« Los privilegios de la vista » Contrepoint entre *Le Labyrinthe de la solitude* et la photographie de Manuel Álvarez Bravo avec quelques détours par la peinture mexicaine du XX^e siècle

Paul-Henri Giraud

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/344>

DOI : 10.4000/agedor.344

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Paul-Henri Giraud, « « Los privilegios de la vista » Contrepoint entre *Le Labyrinthe de la solitude* et la photographie de Manuel Álvarez Bravo avec quelques détours par la peinture mexicaine du XX^e siècle », *L'Âge d'or* [En ligne], 8 | 2015, mis en ligne le 01 février 2016, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/344> ; DOI : 10.4000/agedor.344

« Los privilegios de la vista »
Contrepoint entre *Le Labyrinthe de la solitude* et la
photographie de Manuel Álvarez Bravo
avec quelques détours
par la peinture mexicaine du XX^e siècle

Résumé : « Voir est un privilège, et le privilège le plus grand est de voir des choses jamais vues : des œuvres d'art ». À l'invitation de cette phrase d'Octavio Paz, le présent article se propose d'illustrer chacun des chapitres du *Labyrinthe de la solitude* par des photographies de l'un des grands artistes mexicains du XX^e siècle : Manuel Álvarez Bravo. Tant Paz qu'Álvarez Bravo ont beaucoup aimé la peinture et fréquenté les peintres. C'est la raison pour laquelle quelques images peintes sont ici évoquées, en complément du contrepoint entre, d'une part, l'écriture de l'essai, et d'autre part cette « écriture de la lumière » qu'est la photographie.

Mots-clés : Octavio Paz – Manuel Álvarez Bravo – Essai – Photographie – Mexique – Pyramide – Pachuco

Resumen: « Ver es un privilegio y el privilegio mayor es ver cosas nunca vistas : obras de arte ». Tomando como pretexto o invitación esta frase de Octavio Paz, este artículo se propone ilustrar cada uno de los capítulos de *El laberinto de la soledad* por fotografías de uno de los grandes artistas mexicanos del siglo XX: Manuel Álvarez Bravo. Tanto Paz como Álvarez Bravo amaron a la pintura y frecuentaron a los pintores. Por este motivo se evocan aquí algunas imágenes pintadas, en complemento al contrapunto que se elabora entre, por una parte, la escritura del ensayo, y por otra parte esa “escritura de la luz” que es la fotografía.

Palabras clave: Octavio Paz – Manuel Álvarez Bravo – Ensayo – Fotografía – México – Pirámide – Pachuco

Ver es un privilegio y el privilegio mayor es ver cosas nunca vistas : obras de arte. Voilà comment Octavio Paz commence le prologue au tome 6 de ses *Œuvres complètes*, volume consacré à ses écrits esthétiques et publié en 1991 sous le titre (emprunté à Góngora) de *Los privilegios de la vista*¹. En quoi consistent ces privilèges ? On serait tenté de répondre : dans l'émotion. Du moins est-ce ce que laisse entendre une autre formule, empruntée cette fois à Gracián : « Cuando los ojos ven lo que nunca vieron, el corazón siente lo que nunca sintió »². Ce n'est pas Octavio Paz qui cite cette sentence, mais un

¹ PAZ, Octavio, *Obras completas*, éd. de l'auteur, Barcelone, Círculo de Lectores, vol. 6, *Los privilegios de la vista* I, p. 13. Je désignerai cette édition des *Œuvres complètes* par le sigle OC suivi du numéro de volume en italique puis du numéro de page en caractère droit. – Comme le précise Paz : « El título viene de un poema de Góngora dedicado a San Ildefonso y escrito para un certamen poético en 1616. En un pasaje el poeta andaluz describe al santo que recorre con los ojos los esplendores de una capilla recientemente consagrada a la Virgen y dice: ejecutoriando en la revista / todos los privilegios de la vista. »

² GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, 1651, « Crisi segunda », « El gran teatro del universo ».

autre grand créateur mexicain du XX^e siècle, lui aussi lecteur assidu de la littérature du siècle d'or : Manuel Álvarez Bravo³.

Dans la présente étude sont mises en relation des images et des textes : d'une part, le travail photographique de don Manuel, lui-même en relation avec la visualité mexicaine de son temps, et notamment avec la peinture ; d'autre part, la réflexion d'Octavio Paz sur le Mexique telle qu'elle se développe dans *Le Labyrinthe de la solitude* et dans quelques-uns de ses autres écrits ayant trait à l'identité mexicaine. Je suivrai l'ordre et le plan du livre, tel qu'il a été mis en lumière par Enrico Mario Santi : après une introduction constituée par le Chapitre I, une première partie de l'ouvrage est consacrée à l'« analyse des mythes du Mexique » (Chapitres II à IV) et une deuxième à l'histoire de ce pays (Chapitres V à VIII), le IX^e et dernier chapitre constituant, sinon une conclusion, du moins, comme le précise Paz, un « Appendice »⁴. C'est en contrepoint des textes de Paz que je commenterai quelques images.

Un photographe et un penseur, il est vrai, ne se meuvent pas sur le même plan, et don Manuel a souvent insisté sur la nature non intellectuelle de son travail. Photographe, c'est créer ou recréer par le regard et non par l'intellect (« Je travaille par impulsion. Pas de philosophie. Pas d'idées. Pas par la tête, mais par les yeux »⁵). Ou plutôt : c'est laisser travailler l'intelligence du regard. Álvarez Bravo avait d'ailleurs rectifié par avance ce que le jugement précédent a de trop abrupt, en citant James Joyce en exergue à l'un de ses catalogues : « *Thought through my eyes...* »⁶. Il y a bien, chez ce photographe, une pensée d'abord visuelle, silencieusement transmise par le truchement de l'image, puis, dans un second temps, une pensée verbale, dans le titre donné à la photo. Octavio Paz le dit bien dans le poème qu'il lui a consacré :

El ojo piensa,
el pensamiento ve,
La mirada toca,
las palabras arden⁷.

En 1977, Octavio Paz avait rendu visite à don Manuel, chez lui, à Coyoacán, pour une séance de photos dans son jardin⁸. La plupart de ces portraits sont posés, et parfois graves. Mais dans une photo, Paz regarde vers le haut, souriant, comme happé par le chant d'un oiseau ou par le saut d'un chat. Et ce sourire semble nous dire :

Las apariencias son hermosas en esta su verdad momentánea⁹

³ In « *El arte negro* », Manuel Álvarez Bravo. *Fotografías*, catalogue d'exposition, Mexico, Sociedad de Arte Moderno, 1945, p. 17.

⁴ Voir l'introduction d'Enrico Mario Santi à PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, coll. « Letras Hispánicas », 1993, p. 66.

⁵ « Manuel Álvarez Bravo », interview inédite de Mark Edward Harris, 1993 ; Mexico, Archives de l'Asociación Manuel Álvarez Bravo, n. p. — Je traduis de l'anglais.

⁶ « Pensé à travers mes yeux ». JOYCE, James, *Ulysse*, « Protée », premier paragraphe. Cité in Manuel ÁLVAREZ BRAVO, *Fotografías 1928-1968*, México, Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos, 1968, p. 5.

⁷ PAZ, Octavio, « Cara al tiempo », in *Vuelta* [1976], OC12 52. Écrit dans les années 1970, ce poème fut à nouveau publié en 1982 (avec un essai sur le photographe) dans le livre *Instante y revelación* que Paz et Álvarez Bravo signèrent en commun (México, Fondo Nacional para las Actividades Sociales). En regard des photographies apparaissent de courts poèmes ou des vers isolés. L'essai liminaire « *Instante y revelación: Manuel Álvarez Bravo* » figure aujourd'hui in OC, p. 312-317.

⁸ Voir VARGAS, Rafael, *Octavio Paz, entre la imagen y el nombre*, México, CONACULTA, 2010, n. p.

⁹ « Himno entre ruinas » [1948], OC11 195. Vers cité in PAZ, Octavio et ÁLVAREZ BRAVO, Manuel, *Instante y revelación*, op. cit., n. p.

Pyramide et *pachuco*

Le premier chapitre du *Labyrinthe de la solitude*, « *El pachuco y otros extremos* », joue le rôle, selon Enrico Mario Santí, d'une introduction à ce livre. Comme souvent lorsque l'on commence à parler du Mexique, une image s'impose : celle de la pyramide. Voici ce qu'écrit Paz dans la troisième page de son essai :

Las épocas viejas nunca desaparecen completamente y todas las heridas, aun las más antiguas, manan sangre todavía. A veces, como las pirámides precortesianas que ocultan casi siempre otras, en una sola ciudad o en una sola alma se mezclan y superponen nociones y sensibilidades enemigas o distantes¹⁰.

Dix-neuf ans plus tard, dans un écrit qui fait suite au *Labyrinthe*, la pyramide s'imposera dès le titre : *Postdata: Crítica de la pirámide* [1969]. On peut y lire :

México se levanta entre dos mares como una enorme pirámide trunca: sus cuatro costados son los cuatro puntos cardinales, sus escaleras son los climas de todas las zonas, su alta meseta es la casa del sol y de las constelaciones¹¹.

L'on songe à la Pyramide du Soleil de Teotihuacan, photographiée en 1925 par Hugo Brehme selon un canon pictorialiste, et aussi, la même année, par Edward Weston selon une esthétique moderniste. D'un côté, une image traditionnelle, conventionnellement composée en trois plans complémentaires, comme pour mieux marquer la continuité quasi biologique entre les jeunes indiens du premier plan, les *nopales* du plan intermédiaire et la pyramide à l'horizon. De l'autre, une prise de vue rapprochée qui évacue tout composant humain et fait de la construction architecturale un pur objet géométrique, une « forme simple », archaïque et archétypale, et pour cette raison même, annonciatrice de la modernité¹².

Or, dans ce célèbre Chapitre Premier du *Labyrinthe*, Paz nous fait passer, sans guère de transition, de la pyramide pré-cortésienne à cet ovni culturel qu'est le *pachuco*. Si ces deux entités se trouvent réunies dans un même chapitre, c'est que, pour Paz, pyramide et *pachuco* sont deux formes, deux extériorités, deux carapaces, pourrait-on dire, révélatrices d'un secret. L'une offre le symbole du sacrifice humain qui n'a cessé de se réitérer, par-delà la Conquête et la Colonie, dans l'histoire sanglante du Mexique contemporain ; l'autre est la manifestation la plus saillante, dans les années 1940, des difficultés d'assimilation de ces Mexicains transplantés aux États-Unis, coupés de leurs racines, et désespérément à la recherche d'eux-mêmes :

Incapaces de asimilar una civilización que, por lo demás, los rechaza, los pachucos no han encontrado más respuesta a la hostilidad ambiente que esta exasperada afirmación de su personalidad. [...] A través de un dandismo grotesco y de una conducta anárquica, señalan no tanto la injusticia o la incapacidad de una sociedad que no ha logrado asimilarlos, como su voluntad personal de seguir siendo distintos. [...] El pachuco ha perdido toda su herencia: lengua, religión, costumbres, creencias. Sólo le queda un cuerpo y un alma a la intemperie, inerme ante todas las miradas. Su disfraz lo protege y, al mismo tiempo, lo destaca y aísla: lo oculta y lo exhibe¹³.

Le « déguisement » du *pachuco* se présente comme une énigme à déchiffrer ; son excentricité n'est que le signe adolescent d'une exaspération stérile. Et pourtant : avec le recul du temps, ne peut-

¹⁰ PAZ, Octavio, *ibid.*, p. 146.

¹¹ *Id.*, *Postdata*, *ibid.*, p. 393.

¹² Voir LOISY, Jean de, éd., *Formes simples*, catalogue d'exposition, Metz, Centre Pompidou-Metz / Fondation d'entreprise Hermès, 2014.

¹³ PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, *op. cit.*, p. 149-150.

on voit dans l'image-rébus qu'offre le *pachuco*, quelque chose comme les balbutiements d'une synthèse ? Le costume revêtu par Germán Valdés, alias Tin Tan, photographié vers 1954 par le photographe mexicain d'origine russe Senya Flechine, alias Semo, donne à voir un être hybride mais cohérent, une combinaison détonante mais dynamique : l'ancêtre du *chicano*¹⁴ — le début d'une identité historique.

D'autres images, antérieures de quelques lustres, semblent au contraire opposer les deux nations, mexicaine et étatsunienne, de façon irréconciliable. Il est vrai que ces images se donnent à voir sous le signe de l'humour, lequel tend ici à durcir les oppositions pour mieux les mettre en évidence. Dans *Sueño de turista* (1943), Manuel Álvarez Bravo a photographié sa deuxième épouse, la Nord-Américaine Doris Heyden, à côté d'une petite indienne nu-pieds, face au décor intemporel d'une *tienda*, quelque part au fin fond du Mexique¹⁵. Dans un petit tableau emblématique intitulé *Autorretrato en la frontera de México y Estados Unidos* (1932)¹⁶, Frida Kahlo, elle aussi, loin de combiner les signes propres à chacun des deux pays, les oppose terme à terme. Si l'on compare ces images à celle du *pachuco* des années 1950, force est de constater que celui-ci, malgré son apparence provocante, faisait déjà un pas sur le chemin du rapprochement entre les deux nations.

Masques, morts et Malinche

Selon Enrico Mario Santí, « *Máscaras mexicanas* », deuxième chapitre du *Labyrinthe de la solitude*, constituerait le point de départ de la « première partie » du livre, consacrée à l'« analyse des mythes du Mexique¹⁷ ». Ces mythes sont au nombre de trois, et les trois mots qui les désignent commencent (comme les mots *Mexique* et *mère*) par la lettre M : masques, morts et Malinche.

De nombreux photographes mexicains du XX^e siècle ont fait au masque la part belle¹⁸. La photographie *Niño maya de Tulum* (1942), de Manuel Álvarez Bravo, est un double portrait : à gauche, le visage d'un enfant maya ; à droite, un haut-relief du site de Tulum représentant une tête de mort. Cette juxtaposition nous invite à interpréter l'un par l'autre : le visage se révèle être un masque ; le masque, un visage. Grâce à cette double rencontre – que l'on peut répéter à l'envie dès que l'on pénètre dans l'un des nombreux musées à la fois archéologiques et anthropologiques du Mexique –, l'art hiératique mésoaméricain s'anime, ses pouvoirs oubliés sont réactivés, et le Mexicain d'aujourd'hui, mais aussi tout homme moderne, peut se chercher et se reconnaître dans le masque sculpté. Une telle photographie entre en résonance avec plus d'une méditation d'Octavio Paz, comme par exemple celle-ci :

Las esculturas y monumentos de los antiguos mexicanos son obras a un tiempo maravillosas y horribles; quiero decir: obras que están impregnadas del sentimiento confuso y sublime de lo sagrado. Un sentimiento que brota de creencias e imágenes que vienen de profundidades psíquicas

¹⁴ Voir SEMO, *Retrato del pachuco Germán Valdés Tin Tan*, vers 1954, Fondo Semo, SINAFO-Fototeca Nacional INAH, n° 329514 ; photographie reproduite in Emma Cecilia GARCÍA KRINSKY, éd., *Imaginario y fotografía en México. 1839-1970*, Barcelona / Madrid / México, Lunwerg / CONACULTA / INAH, 2005, p. 218.

¹⁵ Photographie reproduite in GIRAUD, Paul-Henri, *Manuel Álvarez Bravo. L'impalpable et l'imaginaire*, Paris, Éditions de La Martinière, 2012, p. 103, et analysée *ibid.*, p. 89. — La plupart des photographies d'Álvarez Bravo commentées dans le présent article figurent sur le site officiel de ce photographe, www.manuelalvarezbravo.com.

¹⁶ Huile sur métal, 31 x 35 cm, collection María Rodríguez de Reoyo, New York.

¹⁷ Voir PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁸ Voir GIRAUD, Paul-Henri, « Modernité et *nabualisme*. Le masque dans la photographie mexicaine du XX^e siècle » in Philippe Meunier et Edgar Samper, éd., *Le masque : « une inquiétante étrangeté »*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Voix d'Ailleurs », 2013, accessible sur le site <https://play.google.com/store/books/details?id=BSHBAQAAQBAJ>.

muy antiguas y, además, radicalmente otras. No obstante, a pesar de su extrañeza, de una manera obscura y casi nunca racional nos reconocemos en ellas. O más exactamente: vislumbramos a través de sus formas complicadas una parte enterrada de nuestro propio ser. En esos objetos extraños – esculturas, pinturas, relieves, santuarios – contemplamos el fondo insondable del cosmos y nos asomamos a nuestro sin fondo.¹⁹

On pourrait dire la même chose d'autres photographies d'Álvarez Bravo, comme *La abuela, nuestra abuela* (1945), à rapprocher de *Máscara de anciana* (1960)²⁰.

Si le masque fascine, c'est, entre autres raisons, parce qu'il établit ou rétablit un lien entre les vivants et les morts. Dans un passage du chapitre III du *Labyrinthe*, « *Todos Santos, Día de Muertos* », on peut lire :

Para los antiguos mexicanos la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico, que se repetía insaciable. La vida no tenía función más alta que desembocar en la muerte, su contrario y complemento; y la muerte, a su vez, no era un fin en sí; el hombre alimentaba con su muerte la voracidad de la vida, siempre insatisfecha.²¹

Une bonne illustration de ces propos nous est fournie par la photo *Día de todos muertos* (1932-1933), où vie et mort se rétro-alimentent l'une l'autre dans un chassé-croisé de sourires. Rarement la vitalité – ou plutôt « la vivacité incomparable de la vie », comme Paz aimait à le dire avec Nietzsche²² – aura été mieux exprimée que dans cette nouvelle juxtaposition de la vie et de la mort, par le biais du visage rayonnant d'une jeune métisse tenant dans ses mains une tête de mort en sucre ornée du mot *Amor*²³. Ce même mot, d'ailleurs, figure aussi sur la broche en forme de cœur qui orne la poitrine d'une radiographie de femme, dans une photo où l'on ne peut faire la connaissance de *Lucrecia* (lointain avatar d'une dame romaine) qu'à travers les bijoux qui ornent son squelette²⁴. Reprise et variation du mytheme de la jeune fille et la mort.

Dès le Chapitre II, Octavio Paz avait consacré à la figure de la femme mexicaine un paragraphe célèbre :

Es un ídolo. Como todos los ídolos, es dueña de fuerzas magnéticas, cuya efectividad y poder crecen a medida que el foco emisor es más pasivo y secreto. Analogía cósmica: la mujer no busca, atrae. Y el centro de su atracción es su sexo, oculto, pasivo. Inmóvil sol secreto²⁵.

Comment ne pas reconnaître, dans cette évocation, l'archétype surréaliste de la femme comme source inépuisable d'attraction érotique ? Ou même, dans sa version mexicaine, l'icône que constitue *La buena fama durmiendo* (1938-1939) ? On sait que cette photographie fut directement inspirée par une commande d'André Breton²⁶. Si le corps féminin s'y donne à voir baigné de soleil, c'est pour mieux faire allusion, par contraste, aux ténèbres désirables de son sexe, à la fois « occulte » et « secret ». Désir et crainte sont en éveil et en émulation face à ce pubis

¹⁹ PAZ, Octavio, « *El águila, el jaguar y la Virgen. Introducción a la historia del arte de México* » [1989], OC 7, p. 27.

²⁰ Photographies reproduites in GIRAUD, Paul-Henri, *Manuel Álvarez Bravo*, op. cit., p. 134-135, et commentées p. 115-116.

²¹ PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 190.

²² « *la vivacidad incomparable de la vida* », in *El arco y la lira* [1954], OC 1, p. 163. Sur cette expression, voir GIRAUD, Paul-Henri, *Octavio Paz : Vers la transparence*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, coll. « Partage du Savoir », p. 7-9.

²³ Photographie reproduite in GIRAUD, Paul-Henri, *Manuel Álvarez Bravo*, op. cit., p. 130, et commentée p. 114.

²⁴ Photographie reproduite *ibid.*, p. 138, et commentée p. 117.

²⁵ PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 173.

²⁶ Voir PONIATOWSKA, Elena, *Manuel Álvarez Bravo. El artista, su obra, sus tiempos*, México, Fomento Cultural Banamex, 1991, p. 49, et Paul-Henri GIRAUD, *Manuel Álvarez Bravo*, op. cit., p. 149-151.

métaphoriquement associé à des bulbes piquants, alors que les bandages semblent impliquer de récentes blessures.

Contemporaine de cette photo, la petite peinture d'Antonio Ruiz intitulée *Sueño de la Malinche*²⁷ offre un portrait somme toute moins dramatique que celui que brosse Octavio Paz dans le Chapitre IV, « *Los Hijos de la Malinche* ». Un éclair vient traverser le rêve de la femme endormie, à la manière d'une fissure dans le mur bleu ou d'un éclair dans un ciel paisible, au-dessus du village établi sur les flancs de la belle Marina. Mère des Mexicains, mère du métissage, celle-ci rêve d'un futur – la Nueva España ou le Mexique du XIX^e siècle – ; un futur qui, pour l'artiste comme pour le contemplateur de cette image, est déjà du passé.

Dans la représentation de Cortés et la Malinche par José Clemente Orozco (1926), à laquelle Paz fait allusion²⁸, l'impulsion érotique est niée, confisquée – « pétrifiée », dirait Paz – par l'oppression politique, culturelle et machiste que cristallise la figure du Conquistador. La main de pierre de Cortés sur le corps de chair de Marina est le symbole d'une mainmise, d'un rapt, d'un viol qui suit un autre crime : l'assassinat de l'indien gisant aux pieds – sous les pieds, même – de l'homme blanc – si blanc qu'il paraît un sépulcre. À l'inverse, le tour de force de *La tierra misma*, photographie prise par Álvarez Bravo dans les années 1930 ou 1940, est précisément d'avoir su suggérer sur une même image et l'érotisme et la violence – quitte à faire du regardeur un voyeur et du photographe un prédateur, un violeur en puissance²⁹. Paz n'écrivait-il pas :

Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias.³⁰

De la Conquête à la Révolution

C'est avec le Chapitre V que commence la deuxième partie de l'ouvrage, la plus longue, consacrée à l'histoire du Mexique. Conquête, Indépendance et Révolution forment les trois temps essentiels du récit national, dont on peut percevoir des échos dans la photographie de Manuel Álvarez Bravo.

Le thème du Chapitre V, « *Conquista y Colonia* », trouve une illustration dans la photographie *Paisaje y galope* (1932)³¹. Dans une anthologie de son œuvre publiée en 1971, don Manuel faisait en effet figurer cette image à côté d'une citation de Bernal Díaz del Castillo : « Aquí creyeron los indios que el caballo y el caballero era todo uno, como jamás habían visto caballo »³². L'effroi

²⁷ Huile sur bois (1939), 30 x 40 cm, coll. Mariana Pérez Amor, Mexico.

²⁸ « ...la Malinche— Eva mexicana, según la representa José Clemente Orozco en su mural de la Escuela Nacional Preparatoria— ». PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 225. Sur ce mural (Antiguo Colegio de San Ildefonso, Mexico) et sur la figure de la Malinche en général, voir l'article de Monique Plâa dans le présent numéro de L'Âge d'Or.

²⁹ Voir GIRAUD, Paul-Henri, *Manuel Álvarez Bravo*, op. cit., p. 212 et 227, et aussi « 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 ed., *Hispanoamérica*, Rome, Bagatto Libri, 2012, p. 592-597, où cette photo est comparée à la peinture de Frida Kahlo, *La tierra misma o Mi nana y yo* (1939).

³⁰ PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 224.

³¹ Image commentée in GIRAUD, Paul-Henri, « On Execution Walls, Bones, Horses and Tombs: Phantasmal Motifs and Funereal Tropes in Revolutionary and Post-Revolutionary Photography and Painting in Mexico », in SEGRE, Erica, éd., *Ghosts of the Mexican Revolution in Literature and Visual Culture. Revisitations in Modern and Contemporary Creative Media*, Oxford (G. B.), Peter Lang, 2013, p. 62-63.

³² DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Cité in PARKER, Fred R., *Manuel Álvarez Bravo*, Pasadena, California, Pasadena Art Museum, 1971, p. 26.

ressenti par les indiens se transmet ici au cheval, qui semble fuir, épouvanté, devant un péril jamais vu.

La conversion massive des peuples mésoaméricains au catholicisme entraîna l'adoption et l'adaptation de l'art religieux hispanique, et notamment de son dolorisme, lequel devait résonner profondément au cœur des indigènes. L'une des photos les plus anciennes de don Manuel, *Corona de espinas* (1925), illustre cette appropriation : on y voit un Christ de douleur modelé en pâte de maïs. Dans le tragique chrétien, les indiens auraient trouvé, selon Paz, le chemin de leur résurrection :

Por la fe católica los indios, en situación de orfandad, rotos los lazos con sus antiguas culturas, muertos sus dioses como sus ciudades, encuentran un lugar en el mundo. Esa posibilidad de pertenecer a un orden vivo, así fuese en la base de la pirámide social, les fue despiadadamente negada a los nativos por los protestantes de Nueva Inglaterra. Se olvida con frecuencia que pertenecer a la fe católica significaba encontrar un sitio en el Cosmos. La huida de los dioses y la muerte de los jefes habían dejado al indígena en una soledad tan completa como difícil de imaginar para un hombre moderno. El catolicismo le hace reanudar sus lazos con el mundo y el trasmundo. Devuelve sentido a su presencia en la tierra, alimenta sus esperanzas y justifica su vida y su muerte.³³

Les analyses qu'Octavio Paz consacre (dans le Chapitre IV³⁴) à la Vierge de Guadalupe pourraient trouver une illustration dans *Guadalupana, mantel* (année 1940), où la Morenita est discrètement présente sous la forme d'une broderie qui recouvre des fruits ; ou encore dans *Niño de Zitlala* (1986), où les rayons de la mandorle *guadalupana* se laissent deviner sur le foulard qui entoure le cou de l'enfant. Dans *En el templo del tigre rojo* (1949), en revanche, aucune allusion apaisante au merveilleux chrétien. C'est le deuil des mondes anciens engloutis par l'histoire que semble exprimer cet indien lacandon qui cache dans les plis de son manteau ses mains désormais inutiles et regarde tristement le sol, vers la gauche de l'image – vers le passé. Orphelin de tout futur et de tout projet collectif, cet indien muet semble s'inscrire en faux contre les « grands récits » de la nation mexicaine, ces récits officiels que le *Labyrinthe* cherche à démystifier.

Le lien entre l'Indépendance et la Révolution, affirmé par Paz dans le titre du Chapitre VI, « *De la Independencia a la Revolución* », se retrouve dans une photographie intitulée *Señor Presidente Municipal* (1947). On peut y voir un humble maire de village assis à sa table de travail sous les portraits des pères de la patrie – Hidalgo, Allende, Juárez. La bipartition horizontale de l'image rend visible deux strates historiques ; or ces deux strates sont reliées entre elles par le nationalisme du Parti Révolutionnaire Institutionnel, que symbolise la ligne verticale du petit drapeau posé sur le bureau, à droite. Ce maire de village, il est vrai, est lui-même daté : il est l'un des innombrables héros du *desarrollismo* des années 1940-1950, dont le concept est ici représenté, sur le mur, par le plan de quelque édifice ultramoderne – une école ? la future mairie ? Mais le regard du modèle photographié transperce le mur invisible de la photographie pour nous atteindre, nous, spectateurs du XXI^e siècle.

Paz a consacré à la Révolution mexicaine des pages mémorables, trop vibrantes d'émotion pour ne pas être personnelles :

La Revolución es una súbita inmersión de México en su propio ser. De su fondo y entraña extrae, casi a ciegas, los fundamentos del nuevo Estado. Vuelta a la tradición, reanudación de los lazos con el pasado, rotos por la Reforma y la Dictadura, la Revolución es una búsqueda de nosotros mismos y un regreso a la madre. Y por eso, también es una fiesta: la fiesta de las balas, para emplear la expresión de Martín Luis Guzmán. [...] ¿Y con quién comulga México en esta sangrienta fiesta? Consigo mismo, con su propio ser. México se atreve a ser. La explosión

³³ PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 243.

³⁴ Voir *ibid.*, p. 222-223.

revolucionaria es una portentosa fiesta en la que el mexicano, borracho de sí mismo, conoce al fin, en abrazo mortal, al otro mexicano³⁵.

Enrique Krauze a lu ces lignes (notamment les dernières, conclusion du Chapitre VI) comme une confession. Il y voit une allusion cryptique à la mort du père de l'auteur, l'avocat Octavio Paz Solórzano (1883-1936), ancien révolutionnaire zapatiste et fêtard incorrigible, au point de mourir ivre sous les roues d'un train, après une nuit bien arrosée :

¿Y con quién comulga Octavio Paz Lozano? ¿A quién abraza, en esa descripción casi teofánica? Comulga con Octavio Paz Solórzano, “el que se fue por unas horas / y nadie sabe en qué silencio entró”. Abraza a Octavio Paz, el otro, el mismo. La cifra es ya clara: la fiesta mexicana, la borrachera de sí mismo y el abrazo mortal que por un momento los vincula, ocurre entre dos hombres, padre e hijo, con el mismo nombre: Octavio Paz.³⁶

Le père d'Octavio Paz ne fut pour celui-ci qu'un demi-héros. Dans l'œuvre d'Álvarez Bravo, en revanche, on trouve un autre gisant qui est un véritable héros révolutionnaire : c'est le leader ouvrier tombé sous les coups de feu de la police ou de quelque milice, en 1934, quelques minutes avant d'être immortalisé par la photographie. D'abord publiée sous le titre *Martyr prolétaire*³⁷, cette image devint par la suite, plus sobrement, *Obrero en huelga, asesinado*. En 1968, don Manuel la fait figurer dans un catalogue de son œuvre à côté d'une citation d'un poème de jeunesse qu'Octavio Paz avait écrit à l'occasion de la Guerre d'Espagne : *Has muerto, camarada, / en el ardiente amanecer del mundo*³⁸. Mais en fait de héros, on trouve surtout, chez Álvarez Bravo, beaucoup d'anonymes, hommes et femmes du peuple luttant journalièrement pour la vie ou pour la survie dans la grande ville en passe de devenir une mégalopole (*Los agachados*, 1934 ; *Un cuarto para las doce*, 1957).

Le chapitre VII, intitulé « *La “Inteligencia” mexicana* », égrène les noms d'intellectuels et de poètes que Paz connut et qui, chacun à sa manière, furent ses maîtres. Ce fut aussi un peu le cas pour Álvarez Bravo, qui, dans les années 1930 et 1940, fréquenta et portraiture tout ce que le Mexique comptait d'écrivains (et tout spécialement les « *Contemporáneos* », dont Xavier Villaurrutia, José Gorostiza et Jorge Cuesta sont les plus illustres), mais aussi d'artistes, dont Frida et Diego. Paz a évoqué cette « Renaissance » mexicaine, dont Álvarez Bravo est l'un des acteurs, de la manière suivante :

Vasconcelos concibe la enseñanza como viva participación. Por una parte se fundan escuelas, se editan silabarios y clásicos, se crean institutos y se envían misiones culturales a los rincones más apartados; por la otra, la “inteligencia” se inclina hacia el pueblo, lo descubre y lo convierte en su elemento superior. Emergen las artes populares, olvidadas durante siglos; en las escuelas y en los salones vuelven a cantarse las viejas canciones; se bailan las danzas regionales, con sus movimientos puros y tímidos, hechos de vuelo y estatismo, de reserva y fuego. Nace la pintura mexicana contemporánea. Una parte de nuestra literatura vuelve los ojos hacia el pasado colonial; otra hacia el indígena. Los más valientes se encaran al presente: surge la novela de la Revolución. México, perdido en la simulación de la dictadura, de pronto es descubierto por ojos atónitos y enamorados: “Hijos pródigos de una patria que ni siquiera sabemos definir, empezamos a observarla. Castellana y morisca, rayada de azteca.”³⁹

³⁵ *Ibid.*, p. 293-294.

³⁶ KRAUZE, Enrique, *Octavio Paz. El poeta y la revolución*, México, Debolsillo, 2014, p. 125.

³⁷ *Mártir proletario*, in « Fotografías », *Artes Plásticas*, 1 (1939), s. p. Cité in SEGRE, Erica, *Intersected Identities: Strategies of Visualization in Nineteenth- and Twentieth-Century Mexican Culture*, New York and Oxford, Berghahn Books, coll. « Remapping Cultural History », 2007, p. 281, n. 12.

³⁸ PAZ, Octavio, « *Elegía a un joven compañero muerto en el frente* » [1937] ; cité in ÁLVAREZ BRAVO, Manuel, *Fotografías 1928-1968*, op. cit., p. 84.

³⁹ PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 297. Comme le signale Enrico Mario Santí, la citation provient de l'essai « *Novedad de la patria* » de Ramón López Velarde.

L'actuel et l'intemporel

Le Chapitre VIII, « *Nuestros días* », conclut, selon Santí, la deuxième partie du *Labyrinthe* ; on peut néanmoins l'associer à l'« Appendice » du livre (Chapitre IX), dans la mesure où l'un et l'autre traitent de la période d'écriture de l'essai d'Octavio Paz, à la charnière des années 1940 et 1950, et anticipent même sur celles qui suivront.

Malgré leur caractère parfois abstrait ou général, les considérations géopolitiques de ces pages peuvent trouver une illustration très concrète dans la photographie de rue pratiquée par Álvarez Bravo. Les images en couleur, en particulier, que don Manuel produit dans les années 1960, ont une saveur particulière de contemporanéité. *Sombras rojas* (vers 1964) nous montre deux ménagères cheminant vers chez elles, un paquet de tortillas dans les mains. *El color* (1966), un adolescent qui, malgré son dénuement, prend son destin en main en même temps que son balai. Le monochrome orange qui caractérise cette photo semble presque submerger le balayeur, mais celui-ci ne se décourage pas. On pense à certaines pages du *Labyrinthe* :

La situación de los latinoamericanos es la de la mayoría de los pueblos de la periferia. Por primera vez, desde hace más de trescientos años, hemos dejado de ser materia inerte sobre la que se ejerce la voluntad de los poderosos. Éramos objetos; empezamos a ser agentes de los cambios históricos y nuestros actos y nuestras omisiones afectan la vida de las grandes potencias.⁴⁰

L'une des manières, pour le Mexique, de s'afficher sur la scène internationale, fut l'organisation des Jeux olympiques de 1968. L'année précédente, en 1967, Álvarez Bravo prit une photo qu'il intitula *Muchacho pre-olímpico*. C'est l'une des rares images dynamiques de ce photographe ; l'une des rares, également, où l'avenir s'affirme avec tant d'énergie — même si les plots de pierre volcaniques rendent présent, dans cette image aussi, ce « passé enterré mais vivant » dont parlait Octavio Paz à propos du Mexique⁴¹. La date de 1968 fut un tournant pour ce pays et aussi pour Octavio Paz, qui démissionna de son poste d'Ambassadeur en Inde suite au massacre des étudiants mexicains sur la place de Tlatelolco, le 2 octobre, quelques jours à peine avant le début des olympiades. Paz écrivit un poème à cette occasion — « *Los empleados / municipales lavan la sangre / en la Plaza de los Sacrificios* »⁴² —, où il établit un parallèle entre ce massacre et les sacrifices de masse que les Aztèques pratiquaient à Tenochtitlan mais aussi en cet endroit même, à Tlatelolco. Il développa ensuite cette idée dans *Postdata: Crítica de la pirámide*. Entretemps, Manuel Álvarez Bravo, à l'instar de Brassai, avait photographié un graffiti où, de l'art informel de la rue, semblent surgir des yeux exorbités, des cris d'horreur ; titre de cette image : *La matanza de los inocentes, 1968*.

Le Chapitre IX, intitulé « *Apéndice: La dialéctica de la Soledad* », mentionne André Breton, dont Paz avait fait la connaissance à Paris en 1949, quelques mois avant d'entreprendre la rédaction du *Labyrinthe*. En juillet 1950, c'est-à-dire au moment même où Paz achève la rédaction de son essai, Breton déclarait, dans un entretien radiophonique et dans le cadre d'une émission intitulée, d'après Gauguin, « D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? » :

⁴⁰ PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 338.

⁴¹ Voir PAZ, Octavio, *Solo a dos voces* [1973], OC15 601, et Paul-Henri GIRAUD, « “Un pasado enterrado pero vivo”. Origines et prolongements du *Labyrinthe de la solitude* dans l'œuvre d'Octavio Paz », *Les Langues Néo-Latines*, n° 363, octobre-décembre 2012, p. 49-62.

⁴² « Intermitencias del oeste (3) (México; Olimpiada de 1968) », OC11 374. Voir GIRAUD, Paul-Henri, *Octavio Paz : Vers la transparence*, op. cit., p. 217-218.

Un jour viendra [...] où l'homme sortira du labyrinthe, ayant à tâtons retrouvé dans la nuit le fil perdu. Ce fil est celui de la poésie telle que nous sommes encore quelques-uns à l'entendre, celle qu'après Lautréamont et Rimbaud nous avons voulue telle qu'elle dût changer la vie.⁴³

Breton avait été photographié par Álvarez Bravo en 1938 lors de son passage au Mexique, d'où il avait rapporté, entre autres, des photographies de don Manuel, bientôt publiées par ses soins dans *Minotaure* et dans le catalogue de l'exposition d'art mexicain qu'il organisa à Paris, en 1939, à la galerie Renou et Colle. La métaphore de la vie moderne comme labyrinthe, peut-être surgie d'une conversation entre Breton et Paz, ou encore de leur lecture commune de l'essai de Roger Caillois *Le mythe et l'homme*⁴⁴, trouve son illustration dans maint cliché du maître mexicain. Celui-ci y ajoute néanmoins une note chrétienne, comme il sied à un pays aussi catholique que le Mexique, où toute vie se conçoit non seulement comme une errance, une dérive ou une quête, mais, plus profondément, comme un pèlerinage. Les « *andantes* » sont fréquents chez Álvarez Bravo ; les pèlerins aussi, comme en témoigne *Peregrino entre las cosas de esta vida* (1942)⁴⁵. Dans le catalogue de 1968, cette image était accompagnée d'un vers de Neftalí Beltrán : « *Dondequiera que voy va el silencio conmigo* »⁴⁶. Sur un ton plus surréaliste, on trouve, en 1974, une photographie intitulée *Andar soñando*, où une jeune fille semble marcher dans la rue les yeux fermés, dans un décor peuplé d'ombres fantasques et fantastiques.

Mais le surréalisme ne saurait se réduire au rêve. Humour et amour s'allient puissamment chez Breton pour dynamiter les prisons morales et sociales, et la date de 1968, justement, semble incarner, en France mais aussi dans d'autres régions du monde, une libération qui passe par le corps. Depuis son lieu de vacances, dans l'Himalaya, l'Ambassadeur Octavio Paz s'enflammera pour le Mai 68 parisien, qui semble donner raison à l'utopie surréaliste⁴⁷. Dans le dernier chapitre du *Labyrinthe*, déjà, il rendait hommage à Breton pour sa célébration de « l'amour fou » :

Ya Breton decía en uno de sus libros más hermosos – *El loco amor* – que dos prohibiciones impedían, desde su nacimiento, la elección amorosa: la interdicción social y la idea cristiana del pecado.⁴⁸

On trouve un écho de cette révolution morale et sexuelle dans le titre malicieux d'une photo de don Manuel datée de 1968 : *Ya mero* (littéralement : « ça y est presque »). Deux jeunes gens se tenant par la main marchent ensemble sur un terre-plein dans la plaine de Texcoco. Vers où ? Vers « cet unique objet dont le Néant s'honore » – l'objet de leur impatience, qu'il soit existentiel ou plus immédiatement sensuel.

Le titre *Ya mero* semble contredire l'un des maîtres mots de don Manuel, inscrits sur un bout de papier dans son laboratoire : « Hay tiempo »⁴⁹. Mais de quel temps est-il ici question ? Du temps patient de la prise de vue, du développement des photos, du choix sur la planche contact, du tirage papier, du séchage ?... Ce temps-là permet l'émergence d'une image sans temps, la photo, laquelle, dans certains cas, nous procure cette émotion qui fait les « privilèges de la vue ». Or ceux-ci ne s'opposent pas à ceux de l'ouïe ou des autres sens. Grâce à eux, grâce à l'art qui les mobilise, les raffine et parfois les sublime,

⁴³ BRETON, André, « Interview de J.-L. Bédoin et P. Demarne », in *Entretiens* [1952], *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1999, p. 623.

⁴⁴ Voir CAILLOIS, Roger, « Les styles de vie du monde minoen », in *Le Mythe et l'homme* [1938], Paris, Gallimard, 1972, coll. « Folio / Essais », p. 141 sq.

⁴⁵ Photographie commentée in GIRAUD, Paul-Henri, « La photographie mexicaine au milieu du XX^e siècle : microlectures », *Les Langues Néo-Latines*, Paris, n° 367, octobre-décembre 2013, p. 124.

⁴⁶ In ÁLVAREZ BRAVO, Manuel, *Fotografías 1928-1968*, op. cit., p. 82.

⁴⁷ Voir KRAUZE, Enrique, *Octavio Paz. El poeta y la revolución*, op. cit., p. 158-159.

⁴⁸ PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 344-345.

⁴⁹ Voir la photographie de ce document in Manuel Álvarez Bravo, catalogue d'exposition, Madrid / Paris, Fundación Mapfre / Jeu de Paume / Hazan / Tf editores, 2012, p. 32.

El hombre, prisionero de la sucesión, rompe su invisible cárcel de tiempo y accede al tiempo vivo: la subjetividad se identifica al fin con el tiempo exterior, porque éste ha dejado de ser medición espacial y se ha convertido en manantial, en presente puro, que se recrea sin cesar.⁵⁰

Bien des images de don Manuel peuvent évoquer ce « présent pur ». J'en citerai seulement deux. *Bicicletas en domingo* (1966) fait glisser en nous le temps comme les vélos roulent sur la plaine, *sin prisa pero sin pausa*, et avec un haut degré d'allégresse. *El soñador* (1931) transforme le temps diurne en un songe heureux, plein, charnel, où les vicissitudes de la vie sont sublimées dans le sommeil et sans doute le rêve : « *En ti, hombre dormido, va respirando el mundo* », dit un vers de Margarita Michelena publié en regard de cette image⁵¹. On pourrait appliquer à cette photographie la célèbre conclusion de l'essai d'Octavio Paz :

El hombre moderno tiene la pretensión de pensar despierto. Pero este despierto pensamiento nos ha llevado por los corredores de una sinuosa pesadilla, en donde los espejos de la razón multiplican las cámaras de tortura. Al salir, acaso, descubriremos que habíamos soñado con los ojos abiertos y que los sueños de la razón son atroces. Quizá, entonces, empecaremos a soñar otra vez con los ojos cerrados⁵².

⁵⁰ PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 359-360.

⁵¹ In ÁLVAREZ BRAVO, Manuel, *Fotografías 1928-1968*, op. cit., p. 42.

⁵² PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 361.