La photographie mexicaine des années vingt aux années cinquante et *Le labyrinthe de la solitude* : muse, reflet, empreinte ?

Marion Gautreau

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/354>

DOI : 10.4000/agedor.354

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Marion Gautreau, « La photographie mexicaine des années vingt aux années cinquante et *Le labyrinthe de la solitude* : muse, reflet, empreinte ? », *L'Âge d'or* [En ligne], 8 | 2015, mis en ligne le 01 février 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/354> ; DOI : 10.4000/agedor.354

Marion GAUTREAU

Université de Toulouse 2 – Le Mirail, Laboratoire FRAMESPA
(France Méridionale et Espagne - UMR 5136)

La photographie mexicaine des années vingt aux années cinquante et *Le labyrinthe de la solitude* : muse, reflet, empreinte ?

Résumé : Sous l'influence conjointe de l'impact des images produites pendant la Révolution, de l'élan donné par le nationalisme culturel et de l'arrivée d'artistes foisonnants comme Edward Weston et Tina Modotti, les années vingt constituent un moment très riche pour la photographie mexicaine. Cette éclosion visuelle va se poursuivre et s'affirmer au cours des décennies suivantes révélant de nombreux talents. Comme Octavio Paz échangeait de façon constante et fructueuse avec les intellectuels et les artistes de son pays, nous nous risquons à affirmer qu'il s'est abondamment nourri de la culture visuelle mexicaine de la première moitié du XX^e siècle. Nous tenterons donc de dresser un panorama de la photographie mexicaine des années vingt aux années cinquante en la faisant dialoguer avec *Le labyrinthe de la solitude*. L'idée est de rapprocher certains développements de l'essai de thématiques et de partis pris esthétiques travaillés par les photographes contemporains d'Octavio Paz afin d'observer comment cette culture visuelle a pu contribuer à façonner la mythologie de l'identité mexicaine créée par l'auteur.

Mots-clés : Octavio Paz – *Le labyrinthe de la solitude* – Photographie – Mexique – XX^e siècle

Resumen: Bajo la influencia conjunta del impacto de las imágenes producidas durante la Revolución, del impulso dado por el nacionalismo cultural y de la llegada de prolíficos artistas como Edward Weston y Tina Modotti, los años veinte constituyen un momento clave para la fotografía mexicana. Este florecimiento visual se afianza durante las siguientes décadas y revela numerosos talentos. Como Octavio Paz intercambiaba constante y fructuosamente con los intelectuales y los artistas de su país, nos arriesgamos a afirmar que se retroalimentó con la cultura visual mexicana de la primera mitad del siglo XX. Intentaremos proponer un panorama de la fotografía mexicana de los años veinte a los años cincuenta estableciendo un diálogo con *El Laberinto de la soledad* para relacionar ciertos conceptos del ensayo con temáticas y estéticas trabajadas por los fotógrafos contemporáneos de Octavio Paz. El objetivo es observar cómo esta cultura visual pudo contribuir a modelar la mitología de la identidad mexicana creada por el autor.

Palabras clave: Octavio Paz – *El Laberinto de la soledad* – Fotografía – México – Siglo XX

Les contours du texte qui va suivre ont pris forme lors d'une conversation avec Monique Plâa. Sur la question de l'image dans *El laberinto de la soledad* j'avais d'abord pensé à établir des ponts, des échos, des liens entre des photographies mexicaines des années quarante et cinquante d'une part et des thèmes développés par Octavio Paz dans son essai d'autre part, comme un jeu de miroirs entre l'image photographique et les phrases de l'essai. Cependant, Monique Plâa a montré un intérêt certain, et convaincant, pour un autre angle d'approche : l'étude de l'empreinte que l'univers photographique mexicain de la première moitié du XX^e siècle aurait pu laisser sur l'écriture de Paz afin de voir comment ces images auraient, en quelque sorte, imprégné l'écrivain pour se retrouver en filigrane dans ses mots. D'où le titre proposé : « La photographie mexicaine des années vingt aux années cinquante et *Le labyrinthe de la*

solitude : muse, reflet, empreinte ? ». Il n'y aura certainement pas de réponse tranchée à cette question et je tiens par ailleurs à avertir les lecteurs de ces lignes qu'il s'agit là d'un exercice assez périlleux. Comment évaluer les possibles influences de la photographie sur l'œuvre d'Octavio Paz ? Comment faire une lecture de son essai comme un dialogue entre une pensée littéraire et un univers photographique ?

Afin de rendre compte de la prégnance de la photographie dans le milieu lettré et intellectuel mexicain de la première moitié du XX^e siècle, je commencerai par dresser un panorama de la production et, surtout, de la circulation des images tout en tissant des liens avec les thèmes développés dans l'essai de Paz, notamment la question de l'identité. Puis je proposerai, malgré tout, une lecture croisée de quelques photographies et de certaines des approches de *El Laberinto de la soledad*.

Production et circulation photographique au Mexique (1910-1950)

Il est commun d'entendre dire que le Mexique est une terre d'image. Si cette affirmation me semble exacte, je voudrais donner des repères plus précis en ce qui concerne la photographie afin de démontrer que d'un point de vue tant artistique que journalistique, elle fut une référence incontournable dans la première moitié du XX^e siècle. Je vois à cela plusieurs causes : l'attrait des étrangers pour le territoire mexicain ; la coïncidence chronologique entre la Révolution mexicaine et la technologie permettant à la presse illustrée d'imprimer simultanément texte et photographie et la mise en place d'une imagerie nationale dans les années vingt et trente.

Les Amériques, encore terres d'exploration au XIX^e siècle, ont été rapportées en Europe par fragments sur des négatifs en verre. Ces éclats de Mexique montrent surtout des ruines précolombiennes sur fond de forêt tropicale, des paysages grandioses où les volcans jouent le premier rôle et des portraits de « tipos mexicanos » à l'instar des photographies de Désiré Charnay, de François Aubert ou d'Abel Briquet¹. L'attrait des étrangers pour ce territoire ne s'est jamais démenti et cette rencontre a provoqué d'heureuses genèses photographiques, en particulier celle d'Hugo Brehme² (qui s'établit définitivement au Mexique) et de son livre *México pintoresco* publié en 1923. La préface annonce le propos didactique qui confère à la photographie, encore à l'époque, valeur de preuve :

A pesar de que ya existe una literatura abundante sobre México, [el autor] se atreve, sin embargo, a publicar el presente libro para demostrar que en este país hay lugares de infinita belleza, muchos casi desconocidos que deben ser sacados del olvido en que viven, y agregando al mismo tiempo reproducciones del arte precolombino, para que sus lectores, en vez de consultar voluminosas obras descriptivas, puedan admirar fácilmente por las vistas tomadas con la cámara fotográfica, las innumerables cosas impresionantes que contiene el país.³

De multiples ouvrages photographiques portant ainsi de façon générale sur le Mexique et réalisés par des étrangers feront suite. Citons, à titre d'exemple : *Photographs of Mexico*, un portfolio de vingt images de Paul Strand, édité en 1940 ; *Mexico* de Pierre Verger, daté de 1938 mais probablement édité à la fin des années quarante⁴ ; *Mexico* du new-yorkais Fritz Henle, édité en

¹ Pour consulter des photographies d'Abel Briquet en ligne, se reporter à la "Abel briquet Photograph Collection" sur le site de l'Université du Texas (campus Austin) : <http://www.lib.utexas.edu/benson/briquet/>

² Pour visualiser des images de Hugo Brehme, consulter le catalogue de la Photothèque Nationale du Mexique : <http://fototeca.inah.gob.mx/fototeca/>

³ « Fotolibros en México », *Alquimia* n°29, Año 9, enero-abril 2007, p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 45.

1945, suite à une invitation du gouvernement de Manuel Ávila Camacho⁵ ou encore *México eterno* de George Hoyningen-Huene (1946).

Ces livres offrent différents points de vue sur le Mexique : ses hommes, ses paysages, ses traditions, ses vestiges, mais tous témoignent de la fascination que le pays exerce sur ces photographes, visiteurs de plus ou moins longue durée. N'oublions pas les contributions d'Edward Weston, Tina Modotti et Henri Cartier-Bresson qui, grâce à leur renommée internationale, ont largement contribué à diffuser la photographie mexicaine – ici entendue comme photographie prise au Mexique- hors de ses frontières géographiques.

La deuxième cause de cette intense circulation photographique est, selon moi, la « rencontre » entre la production d'images pendant la Révolution mexicaine et une presse illustrée en plein essor, notamment grâce au progrès technologique, permettant enfin depuis la fin du XIX^e siècle, d'imprimer simultanément sur une même page texte et photographie. Cette rencontre va consolider une presse illustrée d'information grâce à la richesse des images produites pendant la guerre civile donnant ainsi naissance à la fois à une longue lignée de revues illustrées mettant la photographie au centre et à un fonds d'images sur la Révolution qui semble inépuisable et dans lequel il fut abondamment puisé, notamment dans les années vingt et trente. *El Universal Ilustrado*, supplément illustré du journal *El Universal* fondé en 1916 par Félix F. Palavicini⁶ et *Revista de Revistas* fondée en 1910 sont emblématiques de cette presse illustrée née pendant la Révolution et qui, pendant la période post-révolutionnaire, mêle avec succès photographie d'actualités, images d'archives de la guerre et photographie artistique. Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez ou Luis Márquez Romay ont ainsi collaboré avec ces titres dans les années trente. Les revues *Todo* (créée en 1933), *Hoy* (fondée en 1937 par Regino Hernández Llergo et José Pagés Llergo) ou *Rotofoto*⁷ (créée en 1938 par José Pagés Llergo) amplifièrent par la suite les possibilités de publication photographique, sur des modèles plus proches de la revue *Life*, tant du point de vue du format que du contenu.

La richesse de la production photographique de cette première moitié du XX^e siècle relayée par la presse et l'édition pénètre donc de façon indubitable le milieu artistique et intellectuel. Et ce d'autant plus qu'elle se voit portée – tout comme d'autres arts et en particulier le muralisme – par le volontarisme gouvernemental, entraîné par José Vasconcelos, ministre de l'Éducation Nationale de 1921 à 1924. C'est au cours de ces deux décennies : années vingt et trente, que se met en place une imagerie nationale fortement liée au nationalisme post-révolutionnaire et qui va peu à peu représenter visuellement la « mexicanité ». Si les fresques de Rivera, Orozco ou Siqueiros en sont les représentations emblématiques, la photographie a également joué un rôle non négligeable dans la mise en place d'une culture visuelle. C'est à cette période-là que se consolident à la fois une esthétique photographique et un ensemble de sujets qui vont devenir récurrents.

Le rôle d'Edward Weston et, dans une moindre mesure, celui de Tina Modotti est central, en particulier en ce qui concerne la mise en place d'une esthétique de l'objet et du détail, souvent désignée au Mexique sous l'étiquette « fotografía de la vanguardia ». On retrouve alors un regard valorisant la forme photographiée, mais qui ne se fait pas forcément au détriment du sujet. Dans les photographies « Tres ollas » (1926) de Weston ou « Desfile de trabajadoras » (1926) de Modotti, le regard des photographes révèle, au-delà des aspects formels, un intérêt certain pour les spécificités mexicaines, son artisanat et, par exemple, pour le chapeau comme marque vestimentaire nationale. Il n'est pas anodin qu'ils aient ensuite été engagés par Anita Brenner pour produire les photographies de son livre *Idols behind Altars* portant sur l'art mexicain⁸. Les images de la flore mexicaine et en particulier des agaves et des cactus se multiplient également. Le sujet

⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁶ MONROY NASR, Rebeca, *Historias para ver : Enrique Díaz, fotoreportero*, Mexico : UNAM, IIE, INAH, 2003, p.157.

⁷ *Ibid.*, p. 159-222.

⁸ BRENNER, Anita, *Idols behind altars*, New York, Paison and Clarke, 1929.

sera repris par des photographes de la deuxième moitié du XX^e siècle, tels que Juan Rulfo, Mariana Yampolski ou Graciela Iturbide, comme pour ancrer leur regard dans un espace géographique précis.

De nombreuses autres thématiques sont développées au cours de ces décennies : la pratique de la religion catholique d'une part, les fêtes et rituels ancrés dans une tradition précolombienne d'autre part, les populations rurales et indigènes, Mexico ou l'essor d'une ville moderne. Sans compter la récupération constante de l'imagerie révolutionnaire, à travers des fonds d'archives ou des recompositions. Il est intéressant de constater que l'ensemble de ces thèmes sera repris par le cinéma mexicain « de la época de oro » (des années trente aux années cinquante) et que certains photographes de la post-révolution deviennent stillman ou directeur de la photographie pour le cinéma dans les années quarante, à l'instar de Luis Márquez Romay, Agustín Jiménez⁹ ou de l'incontournable Gabriel Figueroa¹⁰. L'historien de la photographie José Antonio Rodríguez précise au sujet du travail de ce dernier :

Hay aquí un entrelazamiento entre el pictorialismo artístico y la vanguardia fotográfica. Un sistema de modernidades que se entrelazaron y que detectaría Figueroa. Porque fotógrafos como Juan O'Connell, Gustavo F. Silva y Martín Ortiz son tres notables maestros del pictorialismo mexicano de la década de los veinte, cuando, precisamente, confluyeron Weston y Modotti en la escena artística mexicana con sus innovadoras propuestas. Y toda esa cultura visual que ellos crearon [...] fue el antecedente inmediato de la gramática de Figueroa.¹¹

Si l'imagerie de la photographie qui se consolide pendant les années vingt et trente a une influence certaine sur des réalisations cinématographiques aussi connotées que celles de cet âge d'or au service de l'exaltation de la nation mexicaine, elle a également marqué de son empreinte une autre lignée visuelle, celle de photographes – artistes ou photojournalistes – qui questionnent à travers leur travail l'identité nationale des années quarante aux années soixante. Je pense notamment aux photojournalistes Nacho López ou Héctor García et, bien sûr, à Juan Rulfo chez qui l'on retrouve les thèmes de la géographie, la flore, la religion mais traités à contre-pied de ce qui a constitué le folklore photographique mexicain du tout début du XX^e siècle.

Nous pourrions nous attarder encore longtemps sur ce foisonnement photographique et sur la mise en place d'une culture visuelle mexicaine. L'idée de ce bref et rapide parcours par la production et la circulation photographique dans le Mexique du début et du milieu du XX^e est de souligner la prégnance de l'image photographique et d'entrevoir ses échanges avec d'autres modes d'expression. Les relations étroites que Paz entretenait avec les muralistes, les photographes et d'autres artistes de son époque nous poussent à affirmer que ces images ont pu progressivement se retrouver associées à ses réflexions sur l'être mexicain et son histoire. Je vais donc maintenant me risquer à deux lectures croisées : la première sur la figure de la Virgen de Guadalupe, plusieurs fois évoquée dans *El laberinto de la soledad* et, pour finir, sur la notion clef de la dissimulation.

⁹ LOZANO, Elisa, « El otro Agustín Jiménez », in *Alquimia* n°11, Agustín Jiménez. *La vanguardia*, janvier-avril 2001, Mexico, INAH, p. 30-37.

¹⁰ RODRÍGUEZ, José Antonio, « Modernas sombras fugitivas. Las construcciones visuales de Gabriel Figueroa », in *Luna Córnea* n°32, Gabriel Figueroa. *Travesías de una mirada*, México, Editorial RM, 2008, p. 232-289.

¹¹ *Ibid.*, p. 240.

II. Lectures croisées : *El laberinto de la soledad* et quelques photographies

Le synchrétisme religieux et la représentation de La Vierge de la Guadalupe

Commençons par la figure de la Virgen de Guadalupe, abordée par Octavio Paz dans son quatrième chapitre « Los Hijos de la Malinche » ; elle renvoie à la fois à la genèse historique du Mexicain, au synchrétisme religieux et à la figure de la mère¹². L'un des grands photographes du début du XX^e siècle, dont l'œuvre a été récemment rediffusée grâce à un livre en 2011, *Manuel Ramos. Fervores y epifanías en el México moderno*¹³, et à une exposition sur les grilles du parc de Chapultepec en 2013, s'est longuement intéressé à la Vierge, aux fêtes religieuses et à leur célébration¹⁴.

Dans « Virgen y volcanes », grâce à un photomontage datant de 1931, Manuel Ramos réunit sur une même image la Vierge entourée d'anges sur un ciel digne des plus beaux ciels conçus par Gabriel Figueroa pour le cinéma, les volcans inlassablement photographiés par Hugo Brehme, un lac aux reflets de coucher de soleil et, au premier plan, un ensemble rocaillieux sur lequel poussent des cactus. La Vierge règne ainsi sur une nature sauvage et majestueuse emblématique d'une « mexicanité » faite de volcans et de nopals et référence directe au mythe de l'établissement du peuple aztèque dans la vallée de l'Anáhuac. Ce photomontage rassemble la plupart des éléments photographiques qui se sont imposés – comme nous l'avons souligné – de la fin du XIX^e aux années 1920 pour symboliser la nation mexicaine à travers son espace. Cet hommage à la Vierge qui veille sur ledit espace peut être considéré comme la représentation abstraite d'une manifestation plus concrète, la célébration le 12 décembre du culte à la Vierge de Guadalupe. Octavio Paz fait de ce jour une date-clef dans le calendrier mexicain des fêtes et des rituels :

Durante los días que preceden y suceden al 12 de diciembre, el tiempo suspende su carrera, hace un alto y en lugar de empujarnos hacia un mañana siempre inalcanzable y mentiroso, nos ofrece un presente redondo y perfecto, de danza y juerga, de comunión y comilona con lo más antiguo y secreto de México. El tiempo deja de ser sucesión y vuelve a ser lo que fue, y es, originariamente: un presente en donde pasado y futuro al fin se reconcilian.¹⁵

La photographie de Manuel Ramos, « Indias en la basílica », prise le 12 décembre 1931 propose un aperçu significatif de cette célébration. C'est un jour de fête, en témoignent les fleurs qui jonchent le sol, les indiennes revêtues de leurs plus beaux « huípiles » et le prêtre à la gauche de l'image portant son manteau de cérémonie. Cinq autres hommes, au second plan à gauche, fixent également l'objectif. Cependant, plusieurs éléments interpellent l'observateur. Le lieu : il semblerait que nous soyons dans une arrière-cour de la basilique. L'attitude des sujets photographiés : alors que les deux hommes à la gauche de l'image regardent l'appareil photo avec sérénité et un léger sourire, hormis la première indienne (à gauche), toutes les femmes présentent un visage fermé, qui ne s'ouvre aucunement au photographe. Elles se semblent ni à l'aise avec l'objectif, ni à l'aise dans ce lieu où on leur a vraisemblablement demandé de poser. Ce cliché

¹² PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 222-223.

¹³ MORALES, Alfonso (Ed.), *Manuel Ramos. Fervores y epifanías en el México moderno*, Apizaco, Tlaxcala, Archivo fotográfico Manuel Ramos, 2011, 261 p.

¹⁴ Certaines photographies de Manuel Ramos, dont celles que nous commentons ici, sont visibles sur la page Facebook « Archivo Fotográfico Manuel Ramos » : <https://es-la.facebook.com/ArchivoManuelRamos>

¹⁵ *Ibid.*, p. 183.

offre donc une image construite et artificielle d'un éventuel rite de réconciliation entre deux pratiques religieuses, entre le passé et le présent mexicain, entre deux espaces, urbain et rural. La photo montre bien la survivance du double héritage du Mexicain et souligne la difficulté à saisir un moment de véritable union de ces deux appartenances, union pourtant proposée par Octavio Paz dans son chapitre 5, « Conquista y colonia » :

Por la fe católica los indios, en situación de orfandad, rotos los lazos con sus antiguas culturas, muertos sus dioses tanto como sus ciudades, encuentran un lugar en el mundo. [...] Se olvida con frecuencia que pertenecer a la fe católica significaba encontrar un lugar en el Cosmos. La huida de los Dioses y la muerte de los jefes había 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.¹⁶

Cette union n'est sans doute pas aussi simple, ni aussi complète que le propose Octavio Paz. Elle existe certes, mais se réalise toujours dans ce retrait et cette réserve qu'il décrit si précisément par ailleurs et qui nous semble apparaître dans la photographie de Ramos de façon si flagrante. Cette réserve est d'ailleurs présente dans de nombreux portraits du monde rural, dans ceux de Juan Rulfo, mais également, vingt ans auparavant, dans ceux de Paul Strand.

L'art de dissimuler

Je terminerai par ce qui est sans doute la réflexion la plus emblématique de *El Laberinto de la soledad*, la question de la dissimulation, qui arrive dès le deuxième chapitre « Máscaras mexicanas » introduit par deux vers d'une chanson populaire : « Corazón apasionado/disimula tu tristeza »¹⁷. Le chapitre s'ouvre par ses mots : « Viejo o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano *se me aparece* como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa »¹⁸. Lorsqu'il pousse plus avant sa réflexion, Paz fait une description qui pourrait être celle d'une image photographique :

En sus formas radicales el disimulo llega al mimetismo. El indio se funde con el paisaje, se confunde con la barda blanca en que se apoya por la tarde, con la tierra oscura en que se tiende a mediodía, con el silencio que lo rodea. Se disimula tanto su humana singularidad que acaba por abolirla ; y se vuelve piedra, pirú, muro, silencio: espacio. No quiero decir que comulgue con el todo, a la manera panteísta, ni que en un árbol aprehenda todos los árboles, sino que, efectivamente, esto es, de una manera concreta y particular, se confunde con un objeto determinado.¹⁹

Il semblerait que ces mots dialoguent avec d'innombrables photographies. Ils me font d'emblée penser à l'image de Manuel Álvarez Bravo « Niño maya de Tulum, 1942 » où le parallèle est fait entre le visage d'un enfant et la sculpture d'un visage aux mêmes proportions sur le mur sur lequel il s'appuie. Ces mots me renvoient surtout aux portraits faits par Paul Strand au début des années trente et inclus dans son *Portfolio mexicain*. Je m'attarderai ici sur le portrait de deux hommes, peut-être un père et son fils, pris à Santa Ana, sur les bords du lac Pátzcuaro dans le Michoacán en 1933²⁰.

Ce portrait rassemble deux générations : un homme âgé, tête nue, est assis devant un mur de torchis blanchi à la chaux ; un homme d'âge mûr, portant un chapeau de palme tressée se tient

¹⁶ *Ibid.*, p. 243.

¹⁷ *Ibid.*, p.164.

¹⁸ *Ibid.*, p.164.

¹⁹ *Ibid.*, p.179.

²⁰ Titre original : *Men of Santa Ana, Lake Patzcuaro*, Michoacan, 1933.

debout, adossé au montant en bois de l'entrée. Ils portent tous deux un pantalon et une chemise en coton blanc (*manta*) et une ceinture (*faja*) en tissus de couleur sombre. Ils se ressemblent : même forme allongée de visage, même moustache, l'une blanche, l'autre brune, mêmes rides entre les sourcils et sur les joues. Tous deux dissimulent leurs mains, l'un en croisant les bras, l'autre derrière son dos, comme pour ne pas offrir de prise à celui qui les regarde. Leurs regards, pourtant, ne vont pas dans la même direction. Le plus jeune fixe l'objectif de ses yeux noirs et brillants. Le plus âgé semble fixer un point situé en bas à droite de l'observateur. Cependant, malgré cette différence, leurs regards aussi se ressemblent et ils ont la même attitude fermée, sérieuse, grave. Il n'y a pas d'animosité mais pas non plus d'intimité. Le photographe peut capter, mais il ne peut pas pénétrer. Il restera au seuil de leurs personnalités, comme au seuil de leur maison.

Pour Paul Strand, ce portrait devait très certainement incarner l'image emblématique du Mexicain, telle qu'elle s'est construite à travers la photographie de la fin du XIX^e et jusqu'à la Révolution. Ces hommes rappellent par exemple les zapatistes : mêmes traits, mêmes vêtements, même chapeau. Il ne leur manque que les armes et les cartouchières. Ces hommes, qui ont posé pour l'objectif, n'ont d'ailleurs pas de prénom. La photographie s'intitule « Men of Santa Ana ». Et bien que Paul Strand s'émancipe nettement de la photographie de « types mexicains » si caractéristique de la fin du XIX^e, cette photographie documentaire confère malgré tout aux deux hommes valeur de modèle. Ça n'est pas leur individualité qui est portraiturée.

Pour Octavio Paz, à supposer qu'il ait pu admirer ce cliché (ce qui est tout à fait plausible au vu de la date de prise de vue), ces hommes auraient également valeur de modèle, mais non pas de modèle de paysan aux traits indigènes. Ils pourraient être le portrait de la notion de dissimulation qu'il développe dans *El Laberinto de la soledad*. Dans leur regard, certes, mais également dans cette fusion avec le décor qu'évoque Paz : le mur à la chaux qui s'écaille et au torchis qui s'effrite. Cet abîme noir de l'intérieur du logis fait si bien ressortir la blancheur immaculée de l'habit du plus jeune. Bois, terre, chaux, obscurité, ils semblent faits de cette matière même qui sert de fond à leur portrait.

En contrepoint ou en symbiose, les dialogues se tissent donc entre la photographie mexicaine du début du XX^e siècle et les phrases de *El Laberinto de la soledad*. Là où les deux se rejoignent, à mon sens, c'est dans un questionnement constant et profond de la construction nationale, une problématique au centre de ces années fondatrices du Mexique contemporain. Le regard que posent les photographes et celui que pose Octavio Paz sur le Mexique et le Mexicain s'unissent dans ces interrogations. Que les représentations photographiques de son pays et de ses habitants aient alimenté son imaginaire et sa réflexion ne semble donc pas incongru. En particulier lorsque l'on produit une pensée sur son pays à distance – comme ce fut le cas pour l'écriture de *El Laberinto de la soledad* – et que nous revenons à l'esprit des images et des fragments dont la photographie se fait désormais inévitablement le vecteur.