ainsi, Nigro souligne comment les polémiques, soulevées par le boycottage de *Senso* à la quinzième Mostra de Venise, ont pu induire Lux Film, qui l'avait produit, à choisir les *Fiancés* comme nouveau sujet et Luchino Visconti comme réalisateur (p. 24) ; et Moretti suggère que la découverte, par Bassani, du chef-d'œuvre de Tomasi di Lampedusa a probablement déterminé le destin du projet inaccompli (p. 170).

Les textes réunis présentent plusieurs motifs d'intérêt : au-delà de leur valeur documentaire sur le contexte culturel de l'Italie du milieu des années cinquante, ils permettent de développer un ensemble de réflexions qui touchent à la fois au domaine de la réécriture cinématographique, à la maîtrise variable du langage propre au septième art dont font preuve les intervenants dans le débat, et enfin à celui d'une

critique littéraire non strictement académique, appelée à s'exprimer sur une œuvre canonique mais selon une approche presque militante.

Le recueil se termine sur un appendice de Nicolò Rossi documentant l'évolution du projet manzonien de Visconti vers une adaptation de l'histoire de Virginia de Leyla, la religieuse de Monza. Rossi explique comment, après un bout d'essai avec Sophia Loren en 1961, le projet aboutit à la pièce de théâtre écrite par Giovanni Testori et mise en scène par Visconti en 1967.

José Antonio RODRÍGUEZ, « *La buena fama durmiendo: variaciones* ».

Resumen

Este estudio recuerda las circunstancias en que se creó la fotografía más famosa de Manuel Álvarez Bravo, *La buena fama durmiendo* (1938-1939). Inicialmente un pedido de André Breton para la portada del catálogo de la Exposición internacional del Surrealismo que se realizaría en la Ciudad de México en 1940, la imagen fue finalmente censurada por la galería que editó el catálogo. El artículo analiza la presencia de vendajes en el cuerpo de Alicia la modelo y de abrojos cerca de su pubis. Examina la índole surrealista de la obra y sus posibles vínculos con la pintura *La gitana dormida* (1887) de Henri Rousseau, con la fotografía de Edward Weston *Tina en la azotea*, tomada en la Ciudad de México en 1924, y con otras imágenes del mismo Álvarez Bravo.

Palabras clave: Manuel Álvarez Bravo, *La buena fama durmiendo*, abrojos, André Breton, Henri Rousseau, Edward Weston.

José Antonio RODRÍGUEZ, « *La Bonne Renommée endormie : variations* ».

Résumé

Cette étude rappelle les circonstances de la création de la photographie la plus célèbre de Manuel Álvarez Bravo, *La Bonne Renommée endormie* (1938-39). Cette image était initialement une commande d'André Breton pour la couverture du catalogue de l'Exposition internationale du Surréalisme qui devait avoir lieu à Mexico en 1940 ; elle fut finalement censurée par la galerie qui édite le catalogue. L'article analyse la présence des bandages sur le corps d'Alicia le modèle, et celle des fruits épineux *abrojos* à proximité de son pubis. On y discute la nature surrealiste de l'œuvre et ses possibles liens avec *La Bohémienne endormie* (1887) du Douanier Rousseau, avec la photographie d'Edward Weston *Tina sur la terrasse*, prise à Mexico en 1924, ou encore avec d'autres images d'Álvarez Bravo lui-même.

Mots-clés : Manuel Álvarez Bravo, *La Bonne Renommée endormie*, *abrojos*, André Breton, Henri Rousseau, Edward Weston.

José Antonio RODRÍGUEZ, “*Good Reputation Sleeping : Variations*”.

Abstract

This article reviews the circumstances behind the creation of Manuel Álvarez Bravo's best-known photograph, *Good Reputation Sleeping* (1938-39). This image was initially commissioned by André Breton for the cover of the catalogue of the International Surrealist Exhibition that was to take place in Mexico City in 1940 ; it ended up being censored by the gallery that published the catalogue. The article analyses the presence of bandages on the body of Alicia the model and of the spiny fruits *abrojos*— near her groin. The surrealist nature of the work is studied, along with its possible relationship to Douanier Rousseau's *The Sleeping Gypsy* (1887), to Edward Weston's photograph *Tina on the Azotea*, captured in Mexico City in 1924, or to other images by Álvarez Bravo himself.

Keywords: Manuel Álvarez Bravo, *Good Reputation Sleeping*, *abrojos*, André Breton,

Henri Rousseau, Edward Weston.

Jacques TERRASA, « Chevelures et pilosités dans l'œuvre de Manuel Álvarez Bravo ».

Résumé

Poils pubiens mis en évidence dans ses photographies de nus, de *La Bonne Renommée endormie* (1938-39) à *Tentation chez Antoine* (1970) ; chevelures en abondance, tressées dans les portraits de Frida Kahlo ou libres dans *Portrait de l'éternel* (1935) : ce sont là des invariants du corps féminin vu par le photographe mexicain Manuel Álvarez Bravo. Ils le cachent avec ostentation, contribuant à son inquiétante sensualité. Sans prétendre à l'exhaustivité, cette étude montre comment ces excroissances trichologiques – à l'opposé de la perfection lisse du corps contemporain – nous fascinent et nous dérangent toujours. Car le poil dressé ne révèle-t-il pas notre obscur objet du désir ?

Mots-clés : photographie, Manuel Álvarez Bravo, poils, chevelure, trichologique, nu féminin.

Jacques TERRASA, “Melenas y pilosidades en la obra de Manuel Álvarez Bravo”.

Resumen

Vello público puesto de relieve en sus fotografías de mujeres desnudas, desde *La buena fama durmiendo* (1938-39) hasta *Tentación en casa de Antonio* (1970); abundantes melenas, trenzadas en los retratos de Frida Kahlo o sueltas en *Retrato de lo eterno* (1935): son éstos los invariantes del cuerpo femenino visto por el fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo. Lo esconden con ostentación, y contribuyen así a su inquietante sensualidad. Sin pretensiones de exhaustividad, este estudio demuestra cómo esas excrecencias tricológicas opuestas a la perfección lisa del cuerpo contemporáneo nos fascinan y nos molestan siempre. Pero, ¿no revela el pelo erguido nuestro oscuro objeto del deseo?

Palabras clave: fotografía, Manuel Álvarez Bravo, pelos, melena, tricológico, desnudo femenino.

Jacques TERRASA, “Hair and Hairiness in the Work of Manuel Álvarez Bravo”.

Abstract

Clearly visible pubic hair in his nude photographs, from *Good Reputation Sleeping* (1938-39) to *Temptations in the House of Antonio* (1970); luxuriant hair, braided in the portraits of Frida Kahlo or flowing free in the *Portrait of the Eternal* (1935): these are the constants of the female body as seen by the Mexican photographer Manuel Álvarez Bravo. They flauntingly hide the body, adding to its worrisome sensuality. Without being exhaustive, this article demonstrates how prominent hair growth – the very opposite of the smooth perfection of the contemporary body – still fascinates and disturbs us. For don't raised hairs reveal our dark objects of desire?

Keywords: photography, Manuel Álvarez Bravo, body hair, hair, female nude.

Juan Carlos BAEZA SOTO, « Écorcher l'absolu. Corps et identité de l'âme dans les nus de Manuel Álvarez Bravo ».

Résumé

La lumière semble tendre vers la perfection humaine dans les corps nus que Manuel Álvarez Bravo propose dans *Miroir noir* (1947), *Fruit défendu* (1976), *Xipetotec* (1979) ou *Sieste dans l'herbe* (1979). 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. Le cadrage particulier des nus d'Álvarez Bravo accorde à la lumière une identité qui repose sur la différenciation : sans la rencontre du corps, la lumière ne serait qu'apparence. Les nus de Manuel Álvarez Bravo ouvrent de la sorte « un accès sensible à l'ontologie » (François Jullien) ; ils offrent au regard de la connaissance un corps désireux d'éclaircie.

Mots clés : Manuel Álvarez Bravo, nu, aztèque, corps, identité, Mexique, réalisme, matière.

Juan Carlos BAEZA SOTO, “Desollar lo absoluto. Cuerpo e identidad del alma en los desnudos de Manuel Álvarez Bravo”.

Resumen

Parece que la luz tiende a la perfección en los cuerpos desnudos que Manuel Álvarez Bravo propone en *Espejo Negro* (1947), *Fruta Prohibida* (1976), *Xipetotec* (1979) o *Siesta en la hierba* (1979). La luz victoriosa de las tinieblas es en realidad, en una perspectiva azteca del mundo, siempre dependiente del combate y del accidente. Por eso los desnudos del fotógrafo mexicano reivindican el accidente y la ausencia. El peculiar enfoque de los desnudos de Álvarez Bravo le concede a la luz una identidad que se fundamenta en la diferenciación: sin el encuentro de los cuerpos, la luz no sería más que apariencia. Los desnudos de Manuel Álvarez Bravo abren entonces « un acceso sensible a la ontología » (François Jullien) ; le ofrecen a la mirada del conocimiento un cuerpo deseoso de claros y escampadas.

Palabras clave : Manuel Álvarez Bravo, desnudo, azteca, cuerpo, identidad, México, realismo, materia.

Juan Carlos BAEZA SOTO, « Laying Bare the Limitless: Body and the Identity of the Soul in Manuel Álvarez Bravo's Nudes ».

Abstract

Light seems to strive for human perfection in the nude bodies offered by Manuel Álvarez Bravo in *Black Mirror* (1947), *Forbidden Fruit* (1976), *Xipetotec* (1979), or *Siesta in the Grass* (1979). The shadow's triumphant light is in reality, in an Aztec perspective on the world, always dependent on struggle and accident. It is for this reason that this Mexican photographer's nudes conjure up accidents and absence. The singular framing of Manuel Álvarez Bravo's nudes gives light an identity that relies on contrast: without coming into contact with the body, light would be without

substance. In this way, Manuel Álvarez Bravo's nudes open up "a discernible way into ontology" (François Jullien); to the eyes of knowledge, they offer up a body in thirst of respite.

Keywords: Manuel Álvarez Bravo, nude, Aztec, body, identity, Mexico, realism, substance.

Daniel HAUTELIN, « Patience, obstination, révélation. Manuel Álvarez Bravo et Bertrand Hugues face au monde végétal ».

Résumé

Cet article met en regard deux univers photographiques différents mais complémentaires : celui de Manuel Álvarez Bravo (1902-2002) et celui de Bertrand Hugues (né en 1967). Tenter de s'en rapprocher revient à se situer par rapport à des questions essentielles pour ces deux créateurs : celle de la représentation photographique de la nature et de ses exigences spécifiques ; celle de la capacité du médium employé à traduire la part du rêve, à laisser deviner la présence d'un univers imaginaire ou mythologique sous-jacent ; celle de la temporalité propre à la photographie, oscillant sans fin entre l'intensité de la vie et la présence de la mort. Les résultats de cette quête peuvent paraître bien précaires : un arbre isolé au milieu d'une plaine, des feuilles entrecroisées qui rappellent les ailes d'un papillon ; mais cette fragilité même n'est-elle pas le gage d'une postulation vers l'universel ?

Mots-clés : Manuel Álvarez Bravo, Bertrand Hugues, photographie argentique, microphotographie, image spéculaire, image spectrale, univers végétal, patience, imaginaire.

Daniel HAUTELIN, "Paciencia, obstinación, revelación. Manuel Álvarez Bravo y Bertrand Hugues frente al mundo vegetal".

Resumen

Este artículo esboza un paralelo entre dos universos fotográficos diferentes pero complementarios: el de Manuel Álvarez Bravo (1902-2002) y el de Bertrand Hugues (nacido en 1967). Tratar de acercarse a ellos significa plantearse algunas cuestiones esenciales para estos dos creadores: la representación fotográfica de la naturaleza y de sus exigencias específicas; la capacidad de la fotografía para traducir la ensoñación, para que se adivine la presencia de un universo imaginario o mitológico subyacente; la temporalidad propia de la fotografía, que oscila sin fin entre la intensidad de la vida y la presencia de la muerte. Los resultados de esta búsqueda pueden parecer bastante precarios: un árbol aislado en medio de una llanura, hojas que se entrecruzan a la manera de unas alas de mariposa; pero esta misma fragilidad, ¿acaso no es garante de una aspiración a lo universal?

Palabras clave: Manuel Álvarez Bravo, Bertrand Hugues, fotografía analógica, microfotografía, imagen especular, imagen espectral, universo vegetal, paciencia, imaginario.

Daniel HAUTELIN, “Patience, obstinacy, revelation. Manuel Álvarez Bravo and Bertrand Hugues confronted with the plant world”.

Abstract

This article provides a comparative analysis of two different but complementary photographic universes: that of Manuel Álvarez Bravo (1902-2002) and that of Bertrand Hugues (born in 1967). Attempting to approach them means taking stock of essential questions for these two artists: that of the photographic representation of nature and of its particular exigencies; that of the capacity of the medium used to translate the dreamlike side of things, to suggest the presence of an underlying imaginary or mythological universe; that of the temporality specific to photography, endlessly wavering between the intensity of life and the presence of death. The results of this quest might seem rather precarious: an isolated tree in the middle of a plain, intertwining leaves that bring a butterfly’s wings to mind; but might this fragility not be proof of an aspiration to universality?

Keywords: Manuel Álvarez Bravo, Bertrand Hugues, analogue photography, microphotography, mirror image, spectral image, vegetal world, patience, imagination.



Bertrand Hugues (2015)

