

Héritages et intericonicité dans la photographie de presse mexicaine au XX^e siècle

MARION GAUTREAU

UNIVERSITÉ TOULOUSE – JEAN JAURÈS

FRAMESPA / UMR 5136

marion.gautreau@univ-tlse2.fr

1. Y a-t-il une différence fondamentale à s'interroger sur les continuités et les discontinuités en littérature et en photographie ? Bien que la photographie ait tardé à acquérir le statut d'art – en raison de son caractère éminemment technique et de ses grandes qualités comme outil de documentation –, il s'agit de deux champs artistiques aujourd'hui reconnus et analysés comme tels. Les notions de modèles, d'héritages, d'écoles, de ruptures et de renouveau, parmi tant d'autres, peuvent donc s'appliquer à l'un comme à l'autre de ces champs et favoriser une compréhension des flux et des mouvements qui traversent la création photographique et littéraire. La spécificité de l'étude proposée ici est qu'elle s'intéresse à un type particulier d'image mécanique, la photographie de presse. Elle analyse par ailleurs la dualité « continuités/discontinuités » sur un temps long, le temps du XX^e siècle. La photographie de presse se développe véritablement à l'aube du XX^e siècle, grâce aux procédés d'impressions en similitravure qui permettent aux images et aux mots d'être imprimés simultanément sur les pages des revues et des journaux. Elle supplante progressivement la gravure de presse qui avait fait les beaux jours des revues illustrées au XIX^e siècle (en France, la revue *L'Illustration* en est le parangon). À la différence de la photographie artistique, en pleine affirmation grâce au développement de la photographie pictorialiste aux États-Unis au cours des années 1900 et 1910, la photographie de presse se construit progressivement dans le premier tiers du XX^e siècle. Elle acquiert un statut international suite à la couverture médiatique de la Guerre Civile espagnole, à la toute fin des années 1930. C'est à ce moment-là qu'elle est rebaptisée « photojournalisme ».
2. Ce qui différencie la photographie artistique du photojournalisme, ce sont les objectifs et les usages de chacun. Alors que le photographe-artiste a pour but de créer une œuvre définie par ses qualités esthétiques et destinée

à des murs de galeries, de musée ou à des livres d'artistes, le photographe de presse se donne comme objectif premier d'informer et cherche à publier ses images dans les pages de journaux et de revues (aujourd'hui sur les pages virtuelles des réseaux sociaux et médias en ligne). Les qualités esthétiques de la prise de vue, sans être délaissées, sont subordonnées à la nécessité d'informer. Il est photographe, mais il est également journaliste. Il semblerait donc logique que les modèles et sources d'inspiration du photojournaliste se situent prioritairement dans le monde de la presse. Nous allons cependant voir qu'au Mexique, l'influence d'une photographie artistique a été déterminante pour la mise en place d'un certains nombres de caractéristiques des images de presse. La réflexion que nous menons ici s'articule en trois grandes périodes : la Révolution mexicaine et ses répercussions iconographiques (années 1910-1940), le développement d'un photojournalisme mexicain singulier et l'émergence de grandes figures de référence au mitan du siècle (1940-1970) et, enfin, la naissance d'un « nouveau photojournalisme » au Mexique (à partir des années 1970). Nous pouvons d'ores et déjà préciser qu'il s'agit davantage d'une histoire des continuités plutôt que des ruptures car les modèles visuels se modifient et se succèdent tout en dégagant une ligne directrice au cours du siècle. Les pratiques photographiques évoluent avec leur temps, comme dans l'ensemble des pays, mais elles forgent en même temps une iconographie singulière pour représenter le Mexique et en particulier la ville de Mexico, sur laquelle nous allons nous concentrer.

1. La Révolution mexicaine ou l'acte de naissance du photojournalisme mexicain

3. Il existe une sorte de consensus entre les historiens et les historiennes pour faire de la Révolution mexicaine un acte fondateur du Mexique du XX^e siècle, en dépit de toutes les critiques que l'institutionnalisation de cette lutte armée a pu susciter au cours des décennies. Nous soutenons l'idée que la Révolution mexicaine est également l'acte fondateur du photojournalisme mexicain (Gautreau, 2015).
4. Il est coutume de s'appuyer, en histoire de la photographie, sur quelques grandes dates inlassablement reprises pour poser les jalons des différentes étapes des évolutions de la production photographique. En lien

avec la documentation d'événements historiques, les deux dates retenues sont la Guerre de Crimée (1955-56) et la guerre civile espagnole. La Guerre de Crimée est présentée comme la première guerre ayant fait l'objet d'une couverture photographique, sous forme d'une mission photographique menée par Roger Fenton et la *Royal Photographic Society*. L'envoi en Crimée de Fenton et de son lourd équipement a permis la production d'images photographiques encore très figées mais prises sur place, dans les campements et près des champs de bataille. Fenton est considéré, en quelque sorte, comme le premier photographe de guerre de l'humanité. La deuxième (1936-1939) constitue, dans ces récits de l'histoire de la photographie, l'acte de naissance du photojournalisme moderne ; Robert Capa, Gerda Taro – qui y laissa sa vie – ou Chim sont présentés comme les premiers reporters de guerre, travaillant pour différentes revues et journaux auxquelles ils envoient leurs images prises au cœur des combats et des troupes. Ils font également partie des premiers photographes à se revendiquer comme auteurs et donc à exiger que leurs images publiées soient créditées ; ils produisent également des narrations photographiques, qui préfigurent la forme du reportage. Ils installent ainsi une façon de faire, à la fois dans l'éthique de la prise de vue – être au centre de l'action, prendre position – et dans le professionnalisme de la diffusion – sélectionner et éditer les photographies, les agencer en récit et les légender.

5. La Révolution mexicaine (1910-1917), située chronologiquement entre ces deux guerres, est rarement considérée comme un jalon important de ces évolutions dans la photographie de presse. Elle est pourtant l'une des premières révolutions du XX^e siècle et l'une des plus documentées du point de vue iconographique en raison, entre autres, de sa proximité avec les États-Unis. La plupart des photographies de la guerre civile mexicaine sont prises par des photographes mexicains et publiées dans la presse nationale, déjà pléthorique et bien implantée, notamment dans la capitale, mais aussi en région. Le fait que la majorité des combats des premières heures de la révolution aient lieu dans le nord du Pays, voire à la frontière même avec les États-Unis – c'est le cas de la bataille de Ciudad Juárez, en face de la ville de El Paso, en mai 1911 – provoque l'intérêt des médias états-uniens qui dépêchent leurs reporters et leurs photographes sur le Rio Grande, voire au-delà. De nombreuses pages des revues illustrées (*Colliers Weekly*, *Harpers's Weekly*, etc.) sont alors consacrées à la couverture des combats entre troupes révolutionnaires et armée fédérale, dans un premier temps, puis

entre les différentes factions révolutionnaires. L'un des plus célèbres photographes de presse étasunien, Jimmy Hare, fait partie de ces envoyés spéciaux et rapporte des images publiées dans la presse nationale et internationale, grâce à la circulation des photographies permise par les agences de presse.

6. Nous avançons plusieurs arguments pour étayer l'idée que la Révolution est l'acte fondateur du photojournalisme mexicain. Il s'agit, tout d'abord, du premier événement d'ampleur nationale documenté au quotidien par les photographes, depuis la capitale et dans tous les lieux où se déroulent les combats. Il y a un souci d'exhaustivité et d'actualité sans précédent. Il s'agit, ensuite, d'une guerre civile qui oblige donc les titres de presse à prendre position et à offrir une information visuelle commentée. Cette nécessité, ainsi que la grande quantité d'images produites, poussent les revues et les journaux à se lancer dans la création de récits visuels inédits. Si les Unes sont souvent illustrées d'une seule photographie, les pages intérieures regorgent d'agencements photographiques (de 4 à 8 images environ) soutenus par des titres et des légendes, voire de petits textes explicatifs. Ces récits visuels sont une nouveauté au sein de la presse écrite et leur répétition quotidienne les ancre progressivement dans le paysage médiatique. Sans constituer encore des reportages à part entière, ces récits donnent la part belle aux images et construisent une représentation de la guerre à partir de l'iconographie et non plus uniquement à partir du texte. Et bien que les crédits soient encore très rarement attribués aux photographes¹, ce déploiement de la couverture photographique les fait progressivement passer d'un rôle de techniciens à celui de « professionnels de l'objectif² ». Ce glissement opère ainsi un changement sur les photographies elles-mêmes qui vont parfois être érigées au rang d'icône, notamment en ce qui concerne les portraits de héros révolutionnaires tels que Francisco Villa ou Emiliano Zapata.

7. La Révolution mexicaine est donc bien davantage un moment de rupture en termes médiatiques que politiques. La distance temporelle permet d'affirmer aujourd'hui qu'elle n'a pas provoqué de rupture radicale avec un modèle de domination et d'oppression des couches les plus pauvres de la société. Il est possible, en revanche, de soutenir l'idée selon laquelle elle a

1 Malgré l'exception notable de *La Ilustración semanal* qui commence à mentionner le nom des photographes, sans que cela soit systématique.

2 « profesionistas de la lente ».

durablement influencé les modèles médiatiques et, en particulier, le rôle dévolu à la photographie dans la presse imprimée. Elle a donc aussi installé une offre (et une demande) de représentation visuelle des événements politiques et sociaux, générant ainsi la diversification, l'intensification et la professionnalisation des activités des photographes de presse :

Como producto de la contienda armada se habían transformado las formas de ver y aprehender las imágenes. La prensa ilustrada había cobrado un fuerte auge en la época, lo que obligó a los reporteros gráficos a cubrir una amplia variedad de temas y acontecimientos y a buscar en cada placa una nueva forma de discurso que acompañara la modernidad que el estado posrevolucionario naciente estaba propiciando (Monroy, 1994 ; 81)³.

8. Mais son influence n'a pas été uniquement interne. La Révolution, et plus encore ses répercussions en termes idéologiques et de valeurs, mais aussi d'« exotisation » du pays et de sa lutte armée, a attiré dans les années vingt plusieurs photographes étrangers qui ont joué un rôle majeur dans la mise en place de modèles visuels qui constituent le socle du canon photographique au Mexique au cours du XX^e siècle. Il s'agit, principalement, d'Edward Weston, de Tina Modotti et de Paul Strand.

2. Les passations photographiques des années 1920 et 1930 : Weston, Modotti, Cartier-Bresson et Manuel Álvarez Bravo

9. Ce qu'il est commun d'appeler la post-révolution et qui englobe, *a minima*, les deux décennies des années 1920 et 1930, est bien connu, en histoire de l'art latino-américain, comme une foisonnante période de renouveau artistique au Mexique ayant eu des répercussions au niveau continental. L'essor du muralisme et l'interdépendance entre art et politique que ce mouvement prônait en font une avant-garde engagée reconnue internationalement et qui, en partie, s'affranchit des canons artistiques européens. L'impulsion donnée par José María Vasconcelos, à la tête du nouveau Ministère de l'Éducation Publique⁴, pour que le muralisme s'étende sur les murs des édifices publics créé un appel qui va s'étendre bien au-delà du cercle des peintres. L'élan artistique est soutenu par un élan politique et idéologique sans précédent. Malgré la guerre fratricide et les assassinats de

3 Voir également : Mraz, John. *Fotografiar la Revolución Mexicana. Compromisos e íconos*, Mexico, INAH, 2010.

4 SEP : Secretaría de Educación Pública.

leaders révolutionnaires – Francisco Madero (1913), Emiliano Zapata (1919) et Venustiano Carranza (1920) –, la fin de la lutte armée était lue par de nombreux artistes, intellectuels et hommes politiques comme le triomphe de la Révolution et des valeurs défendues par plusieurs leaders. Cette sensation de triomphe devait beaucoup à la ratification de la nouvelle Constitution en 1917, l'une des plus progressistes pour l'époque au niveau international, et aux défenses de plusieurs droits jusqu'alors délaissés : un droit du travail très encadré, le droit à la terre pour celui qui la travaille, des droits syndicaux, etc. À l'attrait politique et artistique se rajoutait une composante plus folklorique ou exotique, déjà présente depuis le XIX^e siècle dans l'engouement des scientifiques et explorateurs étrangers pour ce pays. La mise à jour de sites archéologiques, la végétation tropicale et désertique et l'existence d'un artisanat de grande qualité témoignant de la vitalité de traditions ancestrales sans cesse réactualisées faisaient du Mexique un pays coté dans ce début de XX^e siècle encore profondément marqué par un imaginaire de découverte et d'exploration de contrées lointaines (depuis le point de vue européen) lié à une mentalité impérialiste très prégnante⁵. C'est dans ce contexte que plusieurs figures de la photographie se déplacent et séjournent au Mexique, laissant derrière eux une production abondante et largement diffusée dans les cercles nationaux et internationaux.

10. Nous nous éloignons certes ici de la photographie de presse stricto sensu mais il est important de comprendre que, bien souvent, une pratique artistique influençait une pratique d'information, que ce soit chez un même photographe ou entre les photographes. Il nous semble que cette influence réciproque est particulièrement présente au Mexique et constitue l'une des principales continuités au sein de la photographie de presse au XX^e siècle. Elle s'affirme avec la venue dans les années 1920 d'un couple devenu célèbre, Edward Weston et Tina Modotti. Répondant à l'invitation de Robo, le mari de Tina Modotti (qui meurt cinq jours après avoir envoyé la lettre d'invitation), Edward Weston, photographe états-unien au travail de plus

5 Des photographes avaient déjà fait le voyage jusqu'au Mexique depuis le milieu du XIX^e siècle pour en rapporter des vues archéologiques, paysagères et des portraits de types mexicains. Tel fut le cas de Charles Désiré Charnay ou d'Abel Briquet. D'autres se sont installés à Mexico pour y faire carrière, comme l'Allemand Hugo Brehme, reconnu pour son ouvrage *México pintoresco* (1923). Voir l'article de Mayra Mendoza Avilés, «México pintoresco o la suave patria de Hugo Brehme», *Alquimia* n°27, Sistema Nacional de Fototecas, mai-août 2006.
[En ligne : <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:8940>], consulté le 19/09/24.

en plus avant-gardiste arrive à Mexico en 1923. Il y retrouve sa disciple Tina Modotti et leur union amoureuse et professionnelle va marquer durablement la photographie mexicaine. Weston propose, dans le sillage des avant-gardes européennes, des images aux lignes épurées, aux contrastes prononcés tendant vers l'abstraction. S'émancipant progressivement des enseignements de son maître, Modotti s'affirme comme photographe. Si elle reprend le modèle formel de Weston, elle développe un regard plus politique, conforme à ses engagements communistes. Elle immortalise ainsi des travailleurs qui manifestent, compose une nature morte avec des cartouchières, du maïs et une guitare, met l'accent sur des anonymes du peuple mexicain⁶. Les liens que tissent Weston et Modotti avec les artistes et intellectuels mexicains leurs ouvrent les portes de galeries et de revues où ils peuvent exposer leur travail. Cette diffusion marque durablement les développements de la photographie au Mexique à partir des années 1930 :

Estas muestras fueron decisivas para modificar el concepto de la fotografía y de su apreciación en nuestro país. Se empezó entonces a considerarla como algo más que un documento informativo, histórico, publicitario o de representación social. Weston y Modotti abrían un espacio a la fotografía artística mexicana que se exponía ahora en lugares públicos y destinados al arte. Su innovador tratamiento formal y temático cambiaba la manera tradicional en que los retratos, los desnudos y los objetos eran capturados por la cámara. No obstante, en las palabras expresadas por algunos intelectuales, artistas y críticos de la época se ve la dificultad de aceptar o entender la fotografía como una manifestación artística autónoma y continúan comparándola con elementos pictóricos (Monroy, 1994 ; 82).

11. Dans l'article qu'elle consacre à Weston, Rebeca Monroy Nasr met l'accent sur le rôle que le couple a joué dans la reconnaissance de la légitimité d'une photographie artistique, allant au-delà du simple document d'information ou de représentation de la réalité mexicaine. Ils creusent encore un peu plus la possibilité de jouer avec les images, de procéder à des essais esthétiques, de faire de l'exploration une démarche iconographique. C'est dans cette voie que s'engouffre Manuel Álvarez Bravo, qui prend connaissance du travail de Weston et Modotti dans les années 1920 et commence à tracer son chemin de « photopoésie » (Álvarez Urbatjel, 2006) qui va faire de lui le photographe mexicain le plus reconnu du XX^e siècle au niveau international.

6 Un échantillon des photographies de Tina Modotti est visible sur la page que lui consacre le MoMa : <https://www.moma.org/artists/4039> (consulté le 19/09/24).

12. Manuel Álvarez Bravo n'est pas un photojournaliste ; ce n'est pas non plus un photographe documentaire à proprement parler. Mais il part de la matière documentaire, et notamment de la capitale et de ses habitants, pour façonner un univers poétique, ironique et onirique qui devient sa signature. Le détournement pourrait définir son style, à la fois dans la subversion des objets et personnages qu'il cadre et fige sur ses pellicules, mais aussi dans le jeu qu'il instaure en créant minutieusement les légendes de chacune des photographies qu'il sélectionne pour les expositions et les publications. La préoccupation sociale, l'une des marques héritées de Modotti, imprègne également un grand nombre de ses images. Prenons un seul exemple, le portrait de dos de cinq hommes, sans doute des travailleurs qui, assis sur des tabourets hauts, sont attablés au comptoir d'une cantine de quartier. Le rideau en fer du local est baissé jusqu'au premier tiers de la porte, et de l'image, et semble les avoir décapités. Álvarez Bravo a intitulé cette photographie « Los agachados », que l'on pourrait traduire par « Ceux qui sont penchés » ou bien, et là réside le jeu de mots, « ceux qui sont soumis ». Ce portrait collectif dépeint avec empathie et subtilité le quotidien de la classe ouvrière urbaine en 1934⁷.
13. La rencontre entre Henri Cartier-Bresson et Manuel Álvarez Bravo se fait naturellement lors du voyage du premier au Mexique en 1934 et leurs accointances photographiques sont si évidentes qu'ils sont exposés conjointement au Musée des Beaux-Arts au début de l'année 1935 (Terrasa, 2003 ; 89). Les deux hommes ont alors sensiblement le même âge (Álvarez Bravo est né en 1902 et Cartier-Bresson en 1908) et une façon similaire d'envisager la prise de vue comme une condensation visuelle : « Les photographies prises par Henri Cartier-Bresson dans les années trente sont le fruit de cette condensation spatio-temporelle, de cette « concentration visuelle intense » tellement opposée aux pratiques actuelles » (Terrasa, 2003 ; 85). L'un comme l'autre ne pratique pas – cela viendra plus tard pour Henri Cartier-Bresson – le reportage photographique et la production de sujets en série ; ils privilégient des éclats de présent captés dans leur unicité, ce que le grand photographe français nomme l'« instant décisif ». Cartier-Bresson réalise d'ailleurs au Mexique en 1934 une photographie très similaire à « Los aga-

7 Une sélection de photographies de Manuel Álvarez Bravo de trouve sur la page de la Fondation : <https://www.manuelalvarezbravo.org/es/galeria/> (consulté le 19/09/24). Voir également : Aubague Laurent, « Manuel et Lola Álvarez Bravo : le couple fondateur de la modernité photographique au Mexique », *Amerika* 10 | 2014, [En ligne : <http://journals.openedition.org/amerika/5048>] (consulté le 01/10/2024).

chados » d'Álvarez Bravo. Cette image montre six ouvriers en salopette, assis sur un banc de dos. Une toile cache en grande partie leurs têtes et l'attention est focalisée sur leur dos. La composition est quasiment identique dans les deux photographies. La légende choisie par le maître mexicain donne cependant une lecture sociale beaucoup plus évidente à son image.

14. Modotti et Weston offrent le regard de l'étranger sur la géographie et le peuple mexicains. Ils contribuent aussi à l'internationalisation de la représentation photographique mexicaine. Manuel Álvarez Bravo constitue un pont entre ces figures majeures et l'ensemble de photographes, plasticiens et journalistes, qui verront le jour à partir des années 1940. Son empreinte est extrêmement forte et elle influence de manière durable tous les pans de la production photographique mexicaine au XX^e siècle. Il forme de nombreuses et nombreux disciples, dont son épouse Lola Álvarez Bravo et Graciela Iturbide, aujourd'hui la plus célèbre des photographes de nationalité mexicaine.

3. Le photojournalisme au mitan du siècle

15. Ce détour par la photographie artistique, mais éminemment sociale voire engagée politiquement, n'est pas une digression. Il semblerait qu'en histoire de la photographie, journalisme et pratique artistique soient intimement liés, le caractère esthétique de l'image ne pouvant être nié même lorsque la priorité est donnée à l'information. La forme se mettant au service du message, les photojournalistes puisent leur inspiration en termes de cadrage, de composition, d'angle de prise de vue, de contrastes, etc., auprès de nombreuses sources artistiques qui ne sont d'ailleurs pas exclusivement photographiques.
16. L'essor de la presse illustrée et le succès de modèles comme ceux des magazines *Life* ou *Vu* favorisent l'émergence de la figure du photojournaliste, au Mexique comme ailleurs. Les chefs de file de la profession à partir des années 1950 se nomment Nacho López et Héctor García. Mais nous pourrions citer bien d'autres noms, notamment Enrique Díaz⁸, les Frères Mayo et Rodrigo Moya⁹.

8 Voir Monroy Nasr, Rebeca, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, Mexico, IIE-UNAM, 2003.

9 Voir Del Castillo, Alberto, *Rodrigo Moya: una visión crítica de la modernidad*, Mexico, CONACULTA, 2006.

17. Héctor García entreprend des études de photographie en 1946, à l'Académie des Arts et Sciences Cinématographiques et y a pour enseignants Manuel Álvarez Bravo et Gabriel Figueroa (Navarro Castillo, 2012)¹⁰. Dans le livre qu'elle consacre à ses reportages de l'année 1958 publiés dans la revue *Ojo!*, *una revista que ve* – créée spécialement pour pouvoir montrer des photographies censurées par la presse habituelle –, Raquel Navarro Castillo dresse le portrait d'un « reporter graphique¹¹ » hyperactif, couvrant très largement les événements politiques et sociaux de la capitale, avec un regard particulièrement tourné vers l'enfance et les classes défavorisées. Avec certains confrères, il se démarque aussi dans la profession par des prises de position claires et souvent contraires à la ligne gouvernementale (Navarro Castillo, 2012 ; 24-25) :

En Ojo!, como en otras publicaciones de la época –*Política, La Nación*–, se proyecta y materializa el sentir de una parte de la sociedad que, inconforme con los efectos desiguales de la modernización emprendida por los regímenes posrevolucionarios de mediados del siglo XX, aprovecha la coyuntura política para manifestar su descontento y luchar por revertir su precaria condición económica y lograr mecanismos democráticos que mermen el autoritarismo propio de esos gobiernos.

Como parte de esta situación, Héctor García muestra, a través de la fuerza de la composición visual de su obra en particular y de la propuesta editorial de *Ojo!* en general, una representación de los sucesos que contrasta con la promovida por los medios impresos que, plegados a los intereses oficiales, intentan justificar la acción gubernamental y denostar a los grupos que han decidido confrontarlo (Navarro Castillo, 2012 ; 126).

18. Concernant Nacho López, l'historien de la photographie John Mraz commence l'incontournable livre qu'il a consacré à ses « photos-essais » par les mots suivants :

La importancia de lo aparentemente insignificante, la dignidad de los evidentemente pisoteados y la búsqueda de una estética capaz de rendir sus testimonios constituyen la médula de la fotografía de Nacho López [...]. Sus fotoensayos captaron la vida cotidiana de los desamparados y se publicaron durante los años cincuenta en las revistas ilustradas más importantes de México: *Hoy, Mañana y Siempre!*. Nacho López fue reconocido como un fotógrafo excepcional desde el momento en que apareció en las páginas de *Mañana* en 1950. [...] En el lapso comprendido entre 1976 y 1985, enseñó fotografía en la Universidad Veracruzana, en Xalapa, y en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde

¹⁰ Gabriel Figueroa est l'un des principaux chefs opérateurs du cinéma mexicain au XX^e siècle.

De nombreuses photographies d'Héctor García illustrent l'ouvrage que lui consacre Raquel Navarro Castillo.

¹¹ Des années 1930 aux années 1960, environ, on parle plus volontiers au Mexique du métier de *reportero gráfico* que de celui de *fotoperiodista*.

formó a varios de los fotoperiodistas actuales, y fue el principal teórico de lo que ha llamado el Nuevo Fotoperiodismo Mexicano, cuyos representantes han producido la fotografía más vital del país hoy en día (Mraz, 1999 ; 11).

19. Ces deux portraits des grandes figures de référence du photojournalisme à Mexico au milieu du XX^e siècle nous apportent différents éléments sur l'analyse des modèles et héritages dans cette profession. La composante sociale, tout d'abord. Il apparaît clairement que dans la recherche d'actualités et d'information, les photojournalistes qui percent, et se font remarquer (et reconnaître) par leurs pairs et le public, sont ceux qui accordent une priorité à la question de la périphérie ou de la marginalité : les laissés-pour-compte, les confins de la ville, les travailleurs et leurs difficultés, les enfants des rues sont autant de sujets qu'ils abordent avec sensibilité et conscience politique. Ils ne délaissent pas pour autant l'information classique et nécessaire autour des actions du gouvernement ainsi que des actualités économiques, sociales et culturelles mais conservent avec constance et persévérance une préoccupation pour une partie de la population pour laquelle l'accès aux médias (en tant que sujets et en tant que lecteurs) est un chemin difficile. Nacho López est certes un des photographes du milieu du cinéma et de la culture de la capitale, mais c'est aussi et sans doute en priorité, un photographe qui se rend à maintes reprises dans des communautés indigènes et qui arpente les rues du Mexique pour documenter la vie quotidienne, tant en milieu rural qu'urbain. De Manuel Álvarez Bravo, il semble avoir hérité le goût pour les titres et légendes évocateurs ; ses reportages s'intitulent : « Prisión de sueños », « La calle lee », « Sólo los humildes van al infierno » et immortalisent les commerces de rue, les prisonniers, les vendeurs de journaux, les travailleurs et toute une foule de personnages qui peuplent Mexico dans les années cinquante et soixante en particulier¹².
20. Il apparaît ensuite qu'ils se démarquent dans la profession par leur revendication du rôle politique de la photographie. Ils pratiquent une photographie engagée, assez éloignée de la visualité officielle majoritairement relayée par les médias, une photographie le plus souvent décalée, légèrement ironique, parfois dénonciatrice ou provocatrice. Le contexte politique de ces décennies, après plus de vingt années d'hégémonie du seul parti au pouvoir depuis 1929, reste un contexte très contraint, où la liberté d'expres-

¹² Un aperçu du catalogue que le Musée des Beaux-Arts a consacré au photographe (Nacho López. *Fotógrafo de México*, Mexico, INBA, 2017) se trouve à l'adresse suivante : https://issuu.com/teresapeyret/docs/web-brochure_nacholopez (consulté le 29/09/2024).

sion est loin d'être assurée et promue. Leurs reportages – et les entreprises de ces photographes et leurs alliés pour pouvoir parfois les montrer, comme la création de *Ojo ! una revista que ve* – constituent donc une fenêtre vers une information autre, moins conventionnelle et policée. Si l'on ajoute à cela le rôle que Héctor García, et surtout Nacho López, vont jouer en tant qu'enseignants et mentors de futures générations de photographes, nous comprenons à quel endroit le *Nuevo fotoperiodismo mexicano* prend sa source :

Según los fotoperiodistas entrevistados, los que más han dejado huella en su propio trabajo son Héctor García, los Hermanos Mayo y Nacho López. Héctor García impulsó mucho a Marco Antonio Cruz, quien comenzó trabajando con él. Tanto Pedro Valtierra como Francisco Mata Rosas consideran que Héctor tuvo un papel muy importante en el desarrollo del nuevo fotoperiodismo, aunque, para Valtierra, "la influencia más fuerte en el diarismo son los Hermanos Mayo". [...] Para varios de los fotoperiodistas nuevos -entre ellos, Elsa Medina, Andrés Garay, Daniel Mendoza- el maestro fue Nacho López. Elsa afirma que "Nacho me enseñó a ver" y diferentes fotoperiodistas hacen referencia a la importancia del modelo de sus ensayos y reportajes (Mraz, 1996 ; 22).

4. Le dernier quart du XX^e siècle et le Nuevo fotoperiodismo

21. Le terme de "Nouveau photojournalisme mexicain" a été forgé par John Mraz, qui l'a amplement théorisé et argumenté dans son livre publié en 1996, *La mirada inquieta*. Il situe la naissance de cette nouvelle pratique du photojournalisme en 1977, avec la création du quotidien *Unomásuno* sous l'impulsion de Manuel Becerra Acosta (Mraz, 1996 ; 26). Les photographes avec lesquels il s'est entretenu lui confirment tous avoir eu (ou avoir vu) dans les pages de journal *Unomásuno* une liberté de ton et de sujets impensables auparavant. Une rupture a bien eu lieu auparavant pour permettre une telle évolution, mais il s'agit d'une rupture avant tout politique : la répression du mouvement étudiant de 1968. Le massacre de Tlatelolco (2 octobre 1968) – où sans doute plus de 400 personnes ont trouvé la mort aux mains de l'armée mexicaine sur ordre du gouvernement – signe certes la fin brutale du mouvement étudiant mais se révélera, à terme, le déclencheur de l'ouverture progressive du régime priïste¹³. S'ouvre alors la possibilité de créer des titres de presse plus critiques et novateurs, ce qui sera le cas avec la revue *Proceso* (1976), et les quotidiens *Unomásuno*

13 Issu du PRI, le Parti Révolutionnaire Institutionnel.

suno (1977) et *La Jornada* (1984). Que proposent ces médias et en particulier les deux quotidiens ? Les photographes trouvent tout d'abord une rédaction qui les fait participer aux décisions éditoriales. Ils peuvent également proposer des sujets et disposer de quelques jours pour les réaliser, délaissant par moment l'information quotidienne et immédiate pour un traitement légèrement plus posé de l'actualité. Ils trouvent enfin de l'espace (jusqu'à 40 % des pages de *La Jornada* à ses débuts) pour diffuser leurs images. Et surtout, les rédactions mettent en valeur la photographie pour elle-même, sans la subordonner systématiquement à une information ou à un article. C'est ainsi que fleurissent les images de la vie quotidienne dans la capitale, les photographes étant encouragés à s'arrêter sur ce qui les entoure, même lorsqu'ils sont envoyés pour la couverture d'un événement précis. Il n'est donc pas rare de voir publiées des photographies isolées, se suffisant à elles-mêmes, montrant la vie et le travail dans la rue, les transports, les loisirs, etc. Reprenant les conseils de Nacho López et encouragés par les directeurs de la rédaction, les photojournalistes intègrent la pratique photographique dans leur vie quotidienne et appréhendent alors leur métier depuis un point de vue plus auctorial.

22. La liberté qui leur est accordée, et dont ils s'emparent avidement, donne naissance à des trajectoires individuelles mais dont les images résonnent à la fois de façon synchronique et diachronique. Notamment dans *La Jornada*, à la fin des années 1980, les photographies de Pedro Valtierra, Marco Antonio Cruz, Andrés Garay, Fabrizio León, Frida Hartz ou Elsa Medina – la présence de femmes photojournalistes est à souligner – dialoguent entre elles et offrent aux lecteurs une nouvelle visualité de la capitale et de ses habitants en cette fin de XX^e siècle. Mais leur production s'inscrit également dans la lignée de l'iconographie qui les a précédés. Nous pouvons, par exemple, souligner la récurrence du motif révolutionnaire, ou celle des populations marginalisées dans les zones urbaines.

23. Il semble à première vue étrange que la Révolution mexicaine fasse irruption dans les photographies de presse des années 1980 ou 1990, alors que la lutte armée est finie depuis soixante ans et que la population critique ouvertement maintenant les gouvernements successifs qui se sont réclamés de son héritage. Cependant, les images iconiques de la guerre civile, et notamment les portraits de ceux qui ont été érigés en héros (Zapata, Madero, Villa, Carranza), restent omniprésentes que ce soit sur les murs des palais et institutions gouvernementales ou sur les pancartes dans les

manifestations. Il n'est donc pas rare de voir publiée une photographie qui met en scène des hommes politiques face à ces portraits. Le soin alors apporté au cadrage et à l'angle de prise de vue permet souvent, dans ces cas-là, de souligner l'hypocrisie des hommes politiques qui se réclament encore des valeurs de justice ou de démocratie défendues par les révolutionnaires tout en faisant le jeu d'un régime de parti unique. C'est le cas de deux célèbres photographies d'Elsa Medina, « Salinitas » et « Salinas con Zapata » (Gautreau, 2023) qui ridiculisent le candidat à la présidence (puis président de la République) Carlos Salinas de Gortari tout en rappelant la grandeur d'un Emiliano Zapata dont l'héritage est bafoué par l'instrumentalisation qu'en fait Salinas au profit de sa politique néolibérale. On retrouve dans ces portraits une liberté de ton et une ironie déjà présentes chez Manuel Álvarez Bravo ou Nacho López.

24. Dans un autre portrait, « Limpiaparabrisas », Elsa Medina met en valeur le travail de rue en photographiant, depuis l'habitacle d'une voiture, un très jeune laveur de vitre. C'est le mois de décembre et quelques guirlandes accrochées dans la rue sont visibles en arrière-plan. Ce n'est qu'une photographie parmi d'autres, de Medina ou de ses collègues, qui s'inscrit dans la très longue lignée des images prises dans les rues de Mexico et soulignant la précarité voire l'indigence dans laquelle vivent de nombreux Mexicains. Depuis « Los agachados » (Manuel Álvarez Bravo, 1934), en passant par « Niño en el vientre de concreto » (Héctor García, 1952), le motif des hommes et des femmes de la capitale marginalisés a été reproduit à l'envi par les photographes de presse. Il rappelle le caractère social de nombreuses images prises par des photojournalistes engagés qui tentent à travers leur travail de donner à voir une autre réalité que celle qui est véhiculée dans les discours officiels de cette fin de siècle qui commence à sentir la fin de règne.

25. Ce rapide parcours à travers la photographie de presse mexicaine au XX^e siècle est loin de rassembler l'ensemble des éléments qui caractérisent cet artefact culturel qu'est l'image de presse. Il tente modestement de retracer les héritages et de comprendre la construction de modèles et la formation de disciples à travers les différentes générations de photographes et leurs chefs de file. Des pans importants de la production photographique – notamment les reportages sur le monde rural et les communautés indigènes, sur la faune, la flore et la géographie mexicaines – ont été laissés de côté afin de se concentrer sur le portrait de la capitale et de ses habitants,

lieu de travail de nombreux photographes et lieu d'inspiration majeur. Ceci reflète d'ailleurs l'importante centralisation culturelle et médiatique du pays et, notamment, une focalisation des historiens et historiennes de la photographie sur ce qui a été produit sur et depuis Mexico. Une histoire régionale de la photographie commence à se faire jour depuis une quinzaine d'années mais il reste encore de nombreux photographes à investiguer et de multiples histoires visuelles à conter. Ces quelques exemples de fils rouges – un regard digne sur les habitants les plus défavorisés de la ville, une ironie et un humour visuels – montrent que la transmission est de mise et que les grands noms de la photographie, consciemment ou non, forgent des modèles qui sont analysés et souvent repris, pour être actualisés. La forte intericonicité qui se construit au fil des décennies permet de parler d'une photographie de presse mexicaine reconnaissable à ses sujets à caractère social et à son ton souvent irrévérencieux envers les autorités et leurs discours d'encensement de la modernisation.

Bibliographie

ÁLVAREZ URBATJEL Colette et al., *Manuel Álvarez Bravo : photopoésie*, Le Méjean, Actes Sud, 2008.

AUBAGUE Laurent, « Manuel et Lola Álvarez Bravo : le couple fondateur de la modernité photographique au Mexique », *Amerika*, n° 10, 2014. [En ligne : <http://journals.openedition.org/amerika/5048>] (consulté le 01/10/2024).

DEL CASTILLO Alberto, *Rodrigo Moya: una visión crítica de la modernidad*, Mexico, CONACULTA, 2006.

GAUTREAU Marion, «La fotografía de la Revolución mexicana: ¿el nacimiento de un fotoperiodismo mexicano?», in Del Castillo et al. (Coord.), *Fotografía, cultura y sociedad en América Latina en el siglo XX. Nuevas perspectivas*, *L'Ordinaire des Amériques*, n° 219, 2015. [En ligne : <https://journals.openedition.org/orde/2093>] (consulté le 25/09/2024).

_____, «El retrato del poder en La Jornada. La mirada crítica de Elsa Medina hacia Carlos Salinas de Gortari y el destino de las imágenes

fotoperiodísticas», in Monroy Nasr Rebeca et Sánchez Michel Valeria, *A 180 años de la fotografía en México: un recuento*, Mexico, Universidad Iberoamericana A.C., 2023.

MENDOZA AVILÉS Mayra «México pintoresco o la suave patria de Hugo Brehme», *Alquimia*, n° 27, Sistema Nacional de Fototecas, mai-août 2006. [En ligne : <https://tinyurl.com/mwpra8tt>] (consulté le 19/09/2024)

MONROY NASR Rebeca, «Los Objetos Del Deseo: Edward Weston En México», *Historias*, n° 32, 1994, p. 79–86. [En ligne : <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/13994>] (consulté le 12/09/2024)

_____, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, Mexico, IIE-UNAM, 2003.

MRAZ John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, Mexico, INAH, 1999. [En ligne : <https://tinyurl.com/3zj62hxp>] (consulté le 27/09/2024)

_____, *Fotografiar la Revolución Mexicana. Compromisos e íconos*, Mexico, INAH, 2010.

_____, *La mirada inquieta. Nuevo fotoperiodismo mexicano, 1976-1996*, Mexico, Centro de la Imagen; CONACULTA, 1996.

Nacho López. Fotógrafo de México, catalogue d'exposition, Mexico, INBA, 2017.

NAVARRO CASTILLO Raquel, *Héctor García en Ojo!, una revista que ve*, Mexico, CONACULTA; Cenart; Centro de la Imagen, 2012. [En ligne : https://issuu.com/c_imagen/docs/hector-garcia] (consulté le 24/09/2024)

TERRASA Jacques, « L'âpre vitalité de l'éphémère : les photographies mexicaines (1934) d'Henri Cartier-Bresson », *Caravelle*, n° 80, 2003, *Arts d'Amérique latine : marges et traverses*, p. 83-94. [En ligne : doi : <https://doi.org/10.3406/carav.2003.1403>] (consulté le 19/09/2024)