



HAL
open science

Des expériences du temps dans la photographie latino-américaine contemporaine

Mathieu Corp

► **To cite this version:**

Mathieu Corp. Des expériences du temps dans la photographie latino-américaine contemporaine. Art et histoire de l'art. Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2015. Français. NNT : . tel-01316168

HAL Id: tel-01316168

<https://theses.hal.science/tel-01316168>

Submitted on 18 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3



Ecole doctorale 267 Arts et Médias

EA 1484 CIM-Appla&Co

Thèse pour l'obtention du grade de docteur en
Sciences de l'Information et de la Communication

présentée par **Mathieu Corp**

DES EXPERIENCES DU TEMPS DANS LA PHOTOGRAPHIE LATINO-AMERICAINE CONTEMPORAINE

sous la direction de **Marie-Dominique Popelard**

soutenue le samedi 10 octobre 2015

Composition du jury :

Mme Jocelyne ARQUEMBOURG	Professeure des Universités, Sorbonne Nouvelle-Paris 3
M. Alexis FABRY	Editeur Toluca et Commissaire d'exposition
M. Frédéric LAMBERT	Professeur des Universités, Panthéon-Assas-Paris 2
M. Guy LOCHARD	Professeur émérite, Sorbonne Nouvelle-Paris 3
Mme Marie-Dominique POPELARD	Professeure des Universités, Sorbonne Nouvelle-Paris 3
M. Jacques TERRASA	Professeurs des Universités, Paris Sorbonne-Paris 4

Mathieu Corp

**DES EXPERIENCES DU TEMPS DANS LA PHOTOGRAPHIE
LATINO-AMERICAINE CONTEMPORAINE**

Thèse pour l'obtention du grade de docteur en
Sciences de l'Information et de la Communication
de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3
sous la direction de Marie-Dominique Popelard

DES EXPERIENCES DU TEMPS DANS LA PHOTOGRAPHIE LATINO-AMERICAINE CONTEMPORAINE

Résumé

Les images exposées sous l'appellation de photographie latino-américaine varient selon les expositions où commissaires et critiques déterminent les critères qui légitiment la sélection et l'organisation des images. Seuls des partis pris curatoriaux semblent ainsi gouverner des choix dont les enjeux éthiques et esthétiques diffèrent et découper les expositions par des catégories thématiques et des textes exégétiques des œuvres où, depuis les années 1990, l'usage récurrent des termes « histoire », « mémoire » et « identité » contribue à attribuer des significations moins géographiques qu'historiques à l'adjectif latino-américain.

Nous nous proposons de montrer comment des expériences du temps sont configurées par les artistes dans leurs images par bien des modalités plastiques, comment les images sont capables d'établir, depuis et en fonction du présent, des rapports avec le passé. Selon une approche sémantico-pragmatique, nous analysons les références employées dans les images et dans les textes pour mesurer les implications contextuelles des rapports temporels, tandis que les modalités plastiques qui les traduisent nous permettent d'en interpréter le sens.

Mots-clés

communication ; esthétique ; critique ; photographie ; latino-américain ; exposition ; mémoire ; expériences du temps ; identité.

TIME EXPERIENCIES IN CONTEMPORARY LATIN-AMERICAN PHOTOGRAPHY

Summary

During an exhibition, images displayed under the rubric of Latin-American photography vary according to the criteria retained by both curators and critics who legitimate their selection as well as their organisation. Curatorial biases can on their own determine choices with changing ethical and aesthetic implications and thus influence the shape taken on by exhibitions according to the thematic categories retained and the textual commentaries proposed for works whose Latin-American meanings, ever since the 1990s, are less affected by geographical considerations than by historical ones. In this thesis, it is our intention to show, first, how artists, using a plethora of plastic means, impart shape and form to experiences of time and, second, how images, through and according to the present moment, can establish various relationships with the past. Enlisting a semantic-pragmatic approach, we analyse the references established by images and texts in order to measure the contextual implications borne by their temporal relations; at the same time, the plastic modalities given to these temporalities allow us to interpret their meaning.

Key words

communication; aesthetics; criticism; photography; Latin-American; exhibitions; memory; time experiences; identity.

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à Marie-Dominique Popelard qui a dirigé mes travaux au cours des sept dernières années, du mémoire de Master 1 au terme de cette thèse. La confiance, les encouragements et la disponibilité qu'elle m'a toujours accordés avec diligence ont vivement contribué au développement de cette recherche dans de très bonnes conditions de travail. Les conseils, les nombreuses relectures et les interrogations fertiles qu'elle m'a généreusement prodigués n'ont cessé de remettre en question et d'alimenter cette recherche. Je lui suis également reconnaissant pour le soutien qu'elle a manifesté aux projets, candidatures et échanges universitaires que j'ai effectués depuis le Master 1, pour ses qualités d'écoute et pour la considération sincère, bienveillante mais sans complaisance qu'elle porte à ses étudiants.

Je remercie, Jocelyne Arquembourg, Frédéric Lambert, Jacques Terrasa, Guy Lochard et Alexis Fabry, qui ont accepté de me faire part de leur expertise pour constituer le jury de cette thèse. J'exprime ma reconnaissance et mon estime à Jacques Poloni-Simard dont j'ai suivi le séminaire durant plusieurs années. Il met dans son travail un goût et une rigueur qui m'ont servi de modèle. Je le remercie pour la curiosité et l'écoute interrogative qu'il a manifestées pour mes recherches, ainsi que pour la confiance qu'il m'a accordée en me proposant d'intervenir dans son séminaire.

J'exprime toute ma gratitude et mon amitié à Emma Cossée pour l'enthousiasme et la bonté avec lesquels elle a suivi, accompagné et relu ce travail. Je remercie chaleureusement Fabiola Velasco dont la qualité du raisonnement a eu des vertus stimulantes pour l'accomplissement de cette recherche.

Je remercie affectueusement mes collègues doctorants, Delphine De Swardt, Chrystel Jeandot, Lorreine Petters, Anna Russo, Marie-Noëlle Doutreix, Corinne Matheron et Gonzalo Vázquez, pour leur écoute patiente et bienveillante. Je salue amicalement l'équipe de recherche du centre d'Approches Pragmatiques en Philosophie du Langage et de la Communication, du laboratoire Communication, Information, Médias. Nos réunions mensuelles m'ont sans cesse rappelé l'exigence et l'engagement que demande la recherche universitaire, ainsi que l'écoute de l'autre dont elle doit se réclamer. Elles m'ont appris à penser collectivement.

Je remercie affectueusement Augusto Naveillan, qui fut mon professeur d'espagnol pour l'oreille attentive qu'il a toujours prêtée à mes interrogations et les paroles affables avec lesquelles il sut me répondre. Je remercie également Elodie Anaya, du bureau des Relations Internationales de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, pour avoir suivi et encouragé les séjours de recherche à l'étranger que j'ai effectués. Je remercie Emilie Roche, maître de Conférences à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, qui a consacré du temps et de l'attention pour m'aider à mûrir mes réflexions et calmer mes incertitudes.

Je remercie les artistes qui ont collaboré bénévolement à ce travail en me donnant accès à leurs images et ont manifesté de la curiosité pour mes recherches : Verónica Riedel, Libia Posada, Rosângela Rennó, Inès Molina et Barbara Oettinger, Luis González Palma, Marcelo Brodsky, Gustavo Germano et Fernando Gutiérrez.

Mes remerciements vont également à mes parents, Eric et Fabienne Corp, le respect qu'ils ont témoigné pour mes engagements fut pour moi une marque de leur affection autant qu'une injonction délicate à aller au bout de ce travail. Je salue mes proches et mes amis qui, tout en s'enquérant régulièrement de l'avancée de ma thèse, n'ont cessé de me rappeler qu'il fallait la conduire à terme.

Je tiens à remercier Cécile Bosc qui est au quotidien mon interlocutrice la plus fidèle. Son écoute attentive et sans complaisance m'a souvent aidé à aller au-delà de mes doutes autant qu'à interroger ce que je tenais pour des convictions.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	7
SOMMAIRE	9
INTRODUCTION	
La « photographie latino-américaine », une catégorie de critiques et de commissaires	13
Analyser la photographie	15
Émergence d'une catégorie artistique	17
Une catégorie tributaire de partis pris curatoriaux	20
Le rôle des commissaires et des critiques	23
L'horizon « latino-américain » de la photographie	27
Des catégories thématiques récurrentes	32
Penser les rapports au temps	34
L'image photographique au cœur d'un cadre interculturel	38
Une méthodologie d'analyse et un plan de travail	41
PREMIERE PARTIE	
Quel référent pour la photographie latino-américaine ?	49
CHAPITRE 1	
Existe-t-il une photographie « latino-américaine » ?	53
CHAPITRE 2	
La photographie, témoin et acteur dans les représentations de l'Amérique latine	89
CHAPITRE 3	
L'image comme lieu de révision	143
DEUXIEME PARTIE	
Réappropriations multiples du passé : des réminiscences nostalgiques aux remémorations critiques	207
CHAPITRE 4	
Comment configurer le passé ?	211
CHAPITRE 5	
Le passé représenté	267
CHAPITRE 6	
Le passé déconstruit par le présent	323
TROISIEME PARTIE	
Actualiser le passé, le passé contemporain du présent : expériences d'historicité et contemporanéité du passé	371
CHAPITRE 7	
Mémoire d'un passé encore présent	377
CHAPITRE 8	
Patrimoine et survivances	425
CHAPITRE 9	
Contemporanéité de la situation coloniale	477

CONCLUSION.....	523
L'interprétation des images est tributaire du dispositif qui les médiatise.....	525
Des significations de l'adjectif « latino-américain » et de leur sens pour la photographie	528
Des contextes perceptibles au sein de l'échelle Amérique latine	530
Des modalités plastiques pour configurer les contextes plutôt que pour les représenter	533
Des contextes configurés dans et pour le présent à l'aide d'une pensée du passé	536
Au-delà de la dichotomie entre forme et contenu.....	539
La fin d'une catégorie de photographie ?.....	541
INDEX DES NOMS PROPRES.....	545
Index des auteurs et personnages historiques.....	545
Index des artistes et photographes	552
BIBLIOGRAPHIE.....	557
1. Ouvrages de photographie latino-américaine.....	557
2. Ouvrages sur la photographie latino-américaine	561
3. Etudes latino-américaines.....	567
4. Esthétique	573
5. Historiographie et Anthropologie.....	581
TABLE DES MATIERES	585

Avertissement sur les citations

Nous nous sommes efforcé d'harmoniser la langue des citations dans le corps du texte en traduisant en français les citations en langues étrangères lorsqu'aucune traduction publiée n'existait ou que nous n'avons pas pu nous la procurer. Dans ces cas, nous mentionnons en note de bas de page qu'il s'agit de « notre traduction ».

INTRODUCTION
**La « photographie latino-américaine »,
une catégorie de critiques et de commissaires**

La manière dont le passé reçoit l’empreinte d’une actualité plus haute est donnée par l’image en laquelle il est compris. Et cette pénétration dialectique, cette capacité à rendre présentes les corrélations passées, est l’épreuve de vérité de l’action présente. Cela signifie qu’elle allume la mèche de l’explosif qui gît dans ce qui a été.

Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages (1927-1940)*.

Analyser la photographie

L’anthropologie des images nous a appris à corréliser l’histoire des pratiques photographiques et la pensée du médium: « L’histoire des médiums-supports n’est rien d’autre qu’une histoire des techniques symboliques grâce auxquelles les images sont produites. Et elle est aussi, par conséquent, une histoire de ces actes symboliques que nous appelons perceptions »¹. Les pratiques d’un médium s’établissent en fonction des qualités que l’on prête aux images, mais ces qualités – que déterminent un contexte et certaines conventions culturelles – évoluent également en fonction de ce que les pratiques font aux images. Si l’histoire de la photographie est ancrée dans une conception de l’image photographique comme document et comme enregistrement du réel², de nombreux photographes n’ont cessé d’interroger et de détourner cette conception dans leurs pratiques.

L’analyse des images photographiques a longtemps été dominée par la question des spécificités techniques du médium ou de ce que l’anthropologue Hans Belting appelle ses « déterminations médiales ». Les théories concernant la photographie qui ont primé dans les années 1980, celle de Roland Barthes³, de Rosalind Krauss⁴ ou de Philippe Dubois⁵ abordaient l’image photographique à partir d’une analyse des caractéristiques médiales de la photographie. Dans ces théories, les images photographiques étaient analysées soit, en tant que traces, autrement dit, eu égard au caractère indiciel de ces images (selon la conception de Charles S. Peirce), soit, par

¹ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images* [2001], Paris, Gallimard, 2004, p. 69.

² André Rouillé, *La Photographie*, Gallimard, Paris, 2005.

³ *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, Paris, 1980.

⁴ *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, traduit en français par M. Bloch et J. Kempf, Paris, Macula, 1990.

⁵ *L’acte photographique*, Nathan, Paris, 1983.

rapport à leurs caractéristiques formelles et esthétiques⁶. Les pratiques ont longtemps été intimement liées à ces deux approches du médium, bien qu'il y eût, dès l'invention de la photographie, des pratiques alternatives non déterminées par la question des spécificités du médium. Mais, ce n'est bien souvent qu'après la reconnaissance artistique du médium que ces images furent redécouvertes et qu'une place leur fut concédée dans l'histoire de la photographie.

La reconnaissance artistique obtenue par la photographie au cours de la seconde moitié du XX^e siècle⁷, mais surtout, les expérimentations plastiques auxquelles les artistes l'ont soumise depuis longtemps, ont bouleversé et pluralisé les pratiques photographiques. Plus les pratiques se diversifiaient, plus l'analyse des photographies eu égard aux spécificités techniques du médium mettait en évidence ses limites et son dogmatisme. Progressivement, les catégories forgées par l'histoire de la photographie à l'aune de ses différentes pratiques sont devenues perméables aux catégories artistiques et esthétiques de l'histoire de l'art. Bientôt, de nouvelles catégories spécifiques à la photographie artistique font leur apparition (la photographie dite plasticienne en France par exemple) et le phénomène entraîne un déplacement sur le plan énonciatif. Les discours sur la photographie empruntent en effet peu à peu le vocable et les critères du champ de l'art pour analyser les images. En conséquence, un élargissement de ces discours s'est produit, conduisant notamment à reconnaître que l'image photographique ne peut se satisfaire d'une analyse essentiellement déterminée par les spécificités du médium. C'est pourquoi, des travaux très différents cohabitent souvent dans les expositions de photographies contemporaines : certains s'ancrent dans les catégories traditionnelles de l'histoire de la photographie (le portrait ou le documentaire par exemple), tandis que d'autres, de plus en plus nombreux au fil des années, participent au décloisonnement des catégories artistiques et à l'intermédialité, en utilisant différents médiums pour produire une image. Ce contexte rend plus perméable la frontière traditionnelle entre d'un côté, *l'art des photographes*, et de l'autre, *la photographie des artistes*.

⁶ Le choix de la technique employée, l'intervention sur l'image en laboratoire, le contraste, le grain, le choix du papier, du cadrage, etc.

⁷ En France, la reconnaissance institutionnelle de la photographie dans le champ de la culture et de l'art est plus précisément située dans les années 1970 avec notamment la création de la Fondation nationale de la photographie en 1978, d'une mission au Ministère de la culture en 1981, d'un Centre national en 1982 et de l'école d'Arles la même année.

Émergence d'une catégorie artistique

La catégorie « photographie latino-américaine » apparaît dans des catalogues et des titres d'exposition. Utilisée comme méta-catégorie de photographies, les travaux d'artistes qui sont exposés sous cette appellation peuvent aussi l'être sous d'autres. Selon les projets curatoriaux, la sélection, l'organisation et l'exposition des images photographiques sont réalisées à partir de critères différents, que ce soit en France ou dans les différents pays d'Amérique latine. Ces critères concernent généralement une thématique (exemple : la photographie de disparus), ou un pays (exemple : la photographie mexicaine), ou une catégorie de photographie (exemple : la photographie conceptuelle). Enfin, on peut trouver des expositions monographiques mais également, depuis les années 1980, de nombreux événements (biennales et festivals) où des œuvres photographiques sont exposées sans que des critères soient explicitement convoqués pour organiser la sélection et l'organisation des images. La photographie latino-américaine implique une échelle géographique pour critère de sélection. Toutefois, cette catégorie de photographie étonne par l'ampleur de son échelle. L'échelle « Amérique latine » renvoie en effet à une grande diversité de contextes géographiques, mais aussi socioculturels et économiques. Comment expliquer l'existence d'une telle catégorie et où est-elle construite ?

La catégorie « photographie latino-américaine » émerge dans les années 1970 dans les discours d'historiens de l'art, de critiques et de commissaires originaires de différents pays d'Amérique latine. Les discours contemporains identifient généralement le Premier Colloque de Photographie Latino-américaine organisé en 1978 à Mexico comme l'événement qui présida à la création officielle de cette catégorie. La photographie latino-américaine est donc le fruit d'une volonté des acteurs du monde de l'art en Amérique latine. Cette volonté s'explique par différents facteurs contextuels. Inscrite dans le phénomène de reconnaissance artistique du médium, en cours dans de nombreux pays, elle se traduit notamment par une prise en charge institutionnalisée de la photographie : par la création d'événements, de collections, par le budget alloué, par les lieux de formation, etc. Un tel constat ne permet toutefois pas de justifier l'échelle « Amérique latine » de cette catégorie de photographie.

Le colloque de 1978 fut accompagné d'une grande exposition réunissant plus de cent photographes provenant de différents pays d'Amérique latine. Écrit par

l'historienne d'art et critique mexicaine d'origine argentine Raquel Tibol, le texte qui introduit le catalogue explique que l'événement est celui d'« une famille artistique dont la déconnexion résulte d'isolements et de nationalismes forcés »⁸. Se trouvent ici met en évidence deux facteurs contextuels permettant d'expliquer l'émergence de la photographie latino-américaine comme catégorie de photographie.

D'une part, le terme « famille » suggère que les travaux photographiques sélectionnés possèdent un certain nombre de traits communs – un air de famille – à partir desquels il serait possible d'identifier une cohérence entre des images provenant de pays et de contextes distincts. Cette cohérence peut être identifiée soit du point de vue des pratiques photographiques, soit eu égard à ce que les images représentent, autrement dit, en termes de sujet, de thématique ou de préoccupation. Les travaux photographiques sélectionnés et exposés dans le catalogue de l'exposition de 1978 nous informent que cette cohérence concerne autant les pratiques – dont l'immense majorité se caractérisait par une approche documentaire – que les préoccupations des photographes – qui s'attachaient à représenter les conditions de vie des populations qui peuplent l'Amérique latine, mais aussi les mouvements populaires de l'époque et les révoltes armées.

D'autre part, Raquel Tibol fait état d'une situation d'isolement des photographes et des marchés de l'art en Amérique latine. Avant les Colloques⁹, les photographes disposaient en effet de peu d'occasions pour exposer et diffuser leurs travaux dans un contexte où les marchés de l'art nationaux s'ouvraient timidement à la photographie et où la majorité des pays d'Amérique ne bénéficiait pas d'institutions culturelles et artistiques permettant d'accompagner la reconnaissance artistique du médium¹⁰. Dans

⁸ Notre traduction de : « una familia artística cuya desconexión debe explicarse como consecuencia de aislamientos y nacionalismos forzadamente empequeñecidos ».

Raquel Tibol, *Hecho en Latinoamérica, Primera muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea*, Mexico, Editor Consejo Mexicano de la Fotografía, 1978, p. 17.

⁹ Quatre autres « Coloquios Latinoamericanos de Fotografía » succédèrent au Colloque de 1978 : en 1981 à Mexico à nouveau, en 1984 à La Havane, en 1993 à Caracas, et en 1996 pour le dernier, à Mexico. Les Forums de photographie latino-américaine qui ont lieu tous les trois ans depuis 2007 à Sao Paulo ont été créés dans le but d'assurer une continuité à ces colloques, comme le déclara explicitement Iatã Cannabrava, l'un des principaux organisateurs des Forums dans un entretien publié le 18 octobre 2010 sur le site internet : <http://indexfoto.montevideo.gub.uy/articulo/entrevista-iata-cannabrava-fotografo-coordinador-del-foro-latinoamericano-de-san-pablo>, consulté le 22 octobre 2013.

¹⁰ Ces institutions sont progressivement apparues à partir des années 1990. Elles sont inégalement réparties en Amérique latine en fonction des différents pays et de leur contexte économique, politique et culturel. Les événements, biennales, festivals et mois de la photographie, se sont toutefois multipliés dans de nombreux pays à partir des années 2000.

ce contexte, ce n'est pas un hasard si le Mexique est le premier pays organisateur d'une exposition de photographie latino-américaine. Ce pays possède en effet déjà une longue tradition de photographie alimentée par de nombreux échanges avec des artistes venus d'autres pays et notamment d'Europe. Parmi les différents pays d'Amérique latine, le Mexique est aussi sans doute l'un de ceux qui bénéficient le plus d'une reconnaissance internationale de ses productions artistiques. Par conséquent, la tenue de ce Colloque au Mexique est un moyen de donner plus de visibilité et de légitimité à l'événement et à la catégorie de photographies qu'il fait naître.

L'émergence de la catégorie photographie latino-américaine s'explique également par une question d'accès des photographes aux espaces du monde et du marché de l'art, c'est-à-dire par une préoccupation d'ordre économique-culturel. La position périphérique de l'Amérique latine vis-à-vis du marché de l'art occidental et le nombre relativement faible d'institutions permettant de prendre en charge l'exposition et la diffusion des œuvres implique en effet de fédérer les efforts pour prétendre à une reconnaissance internationale. On peut penser alors que l'adjectif « latino-américain » a contribué à cette reconnaissance dans la mesure où le marché de l'art international, dont, à l'époque en particulier, les instances principales se situent dans l'hémisphère Nord, s'ouvre aux œuvres provenant d'autres espaces géographiques et culturels qu'il catégorise systématiquement en termes d'altérité. Depuis le début du XX^e siècle en effet, force est de constater que les productions esthétiques extra-occidentales ont majoritairement été appréhendées en fonction d'une origine géographique et culturelle. En guise d'exemple, l'organisation des œuvres exposées au Musée du Quai Branly n'échappe pas à cette règle. On pourra nous rétorquer qu'il s'agit moins d'un musée d'art que d'anthropologie. Le musée étoffe pourtant chaque année ses collections par l'acquisition d'œuvres et le soutien à la création photographiques « extra-occidentales », à travers notamment une « Biennale des images du monde ».

Les retombées du premier colloque de photographie latino-américaine dans un monde de l'art qui se globalise ne se sont pas longtemps fait attendre. En 1982, le Musée d'art moderne du Centre Georges-Pompidou à Paris organise une exposition intitulée « La photographie latino-américaine contemporaine » durant laquelle on retrouve des travaux exposés lors du premier colloque de 1978.

Aucun des facteurs que nous venons de mettre en évidence n'explique à lui seul l'émergence de cette catégorie de photographie qui est bien plus le résultat de l'interdépendance de ces facteurs.

Une catégorie tributaire de partis pris curatoriaux

Si des historiens, des commissaires et des critiques d'Amérique latine prennent en charge la gestion et l'évolution de cette catégorie à partir de 1978, les expositions qui suivirent montrent que cette prise en charge n'est pas indépendante de l'évolution des pratiques photographiques que l'on observe ailleurs. La sélection des images réalisée pour le colloque de 1978 pose les bases d'une première caractérisation des productions photographiques de l'Amérique latine. Or, cette sélection se concentre sur des travaux documentaires, de type reportage très souvent, soit des travaux qui s'appuient sur la qualité d'enregistrement et d'attestation de la photographie, autrement dit, sur la conception traditionnelle du médium. Ce choix se comprend notamment au regard du contexte politique de l'époque et d'un engagement éthique que les commissaires et les critiques prêtent aux photographes dont ils sélectionnent les travaux. Il est également important de replacer ce choix dans un contexte plus global. En 1978, la reconnaissance artistique du médium n'en est qu'à ses balbutiements et les pratiques photographiques sont encore très largement dominées par la conception traditionnelle du médium qui sera progressivement et explicitement remise en cause dans les décennies qui suivront.

Les photographies exposées en 1978 représentent diverses situations observables en Amérique latine – la misère et l'exclusion sociale, la vie populaire et les métiers de rue, la prostitution, l'importance du catholicisme et de la foi, les conditions de vie des communautés indigènes – et une grande part d'entre elles documentent les luttes politiques qui agitent à l'époque de très nombreux pays. Dans le texte introduisant le catalogue de l'exposition de 1978, Raquel Tibol défend l'idée que les photographes en Amérique latine seraient mus par la volonté de représenter le contexte social dans lequel ils travaillent. L'exposition du Musée d'art moderne de Paris en 1982 reconduit cette caractérisation de la photographie latino-américaine en exposant des travaux qui se distinguent à la fois par un engagement éthique et par une démarche documentaire.

Cette caractérisation de la photographie latino-américaine se retrouve jusque dans les années 1990 et culmine avec la parution d'une première histoire de la

photographie latino-américaine en 1993 intitulée : *Canto a la realidad : Fotografía latinoamericana 1860 – 1993* (« Un chant à la réalité : Photographie latino-américaine 1860 – 1993 »)¹¹. Dans cet ouvrage, l'historienne de l'art suisse Erika Billeter étend la caractérisation établie en 1978 par Raquel Tibol à l'ensemble des photographies produites en Amérique latine depuis 1860. Pour Erika Billeter, la photographie latino-américaine – contrairement à la photographie européenne et nord-américaine comme elle l'affirme explicitement – est exempte de toute expérimentation artistique mais est au contraire « totalement orientée vers la réalité et déconnectée de n'importe quelle velléité qui tende à l'expérimentation »¹². Cette affirmation qui provient d'une énonciation européenne, a suscité par la suite de nombreuses et vives critiques de la part des historiens et des commissaires de photographie latino-américaine qui y ont vu une définition eurocentrée et une étiquette réductrice.

La caractérisation effectuée par Erika Billeter cantonne en effet les pratiques photographiques à une reconnaissance artistique déterminée par une conception étroite du médium en tant qu'enregistrement et attestation du réel. En niant aux photographes la capacité d'expérimenter artistiquement, l'historienne condamne la photographie latino-américaine à ne pouvoir être décrite par de nombreuses catégories artistiques que les photographes et les artistes sont en train de forger ou de s'approprier, mais réfute également par voie de conséquence la capacité des artistes latino-américains à faire évoluer ces catégories¹³. Au regard des images exposées sous l'appellation

¹¹ Erika Billeter, *Canto a la realidad : Fotografía latinoamericana 1860 – 1993*, Barcelone, Edition Lunwerk, 1993.

¹² Notre traduction de : « Está totalmente orientada a la realidad de la existencia y desconectada por completo de cualquier veleidad que tienda a la experimentación artística ».

Ibid., p. 30.

¹³ L'historienne chilienne Nelly Richard estime que cette négation résulte d'une part, de la manière dont l'art latino-américain a acquis une reconnaissance artistique sur le marché international et, d'autre part, d'une réaction du monde de l'art occidental aux productions artistiques extra-occidentales : « après que le latino-américain ait réclaté avec tant d'insistance son droit au contexte, c'est-à-dire, après que le latino-américain ait fait usage de son "régionalisme critique" contre l'universel pour défier l'idéalisme transcendantal de la valeur esthétique [...] le latino-américain, sur la scène internationale, est resté cantonné au "contexte" et non à l'"art" : à la "diversité culturelle" et non aux problématiques formelles et discursives du langage esthétique. [...] [Il s'agit d'une] évidente dérive métropolitaine, faite de préjugés et de stéréotypes, qui suppose que l'art de la périphérie latino-américaine, à cause de la contingence historique des misères sociales qu'il doit toujours dénoncer, doit exprimer des liens plus directs (*sans médiation*) avec la réalité ».

Notre traduction de : « después de que lo latinoamericano haya reclamado tan insistentemente su derecho al contexto, es decir, después de que lo latinoamericano haya usado su "regionalismo crítico" en contra de lo universal para desafiar el idealismo trascendental del valor estético [...] lo latinoamericano, en la escena internacional, quede restringido al "contexto" y no al "arte" : a la "diversidad cultural" y no a las problemáticas formales y discursivas del lenguaje estético. [...] [Se trata de] una clara desviación

« photographie latino-américaine » en 1978, on peut néanmoins considérer que la définition proposée par Erika Billeter en 1993 est une extension de celle qui fut formulée lors du premier colloque à travers la sélection de travaux majoritairement documentaires. En effet, l'une comme l'autre reposent sur l'idée que les pratiques photographiques en Amérique latine se caractériseraient par une conception de la photographie comme enregistrement du réel et donc par une valeur documentaire. Cette première conception a jeté les bases d'une catégorisation que les critiques et les commissaires se sont par la suite efforcés de démentir et de déconstruire en mettant en évidence la pluralité des pratiques photographiques en Amérique latine.

Depuis les années 1990 en effet, des expositions de photographies latino-américaines ont démontré la partialité de la définition proposée par Erika Billeter en exposant des travaux photographiques – dont certains furent produits bien avant les années 1990 – où l'expérimentation artistique est au cœur des modalités de représentation du réel. Ces expositions montrent que le récit de l'histoire de la photographie latino-américaine est soumis à des interprétations différentes selon les partis pris curatoriaux. De 1978 aux années 1990, l'évolution de la catégorie photographie latino-américaine suit les allers-retours entre l'Amérique latine et l'hémisphère Nord, en particulier l'Europe au regard des exemples sollicités. Attentif à la chronologie des expositions et des ouvrages de photographie latino-américaine, on perçoit combien les partis pris curatoriaux se construisent les uns par rapport aux autres et non pas les uns à côté des autres. Ce constat montre que la photographie latino-américaine en tant que catégorie varie en fonction des critères mobilisés par les commissaires et les critiques pour sélectionner les images. Pour analyser la photographie latino-américaine, on distinguera alors : d'une part, les catégories qui relèvent exclusivement des pratiques photographiques (photographie documentaire, conceptuelle, plasticienne, etc.) et sont déterminées par des critères stables que les artistes peuvent néanmoins contribuer à redéfinir par leur pratique ; et, d'autre part, les catégories qui, comme la photographie latino-américaine, sont dépendantes des critères

metropolitana, hecha de prejuicios y estereotipos, que supone que el arte de la periferia latinoamericana, por la contingencia histórica de las miserias sociales que le toca siempre denunciar, debe expresar vínculos mas directos (*no mediados*) con la realidad ».

Nelly Richard, « El régimen crítico-estético del arte en tiempos de globalización cultural », *Fragmentos de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 82 et 83.

mobilisés ponctuellement par les commissaires et les critiques pour sélectionner les images et organiser leur exposition.

Le rôle des commissaires et des critiques

Le rôle des commissaires et des critiques ne se limite pas à la sélection des images : « la critique d'art répond à différents besoins. L'un est d'information et de communication [...]. Un autre besoin est celui de fournir des éléments d'appréciation »¹⁴. La grande majorité des critiques d'art joue aujourd'hui le rôle de commissaire d'exposition. C'est pourquoi, une exposition est un dispositif d'énonciation où s'expriment les fonctions d'information, de communication et d'appréciation du critique d'art. La sélection des images au sein d'une exposition constitue déjà un élément d'appréciation au regard des critères implicites ou explicites sur laquelle elle s'appuie. Les textes qui accompagnent l'exposition, ainsi que les catégories thématiques qui l'organisent, assurent cette fois explicitement ces trois fonctions d'information, de communication et d'appréciation.

La conception d'une exposition ou d'un livre requiert en effet une organisation à travers laquelle s'exprime un point de vue et des critères qui, tout en modelant et redéfinissant l'objet de l'exposition, orientent le regard du spectateur : « exposer c'est toujours et inévitablement proposer, de ce que l'on montre, un sens particulier »¹⁵. Ces critères sont identifiables à partir des différents supports de l'exposition, et notamment des écrits qui l'accompagnent. Le texte introduisant l'exposition des images a très souvent pour fonction d'explicitier l'angle choisi et de justifier l'organisation des images. Les textes qui présentent ensuite chacune des œuvres confortent la perspective adoptée en identifiant dans les œuvres les présupposés sur lesquels elle repose. Légitimant le parti pris, l'opération permet également de le naturaliser car il est peu d'expositions où les commissaires et les critiques assument explicitement la partialité de leur prise de position.

Ainsi, dans les grandes expositions de photographie latino-américaine – qui seront présentées dans la première partie de cette thèse –, commissaires et critiques

¹⁴ Yves Michaud, *Les marges de la vision, Essais sur l'art (1978-1995)*, Paris, Jacqueline Chambon, 1996, p. 6.

¹⁵ Eliseo Verón, « L'exposition comme média », in *Histoires d'expo, Peuple et culture*, Paris, CCI Centre Georges Pompidou, 1983, p. 43.

justifient le parti pris et l'organisation de l'exposition en prétendant rendre fidèlement compte d'un paysage photographique circonscrit par une périodisation plus ou moins vaste. En outre, l'organisation et le regroupement des travaux par catégories thématiques engagent des rapprochements entre les images et invitent ainsi le spectateur à tisser des liens qui viennent étayer la pertinence du parti pris curatorial. Les contenus visuels perçus par le spectateur dépendent en effet toujours du dispositif d'énonciation que constitue chaque exposition. L'exposition comme un média, sert de « support de sens » autant que de « lieu de production (et donc de manifestation) du sens »¹⁶. L'appellation « photographie latino-américaine » suppose que l'adjectif latino-américain a du sens pour la photographie. Comment cet adjectif peut-il avoir du sens pour la photographie et qu'est-ce qui le caractérise d'un point de vue visuel ? De plus, en tant que catégorie répondant à un critère géographique, elle suppose également que des contextes soient perceptibles dans les images. L'analyse des images devrait par conséquent permettre de déterminer en quoi un contexte « latino-américain » est perceptible dans les images et comment il est caractérisé par les supports de sens que constituent les expositions.

Dans la conception de l'exposition comme média, les commissaires et les critiques ont une responsabilité manifeste et essentielle dans l'existence et l'évolution de la catégorie photographie latino-américaine. Les fonctions d'information, de communication et d'appréciation qu'ils assurent jouent un rôle clé dans l'expérience que le spectateur fait de l'image. Elles donnent un cadre à cette expérience et lui attribuent un horizon de potentialités en fonction des propriétés du dispositif d'énonciation élaboré et des références sur lesquelles s'appuient les écrits publiés dans l'exposition ou dans son catalogue¹⁷ : « Il n'y a, en effet, pas à déplorer la nécessité du commentaire. Toute œuvre requiert, pour être seulement perçue, la maîtrise, même approximative, d'un contexte de perception et de valorisation »¹⁸. C'est pourquoi, dans l'analyse des images et donc depuis la singularité des travaux exposés, on entendra ici

¹⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷ On peut considérer que les commissaires et les critiques ont une fonction de médiation au regard des quatre propriétés que Jean Davallon donne à cette notion dans un article intitulé « La médiation : la communication en procès ? », paru en 2003 dans le numéro 19 de la revue *MEI* « Médiation et Information », pp. 37-59. Dans cet article, Jean Davallon assimile la médiation à un tiers. Il estime que ce tiers : 1. Produit un effet sur le destinataire ; 2. Que son action est modalisée ; 3. Qu'elle passe par un format ou un dispositif ; 4. Et qu'elle a un impact symbolique sur l'environnement.

¹⁸ Yves Michaud, *op.cit.*, pp. 7 et 8.

mettre en évidence la manière dont les fonctions d'information, de communication et d'appréciation qu'assurent ces acteurs du monde de l'art interviennent dans l'expérience et la compréhension des images.

L'expérience et l'interprétation des images peuvent être considérées comme un processus communicationnel qui engage une triade de paramètres : l'image elle-même, le dispositif d'énonciation qui la médiatise (comprenant la sélection, l'organisation et l'exégèse des œuvres par les commissaires et les critiques) et le spectateur. Les expositions, de par leur organisation, mettent en relation des travaux différents, le spectateur expérimente cette organisation et établit des correspondances entre les œuvres, il donne ainsi progressivement forme à l'horizon que constitue la catégorie photographie latino-américaine et que les commissaires et les critiques s'efforcent de baliser : « Toute expérience possède à la fois un contour qui la cerne et la discerne, et s'enlève sur un horizon de potentialités qui en constituent l'horizon »¹⁹.

Considéré comme discours ou comme ensemble discursif composé de différents supports (en particulier images et textes), la catégorie photographie latino-américaine est médiatisée par les expositions qui utilisent cette appellation :

un discours ou un ensemble discursif peut être abordé de deux points de vue différents ; soit on décrit ses propriétés afin de reconstituer les contraintes de son engendrement, soit on décrit ses propriétés pour rendre compte des « lectures » (des « effets de sens ») qu'il produit. Dans le premier cas on est dans l'ordre de la production, dans le second, dans l'ordre de la reconnaissance²⁰.

Dans cette thèse, la photographie est considérée comme un médium permettant de produire des images qui signifient à travers un dispositif et une médiation. C'est pourquoi, nous souhaitons moins nous placer du point de vue de la production que de celui de la reconnaissance ou de la réception. En outre, les problématiques qui émergent lorsqu'on se place du point de vue de la production relèvent du fonctionnement du monde de l'art. Or, n'étant ni sociologue ni anthropologue ni historien de l'art, c'est au processus communicationnel de l'expérience et de l'interprétation des images que l'on s'intéresse ici. Ainsi, on commencera par décrire les propriétés des expositions de

¹⁹ Paul Ricœur, *Temps et Récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 147.

²⁰ Eliseo Verón, *op.cit.*, p. 42.

photographie latino-américaine afin de rendre compte des effets de sens qu'elles produisent. Cette première étape, menée à partir de catalogues d'exposition de photographie latino-américaine, permettra de déterminer comment l'adjectif latino-américain a du sens pour la photographie.

L'analyse des images cherchera ensuite à déterminer comment les œuvres exemplifient les lectures ou les effets de sens produits par les expositions. En nous plaçant depuis le point de vue de la réception, nous adopterons la position du spectateur qui fait l'expérience d'une situation de communication et interprète les images en fonction des propriétés du dispositif qui lui donne accès aux images. Par conséquent, l'analyse des images s'effectuera à partir des documents auxquels tout spectateur peut avoir accès : les textes qui accompagnent l'exposition et que l'on trouve dans les catalogues, les comptes rendus et les articles de critiques que l'on trouve notamment sur internet (blogs et sites de critiques). Enfin, et à la manière d'un spectateur curieux de combler ses lacunes, nous effectuerons parfois quelques recherches complémentaires et ponctuelles concernant les références mobilisées dans les images mais aussi dans les écrits qui les accompagnent ou les commentent.

Cependant, en adoptant la position du spectateur qui fait l'expérience d'une situation communicationnelle, nous ne prétendons pas qu'une exposition produit un seul et même sens auquel tout spectateur accède, d'autant que nous nous intéresserons à plusieurs expositions qui rendent compte de différentes lectures de la photographie latino-américaine. Comme le souligne le sémiologue argentin Eliseo Verón :

en reconnaissance : un ensemble discursif donné est toujours susceptible de plusieurs « lectures » [...] Ce décalage entre la production et la reconnaissance [...] doit être considéré comme la résultante d'une négociation qui ne peut se comprendre que comme l'articulation (complexe) entre les propriétés du discours proposé et les stratégies d'appropriation du sujet²¹.

Quelle stratégie d'appropriation adopterons-nous ? En cherchant quels sens les expositions donnent à l'adjectif latino-américain pour la photographie, nous verrons que ces sens résident dans un certain rapport au passé de l'Amérique latine. Les analyses

²¹ *Ibid.*, pp. 42-43.

d'images n'auront par conséquent pas pour fonction d'inventorier et d'énumérer sous la forme d'une compilation les différents effets de sens ou lectures produites par les expositions. Il s'agit de proposer une manière de distinguer et d'organiser ces lectures, en déterminant les formes esthétiques qu'elles prennent dans les images et les enjeux éthiques qu'elles mobilisent. C'est pourquoi, les deuxième et troisième parties de la thèse sont organisées en fonction des différentes formes que prend, dans les images, ce rapport au passé de l'Amérique latine.

Avant d'explicitier ce plan, il nous faut d'abord ébaucher une explication de ce qui, dans les expositions de photographie latino-américaine, permet de donner sens à l'adjectif « latino-américain » et montrer sur quoi repose l'hypothèse que le sens – ou plutôt les sens comme nous allons le voir – de cet adjectif réside dans un rapport au passé.

L'horizon « latino-américain » de la photographie

Comme nous l'avons montré, les critères mobilisés par les commissaires et les critiques pour étayer la catégorie « photographie latino-américaine » varient en fonction des expositions. Quelles informations trouve-t-on dans les expositions permettant de donner sens à l'adjectif latino-américain ?

Dans toute exposition de photographie, les références mobilisées pour présenter et commenter les œuvres concernent généralement l'histoire de la photographie et les catégories artistiques développées ou investies par les pratiques photographiques. Des liens sont également parfois établis avec d'autres pratiques artistiques et quelques indications sont souvent fournies quant au contexte (historique, social, économique) dans lequel travaille l'artiste ou auquel l'œuvre renvoie²². Le même type de référence aux contextes se trouve dans les catalogues d'exposition de photographie latino-américaine. Cependant, on peut constater que ce sont d'abord des références historiques et théoriques développées dans et pour l'Amérique latine qui dominent les discours sur la photographie latino-américaine. En 2007, le commissaire Alejandro Castellote

²² Ces liens sont d'autant plus fréquents que les frontières entre les différentes pratiques artistiques et les médiums se sont progressivement atténuées depuis les années 1990. Au sein du monde de l'art, le champ de la photographie a ainsi étendu ses frontières pour accueillir des œuvres qui impliquent l'image photographique sans que l'artiste soit nécessairement lui-même photographe. C'est pourquoi, l'on trouve par exemple dans des expositions de photographie des travaux réalisés à partir d'archives photographiques ou des installations associant la photographie à d'autres types de représentation.

déclarait qu'en Amérique latine l'histoire de la photographie doit nécessairement être appréhendée en fonction d'un certain nombre de données contextuelles :

Pour ce qui concerne l'histoire de la photographie dans les pays d'Amérique latine, on ne peut pas la détacher du contexte social, politique, économique, technologique, culturel dans lequel les photos trouvent leur origine et leur évolution. Mais on ne peut pas non plus l'étudier sans comprendre l'évolution de la photographie en Europe et en Amérique du Nord²³.

Si le commissaire estime que le lien entre « photographie » et « contexte » est un impératif en Amérique latine, et s'il explique la nature de ce lien en considérant que les photographies résultent d'un contexte et de son évolution, il ne détermine toutefois pas précisément ce à quoi le terme contexte renvoie. La manière dont cette injonction est mise en œuvre dans la présentation et l'interprétation des œuvres individuelles nous informent quant à ce que le terme contexte désigne.

Les références au « contexte » ne se trouvent en effet pas seulement dans les discours d'ensemble sur la photographie latino-américaine, ceux qui ouvrent traditionnellement les catalogues d'exposition, elles concernent aussi la présentation individuelle des travaux photographiques. Très souvent les commissaires ou les critiques rattachent les images et les préoccupations de l'artiste au contexte culturel, historique, social, politique ou religieux qui est le sien. Ils étoffent en quelque sorte ce que le philosophe et critique d'art Yves Michaud nomme « la pertinence sociale de l'œuvre »²⁴. Mais les références au contexte ont également pour but de rendre le contexte perceptible dans les images et ainsi de guider le regard et diriger l'interprétation. Elles contribuent donc à doter l'Amérique latine de représentations visuelles. Cependant, ces références attribuent à ce contexte une échelle qui est moins souvent celle du continent que celle du pays où l'artiste travaille, et parfois seulement de la communauté à laquelle il appartient. La diversité de ces échelles est à l'image de la diversité des contextes et des pays qui constituent l'Amérique latine. Rappelons que

²³ Alejandro Castellote, *Photoquai*, Musée du Quai Branly, Paris, édition Nicolas Chaudun, 2007, p. 22.

²⁴ Yves Michaud, *op.cit.*, p. 6.

Pour l'auteur, rendre compte de la pertinence sociale de l'œuvre à travers la contextualisation répond à un enjeu éthique qui est celui de la question de la valeur de l'art dans la société : « Il y a eu et il y a trop d'art pour l'art. Il y a trop d'art coupé de la société où nous vivons ». *Ibid.*

l'Amérique latine ne renvoie pas à un seul et même contexte et que c'est en Europe que le qualificatif « latine », d'où dérive l'adjectif « latino-américain », a été inventé au XIX^e siècle, par des intellectuels proches de Napoléon III, pour désigner l'ensemble des pays situés entre le fleuve Rio Bravo et la Patagonie :

la colonisation espagnole et portugaise aurait créé une irréductible communauté de destins dont le catholicisme et la latinité seraient les principales matrices – par opposition aux Etats-Unis, protestants et anglo-saxons. Semblant ressusciter les rêves unitaires qu'avait nourris le *libertador* Simón Bolívar jusqu'à sa mort en 1830, l'idée d'Amérique latine connut une diffusion rapide [...] et fit l'objet de nombreuses appropriations politiques [...] Forcée de toutes pièces en France afin de servir la politique palatine du Second Empire, l'expression ne s'en est pas moins imposée partout dans le monde [...] au risque d'essentialiser une identité fictive²⁵.

Depuis les années 1990, dans les discours des commissaires et des critiques, c'est au nom de l'identification de corrélations et de similitudes parmi les préoccupations des artistes que les commissaires et les critiques légitiment la catégorie photographie latino-américaine et non plus au nom d'une cohérence et d'une homogénéité des pratiques photographiques comme ce fut le cas en 1978 et en 1993. C'est pourquoi, l'épithète « latino-américain » ne renvoie pas à une culture ou un concept stable et cohérent.

L'échelle « Amérique latine » ne postule donc pas l'existence d'une culture latino-américaine. Bien que le sociologue Néstor García Canclini utilise l'expression « espace socioculturel » pour qualifier l'Amérique latine, il faut souligner que cette expression lui sert à caractériser « un continent hétérogène formé par des pays où, dans chacun d'entre eux, coexistent de multiples logiques de développement »²⁶. Ainsi, l'utilisation du terme culture qu'il effectue ne correspond pas aux usages modernistes qui se sont emparés du terme au cours du XX^e siècle. Dans ces usages, le terme culture « entretient la croyance [...] qu'il existerait un “ensemble complexe“, une totalité

²⁵ Olivier Compagnon, « Violence de la modernité : les Amériques latines depuis la fin des années 1950 », *América Latina, 1960-2013, Photographies*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Museo Amparo de Puebla, 2013, p. 7.

²⁶ Notre traduction de : « un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo ». Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* [1990], Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 26.

cohérente, stable, aux contours tangibles, capables de conditionner les comportements »²⁷. Il est vrai que, pour beaucoup d'intellectuels (d'Amérique latine notamment), au cours du XX^e siècle, les usages discursifs de l'adjectif latino-américain ont longtemps contribué à qualifier l'espace s'étendant du Mexique à la Patagonie, entretenant – volontairement ou non – la croyance qu'il existerait une culture répondant à ce qualificatif. Or, désormais, dans la majorité des usages contemporains, l'adjectif latino-américain n'a plus pour vocation de renvoyer à une acception de la culture telle que celle décrite par Serge Gruzinski dans la citation précédente.

Dans cette thèse, l'adjectif latino-américain n'est utilisé que lorsque, dans les écrits qui accompagnent les images – et au-delà du terme photographie –, il est couramment associé à certains termes parmi lesquels : identité, nations, sociétés, cultures. Pour chacun de ces usages, nous tâcherons de recontextualiser la temporalité, la portée et la modalité de ce qualificatif. Ces usages renvoient en effet à des références théoriques qui possèdent elles-mêmes une histoire et que les commissaires et les critiques ne mentionnent pas systématiquement. Ces références peuvent être considérées comme des conventions culturelles qui interviennent dans la production, la sélection et l'analyse des images, et qui prennent part au processus communicationnel engageant l'image, le dispositif et le spectateur. Or, c'est à l'aide de ces conventions culturelles que les lectures d'une exposition se négocient. L'horizon de la photographie latino-américaine prend progressivement forme à travers les correspondances qui s'établissent entre les images et la manière dont elles s'appuient sur ces conventions culturelles. C'est pourquoi, l'histoire de la photographie latino-américaine n'est pas déconnectée de l'évolution des débats et des théories relatives à l'Amérique latine dans les sciences humaines et sociales. Les commissaires et les critiques empruntent volontiers les termes de ces débats et font parfois explicitement référence aux théories dont ils relèvent. Ce faisant, ils s'inscrivent dans une histoire des manières de comprendre et de représenter l'Amérique latine et montrent que les artistes y participent.

Les termes auxquels l'épithète « latino-américain » est couramment associé – identité, nations, sociétés, cultures – permettent d'identifier les débats, d'en mesurer la portée, mais aussi d'appréhender la manière dont les théories auxquelles ils renvoient sont utilisées par les commissaires comme paradigmes pour l'interprétation des images.

²⁷ Serge Gruzinski, *La pensée métisse* [1999], Paris, Fayard, 2012, p. 45.

Toutefois, pour les commissaires et les critiques, en mobilisant des conventions culturelles relatives à l'Amérique latine, il s'agit moins de prendre part à ces débats que d'appréhender les implications et la valeur critique de l'œuvre eu égard à un contexte, autrement dit, sa pertinence sociale. Ces références semblent parfois surplomber les images, comme c'est le cas par exemple dans l'exposition de photographie latino-américaine intitulée « América Latina 1960 - 2013 » dont le catalogue s'ouvre sur un article de l'historien Olivier Compagnon qui ne fait aucunement référence à la photographie mais se charge de décrire le contexte historique et politique dans lequel les travaux exposés se situent²⁸. Cependant, elles ont avant tout vocation à rendre le contexte perceptible dans les images, tout en faisant valoir la légitimité de l'échelle « Amérique latine » des expositions. Ce sont donc les conventions et les références culturelles mobilisées dans les écrits des critiques et des commissaires qui, dans les expositions, donnent sens, pour la photographie, à l'adjectif latino-américain.

Dans ces écrits, à la valorisation du contexte géographique et social s'ajoute la considération de la valeur artistique des images. Comment la considération de cette valeur prend part à l'analyse des images ? Pour appréhender cette valeur dans l'analyse il faut très souvent faire appel à l'histoire du médium photographique, de ses usages, et des catégories artistiques qu'il a investies. En outre, dans le monde de l'art, le champ de l'image photographique s'étant élargi devant la pluralité des pratiques et notamment de l'intermédialité, les références qu'utilisent les artistes conduisent très souvent à distinguer, décrire et analyser les liens que les images exposées partagent avec d'autres images, provenant souvent de différents médiums. La diversité et le nombre de ces liens réclament une utilisation générique du terme « image » bien que le médium ait une importance fondamentale dans les manières d'être image.

Evidemment, il convient d'explicitier maintenant les raisons qui nous ont permis de formuler l'hypothèse que les sens attribués à l'adjectif latino-américain pour la photographie résident dans un rapport au passé, car ce sont ces raisons qui nous permettront d'explicitier ensuite les différentes parties qui composent cette thèse. Il s'agit d'abord de montrer que l'adjectif latino-américain peut être appréhendé autrement que d'un point de vue géographique mais à partir de considérations d'ordre historique.

²⁸ De plus, l'exposition est accompagnée de différents dispositifs permettant de circonscrire un contexte tels que des cartes géographiques et une frise chronologique rappelant les grands événements qui jalonnent l'histoire des pays latino-américain depuis les années 1950.

Des catégories thématiques récurrentes

En 1978, lorsque le premier colloque jeta les bases d'une première caractérisation de la photographie produite en Amérique latine, les références utilisées par les commissaires et les critiques étaient profondément ancrées dans le contexte politique de l'époque ainsi qu'en témoigne par exemple l'expression « photographie de la libération » qui fut utilisée pour souligner l'engagement éthique des photographes, en référence à la théologie de la libération. En 1993, Erika Billeter produisit quant à elle une définition de la photographie latino-américaine relative à une conception traditionnelle du médium et des qualités de l'image qu'elle produit. Bien que différents, ces deux cas ont néanmoins confiné la photographie latino-américaine dans une catégorisation stable, indifférente et presque imperméable à l'évolution et à la pluralité des pratiques photographiques. La virulence des critiques dirigées contre l'ouvrage de l'historienne Erika Billeter – qui niait aux photographes d'Amérique latine la capacité d'expérimentation artistique – est un symptôme du bouleversement à l'œuvre au cours des années 1990 dans la manière de penser et de caractériser la photographie latino-américaine.

À partir des années 1990, critiques et commissaires d'exposition prétendent observer une rupture dans les représentations photographiques de l'Amérique latine. Pour de nombreux commissaires, l'un des symptômes de cette évolution serait le nombre décroissant de travaux documentaires de type reportages dans les expositions de photographie latino-américaine. Reste que ce constat s'explique autant par les partis pris curatoriaux que par une évolution plus globale des pratiques photographiques sous l'impact de la reconnaissance artistique du médium. Dans les écrits sur la photographie latino-américaine, commissaires et critiques nient désormais l'existence d'une telle catégorie en tant qu'ensemble cohérent et homogène de pratiques et de représentations. Ils plaident au contraire pour une reconnaissance de l'hétérogénéité des pratiques photographiques et des contextes auxquels renvoie l'échelle « Amérique latine ». Mais alors, si l'on ne veut pas reconnaître de spécificités à la photographie latino-américaine, comment justifier l'échelle Amérique latine des expositions qui sont organisées ? Cette échelle est justifiée par les commissaires en vertu de l'identification de thématiques et

de préoccupations qui seraient récurrentes dans les propositions photographiques depuis les années 1990.

Partant de cette affirmation explicitement formulée dans différents catalogues d'exposition, on a décidé de se concentrer sur les expositions de photographies latino-américaines réalisées à partir des années 1990 et, plus précisément, postérieures à 1993, date de la publication de l'ouvrage d'Erika Billeter, en faisant l'hypothèse que les réactions critiques que suscita la parution de cet ouvrage ont motivé une transformation des partis pris curatoriaux.

Chaque exposition de photographie latino-américaine utilise ses propres catégories thématiques, elles sont créées et légitimées par les commissaires dans les écrits qui accompagnent l'exposition. Dans certains cas, il est possible d'identifier une thématique dominante dans le titre de l'exposition. Or, dans les grandes expositions contemporaines de photographie latino-américaine réalisées depuis les années 1990, parmi les différentes catégories thématiques créées, certaines reviennent de manière récurrente selon toutefois quelques variations dans le vocabulaire. Ces catégories thématiques mobilisent les mêmes champs sémantiques que cristallisent en particulier trois termes : *histoire, mémoire et identité*²⁹.

Au-delà des catégories thématiques, les termes d'histoire, de mémoire et d'identité sont employés de manière récurrente par les critiques et les commissaires pour qualifier et appréhender autant les préoccupations des artistes que les implications contextuelles et la valeur critique des travaux exposés. Dans leurs écrits, ils n'indiquent pas précisément quel sens ils confèrent à chacun de ces termes. Ils n'en circonscrivent pas même les usages. Comme nous aurons l'occasion de le constater, ils évoquent communément le « thème de l'identité », qualifient de nombreux travaux de « réflexions sur l'identité et la mémoire », ou parlent de « rituels d'identité » pour nommer certains procédés artistiques, ou encore d'« histoires alternatives » pour caractériser la manière dont de nombreux travaux pluraliseraient les rapports à l'histoire³⁰. Le manque de précision quant au sens des termes histoire, mémoire et identité s'explique sans doute par le fait que chaque œuvre reconfigure le sens de cette

²⁹ Les préoccupations dont témoignent ces termes sont également très présentes dans le paysage artistique européen depuis les années 1990. Elles ne sont donc pas spécifiques à l'Amérique latine. Leur importance s'explique par un contexte que nous tâcherons de décrire précisément dans la première partie.

³⁰ Ces expressions se trouvent dans les textes de commissaires et de critiques qui seront cités dans la présente thèse.

ou ces notions en fonction des références mobilisées, qui déterminent elles-mêmes un champ d'application à la notion. Dans la première de cette thèse, il conviendra d'identifier les raisons qui expliquent l'emploi de ces termes, autant que de déterminer leur sens et les liens qu'ils partagent les uns avec les autres.

La présentation individuelle des travaux exposés dans les expositions de photographie latino-américaine nous informe néanmoins déjà quant aux problématiques que ces termes sont susceptibles d'identifier. Ces problématiques mobilisant très souvent des références historiques et théoriques relatives à l'Amérique latine, elles permettent aux commissaires de justifier les nombreuses références contextuelles, et notamment les conventions culturelles qu'ils emploient. Pour ne citer que quelques-unes des questions posées, mentionnons en guise d'exemples : « - Comment représenter le métissage aujourd'hui ? Quelle est l'importance du legs préhispanique dans la culture contemporaine ? Comment penser la représentation des communautés indigènes ? Comment penser la mondialisation et son impact sur la culture ? Qu'implique une relecture de l'histoire coloniale ? Comment penser l'identité nationale dans des pays où l'Etat précède la nation ? Que faire de la mémoire des disparus victimes des dictatures ? etc. ».

On peut constater que ces problématiques, nombreuses et hétérogènes, dépendent des références que les artistes convoquent dans leurs images. Cette diversité se retrouve dans les expositions au sein même des catégories thématiques qu'identifient et que distinguent généralement les termes histoire, mémoire et identité.

Penser les rapports au temps

Il fallait dès lors interroger et expliquer l'importance des références contextuelles et la récurrence des catégories thématiques dans les expositions de photographie latino-américaine contemporaines. Devant la pluralité des problématiques investies par les artistes dans leurs travaux et identifiées dans les expositions par les termes histoire, mémoire et identité, les difficultés s'avéraient nombreuses. En effet, comment analyser la manière dont les artistes s'emparent de ces problématiques, les représentent visuellement, y donnent des réponses, tout en distinguant et en organisant ces réponses ? Et enfin, quelle conception de l'image réclame une telle analyse ?

Les travaux de l'historien Jacques Poloni-Simard sur l'art argentin de la première moitié du XX^e siècle ont servi de guide³¹, en analysant les œuvres de différents courants artistiques argentins en fonction des rapports au temps – et plus précisément des catégories temporelles passé, présent et futur – que les artistes établissent – volontairement ou non – dans leurs images. Ces rapports au temps étaient appréhendés de deux manières : d'une part, au regard des ressources formelles ou des modalités esthétiques mobilisées par les artistes dans leurs œuvres, et d'autre part, en fonction des références présentes dans les œuvres. Les modalités esthétiques employées, comme les références sollicitées, possèdent en effet toujours une historicité qui permet de les situer dans le temps. Conjugant ces deux facteurs, les images s'avèrent susceptibles d'articuler différentes temporalités et des références à différentes écoles artistiques, les œuvres s'inscrivant ainsi dans un rapport aux catégories temporelles, selon des modalités plastiques particulières.

Car il est banal de dire que les artistes produisent des images qui sont capables d'articuler différemment les catégories temporelles passé/présent/futur selon les enjeux éthiques et esthétiques qu'ils poursuivent et l'historicité des références qu'ils emploient³². S'il est vrai que tous les artistes travaillent au présent, dans leurs pratiques ils interrogent, mobilisent et se projettent dans le passé ou l'avenir, ou se concentrent sur le présent. Nous faisons l'hypothèse que l'on peut ainsi distinguer, depuis les images, différents types de rapports aux temps : les artistes proposent parfois une compréhension du présent à la lumière du passé, d'autres fois ils proposent une relecture du passé depuis le présent, mais ils peuvent aussi être tournés vers le futur. Les différents rapports entre les catégories temporelles montrent que les artistes sont susceptibles d'articuler différentes temporalités dans leurs images et que la description

³¹ Les cours de Jacques Poloni-Simard à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales ont été suivis entre 2011 et 2014.

³² Le concept de chronotope introduit par Mikhaïl Bakhtine pour la littérature implique une description de ces articulations temporelles. Il suppose en effet une inscription des différentes formations sociales du passé dans les manifestations culturelles du présent : « Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par "temps-espace" : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature [...] Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps ».

Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman* [1978], Paris, Gallimard, 1987, p. 235.

de ces articulations permet parfois de mieux comprendre le sens des œuvres, dans leurs relations à un contexte notamment politique, artistique, historique, etc.

On veut ici considérer avec attention la valeur critique ou éthique des œuvres tout en examinant précisément les modalités esthétiques et les ressources formelles employés par les artistes. En partant d'une analyse esthétique pour étudier ces articulations, on souhaite évaluer les implications et la valeur critique des œuvres eu égard à un contexte. Cette proposition théorique d'analyse des images permet de formuler l'une des hypothèses qui motivent cette recherche : les termes histoire, mémoire et identité sont des indices d'un rapport au temps et en particulier au passé et en identifiant les raisons qui expliquent l'emploi de ces termes, on peut distinguer différents sens de l'adjectif de latino-américain.

Poursuivre l'emploi de ces termes dans les écrits des commissaires et des critiques pour analyser et organiser les lectures des images qu'ils suscitent ne relève pas d'une approche d'historien ou de celle d'un anthropologue car nous utiliserons les termes histoire, mémoire et identité pour analyser les usages discursifs qui en sont faits et leurs incidences sur l'interprétation des images. Néanmoins, afin d'appréhender correctement ces usages, nous devons être capable de reconnaître les débats théoriques qui, depuis différentes disciplines (l'histoire, la sociologie et l'anthropologie en particulier), leur donnent du sens. Mais, en examinant les rapports au temps que les usages discursifs des termes histoire, mémoire et identité permettent d'identifier dans les images, c'est d'abord l'analyse d'un processus communicationnel que nous souhaitons réaliser.

L'analyse des rapports au temps, appliquée ici aux œuvres d'art, emprunte largement aux travaux des historiens François Hartog qui reprend à Reinhart Koselleck la notion de régime d'historicité³³ :

Un régime d'historicité [...] n'est que l'expression d'un ordre dominant du temps. Tissé de différents régimes de temporalité, il est, pour finir, une façon de traduire et

³³ Reinhart Koselleck, *Le futur passé, contribution à la sémantique des temps historiques*, traduction et édition datant de 1990, réalisées par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales d'après l'ouvrage intitulé *Vergangene Zukunft* paru pour la première fois en 1979.
François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2002.

d'ordonner des expériences du temps – des manières d'articuler passé, présent et futur – et de leur donner sens³⁴.

François Hartog rappelle qu'un régime d'historicité « n'est pas une réalité donnée. Ni directement observable [...], il est construit par l'historien » et permet « de rendre plus intelligibles les expériences du temps »³⁵. Dans son analyse, il montre comment, en Europe en particulier, différents ordres du temps dominants se succèdent en fonction d'un contexte historique et culturel. Comme l'indique la citation précédente qui définit la notion, chaque ordre du temps est « tissé de différents régimes de temporalité », qui constituent chacun « une façon de traduire des expériences du temps ». Nous pensons que les images expriment des expériences du temps et exemplifient ainsi différents régimes de temporalité.

Les termes *histoire* et *mémoire* renvoient tous deux à une expérience du temps et en particulier du passé. François Hartog montre également comment la question de l'*identité* – nationale par exemple – engage une expérience du temps et que, lorsqu'il s'agit d'une identité individuelle, cette expérience est celle d'une « distance de soi à soi », et éventuellement celle d'une non-coïncidence entre ces deux « soi », que distingue un intervalle temporel³⁶. Enfin, si les termes histoire, mémoire et identité font référence à des problématiques qui ne relèvent pas spécifiquement du champ de l'art, ils suggèrent moins des préoccupations formelles que des enjeux culturels qui ne peuvent être appréhendés en dehors d'un contexte socioculturel. Mais, ces enjeux ne peuvent être appréhendés qu'à partir d'une analyse de la façon dont l'esthétique est investie de la capacité d'articuler significativement différentes temporalités. Décrire, analyser et organiser depuis les images les différents types de rapports au temps auxquels les termes histoire, mémoire et identité sont susceptibles de renvoyer réclame par conséquent une certaine conception de l'image.

³⁴ François Hartog, *op.cit.*, p. 147.

³⁵ *Ibid.*, p. 15.

³⁶ *Ibid.*, p. 14.

L'image photographique au cœur d'un cadre interculturel

Différents supports d'analyse permettent de saisir les rapports au temps que les images manifestent. Les matériaux sont nombreux et riches : des images issues de catalogues d'expositions, des textes d'analyse et de critique portant sur la photographie latino-américaine ou sur un artiste dont le travail a été présenté dans une exposition de photographie latino-américaine. Dans les images et dans les écrits des commissaires et des critiques, les références et les modalités esthétiques employées permettent de décrire et d'analyser les rapports au temps. Ces références et ces conventions renvoient en effet fréquemment à une histoire qui est moins souvent celle de l'art et de la photographie que celle de l'Amérique latine.

Rappelons qu'à partir des années 1990 les partis pris curatoriaux des expositions de photographie latino-américaine se situent dans une volonté de rupture avec les projets de caractérisation essentialiste de la photographie latino-américaine tels que ceux formulés lors du colloque de 1978 ou en 1993 dans l'ouvrage d'Erika Billeter. Cette volonté de rupture indique de manière latente un rapport problématique au passé. Si les discours sur la photographie latino-américaine formulés par le passé sont perçus comme réducteurs, nous verrons qu'il en est de même concernant certaines théories ayant permis de décrire et de caractériser l'identité, la nation et la culture en Amérique latine. Or, bien que la majorité des acteurs du monde de l'art soient d'accord sur ce constat, leurs discours ne cessent d'y faire mention, suscitant des interprétations de l'image en réaction à ces discours et aux représentations qu'ils véhiculaient. Ainsi, on constate à la fois un rejet des interprétations formulées dans le passé et la nécessité de prendre position vis-à-vis de ces interprétations. Comme nous le verrons dans la première partie, ce constat est symptomatique d'un rapport problématique au passé et notamment d'une volonté de relire le passé en fonction du présent. Mais il implique également que les références contextuelles et les conventions culturelles qu'emploient les commissaires et les critiques suscitent des mises en relation entre les images exposées et d'autres représentations de l'Amérique latine.

« [L]'image ne saurait satisfaire à une conception anthropologique si on ne l'envisage pas dans un cadre interculturel, où s'exprime la tension entre certaines idées générales sur l'image et les conventions culturelles à partir desquelles ces idées se

forment »³⁷, affirme Hans Belting. Ces idées générales dérivent de notre connaissance des médiums dans lesquels les images s'incarnent. Nous n'appréhendons en effet pas une photographie de la même manière qu'une peinture, notamment parce que nous savons que la production d'une image à travers chacun de ces deux médiums n'est pas soumise aux mêmes contraintes. Contrairement à la peinture par exemple, l'image photographique réclame un rapport direct et ponctuel avec un référent (par contact). L'expérience de l'image dépend donc autant des références culturelles que le spectateur peut identifier dans l'image et activer dans son imaginaire que de ce qu'il sait du médium dans lequel l'image s'incarne. Par sa structure physico-technique, de même que par son ancrage historique, « tout médium façonne l'attention que nous accordons aux images »³⁸, ajoute Hans Belting à ce sujet. Voilà sans doute pourquoi la conception traditionnelle de la photographie comme enregistrement du réel joue encore un rôle prépondérant dans notre expérience et nos usages de cette image³⁹. Dans les dispositifs d'énonciation que constituent les expositions, les références convoquées, ainsi que les modalités techniques et esthétiques employées, déterminent par conséquent un cadre d'interprétation des images – et lui assignent un horizon de potentialités – qui montre que les images photographiques signifient à travers un dispositif et une médiation, et qu'elles doivent donc être interprétées en contexte.

Au XIX^e siècle, les conventions culturelles occidentales, et en particulier européennes, à partir desquelles la conception de la photographie comme enregistrement du réel fut forgée, pesaient sur les conceptions générales de l'image, exaltées à l'époque par les valeurs montantes de la modernité (mais aussi encouragées par une conception du réalisme développée au cours de la Renaissance), comme le montre notamment André Rouillé dans *La Photographie* : « la photographie introduit à partir du milieu du XIX^e siècle dans les images des valeurs analogues à celles qui sont de toutes parts en train de transformer la vie et la sensibilité des habitants des grandes villes industrielles »⁴⁰. Cette conception culturelle du médium a largement dépassé le contexte occidental pour dominer la majorité des pratiques photographiques dans le monde, et notamment en Amérique latine, comme l'atteste par exemple la première

³⁷ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, *op.cit.*, p. 69.

³⁸ *Ibid.*, p. 32.

³⁹ Nous pensons par exemple au photojournalisme ou aux usages vernaculaires de la photographie tels que l'album de famille.

⁴⁰ André Rouillé, *op.cit.*, p. 51.

caractérisation de la photographie latino-américaine formulée en 1978, puis celle de 1993. Cependant, cette conception traditionnelle du médium photographique a progressivement été déconstruite sous l'impact de la reconnaissance artistique du médium et de l'évolution des pratiques photographiques. Concernant le champ des images et en particulier de celles qui relèvent de la reproductibilité technique, la décrédibilisation croissante de la notion d'objectivité en est par exemple un indice. Or, la déconstruction de la conception de la photographie comme enregistrement du réel a permis aux commissaires et aux critiques de faire appel à des conventions culturelles relatives à d'autres types d'images pour caractériser les représentations photographiques. L'élargissement des discours sur la photographie, qui empruntent le vocable et les critères du champ de l'art, en porte le témoignage.

À partir des années 1990, dans les expositions de photographie latino-américaine, les commissaires et les critiques font appel à des références contextuelles et des conventions culturelles qui vont bien au-delà du champ de la photographie et qui ne se situent pas nécessairement dans le présent. Nous verrons par exemple que de nombreux commissaires font référence aux conceptions de l'image que l'on prête aux peuples préhispaniques pour caractériser certaines photographies. Ces références contextuelles et ces conventions culturelles concernent donc d'autres types d'images, et notamment des images qui ne sont pas que visuelles. Ainsi, les théories du réel merveilleux et du néo-baroque latino-américain, qui furent formulées pour et depuis la littérature, sont parfois mobilisées par les commissaires pour caractériser certains travaux photographiques. Les conventions culturelles employées par les commissaires et les critiques se heurtent parfois aux idées générales sur l'image photographique qui dérivent de notre connaissance du médium, et notamment de l'importance théorique dont disposent encore les notions d'empreinte, d'indice ou de trace pour caractériser l'image photographique. Dans de tels cas, l'interprétation de l'image fournie par les commissaires repose sur certaines contradictions qu'il nous faudra identifier.

Les images, comme les écrits des commissaires et des critiques, mobilisent des références, des problématiques et des conventions culturelles relatives à l'histoire et à la culture des différents pays d'Amérique latine. Les pratiques photographiques ne sont pour autant pas retranchées dans ce contexte. Les artistes puisent dans l'histoire de la photographie et dans des catégories artistiques souvent établies en première instance par

une énonciation occidentale. C'est pourquoi, les images qu'ils produisent se situent au cœur d'un cadre interculturel, au sein duquel interagissent des conventions culturelles et des manières d'être image qui proviennent de différents contextes.

Une méthodologie d'analyse et un plan de travail

Dans l'espace que nous dirons pragmatique où se négocie le sens des images et se constitue l'horizon latino-américain de la photographie, les conventions culturelles relatives à l'Amérique latine jouent un rôle déterminant. Afin d'identifier correctement ces conventions et d'évaluer leurs implications pour l'interprétation des images, il a donc fallu se familiariser avec leurs histoires en étudiant les auteurs qui les ont théorisées : des théories du baroque et du réel merveilleux, de l'hybridité et de l'hétérogénéité, de l'indigénisme, mais aussi de la philosophie de la libération et des théories décoloniales. La démarche ici débutée ne prétend à aucune exhaustivité, on a principalement tenté de se familiariser avec les conventions culturelles auxquelles les commissaires et les critiques renvoient le plus fréquemment dans leurs écrits. La première partie de cette thèse permettra de mettre en évidence : d'une part, la façon dont ces conventions interviennent dans le discours des commissaires et des critiques, et d'autre part, la façon dont elles se traduisent dans les images en tenant compte des spécificités techniques du médium photographique. Ainsi, en décrivant les propriétés des expositions, il s'agira de rendre compte des lectures ou des effets de sens qu'elles produisent. Ce faisant, nous verrons quels sens de l'adjectif latino-américain les images figurent et reconfigurent.

Dans leurs écrits, les commissaires mobilisent des références contextuelles et des conventions culturelles qui ne sont pas nécessairement contemporaines des images. Elles ont souvent pour fonction de situer les images dans une perspective historique, mais elles contribuent aussi parfois à créer des anachronismes. La première partie nous permettra donc également de les replacer dans une histoire des manières de penser, de caractériser et de représenter certains éléments ou aspects de l'Amérique latine (l'identité et la culture notamment). Les conventions culturelles sont mobilisées dans les écrits des commissaires et des critiques en fonction de ce que les images représentent, des références qu'elles donnent à voir. Ces références possèdent en effet une histoire que les déterminations techniques du médium ne font pas disparaître. La valeur

symbolique de ces références s'est très souvent constituée par le passé à travers les différents types d'images dans lesquelles ces références se sont incarnées. Elles ne sont en effet jamais restées circonscrites à un seul et unique médium mais se sont adaptées à leurs évolutions (ainsi que le dit Hans Belting) car les images existent au-delà des déterminations techniques du médium. Elles se constituent, se transmettent et se reconfigurent en fonction d'une interaction entre les images incarnées (ou les images perceptives) et les images mentales (ou les images remémorées), puisque les artistes investissent dans leurs travaux des images mentales formées au contact d'autres images. Elles survivent à l'obsolescence des médiums et des catégories esthétiques de l'histoire de l'art, pour se métamorphoser et s'incarner à nouveau dans d'autres médiums et selon d'autres modalités esthétiques. Cette perspective anthropologique fait de l'image une notion générique étendue puisque le terme renvoie autant aux images incarnées dans un médium, qu'aux images mentales qui habitent l'esprit d'un individu.

Le point de départ des analyses qu'on entreprendra sera l'image comme production matérielle, située dans un contexte spatiotemporel et un dispositif d'énonciation, dans l'exposition et sur ses différents supports⁴¹, ainsi que soumise aux déterminations techniques du médium photographique. Si les analyses porteront principalement sur des images issues de catalogues d'exposition postérieurs à l'année 1993, ce n'est qu'à partir d'une conception de la photographie émancipée de l'idée d'enregistrement du réel comme acte mécanique, de l'autonomie et de la contingence du référent qu'il représente, qu'on pourra tenter de décrire les rapports au temps dont les termes histoire, mémoire et identité sont l'indice dans les écrits des commissaires. Les références contextuelles et les conventions culturelles employées par les commissaires pour présenter et interpréter les images montrent que les photographies peuvent être porteuses d'une historicité qui dépasse la question de l'empreinte ou du « ça a été ».

Cette conception de l'image et cette méthodologie d'analyse permettent de mesurer l'implication des références contextuelles et des conventions culturelles

⁴¹ L'exposition des images se traduit par différents supports ou dispositifs que représentent essentiellement la scénographie, le site internet, et le catalogue. N'ayant pas disposé des ressources matérielles permettant de visiter toutes les expositions de photographie latino-américaine mentionnées dans cette thèse, les principaux supports d'analyse sont les catalogues et les sites internet, ceux des expositions mais aussi ceux, individuels, des artistes exposés. Enfin, certains des écrits cités sont issus des sites internet personnels des critiques et des artistes. Dans ces conditions, il est important de signaler que les informations données au sujet des images dépendent de celles que l'on trouve dans les catalogues d'exposition. C'est pourquoi, par exemple, il n'a pas toujours été possible d'indiquer la taille des images reproduites.

mobilisées par les commissaires et les artistes quant à l'interprétation des œuvres et, par conséquent, de rendre compte des problématiques qui spécifient l'énonciation « latino-américaine » de la photographie. La première partie de cette thèse a en effet pour but d'identifier et de décrire progressivement les différents éléments qui, dans les images et les discours des commissaires et des critiques, constituent l'horizon de la catégorie photographie latino-américaine. Cette démarche menée dans le premier chapitre nous conduira à mettre en évidence les différentes problématiques auxquelles renvoient les références contextuelles et les conventions culturelles employées dans les écrits des commissaires et des critiques.

Nous verrons, en particulier au cours du second chapitre, que l'exemplification et le traitement de ces problématiques par la photographie montrent que le médium photographique doit être considéré comme un témoin autant que comme un acteur de l'évolution des modes de compréhension et de représentation de l'Amérique latine. Or, suivre cette évolution nous permettra de voir progressivement apparaître l'idée que les sens attribués à l'adjectif latino-américain se constituent en fonction d'un certain nombre de rapports au passé de l'Amérique latine. À travers différentes théories – dont les commissaires et les critiques reprennent les termes –, qui s'attachent à décrire le caractère « multitemporel » des sociétés et des cultures en Amérique latine, nous verrons que les sens attribués à l'adjectif latino-américain s'appuient sur des considérations historiques plutôt que géographiques⁴². C'est pourquoi, les rapports au passé pourront être considérés comme autant de manifestations de ce caractère « multitemporel ».

Dans le troisième chapitre, l'analyse des usages discursifs des termes histoire, mémoire et identité dans les écrits des commissaires et des critiques permettra de mettre en évidence les enjeux éthiques de ces rapports au passé et les modalités esthétiques qui les traduisent dans les images. Nous verrons alors combien l'historicité des références employées dans les images et les textes émerge comme un enjeu central de l'interprétation des images pour le spectateur. Enfin, on montrera comment l'image

⁴² Dans ces théories, en particulier celles du baroque, de l'hybridité et de l'hétérogénéité, le latino-américain est dès lors appréhendé comme un chronotope, au sens de Mikhaïl Bakhtine (cf. note précédente n° 33). Dans la première partie, nous aurons l'occasion de constater que ces théories s'inspirent parfois explicitement des concepts bakhtiniens.

photographique peut être envisagée comme un lieu, de nature artistique, où différentes temporalités peuvent être articulées.

Les références des images comme des textes et les modalités esthétiques employées dans les images connaissent une historicité qui nous conduira, dans l'analyse, à identifier de nombreux anachronismes à partir desquels nous pourrions décrire l'articulation de ces temporalités. Cependant, il ne s'agit pas d'inventorier ces articulations mais de les distinguer et de les organiser. L'analyse des images montre que, si l'anachronisme est une modalité formelle récurrente d'articulation des catégories temporelles, il ne détermine pas le rapport entre passé et présent. C'est pourquoi, les deuxième et troisième parties de cette thèse sont organisées à partir de la distinction entre deux types majeurs de rapports au passé observables dans les images : la deuxième partie réunit des travaux où le passé est considéré comme révolu, tandis que dans la troisième partie le passé est considéré comme toujours présent. Cette distinction n'oppose pas pour autant les travaux analysés dans chacune de ces deux parties, elle renvoie avant tout à deux conceptions différentes des rapports entre passé et présent.

Avant de présenter chacune de ces deux parties, il convient de dire que les images reproduites au cours de l'analyse sont issues d'une sélection dans des corpus d'œuvres d'artistes qui, au cours de leur carrière, s'intéressent souvent à des objets et des thématiques très différentes. Les rapports au passé ne décrivent donc pas l'ensemble des productions photographiques de ces artistes, encore moins de l'Amérique latine en général. L'analyse des rapports au passé nous semble toutefois être une approche pertinente pour rendre compte des enjeux que suscitent la création et l'organisation d'expositions de photographies latino-américaines, en particulier autour des thématiques de l'histoire, de la mémoire et de l'identité. En outre, les œuvres que l'on trouve dans les expositions de photographie latino-américaine ne prétendent pas être représentatives de l'ensemble des pays qui constituent l'Amérique latine. Le nombre plus important de travaux provenant de certains de ces pays, tels le Mexique, l'Argentine ou le Brésil, s'explique sans doute davantage par une répartition inégale et déséquilibrée des institutions qui promeuvent la photographie, plutôt que par la taille de ces différents pays. Enfin, les travaux sélectionnés pour l'analyse sont majoritairement issus des grandes expositions de photographie latino-américaine postérieures à 1993. Ces expositions seront mentionnées et présentées dans la première partie. Elles ont

médiatisé de très nombreux artistes. Les travaux reproduits ici n'en constituent qu'un échantillon. Ils ont été sélectionnés en fonction de la notoriété des artistes et du fait qu'ils aient été repris dans d'autres expositions. Cependant, nous avons parfois choisi des œuvres moins célèbres mais dont les caractéristiques permettaient d'établir des liens pertinents avec d'autres travaux, ceci afin d'étayer, à partir de l'analyse des images, chacun des chapitres qui constituent les deux parties où les rapports au passé sont analysés.

Dans la deuxième partie, bien que considéré comme révolu, le passé fait l'objet de multiples réappropriations depuis le présent. Il est configuré, représenté ou déconstruit depuis le présent. Si les enjeux qui motivent ces différents types de réappropriations sont multiples et dépendent de chacun des travaux exposés, les trois chapitres que comprend cette partie engagent des rapprochements et proposent une organisation relative à la nature de ces enjeux. Ainsi, le premier chapitre envisage la façon dont les artistes se réapproprient une part du passé qui fut oblitéré et marginalisé, réappropriation qui peut toutefois conduire à des confusions dans le présent. Le deuxième chapitre met en relation des travaux qui se caractérisent par une volonté de relecture de l'histoire. Or, cette relecture interroge les modalités traditionnelles de représentation du passé que fournissent différents médiums, en particulier la peinture et la photographie qui, dans de nombreux travaux, possèdent le statut d'archive. Enfin, le troisième chapitre réunit des travaux qui déconstruisent souvent, les récits canoniques de l'histoire et des identités nationales de différents pays d'Amérique latine selon les œuvres sélectionnées.

Au-delà de la diversité des réappropriations du passé, dans tous les travaux analysés au cours de cette deuxième partie, la catégorie passé est dissociée de celle de présent. Au contraire, dans tous les travaux photographiques analysés au sein de la troisième partie le passé peut être considéré comme présent. L'un des objectifs de l'analyse consistera donc à montrer selon quelles modalités esthétiques la catégorie passée peut être entendue comme contemporaine. Chacun des trois chapitres qui constituent cette troisième partie réunit des travaux où une forme de contemporanéité du passé est perceptible. Bien que ces formes de contemporanéité soient diversement motivées, on peut en proposer une organisation.

Dans le premier chapitre, il s'agira de montrer comment la prise en charge du passé à travers la mémoire collective peut traduire une présence du passé dans le présent qui exemplifie ainsi visuellement certains usages contemporains de la notion de mémoire. Le deuxième chapitre regroupe des travaux qui entendent rendre compte de la vitalité du patrimoine préhispanique dans la culture contemporaine. Cette vitalité peut être retraduite par des modalités formelles. La dimension performative que les critiques et les commissaires concèdent dans leurs écrits aux mises en scène de certains artistes constitue par exemple une modalité de contemporanéité du passé ; on pourra alors parler d'actualisation du passé dans le présent. D'autres travaux réunis dans ce second chapitre se caractérisent ouvertement par la volonté de documenter les formes contemporaines dans lesquelles survit le passé préhispanique. Si, dans ces travaux, le passé se constitue en termes de patrimoine, nous verrons que la notion de patrimoine est réinventée et réinterprétée par les artistes. Dans le troisième chapitre, la forme de contemporanéité du passé que les travaux réunis mettent en évidence découle d'une lecture politique et particulièrement critique de l'histoire coloniale et des relations entre l'Amérique latine et l'Occident. Elle résulte en particulier d'une exemplification visuelle des théories décoloniales selon lesquelles les inégalités coloniales persisteraient malgré l'indépendance acquise au XIX^e siècle par les pays latino-américains.

Ne cherchant nullement à dresser une typologie des rapports au temps que manifestent les productions contemporaines exposées au sein de la catégorie photographie latino-américaine, l'objectif consiste ici à montrer comment cette perspective d'analyse rend compte de l'importance des références contextuelles et des conventions culturelles pour l'analyse des images exposées au sein de la catégorie photographie latino-américaine et nous éclaire quant aux problématiques que les termes histoire, mémoire et identité identifient dans ces expositions parmi la diversité des images.

PREMIERE PARTIE
Quel référent pour la photographie latino-américaine ?

Dans cette première partie, nous voudrions commencer par relever les ambiguïtés qui entourent l'existence, dans l'histoire de la photographie, d'une catégorie nommée « photographie latino-américaine ». Nous verrons que ces ambiguïtés résultent essentiellement des problématiques auxquelles se sont confrontées les théories qui ont souhaité penser et caractériser l'identité en Amérique latine, au cours du XX^e siècle en particulier. Afin de mettre en évidence la manière dont la photographie rend ces problématiques manifestes, il nous faudra en identifier progressivement les enjeux éthiques et esthétiques. Or, dans la photographie contemporaine dite latino-américaine, ces enjeux apparaissent lorsque l'analyse des images tient compte de différents éléments d'interprétation : d'une part, les références que les artistes convoquent dans leurs images et l'historicité de ces références, et d'autre part, le vocabulaire employé par les acteurs – artistes, critiques, commissaires d'exposition – de la photographie contemporaine pour qualifier les images et justifier notamment l'échelle « Amérique latine » des expositions qui ont été organisées.

L'identification et la contextualisation de ces enjeux nous conduiront à montrer que le passé est un référent problématique de la photographie en Amérique latine. Comme en témoignent de nombreuses théories formulées en dehors du champ de la photographie, les rapports au passé de l'Amérique latine sont marqués par des problématiques résultant des spécificités historico-culturelles à partir desquelles des sociétés se sont formées et ont évolué suite à la Conquête de l'Amérique. Or, l'hypothèse majeure de cette première partie est que les problématiques qui motivent les rapports au passé font de l'articulation des catégories temporelles passé/présent un enjeu contemporain essentiel pour penser et représenter l'Amérique latine. Comme nous allons le voir, les catégories temporelles passé/présent peuvent être articulées de différentes manières, permettant ainsi de distinguer différents types de rapports avec le passé. Pour mettre en évidence l'enjeu essentiel que constitue l'articulation de différentes temporalités dans les images, nous allons nous appuyer sur des théories provenant d'Amérique latine et d'Europe ou d'Amérique du Nord, solliciter parallèlement de nombreux exemples photographiques et ainsi parcourir différentes conceptions de l'image photographique. Si ces théories ont souvent été formulées en dehors du champ de la photographie, elles sont néanmoins convoquées par les commissaires et les critiques dans leurs écrits. C'est pourquoi, au cours de cette

première partie, nous souhaitons montrer comment, dans les expositions de photographie latino-américaine, ces références théoriques deviennent des outils d'analyse pour interpréter les images et appréhender leurs implications contextuelles. Au seuil de la seconde partie de cette thèse, nous devrions être capables de tester la fécondité de ces différentes références théoriques au contact des images en distinguant et en analysant les deux types majeurs de rapports au passé que manifestent les travaux photographiques contemporains.

Enfin, le fait que l'articulation des catégories passé/présent soit devenue un enjeu essentiel dans le contexte contemporain ne se comprend que par l'évolution des modes de compréhension et de représentation de l'Amérique latine au cours du XX^e siècle. En effet, c'est la remise en question des notions – métissage et syncrétisme en particulier – ayant permis de penser l'identité en Amérique latine qui a suscité cette évolution des modes de compréhension et de représentation. Or, et il s'agira de le démontrer, cette évolution implique une articulation plus flexible des catégories temporelles passé/présent. Pour rendre compte de cette évolution, il convient pour l'instant de comprendre la notion de représentation au-delà des images photographiques. Par conséquent, selon la terminologie utilisée par Arthur Danto, nous considérons les théories élaborées pour caractériser l'identité en Amérique latine comme des « images-en-miroir »⁴³, soit comme des représentations de l'Amérique latine. Ces théories ont été élaborées depuis différentes disciplines et à partir de différents objets d'étude. Toutefois, nous tâcherons de mettre en évidence cette évolution des modes de compréhension et de représentation de l'identité en sollicitant des exemples de travaux photographiques et en analysant les pratiques et les usages de la photographie que ces représentations impliquent. C'est pourquoi nous adoptons une analyse pragmatique, travaillant dans un va-et-vient permanent entre les images, les discours qui les ont accompagnées et les références théoriques qu'ils emploient. Cette approche à la fois dialectique et pragmatique nous permettra de mettre en évidence – autant que de mettre à l'épreuve – la fécondité des références théoriques qui accompagnent et étayent l'existence de la catégorie photographie latino-américaine.

⁴³ Arthur Danto, « Le monde de l'art », in *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 184.

CHAPITRE 1
Existe-t-il une photographie « latino-américaine » ?

En fonction d'une autre situation, il nous est dès lors possible d'examiner comme des « préjugés », ou simplement les données d'un temps, le mode de compréhension de nos prédécesseurs, d'en relever les rapports avec d'autres éléments de la même époque, et d'inscrire leur historiographie dans l'histoire qui fait l'objet de notre propre historiographie.

Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, 1975.

À l'occasion du second Forum Latino-Américain de Photographie de Sao Paulo (2010, « Foro Latino-Americano de Fotografia ») et à d'autres occasions récentes, la question « existe-t-il une photographie latino-américaine ? » a été directement posée à certains acteurs importants de la photographie contemporaine, au cours de conférences et d'entretiens qui ponctuaient l'événement. À cette question, tous les acteurs ont répondu par la négative. Ce qui apparaît comme une contradiction au regard du nom donné à l'événement pourrait être le symptôme d'une volonté ferme de ne pas annexer à l'expression « latino-américain » un ensemble de représentations qui, ensemble, circonscraient le champ des significations attribuées à l'adjectif « latino-américain ».

Une telle volonté lutte contre l'idée, pourtant sous-tendue par l'expression « photographie latino-américaine », que la photographie artistique produite en Amérique latine posséderait un certain nombre de spécificités qui relèveraient exclusivement de cet « espace socioculturel »⁴⁴ et détermineraient les productions photographiques. Les risques d'une telle affirmation sont en effet multiples. D'une part, l'expression conduit à créer et à stabiliser un répertoire de représentations catégorisées de l'Amérique latine. D'autre part, elle est incapable de rendre compte des influences et des interpénétrations qui ont lieu entre des contextes artistiques distincts. Ces phénomènes sont en effet inhérents au contexte contemporain, au sein duquel nombre de photographes dits latino-américains ont suivi une formation théorique et pratique en dehors de l'Amérique latine. Ces considérations ne doivent pas pour autant nous conduire à affirmer que les références contextuelles se sont dissoutes dans un monde de l'art « globalisé ». Comme le déclare le chercheur et commissaire Claudi Carreras, « il n'y a pas *une* photographie latino-américaine. Il y a des référents très latino-américains,

⁴⁴ Dans l'ouvrage *Cultures hybrides, stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2010, Néstor García Canclini prend l'Amérique latine comme échelle de référence pour ses réflexions et qualifie cette échelle d'espace socioculturel sans pour autant prétendre que cet espace serait celui d'une seule et même culture comme l'indique d'ailleurs le pluriel utilisé dans le titre de l'ouvrage.

qui permettent d'interpréter l'image par rapport au référent et bien sûr les problématiques qui existent en Amérique latine sont différentes de celles d'autres espaces »⁴⁵.

Cette volonté de ne pas définir la photographie latino-américaine (au nom de l'hétérogénéité des pratiques photographiques et des contextes auxquels renvoie l'espace socioculturel de l'Amérique latine) n'a néanmoins pas toujours été à l'ordre du jour chez les acteurs du monde de l'art latino-américain⁴⁶. En 1978, le premier « Colloque de Photographie Latino-américaine » organisé dans la ville de Mexico avait explicitement pour intention de définir cette photographie : « les colloques et les expositions organisés il y a deux décennies constituaient une affirmation du terme Amérique latine et se dédiaient à documenter une identité partagée, ou au moins des intérêts, des images et des modes de représentation supposés communs »⁴⁷. En affirmant l'existence d'une catégorie « photographie latino-américaine », il s'agissait à l'époque de déterminer les attributs nécessaires pour qu'une photographie puisse être dite « latino-américaine » et d'entamer en même temps le récit de l'histoire de cette photographie. Ce n'est qu'à partir des années 1990 que les discours sur la photographie latino-américaine manifestent explicitement la volonté de ne pas définir cette photographie ou, par défaut, de la définir comme hétérogène.

Partant de cette évolution, il nous faut interroger l'usage récurrent qui est encore fait de l'expression « photographie latino-américaine » et les implications qui en découlent pour l'analyse des images. Cette interrogation nous paraît d'autant plus nécessaire que, malgré le renoncement explicite à définir la photographie latino-américaine, le discours des acteurs du monde de l'art manifeste encore certaines

⁴⁵ Notre traduction de: « no hay *una* fotografía latinoamericana. Si hay referentes muy latinoamericanos, que te hacen interpretar esa fotografía respecto del referente y obviamente las problemáticas que hay en A.L. son diferentes a otros sitios ».

Claudi Carreras, <http://revistanuestramirada.org/suenodelarazon/claudi-carreras>, entretien réalisé par Luis Weinstein, publié le 19 octobre 2009. Site internet consulté le 22 octobre 2013.

⁴⁶ Nous utilisons ici l'adjectif car lorsqu'il s'agit d'art ou de littérature, on parle encore aujourd'hui bien plus d'art ou de littérature latino-américain que d'art ou de littérature d'Amérique latine.

⁴⁷ Notre traduction de: « los coloquios y exposiciones que hace dos décadas afirmaban el término Latinoamérica y se dedicaban a documentar una identidad compartida, o al menos intereses, imágenes y modos de representaciones supuestamente comunes ».

Néstor García Canclini, « Las imágenes de Latinoamérica en el siglo XXI », Mexico, DF, 9-11 juin 2004, <http://www.conaculta.gob.mx/cimagen/forolatino/cvtae/canclini.html>, site internet consulté le 10 mars 2010.

ambiguïtés quant à la caractérisation des pratiques et des usages photographiques qui emploient des référents latino-américains :

Il n'y a pas UNE photographie latino-américaine, parce qu'il y a des influences de tous côtés. Mais il y a des réalités qui sont latino-américaines et qui n'ont pas lieu ailleurs. Et cela, je crois que oui, sans doute produit une forme très particulière de voir les thèmes et de se confronter à cette réalité⁴⁸.

Bien que, dans cette citation, Claudi Carreras affirme qu'il n'existe pas une photographie latino-américaine, il nous invite néanmoins à penser que les pratiques photographiques ont été élaborées en Amérique latine eu égard à la singularité d'un contexte historique et socioculturel. Cette citation illustre exemplairement l'équilibre délicat que tentent de trouver (avec plus ou moins de succès) les commentateurs contemporains de la photographie latino-américaine. Cet équilibre est imposé par la volonté de conserver l'Amérique latine comme échelle de référence tout en refusant toute caractérisation stable et autosuffisante de ses productions photographiques.

Au cours de ce premier chapitre, nous souhaitons comprendre et analyser l'évolution des discours sur la photographie latino-américaine et identifier les arguments qui font de l'Amérique latine une échelle de référence pour des pratiques dites hétérogènes. Nous mènerons cette étude à partir des images et des discours qui les ont accompagnées et promotionnées.

1.1. Ambiguïtés d'une catégorie géographique de photographie

1.1.1. L'accès aux images

Les images qui font l'objet de notre analyse ont été sélectionnées auprès de différents médias appartenant au monde de l'art et en particulier de catalogues d'exposition. L'échelle et la période contemporaine sur laquelle se concentre notre analyse (soit des années 1990 à 2013) ne permet pas d'établir systématiquement un

⁴⁸ Notre traduction de: « No existe UNA fotografía latinoamericana, porque hay influencias de todos lados. Pero hay realidades que son latinoamericanas y que no se dan en otros sitios. Y eso, yo creo que si, sin duda produce una forma de ver los temas y una forma de enfrentarse a esa realidad muy particular ». Claudi Carreras, *op.cit.*

contact direct avec les images. C'est pourquoi, nous nous sommes appuyé sur des catalogues d'exposition, présentés et édités en Amérique latine, mais aussi en France, en Espagne ou aux Etats-Unis, pour étayer nos connaissances du contexte artistique et photographique de l'Amérique latine. Nous avons aussi été attentif aux résultats des concours permettant à des photographes d'effectuer des résidences artistiques ou de promouvoir leurs travaux via l'édition d'un livre, la présentation sur internet ou la création d'une exposition. Enfin, diverses activités menées en parallèle de cette thèse nous ont malgré tout fourni de nombreuses occasions d'établir un contact direct avec les images. Ce fut le cas d'un stage réalisé en 2011 auprès du musée du Quai Branly durant la Biennale de photographies *Photoquai*. Cette expérience a permis de connaître les travaux de jeunes photographes latino-américains et d'échanger avec certains d'entre eux. En 2012, dans le cadre de la Biennale de photographie de Lima, un stage au sein d'un jeune musée de photographies créé en 2011, le FOLi, fut l'occasion de connaître les travaux de nombreux photographes latino-américains et de mesurer l'enthousiasme accompagnant la promotion et valorisation de la création photographique contemporaine ainsi que du patrimoine photographique. Il s'agissait de la première biennale de photographie de Lima et il est important de souligner la multiplication de ce type d'événements dans de nombreux pays latino-américains au cours des deux dernières décennies⁴⁹.

Bien qu'il soit impossible de posséder une connaissance exhaustive de la création photographique en Amérique latine, de multiples et incessants contacts avec les images ont été maintenus au cours de ces années de recherche. De sorte que, progressivement, se sont imposées les « grandes » figures de la photographie latino-américaine contemporaine, autrement dit, les artistes dont l'œuvre bénéficie d'une reconnaissance et d'une notoriété bien établies auprès des commissaires et critiques d'exposition. Les commissaires d'exposition (très souvent formés à l'histoire de l'art), ou curateurs (en espagnol c'est le terme « curador » qui est le plus souvent employé), sont les acteurs principaux du monde de l'art contemporain qui s'efforcent de donner

⁴⁹ Notamment le « Foro Latino-Americano de Fotografía », qui a lieu tous les trois ans à Sao Paolo et dont la première édition s'est déroulée en 2007. On peut citer également le festival de Valparaiso créé en 2010 (« Festival Internacional de Fotografía de Valparaíso »), celui de Bogota en 2005 (« Encuentro Internacional de Fotografía »), ou encore celui de Buenos Aires en 2005 (« Buenos Aires Photo »). Celui de Mexico (« Bienal de Fotografía de México ») est sans doute le plus ancien festival de photographie en Amérique latine, il a été créé en 1980, soit deux ans après le premier Colloque de Photographie latino-américaine qui a également eu lieu au Mexique.

une caractérisation à la fois contextuelle et globale (à l'échelle du marché et des tendances de la photographie et de l'art contemporain notamment) des œuvres qu'ils décident d'exposer. La lecture de leurs exégèses des œuvres et des « tendances » de la photographie a permis de constater la façon dont l'exposition et l'édition des images sont soumises aux décisions d'un nombre relativement réduit de personnes.

Il est important de signaler que ces acteurs du monde de l'art ne sont pas représentatifs de la diversité des pays latino-américains. La grande majorité provient du Mexique, du Brésil, de l'Argentine, du Chili mais aussi de l'Espagne et des Etats-Unis, pays qui manifestent un intérêt certain pour la photographie latino-américaine par l'intermédiaire de la recherche académique et des structures de diffusion institutionnelles⁵⁰. Il s'agit de pays possédant un ancrage historique conséquent, un patrimoine photographique, et d'importantes structures de diffusion des images (institutionnelles et éditoriales). Cet élément contextuel importe dans la mesure où il explique en grande partie les écarts de représentativité entre les différents pays d'Amérique latine sur le marché de la photographie dite latino-américaine. Dépendante de ces circuits de diffusion pour avoir accès aux images, cette recherche témoigne également d'écarts de représentativité dans le choix des images qui font l'objet de notre analyse.

À travers les écrits des commissaires et critiques, on a pu identifier un vocable récurrent pour qualifier la photographie contemporaine latino-américaine. Or, les différentes intentions qui motivent ces écrits ont en commun la volonté de signaler une rupture avec la photographie produite en Amérique latine avant les années quatre-vingt-dix, ainsi qu'une volonté d'ancrage dans le panorama mondial de l'art contemporain. Cet ancrage manifeste de la part des acteurs du monde de l'art l'intention de légitimer la pertinence artistique des propositions photographiques latino-américaines au regard du marché de l'art contemporain et des catégories de l'histoire de l'art occidentale.

Enfin, comme nous allons le voir, dans les discours sur la photographie latino-américaine, les commissaires et les critiques associent très souvent l'adjectif à deux propositions devenues fréquentes depuis les années 1990 : d'une part, l'identification de thèmes présentés comme récurrents dans les propositions artistiques latino-américaines

⁵⁰ À ce sujet, il est intéressant de constater qu'en Amérique latine les commissaires d'exposition sont bien souvent issus du domaine de la recherche académique. Ils exercent souvent de concert ces deux activités et y ajoutent aussi fréquemment l'enseignement.

et, d'autre part, l'affirmation d'une rupture vis-à-vis des représentations dites traditionnelles de l'Amérique latine.

1.1.2. 1990, rupture dans les représentations de l'Amérique latine

Les thèmes identifiés comme récurrents dans la photographie latino-américaine contemporaine relèvent d'un découpage établi sans véritable égard pour la cohérence des références qu'ils indiquent. En effet, si l'on prend par exemple le découpage thématique ayant présidé à l'organisation de la grande exposition *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002* (« Cartes Ouvertes, photographie latino-américaine, 1991-2002 »)⁵¹, on trouve trois catégories : « Rituales de identidad » (« Rituels d'identité »), « Escenarios » (à la fois « Mises en scène » et « Environnements ») et « Historias alternativas » (« Histoires alternatives »). Les termes employés pour nommer ces catégories relèvent du vocable fréquemment utilisé par les critiques et commissaires d'exposition pour caractériser à la fois les pratiques et les productions artistiques.

L'expression « Mise en scène » fait référence à la manière dont les photographies sont produites et en particulier à une pratique de la photographie, tandis que les deux autres expressions utilisées font référence aux contenus et aux prises de position des propositions artistiques. Dans le texte d'introduction du catalogue de cette exposition, il est indiqué que ces noyaux thématiques renvoient aux « idées les plus fréquentées par les artistes durant les années quatre-vingt-dix », à savoir, « l'identité et la mémoire, les genres, les villes, le reflet social, les mythes et les rituels, etc. »⁵². Cette citation dévoile clairement la difficulté conceptuelle à laquelle est soumise toute tentative de caractérisation globale de la photographie latino-américaine. Il est évident que cette difficulté est inhérente à tout projet d'exposition souhaitant se situer à

⁵¹ Remarque : l'exposition de photographies intitulée *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002* est l'une des plus importantes qui ait été réalisée pour la photographie latino-américaine au cours des deux dernières décennies. Elle a réuni les travaux de près de quatre-vingt-dix artistes. Nous nous y référerons plusieurs fois au cours de cette thèse, tant pour les images qui y ont été présentées que pour les écrits qui les accompagnent.

⁵² Notre traduction de: « se ha pretendido incluir las ideas más frecuentadas por los artistas en la década de los noventa: la identidad y la memoria, los géneros, las ciudades, el espejo social, los mitos y los rituales, etc ».
Alejandro Castellote, *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002*, Barcelona, Lunwerg, 2003, p. 16.

l'échelle de toute l'Amérique latine. Cependant, il faut relever le fait que cette volonté de caractérisation existe et cohabite – de manière presque paradoxale – avec la reconnaissance de la diversité des pratiques photographiques latino-américaines. Il est d'ailleurs très intéressant de voir les façons dont ces deux propositions sont énoncées et cohabitent dans les écrits. En guise d'exemple, examinons les premières phrases qui ouvrent le catalogue de l'exposition précédemment mentionnée :

Le sous-titre de ce projet contient deux concepts, « photographie » et « Amérique latine », qui ont convoqué d'amples et contradictoires débats au cours des dernières décennies, soulignant leur instabilité comme termes d'attribution pour des collectifs déterminés et dénotant une certaine schizophrénie concernant leur définition et interprétation. [...] Considérer la photographie latino-américaine comme une entité différenciée doit avoir été initié par les colloques, les expositions, les congrès, les rencontres institutionnelles. [...] En premier lieu, il faut reconnaître que le terme « Amérique latine » n'implique pas une unité de laquelle attendre une cohérence et une communauté d'intérêts et de sensibilisation. Le terme tend même à être considéré comme un réductionnisme et, pour cela, une étiquette classificatoire⁵³.

La note d'intention qui ouvre le catalogue de cette exposition affirme l'inanité de toute ambition de définir en termes cohérents ce que l'expression « photographie latino-américaine » implique. Cette affirmation est devenue un lieu commun dans les écrits des commissaires d'exposition qui réunissent différents photographes d'Amérique latine. On la retrouve par exemple dans l'exposition *(Re)presentaciones* qui a eu lieu en 2013 au cours du festival de photographie « FotoEspaña » de Madrid : « La diversité de ses langages et intérêts rompt avec n'importe quelle tentative de montrer un groupe homogène sous l'épigraphe “photographie latino-américaine” »⁵⁴. Néanmoins, en

⁵³ Notre traduction de: « El subtítulo de este proyecto contiene dos conceptos, “fotografía” y “Latinoamérica”, que en las últimas décadas han convocado amplios y contradictorios debates, subrayando su inestabilidad como términos de adscripción para determinados colectivos y denotando una cierta esquizofrenia respecto a su definición e interpretación. [...] Considerar la fotografía latinoamericana como una entidad diferenciada debe haberse originado en los coloquios, las exposiciones, los congresos, los encuentros institucionales [...] Lo primero será reconocer que el término “Latinoamérica” no implica una unidad de la que se debe esperar una coherencia y una comunidad de intereses y de sensibilización. El mismo término tiende a ser considerado un reduccionismo y, por ello, una etiqueta clasificadora ».

Ibid., p. 15.

⁵⁴ Notre traduction de: « La diversidad de sus lenguajes e intereses rompe con cualquier intento de mostrar un grupo homogéneo bajo el epígrafe de “fotografía latinoamericana” ».

cherchant les raisons qui motivent cette affirmation, on s'aperçoit très vite qu'elle s'établit sur la base d'un rejet des représentations identifiées et médiatisées par l'adjectif latino-américain antérieurement aux années quatre-vingt-dix. On constate en effet dans les écrits la volonté de signaler une rupture avec une caractérisation historique de la photographie latino-américaine. Cette rupture relèverait davantage d'un constat effectué à partir d'un regard sur les propositions artistiques des deux dernières décennies, que d'un repositionnement théorique des discours curatoriaux. Ces discours prétendent souvent refléter un contexte général de création et n'assument guère la responsabilité des partis-pris curatoriaux sur le façonnement du paysage artistique contemporain.

1.1.3. Expliquer la rupture : rejet des caractérisations antérieures de la « photographie latino-américaine »

Le moment initial de l'écriture d'une histoire de la photographie latino-américaine est aujourd'hui souvent situé en 1978, lors du premier Colloque de Photographie Latino-américaine organisé à Mexico. Ce premier colloque marque la reconnaissance institutionnelle de la photographie par les acteurs du monde de l'art en Amérique Latine. On constate qu'alors que cette reconnaissance institutionnelle de la photographie intervient au même moment en France, elle s'y traduit par l'affirmation d'une photographie dite plasticienne, c'est-à-dire travaillant sur des problématiques proprement plastiques et artistiques, par opposition à une photographie dite documentaire et travaillant avec des éléments vernaculaires. On retrouve aujourd'hui dans les écrits des commissaires latino-américains un raisonnement similaire dans la mesure où les travaux documentaires sont volontairement écartés des expositions : « nous avons tâché d'éviter les "thèmes classiques" qui depuis notre contexte sont le plus associés à la photographie latino-américaine, concrètement, la photographie documentaire »⁵⁵.

Néanmoins, à partir de la fin des années soixante-dix, la reconnaissance artistique d'une photographie dite latino-américaine a suivi un mouvement inverse – que reprendront d'ailleurs certaines politiques muséales en France sous prétexte d'une

Ana Berruguete, PhotoEspaña, 2013, texte écrit dans pour accompagner l'exposition « (Re) presentaciones, Fotografía latinoamericana contemporánea », présentée à Madrid à la Tabacalera.

⁵⁵ Notre traduction de: « se ha tendido mas a evitar los "temas clásicos" que desde nuestro contexto se asocian mas a la fotografía latinoamericana, en concreto, la fotografía documental ».

Ana Berruguete, PhotoEspaña, 2013, *op.cit.*

affirmation des spécificités du médium – en s'appuyant plus sur une mise en valeur des dimensions éthique et politique des photographies, que sur leur valeur artistique⁵⁶. En 1978, dans le texte d'introduction du catalogue de l'exposition qui accompagna le premier Colloque de Photographie Latino-américaine (avec près de deux cent photographes exposés), la critique d'art Raquel Tibol déclarait que « ce que les photographes latino-américains ont en commun [est] le mépris des descriptions superficielles qui n'aspirent pas à révéler les relations entre l'homme et son espace social et naturel »⁵⁷.

Au cours de ce colloque, la photographie latino-américaine va être caractérisée comme « documentaire » et « engagée politiquement »⁵⁸, et l'expression « photographie de la libération » va être utilisée pour mettre en évidence le supposé caractère politique de la photographie latino-américaine, en référence à la célèbre théologie de la libération. La relation est entérinée par le fait que cette photographie et cette théologie ont pour volonté commune une réhabilitation de la dignité des oubliés et des victimes de l'histoire de l'Amérique latine, et de sa réalité socioéconomique, les minorités ethniques, en particulier d'origine préhispanique, et la classe populaire, ouvrière et agricole. Il s'agissait alors de privilégier une conception sociale et politique du rôle de l'art et des images. Cette conception est intimement liée aux nombreux bouleversements politiques du contexte latino-américain (et mondial) des années 1960 et 1970 : la révolution cubaine et la véhémence des gauches latino-américaines, de même que les dictatures qui s'imposent dans de nombreux pays d'Amérique latine. Défendant la caractérisation de la photographie latino-américaine qu'elle établit, Raquel Tibol déclare :

Des énoncés comme celui-ci constituent sans doute la plate-forme commune aux photographes latino-américains, fréquemment dédiés aux problèmes nationaux, pour se considérer concernés par les pressions économiques, politiques et militaires qui se

⁵⁶ Nous continuons pour autant à parler de reconnaissance artistique car, si des problématiques proprement plastiques ne sont pas véritablement évoquées, il s'agit bien d'une reconnaissance institutionnelle notamment parce que ce colloque est organisé par des acteurs du monde l'art, en particulier la critique mexicaine Raquel Tibol qui écrit l'introduction au catalogue des photographies qui furent présentées lors de ce colloque.

⁵⁷ Raquel Tibol, *Hecho en Latinoamérica, Primera muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea*, op.cit., p. 24. Texte traduit en français dans le catalogue de l'exposition.

Remarque : le texte d'introduction au catalogue a été publié en castillan, en anglais et en français.

⁵⁸ Alejandro Castellote, *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002*, op.cit., p. 15.

produisent à l'intérieur du processus de dépendance de l'impérialisme et d'exploitation oligarchique dans laquelle vit la grande majorité des pays d'Amérique latine⁵⁹.

L'une des photographies du catalogue de l'exposition illustre la relation entre ce contexte politique et la théologie de la libération (*Figure 1*). Cette image réalisée par la célèbre photographe mexicaine Graciela Iturbide représente en effet la caution morale que fournissent à l'époque certains membres du clergé aux luttes politiques.

Dans un article récent publié à l'occasion de l'exposition *América Latina 1960 - 2013* (Fondation Cartier, Paris, 2013/2014), le critique et commissaire Régis Durand, interrogeant les possibilités offertes pour analyser la photographie latino-américaine et en faire l'histoire (« L'exposition qu'organise la Fondation Cartier [...] est une tentative pour écrire une histoire de la photographie latino-américaine⁶⁰ »), déclarait qu'au-delà de la diversité et des particularités de chaque pays « un trait commun traverse le continent : elle est toujours liée au contexte politique dans lequel elle se développe que ce soient la révolution cubaine ou les régimes dictatoriaux »⁶¹. L'exposition présente d'ailleurs des exemples de photographes qui, si l'on reprend l'expression, pourraient être dits de la libération, bien qu'à aucun moment l'expression n'apparaisse dans les textes accompagnant l'exposition. Parmi ces photographes, nous pouvons citer Marcelo Montecino (*Figures 2 et 3*), Paolo Gasparini (*Figures 4 et 5*), Ever Astudillo (*Figure 6*), Roberto Fantozzi (*Figure 7*) ou encore José A. Figueroa (*Figures 8 et 9*) dont toutes les images présentées ont été réalisées durant les années 1970.

Cette conception de l'art qui fait la part belle à l'engagement politique et social des artistes a conduit certains historiens à caractériser la photographie latino-américaine comme anti-formaliste et fermée aux expérimentations artistiques (c'est particulièrement le cas d'Erika Billeter que nous présenterons dans les pages qui viennent). De nombreux commissaires et critiques contemporains regrettent les termes de cette caractérisation qui attribua aux images l'adjectif latino-américain à partir de modalités éthiques et non esthétiques. Pourtant, il faut signaler que des recherches récentes (donnant lieu à des expositions) ont montré combien les productions artistiques de cette période ont su faire preuve de créativité formelle pour diffuser leur engagement

⁵⁹ Raquel Tibol, *op.cit.*

⁶⁰ Régis Durand, « Photographie(s) en Amérique latine », *Artpress*, novembre 2013, p. 40.

⁶¹ *Ibid.*

politique⁶². Or, ceux qui regrettent aujourd'hui cette caractérisation de la photographie à partir de modalités éthiques arguent qu'elle a donné lieu à des représentations stéréotypées de l'Amérique latine : « rurale, violente et tiers-mondiste »⁶³.

À ce sujet, examinons un instant le parti pris de l'exposition *América Latina 1960 - 2013* organisée conjointement par la Fondation Cartier et le musée Amparo de Puebla au Mexique. En faisant du politique un caractère essentiel et fédérateur de la photographie latino-américaine de 1960 à 2013, l'exposition renoue avec l'une des premières caractérisations de la photographie latino-américaine, celle du colloque de 1978 qui forgea l'expression désormais obsolète de « photographie de la libération ». Cependant, aucun des termes ayant par le passé contribué à caractériser cette photographie n'est repris dans l'exposition (« photographie de la libération » ; « indigénisme » ; « réalisme magique »). De plus, à aucun moment l'exposition ne fait référence aux Colloques de Photographie Latino-américaine. Parce que l'exposition a lieu à Paris et non pas en Amérique latine, cette constatation indique que certains enjeux éthiques relèvent d'une question d'énonciation muséale. Face à un tel constat, il faut souligner l'équilibre que le parti pris de cette exposition tente de trouver. En renouant implicitement avec la première caractérisation de la photographie latino-américaine, elle souhaite malgré tout éviter les écueils des caractérisations précédentes. C'est pourquoi elle escamote certains termes traditionnellement associés aux productions photographiques des années 1960, 1970 et 1980⁶⁴. L'originalité du parti pris réside justement dans la volonté de renouer et de dépasser en même temps cette première caractérisation. Pour opérer ce dépassement, la caractérisation politique de la

⁶² Nous pouvons signaler l'ouvrage d'Horacio Fernandez, *Les livres de photographie latino-américaine*, Marseille, RM/Images en manœuvre, 2012, ou le catalogue de l'exposition *América latina 1960-2013* de la Fondation Cartier, paru en novembre 2013 aux éditions Actes Sud.

⁶³ Alejandro Castellote, *Photoquai, op.cit.*, 2007, p. 22.

⁶⁴ Mentionnons ici les enjeux liés à la situation spatiotemporelle de l'énonciation muséale. Ces enjeux nous apparaîtront beaucoup plus clairement au cours du second chapitre de cette première partie, lorsque nous aurons traité la question de l'exotisme. Cependant, nous pouvons d'ores et déjà signaler le fait que c'est bien par souci de ne pas produire une réception exotisante des images que l'exposition évite l'usage de certains termes traditionnellement associés à la photographie latino-américaine. La scénarisation de l'exposition et le choix des images présentées corroborent cette interprétation. Le registre des couleurs de l'espace d'exposition (blanc, noir et gris), de même que la sélection de nombreux travaux conceptuels indiquent en effet de manière implicite une volonté de distanciation vis-à-vis des topoï de la photographie latino-américaine. En guise d'exemples, les images présentées par certains grands noms de cette photographie – dont beaucoup de travaux se caractérisent par un travail chromatique – peuvent être qualifiées d'austères du point de vue de l'usage des couleurs et de l'éclairage qui les met en valeur (nous pensons par exemple aux photographies de Marcos López, à Claudia Andujar ou encore à Miguel Rio Branco).

photographie latino-américaine repose sur un nouveau prédictat. Selon ce nouveau récit, le contexte politique latino-américain n'a cessé de fédérer les artistes et les photographes latino-américains autour d'un engagement éthique depuis les années 1960. Or, dans des contextes politiques de régimes autoritaires (soit dans la grande majorité des pays latino-américains entre les années 1960 et 1990), ces photographes n'auraient eu d'autres recours que de procéder à des expérimentations artistiques pour diffuser, malgré la censure, un discours critique. Ce nouveau prédictat permet d'évincer l'idée que les pratiques documentaires dominent les productions photographiques de ces décennies. De cette manière, les acteurs du monde de l'art peuvent désormais inscrire la photographie latino-américaine dans le récit canonique de l'histoire de l'art du XX^e siècle.

Enfin, lorsque les acteurs du monde de l'art contemporain évoquent une rupture dans les pratiques photographiques latino-américaines, ils argumentent souvent explicitement contre une caractérisation historique de la photographie latino-américaine. En 1993 parut l'ouvrage de l'historienne de l'art Erika Billeter, intitulé *Canto a la realidad : Fotografía latinoamericana 1860 – 1993* (« Un chant à la réalité : Photographie latino-américaine 1860 – 1993 »). Il s'agit du premier ouvrage ayant tenté d'effectuer une histoire exhaustive de la photographie en Amérique latine. Or, c'est en des termes qui suscitèrent une vive polémique parmi les acteurs du monde de l'art que Erika Billeter y effectue une caractérisation générale de la photographie latino-américaine :

Le photographe latino-américain n'expérimente pas, mais il voit [...]. La photographie expérimentale est un propos récurrent de l'histoire de la photographie européenne et nord-américaine. Dans les pays latino-américains sa présence n'est pas pertinente [...] la photographie d'Amérique latine constitue une iconographie sur des personnes et des espaces vitaux. Elle est totalement orientée vers la réalité et déconnectée de n'importe quelle velléité qui tende à l'expérimentation⁶⁵.

⁶⁵ Notre traduction de: « El fotografo latinoamericano no experimenta, sino que ve [p.13]. La fotografia experimental es un propósito recurrente en la historia de la fotografía europea y norteamericana. En los países latinoamericanos su presencia es irrelevante [...] la fotografía de América Latina constituye una iconografía sobre personas y espacios vitales. Esta totalmente orientada a la realidad de la existencia y desconectada por completo de cualquier veleidad que tienda a la experimentacion artistica ». Erika Billeter, *Canto a la realidad : Fotografía latinoamericana 1860 – 1993*, Barcelone, Edition Lunweg, 1993, p. 13. et p. 30.

Il n'est pas arbitraire que les commissaires aient situé en 1991 le début de la période couverte par l'exposition *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002*. Les choix ayant conduit à la sélection des artistes exposés prétendent refléter le panorama de la création photographique des années quatre-vingt-dix. Or, on constate peu de travaux documentaires de type reportages dans l'impressionnant corpus de photographies exposées ; ou plutôt, les photographies qui pourraient prétendre à la catégorie « reportages d'auteur » sont dispersés sporadiquement au sein des trois catégories thématiques aménagées pour l'exposition⁶⁶. Les partis pris de l'exposition entendent rendre compte d'une rupture dans les pratiques photographiques :

Dans les années quatre-vingt-dix, la photographie latino-américaine migre majoritairement vers des thématiques absentes de la tradition documentaire : les mentions de l'exotisme et la culture vernaculaire perdent du poids, et le présent est affronté à partir de perspectives éloignées du romantisme et de l'idéalisation⁶⁷.

Le découpage thématique de cette exposition a peu d'égard pour les catégories permettant de distinguer traditionnellement les différents types de pratiques photographiques au regard de l'histoire canonique du médium et de ses usages. Par exemple, on trouve dans la catégorie « Escenarios » (à la fois « Mises en scènes » et « Environnements ») des travaux que l'on peut situer dans la filiation de l'école de Düsseldorf (fondée par le couple de photographes allemands Bernd et Hilla Becher)⁶⁸, c'est-à-dire des travaux relevant d'une histoire de la photographie documentaire, et des travaux beaucoup plus conceptuels, caractérisés par de nombreuses interventions sur les images⁶⁹.

⁶⁶ On peut citer notamment les photographies de Pedro Linger-Gasiglia ou de Raul Cañibano dans la catégorie « Escenarios », celles de Leticia Valverdes ou d'Alessandra Sanguinetti dans la catégorie « Rituales de identidad », celles de Maya Goded et de Daniela Rossell dans la catégorie « Historias alternativas ».

⁶⁷ Notre traduction de: « En los años noventa, la fotografía latinoamericana migra mayoritariamente hacia temáticas ausentes de la tradición documental: pierden peso las menciones al exotismo y la cultura vernácula, y se afronta el presente desde perspectivas alejadas del romanticismo y la idealización ». Alejandro Castellote, *Mapas Abiertos, op.cit.*, p. 18.

⁶⁸ On peut citer notamment les photographies de Manuel Piña, d'Esteban Pastorino, de Luis Molina-Pantin, de Julio Grinblatt, de Pablo Cabado, ou d'Alexander Apóstol.

⁶⁹ Nous pouvons mentionner ici les photographies de Liudmila y Nelson, de Gabriel Valansi, de Luz Maria Bedoya, de Luis Paredes, de Cassio Vasconcellos, ou de Katia Brailovsky.

Ne semblant pas utiliser les catégories traditionnelles de l'histoire de la photographie, le découpage thématique de l'exposition crée ses propres critères pour qualifier le panorama de la création photographique. Ce découpage permet de rendre obsolète et impertinente la caractérisation de la photographie latino-américaine effectuée par Erika Billeter à partir des critères traditionnels de l'histoire de la photographie. La division classique qui, dans l'histoire de la photographie (écrite par des auteurs majoritairement français et anglo-saxons), sépare les pratiques dites expérimentales des pratiques documentaires est rendue inopérante par le découpage thématique proposé. Cet exercice de reconfiguration a une double vocation. D'une part, il permet d'affirmer l'ancrage et la valeur artistique des productions photographiques latino-américaines (cette affirmation est importante dans la mesure où la reconnaissance artistique de la photographie a notamment été possible en Europe et aux Etats-Unis grâce aux travaux photographiques menés par des artistes plasticiens⁷⁰). D'autre part, il permet de contrecarrer la caractérisation générale et essentialiste de la photographie latino-américaine effectuée par Erika Billeter.

Dans le catalogue de l'exposition *Photoquai* organisée en 2011 par le musée du quai Branly, Alejandro Castellote (qui fut le commissaire principal de l'exposition *Mapas Abiertos*) rejette explicitement cette caractérisation : « il faut se défaire des définitions eurocentristes et des étiquettes réductrices comme celle de l'historienne suisse Erika Billeter »⁷¹. Bien que l'histoire de la photographie latino-américaine écrite par Erika Billeter ait été décriée par de nombreux acteurs du monde de l'art contemporain, comme nous l'avons vu, l'exposition de la Fondation Cartier (2013) assume néanmoins partiellement le legs de l'historienne, comme en témoigne la citation suivante de Régis Durand : « la photographie y est longtemps demeurée [en Amérique

⁷⁰ L'histoire de la reconnaissance artistique et institutionnelle de la photographie est néanmoins plus complexe. En France par exemple, cette reconnaissance artistique s'est effectuée selon différentes modalités mettant en valeur différentes qualités de la photographie. Le musée d'Orsay a privilégié une reconnaissance artistique à l'aune des spécificités du médium déterminant des qualités esthétiques et artistiques propres. Tandis que le Centre Pompidou a préféré mettre en valeur la capacité que possède la photographie de s'emparer de problématiques artistiques non réductibles à la considération du médium. Enfin, la dimension patrimoniale de la photographie a aussi joué un rôle important pour cette reconnaissance de la photographie, auprès du département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque Nationale de France par exemple.

⁷¹ Alejandro Castellote, *Photoquai, op.cit.*, p. 22.

latine] un outil modeste, une production vernaculaire susceptible de témoigner d'une réalité »⁷².

L'exposition dépasse cependant la caractérisation de Billeter en insistant sur les stratégies formelles développées par les photographes pour communiquer et diffuser leur engagement politique et social : « La recherche formelle, dans ce contexte, n'est en rien optionnelle, un supplément d'art en quelque sorte : elle fait partie intégrante des processus de lutte »⁷³. Cet élément montre qu'aucune interprétation de l'histoire de la photographie latino-américaine ne fait encore l'unanimité et que son récit reste sujet à controverse. Enfin, au regard de ce parcours laconique à travers les événements (expositions, parution d'ouvrages, colloques) qui ont contribué à la création d'un récit de l'histoire de la photographie latino-américaine, nous avons pu mettre en évidence la responsabilité des acteurs du monde de l'art dans l'écriture et la réécriture de cette histoire, ainsi que la versatilité des ses récits.

1.1.4. L'évolution du statut de l'image photographique, un facteur de changement

Un élément relatif à l'histoire de la photographie permettra de comprendre sur quoi s'appuie l'affirmation de rupture dans les écrits sur la photographie latino-américaine contemporaine. Au cours des trois dernières décennies, l'image photographique a souffert d'un discrédit de plus en plus important concernant la relation qui liait traditionnellement vraisemblance et véracité. La caution historique de l'empreinte – garante de l'union des termes vraisemblance et véracité –, reposant sur la relation d'immanence de la photographie avec le réel, est devenue de plus en plus suspecte. Or, la caractérisation générale et essentialiste de la photographie latino-américaine effectuée par Erika Billeter s'appuyait largement sur la nature indicielle de la photographie, soit sur une conception de l'image photographique désormais désuète⁷⁴. Cette nature indicielle motivait la caution de l'empreinte et c'est uniquement

⁷² Régis Durand, « Photographie(s) en Amérique latine », *artpress*, *op.cit.*, p. 40.

⁷³ *Ibid.*, p. 40 et 41.

⁷⁴ Cette affirmation peut être encore contestée au regard de certains usages contemporains de la photographie. Les usages vernaculaires (des pratiques amateurs), les usages patrimoniaux et les usages journalistiques reposent encore en grande partie sur la caution de l'empreinte. Cette affirmation est donc invalide pour certaines pratiques documentaires de la photographie. A ce titre, il n'est pas anecdotique que les expositions de photographies latino-américaines contemporaines ne recensent que peu de travaux documentaires dans les pratiques artistiques. Cet élément manifeste bien la désuétude qui frappe, dans le

selon cette conception de l'image photographique qu'une caractérisation de la photographie latino-américaine en termes descriptifs, d'orientation « vers la réalité » et de constitution d'« une iconographie sur des personnes et des espaces vitaux », put être possible.

Le rejet de cette caractérisation passe donc nécessairement par une distanciation vis-à-vis des travaux photographiques s'inscrivant encore dans la conception traditionnelle de l'image photographique. L'exposition *Mapas Abiertos* prend acte de cette évolution qui désunit progressivement l'image photographique de sa conception traditionnelle, en tant qu'attestation ponctuelle et autonome du réel : « le statut de véracité qui l'avait accompagné [la photographie] depuis son invention passe par son pire moment, sa mort comme discipline autonome a été présagée et l'on parle de plus en plus fréquemment de la postphotographie »⁷⁵, déclare par exemple l'un des commissaires de l'exposition. La situation à laquelle se réfèrent les commissaires et critiques contemporains s'est donc modifiée. Les cadres de références de l'image photographique ont évolué et se sont élargis. Bien que peu souvent présenté comme tel, ce bouleversement du statut de l'image photographique est un facteur important de l'évolution des discours sur la photographie latino-américaine. Il a en effet permis d'identifier comme des « préjugés » les termes de la caractérisation effectuée précédemment par les acteurs du monde de l'art, historiens, critiques et commissaires notamment.

La citation de Michel de Certeau (1925-1986) que nous avons placée en exergue de ce chapitre nous sert de balise pour comprendre comment les considérations actuelles sur la photographie latino-américaine ne sont possibles qu'à l'aune d'un *passage* d'une situation à une autre, car il ne s'agit pour nous ni de valider ou d'infirmer ces considérations, ni de croire que l'évolution des pratiques photographiques poursuit un cours arbitraire. Nous souhaitons montrer ici quels sont les facteurs qui permettent aux commentateurs de la photographie latino-américaine contemporaine de signaler une évolution des pratiques photographiques à partir des années quatre-vingt-dix. Nous

champ de l'art contemporain, la conception traditionnelle de la photographie, de même que la porosité des frontières entre les catégories documentaire et fiction.

⁷⁵ Notre traduction de: « el status de veracidad que la había acompañado desde su invención pasa por su pero momento, se ha vaticinado su muerte como disciplina autónoma y se habla con frecuencia creciente de la posfotografía ».

Alejandro Castellote, *Mapas Abiertos, op.cit.*, p. 18.

venons d'exposer les différents éléments qui permettent de comprendre le choix du terme rupture au regard des évolutions de l'histoire de la photographie, celle qui se constitue en Amérique latine à partir de 1978 et celle plus générale qui est écrite depuis l'Occident. Comme le déclare Alejandro Castellote, il est clair qu'on « ne peut l'étudier [la photographie latino-américaine] sans comprendre l'évolution de la photographie en Europe et en Amérique du Nord »⁷⁶.

1.2. Comprendre et représenter l'identité en Amérique latine

1.2.1. La question rhétorique : qu'est-ce que le « latino-américain » ?

Un autre élément théorique et contextuel, étranger à la photographie elle-même, permet de comprendre pourquoi les discours s'autorisent l'emploi du terme rupture pour qualifier les pratiques photographiques contemporaines. L'évolution du statut de l'image photographique lui est parallèle et non connexe. Il s'agit du bouleversement qu'a connu la notion d'identité au cours des dernières décennies. Or, la manière dont la notion d'identité est théoriquement appréhendée joue un rôle crucial dans la manière dont l'adjectif latino-américain est attribué pour qualifier la photographie. Comme nous allons le voir, le passage d'une conception stable et à une conception dynamique de l'identité a non seulement modifié les manières de représenter l'identité en Amérique latine, mais a également mis en doute la possibilité même de la représenter. Sans faire l'histoire de la notion d'identité et de son évolution au cours du XX^e siècle, on retracera brièvement cette évolution et on en montrera l'importance dans les discours sur la photographie latino-américaine. Nous nous appuyerons sur la façon dont les acteurs du monde de l'art, plus que les chercheurs en sciences humaines, nous livrent dans des écrits non analytiques des indices de cette évolution et non des explications.

Comme en témoignent encore aujourd'hui les écrits sur la photographie produite en Amérique latine, l'histoire de la photographie latino-américaine a toujours été écrite en corrélation avec les débats autour la question rhétorique : qu'est-ce que le latino-américain ?

Dans un article écrit au sujet de l'exposition *Mapas Abiertos*, l'anthropologue Néstor García Canclini (1938-) formule de manière encore plus radicale cette question :

⁷⁶ Alejandro Castellote, *Photoquai*, *op.cit.*, p. 22.

« L'Amérique latine existe-t-elle ? », et y répond ainsi : « Nous n'avons aujourd'hui pas plus de réponses catégoriques à cette question que celles qui ont été élaborées au cours du XX^e siècle. Notre unique avantage est peut-être de disposer de meilleurs arguments et de descriptions plus ajustées pour problématiser ce qui nous unit et ce qui nous sépare »⁷⁷.

Bien que la question ne semble plus à l'ordre du jour de l'agenda des chercheurs et des acteurs du monde de l'art, comme l'indique la citation, elle a animé en Amérique latine de nombreuses discussions au cours du XX^e siècle. L'enjeu de ces débats a essentiellement été de déterminer les modalités et les spécificités d'une différence (vis-à-vis de l'Occident) et d'une expression proprement latino-américaine⁷⁸. À un tel enjeu, on comprend que des réponses de natures différentes aient pu être apportées. On identifie aussi clairement le caractère essentialiste de telles réponses. Il ne s'agit pas pour nous d'inventorier ces réponses, la tâche étant bien trop ambitieuse et n'étant pas non plus l'objet de cette thèse. À travers quelques exemples, nous désirons montrer les domaines de pensées qu'elles impliquent et leurs représentations respectives, pour présenter enfin la façon dont l'évolution de la notion d'identité a suscité le passage d'une situation à une autre en termes de mode de compréhension de l'identité en Amérique latine. Ces exemples n'ont pas été choisis au hasard ; au cours de nos analyses d'images, nous aurons plus tard des occasions de montrer leurs incidences sur les représentations de l'Amérique latine produites par la photographie contemporaine.

En philosophie, l'ouvrage du péruvien Augusto Salazar Bondy (1925-1974), intitulé *¿Existe una filosofía de nuestra América?* (« Existe-t-il une philosophie de notre Amérique ? », l'expression « notre Amérique » fait explicitement référence à l'ouvrage du cubain José Martí paru en 1892 sous le même titre) et paru en 1968, est considéré comme l'élément déclencheur d'une polémique donnant naissance au mouvement de la philosophie de la libération (connexe à la théologie de la libération). Ce mouvement, revendiquant une contextualisation de la philosophie, tenta de définir une philosophie

⁷⁷ Notre traduction de: « ¿Existe América Latina? No tenemos hoy respuestas mas rotundas a esta pregunta que las que se fueron elaborando a lo largo del siglo XX. Quizá nuestra única ventaja es disponer de mejores argumentos y descripciones mas ajustadas para problematizar los que nos une y lo que nos separa ».

Néstor García Canclini, *op.cit.*, p. 1.

⁷⁸ Concernant les arts, parmi les auteurs d'ouvrages ayant alimenté ces débats, nous pouvons citer : Oswald de Andrade, Juan Acha, Marta Traba, Damián Bayón, Aracy Amaral, Mirko Lauer, Mario Pedroso, Frederico Morais.

latino-américaine. Cette ambition souhaite d'abord rompre avec un système de dépendance vis-à-vis des modèles théoriques européens. C'est dans cette rupture que consistait la libération. Cette philosophie jouit encore d'une certaine notoriété en Amérique latine mais a néanmoins depuis transformé certains de ses arguments théoriques. Cette transformation a été synthétisée par une expression récente de ce qu'il est convenu d'appeler la pensée critique latino-américaine, le « tournant décolonial ». L'expression a été forgée par des intellectuels contemporains réunis dans un groupe nommé Modernité/Colonialité⁷⁹. Nous aurons l'occasion d'explicitier beaucoup plus les analyses et arguments développés au sein de ce groupe. Leurs conclusions ont eu des effets – implicites souvent – sur les représentations actuelles de l'Amérique latine, elles déterminent notamment certains types de rapports entre passé et présent, dont témoignent certains travaux photographiques. Ces images feront l'objet de notre analyse au cours de la troisième partie de cette thèse intitulée « Actualiser le passé ». D'ores et déjà, nous apercevons comment ces questionnements philosophiques ont pu participer aux tentatives de définition d'une identité latino-américaine. Mais c'est sans doute dans les liens entre philosophie et politique que ces tentatives apparaissent plus clairement.

1.2.2. Les réponses indigénistes et la photographie

L'indépendance des pays latino-américains, acquise au début du XIX^e siècle, a conduit à différents mouvements politiques tâchant de définir les termes d'une identité nationale. Ces mouvements se sont traduits par des politiques d'intégration ayant pour vocation de produire une cohésion des sociétés latino-américaines sous le nouvel étendard des identités nationales. Chaque nation s'est ainsi forgé et approprié un répertoire de signes et de figures symboliques permettant de générer et d'alimenter un sentiment patriotique. Si l'échelle de ces politiques d'intégration se situe cette fois au niveau de chaque nation, elles sont élaborées à partir de réflexions menées par des intellectuels à des échelles transnationales. En effet, les mouvements que l'on peut observer, avec leurs modalités spécifiques, à l'échelle de chaque nation, ont su se

⁷⁹ Pour une analyse approfondie des liens entre la philosophie de la libération et le « tournant décolonial », voir en français le n° 62 des *Cahiers des Amériques Latines*, paru en 2009, et en espagnol « Teorías decoloniales », *Nómadas*, n° 26, Bogotá, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/Universidad Central, 2007.

conjuguer pour participer activement à l'élaboration d'une définition de l'identité latino-américaine.

À ce titre, certaines inflexions du courant de pensée dit indigéniste (qui traverse toute l'histoire de l'Amérique latine depuis la Conquête) sont tout à fait significatives de ce phénomène et de ces tentatives de définition. Au cours du XX^e siècle, à la question « qu'est-ce que le latino-américain ? », le courant de pensée indigéniste a préconisé la recherche d'une réponse dans les racines préhispaniques des populations métisses latino-américaines :

une forte tendance en Amérique latine a été de définir le latino-américain à partir de ces racines indigènes. Encouragés par les multiples et durables mouvements de résistance indienne, quelques anthropologues et mouvements sociaux trouvent dans l'indoaméricanisme la réserve critique et utopique d'une solidarité rebelle latino-américaine⁸⁰.

Parfois ce mouvement s'est traduit par une volonté d'intégration des communautés indigènes à partir de la notion de métissage, comprise comme paradigme unificateur (en particulier au cours de la première moitié du XX^e siècle). Parfois il s'est traduit également par une valorisation des éléments de cultures préhispaniques aux dépens d'autres constituants culturels des populations latino-américaines (afro-américaine, européenne et asiatique notamment)⁸¹. C'est de ce second paradigme que relève la photographie dite indigéniste. Au cours de cette thèse, nous aurons l'occasion d'étudier

⁸⁰ Notre traduction de: « Una tendencia fuerte en América Latina ha sido definir lo latinoamericano a partir de las raíces indígenas. Alentados por los múltiples y duraderos movimientos de resistencia india, algunos antropólogos y movimientos sociales encuentran en el indoamericanismo la reserva crítica y utópica de una solidaridad rebelde latinoamericana ».

Néstor García Canclini, *op.cit.*, p. 1.

⁸¹ « on a presque toujours nié aux grands contingents afro-américains des territoires, des droits communs et même la possibilité d'être considérés par les politiques nationales et les symposiums sur le développement latino-américain ».

Néstor García Canclini, *op.cit.*, p. 2.

Notre traduction de: « a los grandes contingentes afroamericanos se les ha negado casi siempre territorios, derechos básicos y aun la posibilidad de ser considerados en las políticas nacionales y los simposios sobre el desarrollo latinoamericano ».

les incidences du courant de pensée indigéniste sur les représentations de l'Amérique latine à partir de différentes analyses d'images⁸².

Les différents mouvements, ou les différentes tentatives de définition de l'identité latino-américaine, ont été produits à partir d'une conception essentialiste de l'identité. Cette conception appréhende l'identité comme une entité stable et singulière, contenant un certain nombre d'éléments constitutifs compris comme permanents. La photographie a joué un rôle important pour ces différents mouvements, elle a fourni des représentations permettant d'appuyer et de corroborer en images certains discours essentialistes sur l'identité. En guise d'exemple, nous pouvons nous référer au célèbre photographe péruvien Martín Chambi (1891-1973). Non que nous souhaitions comprendre et résumer son travail comme une théorisation en images d'une lecture identitaire en termes indigéniste, il nous faut néanmoins considérer de manière contextuelle les discours ayant accompagné la réception de ses images.

Appartenant à la communauté indigène quechua des Andes péruviennes, Martín Chambi a été catégorisé par les historiens de la photographie latino-américaine comme un photographe indigéniste⁸³. Or, si, parmi les photographies qu'il a produites, les images représentant la communauté quechua sont nombreuses, cette catégorisation ne permet pas d'intégrer l'ensemble de ses productions photographiques. C'est le cas de toutes les photographies qui représentent la jeune bourgeoisie péruvienne de Cuzco. Cependant, et à juste titre eu égard à la question de l'accès à la représentation, c'est au regard de la visibilité nouvelle qu'il offre à la communauté indigène quechua que son travail est le plus souvent mis en valeur. À la manière d'autres artistes qui furent ses contemporains, dont les célèbres peintres indigénistes José Sabogal (1888-1956) au Pérou et Oswaldo Guayasamín (1919-1999) en Equateur par exemple, son travail a

⁸² Pour une analyse concise du courant de pensée indigéniste en Amérique latine, voir l'ouvrage d'Henri Favre, *L'indigénisme*, paru en 1996 dans la collection « Que sais-je ? » des Presses Universitaires de France et *Le mouvement indigéniste en Amérique latine*, Paris, L'Harmattan, 2009.

⁸³ Cf. Luisa Bellido Gant, *Artigrama*, n° 17, édition du Département d'histoire de l'art de l'Universidad de Zaragoza 2002, p. 116.

<http://www.unizar.es/artigrama/pdf/17/2monografico/05.pdf>, page internet consultée le 6 juin 2012.

Il semble difficile de dater précisément la période couverte par la photographie dite indigéniste. En outre, il semble tout aussi difficile de déterminer quels photographes font partie de cette catégorie. Le fait qu'une image possède des références qui renvoient aux communautés indigènes est un critère lâche pour effectuer cette catégorisation. Si nous l'appliquions ainsi, bon nombre de photographes contemporains pourraient être qualifiés d'indigéniste. Nous considérons que le critère présidant à la catégorisation « photographie indigéniste » réside dans le fait de représenter les communautés indigènes de manière atemporelle, autrement dit, comme possédant des manifestations culturelles ayant traversé sans altération les évolutions historiques.

contribué à promouvoir une représentation intégratrice de la communauté indigène au sein de la société péruvienne. Nous pouvons aussi souligner les photographies réalisées par Grete Stern dans la région du Chacho argentin aux cours des années 1958-1959 et 1964. Elle y documente les mœurs de la communauté indigène de cette région non sans complaisance esthétique comme dans la photographie qui fait écho à une célèbre peinture de Diego Rivera (*Figure 10*). Entre les années 1960 et 1990, l'écrivain argentin Sixto Vásquez Zuleta a aussi utilisé la photographie pour documenter les modes de vie des communautés indigènes de l'Argentine et en promouvoir l'identité et la valeur culturelle (*Figures 11 et 12*). Contrairement à Grete Stern, Sixto Vásquez Zuleta s'identifie aux communautés qu'il photographie et les décrit dans ses ouvrages. Toutefois, dans un article consacré à la représentation photographique des communautés indigènes en Argentine, les historiennes de l'art Mariana Giordano et Alejandra Reyero estiment qu'il « recourt à des genres, des poses et des constructions de scènes occidentales, et bien qu'il se situe depuis un point de vue intérieur à la représentation, les stratégies formelles [qu'ils emploient] sont les archétypiques de la photographie documentaire occidentale »⁸⁴.

De manière évidente, les images produites par les photographes indigénistes n'ont pas permis de promulguer une représentation de l'identité latino-américaine. Elles ont contribué à une revalorisation des communautés indigènes auxquelles ils appartenaient ou auprès desquelles ils ont travaillés. À l'échelle de l'Amérique latine, cette revalorisation a alimenté une compréhension et une représentation de l'identité qui fait du constituant indigène un élément central. Cette définition et cette représentation ont connu un succès certain, bien au-delà de l'Amérique latine. À ce propos, il n'est pas anecdotique de signaler que Martín Chambi fut l'un des premiers photographes latino-américains exposé au-delà des frontières de l'Amérique latine. Aux Etats-Unis, le Moma lui dédia en 1979 une exposition monographique et le consacra « père de la photographie latino-américaine ». Cet élément est sans doute aujourd'hui l'un des objets de la critique contemporaine lorsqu'elle affirme qu'il faut se défaire des représentations traditionnelles de l'Amérique latine. La question de la réception de ces

⁸⁴ Notre traduction de : « Zuleta recurre a géneros, poses y construcciones de escenas occidentales, y aunque se ubica en un punto de vision interior a la representación, las estrategias formales son las arquetípicas de la fotografía documentalista occidental ». Mariana Giordano et Alejandra Reyero, « La estetización del indígena argentino en la fotografía contemporánea », in *Ramona*, n° 94, Buenos Aires, septembre 2009, p. 32.

images en Occident, qui mobilise la notion d'exotisme, est l'un des éléments moteurs de cette critique. Nous présenterons un peu plus tard dans cette première partie les problématiques et les réactions suscitées par la notion d'exotisme parmi les représentations contemporaines de l'Amérique latine. Remarquons néanmoins maintenant que cette réception exotisante a donné à l'expression photographie indigéniste une connotation péjorative et a progressivement été remplacée par l'expression photographie ethnographique.

Concernant les représentations indigénistes de l'identité latino-américaine, on considère aujourd'hui que l'un des travers de la photographie indigéniste est d'avoir élaboré une représentation rurale, souvent pittoresque et passéiste des communautés indigènes. Dans ces représentations, l'indigène est souvent appréhendé comme un être peu soumis au cours de l'histoire. En tant que constituant de l'identité latino-américaine, parce que ses manifestations culturelles auraient perduré en dépit de la force coercitive de la Conquête, il témoigne d'une capacité de résistance au processus d'acculturation qui fait honneur à l'idée d'une identité latino-américaine. En effet, selon ce raisonnement et par extension, c'est au latino-américain dans son ensemble que l'on prête cette capacité de résistance. Or, cette capacité de résistance est entendue dans les années 1960 et 1970 comme un argument politique pour défendre une intégrité de l'Amérique latine face aux influences occidentales (économiques, politiques, culturelles et artistiques).

Dans une photographie de Martín Chambi (*Figure 13*), datée de 1931, cette conception se conjugue avec la volonté d'ancrer la représentation dans le contexte du développement moderne du Pérou, l'arrière-plan utilisé nous permet en effet d'historiciser l'image. Sa temporalité renvoie aux intérieurs bourgeois de la fin du XIX^e siècle ou du début du XX^e siècle. En représentant des femmes appartenant à la communauté quechua dans leur costume traditionnel (il s'agit d'un groupe folklorique), Chambi ne souhaite pas tant créer un anachronisme que montrer la vitalité de la culture indigène. La représentation de l'indigène qui en découle s'attache à le décrire comme un élément de culture, ayant traversé l'histoire sans être altéré par les évolutions de l'époque de moderne.

Cette image nous sert d'exemple pour montrer comment la photographie a pu contribuer à établir des représentations de l'identité en tant qu'entités stables et

homogènes. Dans cette perspective, les qualités d'attestation du réel traditionnellement prêtées à la photographie ont joué un rôle important pour cautionner une description de l'identité en termes stables. On comprend dès lors pourquoi, lorsqu'il s'agit de défaire les représentations traditionnelles de l'Amérique latine, les discours et les expositions prétendent aujourd'hui constater une importance moindre de ces travaux dans la création photographique contemporaine.

L'image photographique et la notion d'identité ont connu au cours des dernières décennies des évolutions similaires. Tandis que la photographie s'est progressivement émancipée de sa qualité d'enregistrement du réel (dans les pratiques artistiques pour le moins), la notion d'identité est passée d'une conception stable à une conception dynamique. Ces évolutions nous permettent de constater dans certaines images des situations d'interdépendances entre les qualités prêtées à l'image photographique et celles prêtées à la notion d'identité. Cette situation d'interdépendance se comprend à l'aune d'une analyse esthétique des images. L'évolution du statut de l'image photographique peut donc être appréhendée comme partie prenante du passage d'une situation à une *autre*, caractérisée par une conception renouvelée de la notion d'identité.

D'autres exemples peuvent nous permettre de constater ce regard porté sur les communautés indigènes avec le concours de l'image photographique. C'est notamment le cas des photographies du chilien Sergio Larrain qui voyagea en Bolivie et au Pérou durant l'année 1958. Dans son journal, dont certains fragments ont été exposés côte à côte avec ses photographies durant l'exposition monographique des Rencontres d'Arles de l'été 2013, il déclare : « Quatre cents ans après l'arrivée des Espagnols au Pérou, après la mise en place implacable de leur gouvernement, déposédant et massacrant les Incas, l'empire inca demeure malgré tout. Comme un corps sans tête, l'ancienne culture inca continue d'exister malgré les changements imposés »⁸⁵. Les photographies qu'il réalise relèvent d'une description pittoresque des communautés indigènes andines (*Figures 14, 15 et 16*). L'intérêt pour le vêtement traditionnel, les manifestations publiques (marchés populaires et célébrations), l'inscription de l'individu dans le paysage aride et accidenté des Andes, sont des constantes de ce type de représentations. On peut nous rétorquer que l'utilisation que nous faisons du terme pittoresque relève du

⁸⁵ Citation extraite des fragments du journal de Sergio Larrain exposés aux Rencontres d'Arles de l'été 2013 et reproduits dans l'ouvrage intitulé *Sergio Larrain*. Agnès Sire, *Sergio Larrain*, Paris, Editions Xavier Barral, 2013, p. 114.

point de vue occidental qui est le nôtre et qu'en ce sens il s'agit d'une réception exotisante de ces images. Si cette considération n'est pas sans fondement au regard de l'imaginaire occidental et de sa culture visuelle, il ne faut pas négliger l'impact symbolique exercé par les communautés indigènes sur les populations métisses ou créoles latino-américaines. À ce titre, la citation suivante, extraite du journal de Sergio Larrain, est tout à fait significative de l'attrait exotisant qu'elles exercent sur lui :

Sucre 23 août 1958. Je passe maintenant par la Bolivie. Aujourd'hui, je suis descendu de l'Altiplano gelé et je commence à sentir la chaleur tropicale ; demain je vais photographier l'un des endroits pour lequel je fais ce voyage, le marché de Tarabuco près de Sucre. Il y a des indiens extraordinaires, et je crois que cela peut donner quelque chose de très fort⁸⁶.

Dans la rupture que les commentateurs contemporains de la photographie prétendent identifier au sein des représentations de l'Amérique latine depuis les années quatre-vingt-dix, à la critique de l'image « rurale, violente et tiers-mondiste » des représentations précédentes, on associe généralement la volonté « de dépasser le culte du réalisme magique et de l'indigénisme »⁸⁷. Or l'adjectif « extraordinaire » utilisé par Sergio Larrain pour qualifier les « Indiens » renvoie au champ lexical utilisé peu de temps après par le cubain Alejo Carpentier pour qualifier l'environnement latino-américain. La caractérisation qu'il en effectua se trouve dans sa célèbre théorie du « réalisme magique », qui fut d'abord appliquée à la littérature. L'ancrage de sa théorie parmi celles des penseurs du baroque latino-américain au XX^e siècle sera étudié, avec la notion d'exotisme, plus tard dans cette première partie.

Nous avons souhaité évoquer dès maintenant la théorie d'Alejo Carpentier car les notions d'exotisme, d'indigénisme et de réalisme magique sont très souvent convoquées ensemble dans les écrits des commentateurs contemporains de la photographie. Ces notions caractériseraient bon nombre des représentations traditionnelles de l'Amérique latine, antérieures aux années quatre-vingt-dix. Or, c'est pour en exprimer le rejet qu'elles sont aujourd'hui mobilisées par les acteurs du monde de l'art. Si la théorie du réalisme magique n'appartient pas au courant de pensée

⁸⁶ *Ibid.*, p. 96.

⁸⁷ Alejandro Castellote, *Photoquai, op.cit.*, p. 22.

indigéniste, toutes deux semblent avoir impliqué une réception exotisante des représentations de l'Amérique latine. Avant d'étayer ces considérations éthiques et esthétiques, notre propos est pour l'instant de montrer comment ces représentations se sont appuyées sur une conception de l'identité en termes stables. Si ces représentations découlent des manières dont on comprend l'identité, nous souhaitons montrer que l'évolution des modes de compréhension de l'Amérique latine se traduit, pour la photographie, par une évolution des modalités de représentation. Toutefois, lorsqu'on mobilise la notion d'identité dans le contexte de l'Amérique latine, il ne s'agit pas de croire en une identité communément partagée. C'est pourquoi, il convient de spécifier l'échelle à partir de laquelle cette identité est appréhendée.

1.2.3. Des échelles d'interprétation

Une conception de l'identité en termes stables se caractérise par la recherche essentialiste qui la motive. Tâchant d'identifier des singularités, elle travaille à l'élaboration d'archétypes, de figures reconnaissables (d'un point de vue historique, à l'aide de modalités formelles et référentielles). Elle constitue des répertoires iconographiques qui tentent de stabiliser un ensemble de significations dont la portée symbolique détermine en retour la validité de la conception identitaire. Il y a néanmoins de la variabilité et de la flexibilité, d'où une nécessité de contextualisation de la portée symbolique de ces répertoires iconographiques. Ainsi, les conceptions identitaires véhiculées par les images peuvent valoir pour une communauté (indigène par exemple), une nation ou un espace plus vaste tel que l'Amérique latine. Elles se définissent toujours à partir des valeurs ou des attributs stables qu'elles prêtent à ces communautés, nations ou espaces plus vastes. Leurs caractéristiques ont valeur de tutelle pour les conceptions de l'identité qu'elles véhiculent. Dans le cadre de cette thèse, les conceptions qui ont participé aux définitions de l'identité latino-américaine nous intéressent particulièrement dans la mesure où, pour les commentateurs de la photographie, les artistes contemporains interrogent et déconstruisent ces conceptions élaborées par le passé.

Toutefois, les conceptions identitaires ayant alimenté des représentations de l'Amérique latine ne sont pas les seules à être interrogées par les artistes. Il n'est évidemment pas possible d'étudier ici toute l'étendue des domaines socioculturels où

des représentations identitaires en termes stables ont été produites. En outre, ces représentations ne concernent pas seulement les notions d'identité nationale et d'identité latino-américaine. La notion d'identité recouvre en effet de nombreux autres aspects, eux-mêmes actifs à des échelles variables, avec plus ou moins d'égard, selon les images, pour l'Amérique latine. Parmi ces aspects, on trouve par exemple la définition des genres qui a produit des représentations sexuées des individus, avec un répertoire de poses, d'attitudes, d'activités, attribuées à l'un ou l'autre des deux sexes. Cet aspect peut concerner le contexte de l'Amérique latine, lorsque par exemple la question du machisme lui est associée. La manière dont l'image utilise des références et les fait dialoguer permet d'étudier cette question à partir d'un ancrage dans des problématiques latino-américaines. C'est pourquoi, l'étude des références présentes dans l'image est toujours l'une des premières étapes permettant d'identifier l'étendue des significations de l'image.

Dans l'analyse des images, on sera constamment attentif aux statuts et aux significations des références de l'image. Les aspects potentiellement couverts par la notion d'identité débordent souvent cette notion elle-même et s'en détachent même parfois complètement. On considérera toujours la singularité du travail artistique analysé pour ne pas appliquer impunément cette notion à toutes les images. Si la question des genres est en effet nécessairement liée à une conception et une représentation de l'identité, d'autres questions mobilisent la notion d'identité de manière beaucoup plus indirecte et non nécessaire.

On trouve dans la photographie latino-américaine contemporaine des mises en scène qui font explicitement référence à des représentations issues de l'histoire de l'art occidentale⁸⁸. Ces mises en scène sont souvent comprises comme une volonté de réinterpréter une histoire de l'art canonique à l'aune de référents qui lui sont étrangers. À partir de cette perspective, on infère souvent une critique du caractère hégémonique de l'histoire de l'art occidentale. Une telle critique convoque indirectement la notion d'identité. En guise d'exemple, dans les mises en scène du photographe péruvien Roberto Huarcaya, réalisées en 2010 (*Figures 17 et 18*), la référence explicite à certains icônes de la peinture occidentale – ici « Gabrielle d'Estrées » (école de Fontainebleau) et « Le triomphe de la chasteté » de Piero della Francesca – relève d'une appropriation

⁸⁸ Nous pouvons citer notamment les travaux du péruvien Roberto Huarcaya et des argentins Marcos López et res (Raúl Stolkiner).

symbolique des répertoires iconographiques internationaux. Cette appropriation symbolique a pour but de redécrire l'environnement latino-américain tout en interrogeant le caractère universaliste prêté aux icônes de l'histoire de l'art. Elle s'appuie donc sur un exercice dialogique entre l'image de référence et la représentation créée.

Ce travail s'inscrit manifestement dans une volonté de représenter de manière réflexive l'identité latino-américaine. Il relève d'une idée classique, que nous aurons bientôt à exposer, qui consiste à caractériser l'Amérique latine en termes d'appropriation, de syncrétisme et d'hybridation. La mobilisation des références issues de l'histoire de l'art convoque ici la question de l'identité latino-américaine. Or, un tel constat ne peut être systématiquement effectué concernant tous les travaux qui mobilisent ce type de références. Bien que la série *Conatus* des artistes argentins Constanza Piaggio et RES, réalisée en 2006, s'appuie aussi sur des références à la peinture occidentale – ici Piero della Francesca à nouveau et « Judith décapitant Holopherne » d'Artemisia Gentileschi –, son propos ne mobilise pas pour autant la question de l'identité latino-américaine (*Figures 19 et 20*). Les mises en scène photographiques ont pour but d'interroger la manière dont la perspective, inventée à la Renaissance, mais aussi les répertoires de poses exemplifiées par la peinture, conditionnent une manière de percevoir et de réaliser des images. Le propos souhaite mettre en évidence une dissonance entre la manière dont la photographie est habitée par ces implicites, par un inconscient pictural, et sa prétention à révéler la réalité grâce à ses qualités propres d'attestation du réel. Si ce travail emprunte un répertoire iconographique occidental, il ne s'inscrit pas dans une interrogation de la notion d'identité latino-américaine.

C'est pourquoi nous considérons que la notion d'identité ne peut être appréhendée qu'à l'aune d'une analyse des références présentes dans l'image et des jeux de langage qui les articulent (ici pictural et photographique). S'il est évident que de nombreux médiums et médias ont contribué à la constitution de répertoires iconographiques – qui déterminent des attributs et contribuent à fixer des représentations de l'identité⁸⁹ –, les travaux contemporains qui s'appuient sur ces

⁸⁹ Concernant l'Amérique latine, nous pouvons citer pêle-mêle, mais sans prétention d'exhaustivité : les répertoires iconographiques préhispaniques, la peinture, la sculpture et l'architecture coloniale baroque, la peinture dite d'histoire produite au XIX^e siècle, les photographies de la révolution mexicaine, l'imagerie

répertoires ne témoignent pas pour autant systématiquement d'une interrogation quant à la notion d'identité.

Néstor García Canclini cite dans un article l'anthropologue espagnol, Manuel Gutiérrez Estévez, qui propose de concevoir l'Amérique latine comme un « cadavre exquis » :

non comme une mosaïque, où toutes les pièces s'ajusteraient entre elles pour configurer un ordre majeur et reconnaissable. [...] Comme un cadavre exquis, en additionnant indigènes, noirs, créoles, métisses, les migrations européennes et asiatiques [...] d'où la difficulté de trouver des noms qui désignent la scène : baroque, guerre de la fin du monde, amour latino, réalisme magique, narcotrafic, cinq cent ans, utopie, guérilla postmoderne⁹⁰.

Concernant la photographie, pour surmonter la difficulté relevée par Néstor García Canclini quant à la possibilité d'appréhender l'Amérique latine, nous considérons qu'il faut analyser les images à l'aune des références qu'elles convoquent et fixer, en fonction de ces références, leur échelle ou portée signifiante.

1.2.4. Manipuler les références pour déconstruire les représentations traditionnelles

À partir des réflexions et des exemples précédents, nous avons souhaité montrer l'importance, mais aussi l'étendue et les limites des considérations que nous pouvons établir, dans l'analyse d'images, quant à la notion d'identité. Concernant l'évolution qui touche la notion d'identité en particulier à partir de la fin du XX^e siècle, un aperçu de la photographie contemporaine permet de montrer le passage d'une situation à une *autre*, c'est-à-dire d'un mode de compréhension de l'identité à un autre. Or, ce n'est pas le nombre important des références faites à des répertoires iconographiques élaborés dans

des indépendances et de la révolution cubaine, la photographie indigéniste, la photographie dite de la libération, le « réalisme magique », etc., autant de répertoires iconographiques ayant contribué à caractériser l'identité en Amérique latine.

⁹⁰ Notre traduction de : « No un mosaico, donde las piezas se ajustan entre si para configurar un orden mayor y reconocible [...] Como un cadáver exquisito, al sumarse indígenas, negros, criollos, mestizos, las migraciones europeas y asiáticas [...] De ahí la dificultad de encontrar nombres que designen este juego de escenarios: barroco, guerra del fin del mundo, amor latino, realismo mágico, narcotráfico, quinientos años, utopía, guerrilla posmoderna ».

Néstor García Canclini, *op.cit.*, p. 3.

le passé qui nous informe de ce passage, mais la *manière* dont ces références sont mobilisées. Les altérations auxquelles de nombreux travaux photographiques contemporains soumettent ces différents répertoires iconographiques (par le biais de la parodie et de la mise en scène, en manipulant des archives, en juxtaposant des références issues de temporalités distinctes) manifestent très souvent une interrogation quant aux valeurs qu'ils véhiculent.

En guise d'exemple, attardons-nous un instant sur une œuvre réalisée par l'artiste brésilien Vik Muniz. L'image est une reproduction du visage de Che Guevara, photographié en 1960 par Alberto Korda (*Figure 21*). Un visage dont l'image photographique est devenue une véritable icône de la révolution cubaine et probablement l'une des photographies les plus célèbres du XX^e siècle. Sans que cette photographie ait vraiment servi de représentation de l'identité en Amérique latine, sa portée symbolique dépasse néanmoins le contexte cubain. Elle a en effet acquis durant les années soixante et soixante-dix une valeur d'icône en devenant l'emblème d'un projet politique et d'une émancipation qui, pour de nombreux pays d'Amérique latine, joua longtemps le rôle de contre-modèle latino-américain au capitalisme nord-américain. Elle a donc contribué à caractériser l'identité en Amérique latine en termes politique (là où d'autres images et d'autres médiums, littéraires notamment, ont contribué à la définir en termes esthétiques). Comme le déclare le critique espagnol Iván de la Nuez, « le Che de Korda nous parle d'une Amérique binaire, divisée sans remède entre l'indépendance et la domination, entre le latinoaméricanisme de Bolívar et le panaméricanisme de la doctrine Monroe »⁹¹. Malgré les nombreuses avaries du modèle cubain, cette image bénéficie encore d'une portée symbolique importante, comme le manifestent certains usages vernaculaires qui en sont faits, dans des manifestations politiques par exemple (*Figure 22*). Pour comprendre le sens de la reproduction de cette image par Vik Muniz, nous ne pouvons pour autant pas nous satisfaire de ce constat. Si cette photographie du Che jouit encore d'une portée symbolique, la décrédibilisation de l'utopie politique dont elle est porteuse permet d'interroger sa valeur dans le contexte actuel.

⁹¹ Iván de la Nuez, *Mapas abiertos. op.cit.*, p. 282.

Texte original: « el Che de Korda nos hablaba de una América binaria, divida sin remedio entre la independencia y la dominación, entre el latinoamericanismo de Bolívar y el panamericanismo de la doctrina Monroe ».

En reproduisant cette image à l'aide d'un potage de haricots répandu sur une surface blanche (*Figure 23*), l'artiste brésilien Vik Muniz recontextualise et réactualise la portée politique de l'image. Le potage de haricots rouges caractérise l'alimentation des classes populaires, celles auxquelles les bienfaits du modèle cubain étaient destinés. Le plat quotidien de nombreux latino-américains ainsi transfiguré dans le visage du Che témoigne des désillusions qui ont accompagné l'effondrement du bloc communiste et l'autarcie dans laquelle fut plongé Cuba. En utilisant cet aliment pour figurer le visage du Che, l'artiste interroge et met en doute l'actualité des valeurs dont il est porteur. De cette image – qui peut être considérée comme une sculpture – il ne reste que la photographie dans sa banale fonction de reproduction et de conservation du réel. L'héritage symbolique que la métaphore a permis d'interroger dévoile la désuétude des valeurs que certaines représentations véhiculent. Elle se présente aussi comme une invitation à la défiance vis-à-vis des mécanismes et des usages qui historicisent les images et contribuent à fixer des représentations. En ce sens, la reproduction de cette image par Vik Muniz marque, depuis le contexte contemporain, une distance vis-à-vis du passé auquel appartient le projet révolutionnaire cubain.

D'autres exemples issus des créations photographiques contemporaines nous permettraient d'illustrer cette désuétude et cette défiance. Ces exemples seront analysés dans les deuxième et troisième parties de cette thèse après avoir mis en place les outils d'analyse que nous développons dans cette première partie⁹². Très souvent, l'interrogation des valeurs véhiculées par des répertoires iconographiques établis par le passé s'appuie sur la création d'un anachronisme : des références établies par le passé cohabitent avec un ancrage contextuel contemporain. Ces anachronismes sont motivés par des objectifs qui révèlent différentes manières d'articuler les catégories passé et présent à travers les jeux de langage des images et l'historicité des références. L'analyse de ces articulations est un moyen de comprendre ce qui motive ces objectifs.

L'organisation des deuxième et troisième parties de cette thèse est effectuée en fonction des types de rapports entre passé et présent que l'analyse des images révèle. Il s'agit parfois pour les artistes de se réapproprier un passé, d'autres fois, de s'en défaire.

⁹² Nous pouvons cependant citer d'ores et déjà des noms. Les travaux des artistes Tatiana Parceró, Marcos López, Leonel Luna, Rosângela Rennó, Luis González Palma, Javier Silva-Meinell, ou encore Tomás Ochoa par exemple, interrogent aussi les valeurs de différents répertoires iconographiques ayant contribué à définir l'identité en Amérique latine, selon des échelles et des domaines différents, et en des termes divers.

Dans les deux cas néanmoins, une distance au passé est manifestée depuis le présent. Bien que différentes motivations déterminent cette distance, elles s'appuient toutes sur une séparation des catégories passé/présent. Toutefois, nous verrons que les références au passé ne marquent pas toujours une distance vis-à-vis de celui-ci. Au contraire, le travail artistique procède parfois à une actualisation du passé dans le présent. Cette actualisation entend montrer la contemporanéité de certaines problématiques identifiées comme appartenant au passé. Elle est également motivée par différents objectifs : produire une expérience d'historicité et assimiler dans le présent le caractère problématique d'un passé, comprendre les déterminations d'un présent (soit d'un contexte socioculturel particulier) à l'aune des problématiques du passé. Les travaux qui manifestent ce rapport ne marquent pas une distance entre ces deux catégories temporelles, ils tendent au contraire à l'abolir.

La notion d'identité est très souvent un enjeu des différentes articulations des catégories temporelles passé/présent. Cependant, la prise en compte de l'échelle de significations des référents de l'image et des domaines qu'ils impliquent, nous conduit à constater que la notion d'identité n'est que peu souvent appréhendée en termes d'identité latino-américaine. Du point de vue de l'échelle « Amérique latine », il est vrai que différents répertoires iconographiques ont contribué, avec plus ou moins de succès, à caractériser cette identité. Toutefois, aucun de ces répertoires n'est venu fixer une seule et unique représentation de l'identité en Amérique latine. Dans l'exemple précédent, si la figure de Che Guevara ne définit pas une représentation de l'identité en Amérique latine, elle appartient néanmoins à un patrimoine iconographique, généralement associé à l'Amérique latine et à une période de son histoire.

La pluralité des domaines impliqués par l'identité en Amérique latine produit une difficulté structurelle pour les discours qui s'en emparent. Dans les écrits sur la photographie latino-américaine contemporaine, il n'est pas étonnant de constater un usage ample et parfois confus de la notion d'identité. Les faiblesses de cet usage relèvent du fait que cohabite une volonté de caractérisation de la photographie latino-américaine à une échelle globale et la reconnaissance d'une impossibilité fondamentale de caractériser cette photographie en termes cohérents et homogènes : « la diversité de ses langages et intérêts rompt avec n'importe quelle tentative de montrer un groupe

homogène sous l'épigraphe "photographie latino-américaine" »⁹³. Le paradoxe qui naît de cette cohabitation n'est pas résolu mais dépassé par des découpages thématiques plus ou moins arbitraires. Dans les écrits des commissaires et des critiques ; cette impossibilité de définir la photographie latino-américaine est souvent formulée à partir d'une incapacité structurelle, mais récemment reconnue, de définir l'identité latino-américaine :

Les déplacements de populations qui se produisent depuis des décennies sur le territoire même de l'Amérique latine comme les mouvements migratoires vers les Etats-Unis et l'Europe ont dessiné une carte aux limites de moins en moins précises tant en ce qui concerne la géographie que du point de vue de l'identité⁹⁴.

S'il semble désormais vain de vouloir trouver aux productions photographiques de l'Amérique latine un air de famille, pourquoi les commissaires témoignent encore d'une volonté de réunir des travaux distincts dans des expositions dites de photographie latino-américaine ? Cette volonté nous suggère déjà de nuancer la rupture qui marquerait les pratiques photographiques. En outre, le thème de l'identité est encore un thème majeur des expositions postérieures à 1993. Comme nous allons le voir, l'observation – à travers les écrits des acteurs du monde de l'art et la mise en parallèle avec d'autres écrits ayant contribué à caractériser l'identité en Amérique latine – de l'évolution connue par la notion d'identité, manifeste en réalité un déplacement, et non une fin, des discours ontologiques sur l'Amérique latine.

⁹³ Ana Berruguete, *PhotoEspaña*, 2013, *op.cit.* Déjà cité, cf. note de bas de page n° 54.

⁹⁴ Alejandro Castellote, *Photoquai*, *op.cit.*, p. 22.

CHAPITRE 2
La photographie, témoin et acteur dans les représentations de
l'Amérique latine

Au cours du XX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui, différents termes ont été utilisés pour décrire et caractériser les productions culturelles et l'identité en Amérique latine, parmi lesquels « métissage », « syncrétisme », « hybridité » et « hétérogénéité » en particulier⁹⁵. Le terme métissage fournit une matrice épistémologique et historique pour caractériser l'identité en Amérique latine, mais l'histoire de ses usages révèle les différents mode de compréhension de l'identité auquel il est susceptible de renvoyer. Afin de limiter les risques de confusion, nous précisons le mode de compréhension ou la théorie sollicitée lorsque nous en ferons usage. Si ce n'est pas le cas, nous considérerons alors que le terme renvoie aux mélanges raciaux que le métissage désigne dans sa première acception. Le terme syncrétisme est souvent utilisé pour caractériser les manifestations culturelles engendrées par les processus de métissage. Comme ce dernier, le terme a suscité différents modes de compréhension de ces manifestations culturelles et du métissage lui-même. C'est ce que nous verrons prochainement, avec l'analyse d'une image produite par l'artiste costaricaine Sussy Vargas notamment. Toutefois, le terme de syncrétisme renvoie souvent à des manifestations culturelles d'ordre religieux qui mélangent différentes traditions. C'est pourquoi, les chercheurs latino-contemporains lui préfèrent aujourd'hui les termes d'hybridité ou d'hétérogénéité selon la théorie dans laquelle ils s'inscrivent pour penser l'identité et les productions culturelles latino-américaines. Nous aurons bientôt l'occasion de présenter brièvement chacune de ces deux théories.

Nous retrouvons ces termes dans le vocable utilisé par les commentateurs de la photographie latino-américaine contemporaine. Si l'on s'attarde sur les significations qu'ils impliquent selon les usages qui en sont en fait, on constate qu'ils caractérisent davantage un « fonctionnement » culturel qu'ils ne définissent les attributs d'une identité stable et homogène. Cependant, pour comprendre l'évolution de la notion d'identité et le passage d'une situation à une autre, il faut remarquer un déplacement dans la manière dont les discours s'emparent de ces termes et en font usage. Pour reprendre une interrogation posée par l'anthropologue Néstor García Canclini, il s'agit de répondre à la question : « comment les chercheurs et les photographes sont en train

⁹⁵ À ce sujet, voir notamment l'article de Fabiola Velasco intitulé « Quelques notes sur des concepts pour penser l'Amérique Latine », <http://hibridaciones.hypotheses.org/51>, site internet consulté le 13 septembre 2013.

de réviser la question de savoir si l'Amérique latine existe et comment s'articulent les différents composants qui la constituent »⁹⁶.

Dans les discours essentialistes sur l'Amérique latine et la photographie latino-américaine antérieurs aux années quatre-vingt-dix, l'identification de certaines caractéristiques (signalées par l'usage de certains termes) s'ancre dans une volonté de reconnaître de manière pérenne un ensemble d'attributs et de référents. Dans les discours contemporains, ces mêmes caractéristiques persistent mais leurs mentions n'ont plus vocation à produire une définition stable. En effet, l'identification de ces caractéristiques conduit moins à circonscrire des attributs et des référents communément partagés qu'à identifier des mécanismes de fonctionnement (socio-culturels et artistiques) entendus comme latino-américains. Cette évolution a conduit à une révision des modes de compréhension de l'identité en Amérique latine.

Les discours sur la photographie latino-américaine contemporaine témoignent et participent à cette révision par bien des modalités communicationnelles. C'est pourquoi, l'historicité et l'évolution des termes qui identifient ces caractéristiques méritent d'être commentées et nous nous attacherons en particulier à l'analyse de l'évolution des termes métissage, hybridité et hétérogénéité. Pour appréhender ces modalités communicationnelles, nous nous appuyerons notamment sur l'analyse que fait Michel de Certeau dans l'ouvrage, *L'écriture de l'histoire*, paru en 1975, de l'évolution de la discipline historiographique. La recherche que nous effectuons nous permet en effet de considérer que l'évolution qu'il constate et analyse est aussi à l'œuvre dans les discours des historiens de l'art sur la photographie latino-américaine. Enfin, si nous souhaitons retracer l'évolution de ces termes et appréhender correctement les théories auxquels ils font référence, c'est parce qu'on les retrouve dans le vocabulaire des commissaires et des critiques (qui sont souvent des historiens de l'art). Mais, c'est également parce que l'une de nos hypothèses est que ces théories décrivent une situation qui est aussi iconique et qui peut être appréhendée depuis les productions photographiques d'Amérique latine.

⁹⁶ Notre traduction de: « cómo están revisando los científicos sociales y los fotógrafos la cuestión de si existe América Latina, y cómo se articulan los componentes diversos que la constituyen ». Néstor García Canclini, « Las imágenes de Latinoamérica en el siglo XXI », *op.cit.*, p. 1.

2.1. Déplacement des discours ontologiques sur l'Amérique latine

2.1.1. Reconfigurer la notion d'identité

À propos des bouleversements qui touchent la discipline historiographique à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, Michel de Certeau déclare :

celui qui *fait de l'histoire* aujourd'hui semble perdre le moyen de saisir une affirmation de sens comme *objet* de son travail, mais trouver cette affirmation sur le mode de son *activité* elle-même. Ce qui disparaît du produit apparaît dans la production⁹⁷.

Constater l'impossibilité de définir l'identité latino-américaine pourrait signifier que l'identité n'est désormais plus un *objet* d'étude pour les sciences humaines ni pour les acteurs du monde de l'art. La volonté de représenter les attributs de cette identité semble avoir disparu des images et des écrits qui les organisent et les interprètent, de même que toute ambition de définir la photographie latino-américaine. Pour autant, malgré ce renoncement explicite⁹⁸, l'adjectif latino-américain revêt encore des significations qui, pour la photographie, sont impliquées par les différents systèmes d'interprétation des images que les dispositifs d'exposition proposent, à travers les représentations qu'ils sélectionnent et mettent en relation, les découpages thématiques qu'ils opèrent, les difficultés et les limites qu'ils reconnaissent, ainsi que par l'emploi de l'expression « photographie latino-américaine » qu'ils font encore.

⁹⁷ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, 2002, p. 49 et 50.

⁹⁸ En guise d'exemples, nous pouvons citer certains fragments du texte introduisant le catalogue de l'exposition « Mapas abiertos » :

- « Plus qu'élaborer une thèse sur l'existence d'une photographie qui puisse se définir comme latino-américaine, ce projet prétend contraster certains des arguments qui coexistent à ce sujet avec la certitude que, en fin de compte, les contenus offriront un panorama ouvert susceptible d'être interprété de façon complexe ».

Texte original : « Más que elaborar una tesis sobre la existencia de una fotografía que pueda definirse como latinoamericana, este proyecto pretende contrastar algunos de los argumentos que coexisten al respecto con la certeza de que, al final, los contenidos ofrecerán un panorama abierto susceptible de ser interpretado poliédricamente ».

- « le livre a vocation à être une “carte ouverte”. La sélection des auteurs pour le portfolio [...] répond à des critères subjectifs afin de rendre plus intelligible la structure du projet ».

Texte original : « el libro tiene vocación de ser un “mapa abierto”. La selección de los autores para el Portafolio [...] responde a criterios subjetivos orientados a hacer mas inteligible la estructura del proyecto ».

Alejandro Castellote, *Mapas abiertos*, *op.cit.*, p.16 et 17.

Dans les images, l'abondance de références issues de répertoires iconographiques ayant contribué à caractériser l'identité en Amérique latine met en évidence une interrogation épistémologique quant à la possibilité de définir l'identité. Si cette interrogation témoigne d'une prise de distance critique vis-à-vis des discours essentialistes sur l'identité, elle produit une reconfiguration de la notion. Cette reconfiguration n'est pas le fruit d'une volonté de considérer l'identité comme objet à figurer, au sens de donner une forme extérieure, elle est déterminée par le mode réflexif de son activité elle-même. La manière dont les références à des répertoires iconographiques appartenant au passé et ayant contribué à caractériser l'identité sont mobilisées nous informe de cette activité. Nous avons montré précédemment à travers un exemple issu du travail de l'artiste Vik Muniz comment les altérations auxquelles les travaux photographiques contemporains soumettent ces répertoires iconographiques manifestent une volonté d'interroger l'actualité des valeurs qu'ils véhiculent. Or, l'activité réflexive engagée par ces interrogations – via la mobilisation ou l'actualisation des références dans le présent – produit une reconfiguration de la notion d'identité en Amérique latine et non un abandon de cette notion. Dans ces conditions, la caractérisation de l'identité et de l'Amérique latine ne se produit plus par l'observation et l'enregistrement de la réalité par la photographie (vocation qui était encouragée par les qualités traditionnellement prêtées à la photographie), mais « par l'analyse des options ou des organisations de sens *impliquées* par des opérations interprétatives »⁹⁹. Autrement dit, l'interrogation des répertoires iconographiques élaborés par le passé permet de révéler et de modifier les opérations interprétatives ayant conduit à caractériser l'identité en Amérique latine. Cette activité d'interrogation reconfigure, à partir de son propre fonctionnement, les significations attribuées à l'adjectif latino-américain.

Par conséquent, les pratiques artistiques qui interrogent la valeur des références ayant contribué à définir l'identité en Amérique latine ne créent pas de nouvelles représentations qui complètent ou se substituent aux précédentes. Le dialogisme dont elles font preuve, en mettant en relation des références issues de temporalités distinctes, permet de figurer des modes de compréhension et d'interprétation du réel et, parfois, d'en proposer de nouveaux. Les représentations qui en résultent se caractérisent par une

⁹⁹ Michel de Certeau, *op.cit.*, p. 50.

praxis, et non par une affirmation de sens appuyée sur les qualités d'attestation du réel de la photographie. L'ancrage contextuel singulier des images, de leurs références et des jeux de langage, déterminent quels sont les objets des modes de compréhension explicités et reconfigurés. C'est l'analyse esthétique des images, des ressources formelles qu'elles emploient et des références qu'elles articulent, qui nous permettra d'identifier ces objets et de déterminer les modes de compréhension qui leur sont appliqués.

Afin d'illustrer ce phénomène, examinons une image réalisée en 2002 par l'artiste costaricaine Sussy Vargas (*Figure 24*). Cette image est un exemple simple et symptomatique de la situation que nous tâchons de décrire, notamment parce que la notion d'identité est au cœur de son propos. Un seul et unique corps, nu, de face et de plein pied est représenté. L'image est constituée à partir de photographies de fragments de différents corps, sans que l'on puisse déterminer si l'individu représenté appartient au sexe masculin ou féminin. Ce procédé manifeste la volonté de ne pas céder à la tentation d'une représentation stable, induite par la nature immanente de l'image photographique.

Le titre de l'image, *Todo mezclado...* (« Tout mélangé ») indique que la notion de métissage est l'objet de la représentation. La nudité du corps représenté témoigne d'une volonté d'appréhender cette notion en dehors d'un contexte temporel précis. Le montage des photographies permet de ne pas attribuer au métissage une représentation univoque, à partir d'un corps ayant valeur d'exemple. Au contraire, il permet d'exemplifier le fonctionnement même de la notion de métissage. La pluralité des fragments photographiques renvoie en effet à l'hétérogénéité des individus que le phénomène du métissage est susceptible d'engendrer. La démarche s'explique donc davantage par la praxis qui caractérise le fonctionnement de la notion de métissage que par l'attribution d'une représentation visuelle à la notion. La représentation qui en découle manifeste par conséquent un mode de compréhension de la notion d'identité.

De plus, si les fragments photographiques s'accordent pour permettre la représentation d'un seul et même corps, ils ne coïncident pas de manière tout à fait harmonieuse, comme en témoigne les décalages, les manques et les césures dans le collage des fragments. Cette non-coïncidence est révélatrice d'une conception contemporaine de la notion d'identité en Amérique latine. En prétendant que l'identité

métisse se caractérise par la polyphonie et la contradiction, elle entend mettre l'accent sur la dimension politique et conflictuelle des phénomènes de métissage. Nous aurons bientôt l'occasion d'étudier cette conception de la notion d'identité lorsque nous commenterons la théorie du péruvien Antonio Cornejo Polar (1936-1997) et les appropriations latino-américaines de la théorie littéraire de Mikhaïl Bakhtine (1895-1975).

Pour l'instant, il faut souligner que la représentation créée par Sussy Vargas s'oppose aux différentes conceptions du métissage qui, durant la première moitié du XX^e siècle, ont fait de la notion un paradigme unificateur pour concevoir l'identité. En guise d'exemple, pour le mexicain Justo Sierra (1848-1912), le métissage représente le « facteur dynamique » de l'histoire : « Le métis est l'homme nouveau sur lequel le pays tend à projeter sa conception totalisante du destin collectif »¹⁰⁰. La théorie du métissage comme paradigme engendrant une « race latino-américaine » a trouvé de nombreux défenseurs durant cette période. Les plus célèbres sont probablement les Mexicains Andrés Molina Enriquez (1866-1940) et José Vasconcelos (1881-1959).

2.1.2. *Rendre visible des modes de compréhension*

L'exemple précédent illustre la manière dont la notion d'identité en Amérique latine trouve son « affirmation sur le mode de son *activité* elle-même » pour reprendre les termes utilisés par Michel de Certeau. Le déplacement auquel la notion a été soumise indique une modification du rapport au réel. Or, le fait que les commentateurs de la photographie contemporaine latino-américaine prétendent constater moins de travaux documentaires dans la photographie contemporaine est un signe que le rapport au réel s'est modifié. Pour autant,

on ne saurait en conclure l'effacement de la référence au réel. Cette référence a plutôt été déplacée. Elle n'est plus immédiatement donnée par les *objets* narrés ou « reconstitués ». Elle est impliquée par la *création* de « modèles » (destinés à rendre « pensables » des objets) proportionnés à des *pratiques*¹⁰¹.

¹⁰⁰ Henri Favre, *L'indigénisme, Que sais-je ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 33. Les premiers guillemets indiquent une citation non référencée de Justo Sierra par Henri Favre.

¹⁰¹ Michel de Certeau, *op.cit.*, p. 68.

À ce que Michel de Certeau qualifie de « modèles » pour penser les objets, on pourrait, pour penser les images, faire correspondre l'articulation de références. En ne se positionnant plus comme un enregistrement du réel sinon comme une reconstruction, les œuvres proposent des jeux de langage qui sont autant de manières de figurer et reconfigurer (soit des « pratiques ») des modes de compréhension du réel (soit des « modèles »), et non le réel lui-même. Le passage d'une situation à une autre a modifié fondamentalement la notion de réel qui ne doit désormais plus être appréhendée en tant que donnée objective, dont la photographie pourrait rendre compte grâce à sa capacité d'attestation. La photographie contemporaine a renoncé à un réalisme basé sur la transparence photographique sans renoncer à un travail sur le réel. La nature indicielle de l'image photographique n'est remise en cause que dans son acceptation première. L'acte descriptif, supposé s'inscrire dans la nature de l'image photographique, est conceptuellement et plastiquement dépassé et réinterprété¹⁰².

À la nature indicielle de l'image correspondait sans doute un usage mémoriel de la photographie : témoigner d'un instant nécessairement situé dans le passé, soit le fameux « ça a été » de Roland Barthes. Selon cette conception traditionnelle, l'image issue du médium photographique est strictement rattachée à une dimension spatiotemporelle ponctuelle (bien qu'elle puisse aussi devenir symbole, comme dans le cas de la photographie d'Alberto Korda). Or, comme en témoignent les pratiques photographiques contemporaines, débarrassée de sa fonction testimoniale traditionnelle, la photographie est capable d'élargir ses rapports au temps et à l'espace. Les représentations contemporaines de la photographie latino-américaine n'entendent plus montrer ce qui est (ou ce qui *a été*), mais travaillent à rendre visible des modes de compréhension. Et, comme le déclare Michel Foucault (1926-1984), « c'est en ce sens que la description doit toujours être faite selon cette espèce de fracture virtuelle, qui ouvre un espace de liberté, entendue comme espace de liberté concrète, c'est-à-dire de transformations possibles »¹⁰³.

Dans l'exemple précédent, la métaphore de la notion de métissage créée par Sussy Vargas permet de redécrire la notion d'identité en Amérique latine. Or, la

¹⁰² À ce sujet voir notamment les ouvrages de Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002 et André Rouillé, *La Photographie*, Paris, Gallimard, 2005.

¹⁰³ Michel Foucault, «Structuralisme et poststructuralisme» ; entretien avec G. Raullet, Telos, vol. XVI, n° 55, printemps 1983, pp. 195-211, dans *Dits et Ecrits IV*, Paris, Gallimard, 1994, texte 330.

représentation élaborée s'appuie sur une fracture virtuelle. Le métissage n'est pas manifesté en montrant sur une même image différents individus dont les traits renverraient à différentes origines ethniques ou raciales. Le métissage que l'image exemplifie (grâce au montage et collage des fragments photographiques) donne lieu à la représentation d'un seul et même corps, mais qui est doté d'une double (au moins) fonction signifiante. Il fait référence au métissage que chaque corps est susceptible d'incarner. Mais, cette référence se déploie au-delà de lui-même en tant que représentation individuée, elle renvoie plus à un fonctionnement qu'à un produit. La description du métissage et de l'identité s'appuie donc sur une fracture virtuelle, celle qui sépare le fonctionnement d'une notion, de la pluralité potentielle de ses productions¹⁰⁴. L'image représente donc un mode de compréhension plus qu'elle ne spécifie son objet. La notion d'identité, qui « renvoie presque toujours aux origines »¹⁰⁵, est généralement tournée vers le passé. Mais, grâce à la notion de métissage, elle peut être pensée comme un devenir potentiel, comme une configuration dynamique et inattendue.

Cet exemple peut être considéré comme symptomatique d'un grand nombre de productions photographiques latino-américaines contemporaines qui offrent au spectateur la possibilité de suivre le travail formel effectué par l'artiste et qui par conséquent désinvestissent volontairement la conception traditionnelle de la photographie comme enregistrement du réel. En effet, nombreuses sont les images qui mettent en évidence leurs propres modes de construction, qu'il s'agisse de mises en scène, de collages et montages de fragments d'images ou d'interventions manuelles sur les images : « prévaut la construction d'images qui éludent l'exotisme ou les certitudes

¹⁰⁴ Pour Paul Ricœur, le montage est l'instance de production de la métaphore. Il permet d'établir la double fonction caractéristique de la métaphore :

- double fonction signifiante, le signe signifie mais il signifie au-delà de lui-même ;
- double fonction référentielle, le signe fait référence, mais sa référence est élargie, elle dépasse le cadre signifiant du signe lui-même.

C'est cette double fonction qui donne à la métaphore cette capacité de redescription : « La métaphore a ainsi le pouvoir "de projeter et de révéler un monde" ».

Cf. Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 120.

¹⁰⁵ François Laplantine, « Le métissage, moment improbable d'une connaissance vibratoire », in *X-Alta*, n° 2/3, Multiculturalisme, novembre 1999, p. 35.

idéologiques, qui explicitent les changements et leurs propres opérations de modification du "réel", qu'elles soient technologiques ou politiques »¹⁰⁶.

2.1.3. *Modifier le rapport au réel*

Ces considérations permettent de donner un sens plus précis à la rupture que les commentateurs de la photographie prétendent observer dans les pratiques contemporaines. Au terme de rupture, on préférera plutôt celui de déplacement, qui suggère le passage d'une situation à une autre. La rupture suppose en effet une césure nette entre passé et présent (un passé qui serait celui des pratiques photographiques et des objets de la représentation antérieurs aux années quatre-vingt-dix). Or, si pratiques et objets se modifient, le passé revient néanmoins au cœur du processus de production des images, « Le mort resurgit, intérieur au travail qui postulait sa disparition et la possibilité de l'analyser comme objet »¹⁰⁷. Bien que ce ne soit pas le cas dans l'image de Sussy Vargas qui précède (faute de pouvoir appréhender l'historicité des référents), dans de nombreuses images, l'ancrage dans le présent s'effectue à partir d'une problématisation des références et des modes de compréhension élaborés dans le passé. Il suffit par exemple de parcourir la production photographique de l'argentin Marcos López pour voir de quelle manière un discours sur le présent est établi à partir d'un jeu de langage entre des références issues de différentes temporalités. Dans les *Figures 25, 26 et 27* par exemple, des éléments renvoyant au passé (le portrait qui fait référence à l'iconographie coloniale, la photographie en noir et blanc de Jorge Luis Borges, le cheval de Troie) sont inscrits dans un contexte contemporain. Les ressources formelles sur lesquelles s'appuient les images – anachronismes permis par des mises en scène, des opérations de montages et de collages notamment – ne sont pas de pures inventions, mais possèdent elles-mêmes une histoire. C'est pourquoi les images ne cessent de retrouver le passé dans leurs objets comme dans leurs pratiques (Michel de Certeau).

Les écrits contemporains sur la photographie latino-américaine invoquent une rupture pour manifester une distance vis-à-vis des représentations traditionnelles de

¹⁰⁶ Notre traduction de : « prevalece la construcción de imágenes que eluden el exotismo o las certezas ideológicas, explicitan los cambios y sus propias operaciones de modificación sobre lo "real", ya sean tecnológicas o políticas ».

Néstor García Canclini, *op.cit.*, p. 4.

¹⁰⁷ Michel de Certeau, *op.cit.*, p. 59.

l'Amérique latine. Pourtant, continuant de caractériser la photographie latino-américaine, tout en revendiquant l'impossibilité d'établir une caractérisation globale, ces écrits spécifient et relativisent en même temps leur discours. Ce rapport, au premier abord paradoxal ou contradictoire, caractérise la modalité communicationnelle, indiquant ainsi la « fracture virtuelle » sur laquelle ils s'appuient et dont parle Michel Foucault. Dans ces conditions, l'exégèse des œuvres effectuée par les écrits sur la photographie latino-américaine est un travail sur la *limite*. La limite est « l'outil de son travail et le lieu de l'examen méthodologique »¹⁰⁸. Pour décrire ce phénomène qui touche l'historiographie, Michel de Certeau s'appuie sur les analyses de Michel Foucault développées dans l'ouvrage *L'Archéologie du savoir*, paru en 1969¹⁰⁹. Les efforts qui conduisent à caractériser et à exposer ensemble les productions photographiques d'Amérique latine, sont « un travail sur la limite » dans la mesure où :

- ils se situent « par rapport à d'autres discours » (les discours essentialistes ayant caractérisé l'identité en Amérique latine) ;
- ils posent « la discursivité dans sa relation à un éliminé » (l'identité comme objet de représentation stable) ;
- ils mesurent « ses résultats en fonction des objets qui leur échappent » (l'identité comme notion intègre) ;
- « mais [cherchent] aussi à instaurer des continuités en isolant des séries » (en organisant l'exposition des images à partir d'axes thématiques et conceptuels)¹¹⁰.

Ces réflexions, menées de concert par Michel de Certeau et Michel Foucault, décrivent un phénomène qui touche notamment l'historiographie et la manière de faire de l'histoire au cours de la seconde moitié du XX^e siècle. Nous considérons que les discours sur la photographie latino-américaine produits à partir des années quatre-vingt-dix témoignent d'un même déplacement, attestée par « la priorité accordée [...] aux conditions dans lesquelles [les images et les discours] élaborent du “pensable“ »¹¹¹. De nombreux indices nous permettent de faire le constat de ce déplacement, dans les

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 64.

¹¹¹ Michel de Certeau, *op.cit.*, p. 59.

discours comme dans les images. Nous en avons déjà mentionné plusieurs. Concernant les discours :

- l'interprétation quasi systématique des images eu égard à un contexte socioculturel ;
- la volonté de caractérisation globale et les regroupements thématiques ;
- la reconnaissance d'une impossibilité de définir la photographie latino-américaine ;
- la mise à l'écart des travaux de types documentaires ;
- l'arbitraire explicité des regroupements thématiques.

Concernant les images :

- la mobilisation ou l'actualisation de répertoires iconographiques appartenant au passé ;
- l'enjeu fondamental de l'articulation des références et de leur historicité ;
- les dissonances créées entre passé et présent ;
- la possibilité de suivre dans l'image le travail formel réalisé par l'artiste et le désinvestissement des qualités traditionnelles de la photographie.

Ces éléments ne sont pas les signes d'une rupture dans les discours sur l'Amérique latine mais d'un déplacement, conduit à partir d'une modification du rapport au réel dans la photographie contemporaine.

L'histoire n'est pas une critique épistémologique. Elle reste un récit. Elle raconte son propre travail *et*, simultanément, le travail lisible dans un passé. Elle ne comprend d'ailleurs celui-ci qu'en élucidant sa propre activité productrice et, réciproquement, elle se comprend elle-même dans l'ensemble et la succession de productions dont elle est elle-même un effet¹¹².

Les images et les discours (qui les ont pour objet) renvoient par leurs relations de réciprocité et d'interdépendance, à ce que les expositions nomment la « photographie latino-américaine ». Or, le déplacement que nous constatons au sein de ces deux instances énonciatives produit le phénomène décrit par Michel de Certeau à propos de l'histoire : images et discours racontent « leur propre travail et », en interrogeant les

¹¹² *Ibid.*, p. 68.

modes de compréhension de l'Amérique latine élaborés par le passé, le « travail lisible dans le passé ». Le passé est appréhendé à l'aune des significations que l'adjectif latino-américain a pu recouvrir. La compréhension du présent qui en résulte intervient en réaction à ces modes de compréhension antérieurs, elle en est « elle-même un effet » et elle est également capable de reconfigurer les significations que revêt l'adjectif. Pour Michel de Certeau, cette modification du rapport au réel, qui touche la manière dont on fait désormais l'histoire, « indique le problème même de la démarche historiographique : le rapport entre le “sens“ qui est devenu un objet, et le “sens“ qui permet aujourd'hui de le comprendre »¹¹³.

En centrant notre analyse sur les images photographiques qui mobilisent ou actualisent des répertoires iconographiques élaborés par le passé, nous pensons que le « sens » (avec les modes de compréhension qui l'expriment), devenu « objet d'étude » des représentations contemporaines, est situé dans un passé (plus ou moins vaste selon les références utilisées). Tandis que le « sens » qui permet aujourd'hui de le comprendre appartient au présent. L'articulation des catégories temporelles du passé et du présent est donc un enjeu essentiel pour comprendre les images où l'on constate des anachronismes. C'est pourquoi, nous pensons que l'analyse des rapports entre passé et présent est une manière de prendre à bras le corps le problème du rapport entre un « sens » devenu objet d'étude et un « sens » permettant aujourd'hui de le comprendre.

L'analyse des rapports entre les catégories du passé et du présent que les images manifestent permet de dépasser la notion de rupture pour appréhender à la fois l'originalité des productions photographiques contemporaines et leurs relations avec les représentations qui les précèdent. Comme nous le verrons, les modalités esthétiques employées par les images ne déterminent pas l'enjeu du rapport entre passé et présent. Pour chaque image, l'articulation des références détermine de manière singulière le sens produit par ces rapports au passé.

¹¹³ *Ibid.*, p. 56.

2.2. Rhétorique des appropriations : métissage, syncrétisme, hybridité et hétérogénéité

2.2.1. *La matrice du métissage : creuset indigéniste, hybridité et hétérogénéité*

Si nous parlons de déplacement et non de rupture, c'est parce que la caractérisation de la photographie latino-américaine, que ses commentateurs établissent encore par la praxis que nous venons de décrire, s'appuie sur des éléments rhétoriques qui ont contribué, tout au long du XX^e siècle, à attribuer des significations à l'adjectif latino-américain. Ces éléments rhétoriques peuvent être identifiés par l'emploi récurrent de certains termes dont il nous faut maintenant commenter l'historicité et l'évolution. Nous nous attacherons à l'analyse des termes *métissage*, *hybridité* et *hétérogénéité* et de leurs liens.

Ces termes ont été utilisés par de très nombreux discours, relatifs à des disciplines différentes, pour caractériser l'identité et les productions culturelles (mais pas seulement) en Amérique latine. Il ne nous est pas possible de dresser ici de manière exhaustive les différents usages de ces termes au regard de l'ensemble des discours qui s'en emparent. Nous nous appuierons donc en particulier sur les discours élaborés depuis le champ de l'art, sans prétendre les citer et les commenter tous. En commentant l'historicité et l'évolution de ces termes, nous verrons comment la manière dont les discours en font usage témoigne du déplacement du rapport au réel et à la notion d'identité que nous venons de décrire en nous appuyant sur une analyse de Michel de Certeau. Si nous parlons de déplacement ontologique, c'est parce que ces éléments rhétoriques sont désormais conçus non comme producteurs de référents identifiables comme proprement latino-américains, mais comme des mécanismes de productions culturelles propres de l'Amérique latine. La représentation du métissage produite par l'artiste costaricaine Sussy Vargas constitue un exemple photographique et artistique de ce déplacement.

Depuis la Conquête de l'Amérique latine, différentes typologies et valeurs du métissage ont pu être distinguées, à tel point que « la catégorie "métissage" est la ressource conceptuelle la plus puissante avec laquelle l'Amérique Latine s'est interprétée elle-même [...], au cours de notre histoire elle n'a pas cessé de susciter des

questionnements distincts mais presque toujours radicaux »¹¹⁴. La peinture mexicaine dite de caste du XVIII^e siècle est un exemple iconographique significatif de l'importance de cette notion pour appréhender le caractère versatile de l'identité en Amérique latine (*Figures 28, 29 et 30*). Cette peinture avait pour fonction de dresser une typologie des différents métissages raciaux observables dans le Mexique colonial dit de la Nouvelle-Espagne. Les représentations montrent jusqu'à seize métissages différents (*Figure 31*). Cette typologie est devenue caduque, au gré de la transformation des sociétés latino-américaines sans cesse reconfigurées par les évolutions démographiques, les différentes vagues de migration vers l'Amérique latine (européennes, africaines, asiatiques) et les différentes politiques d'intégration nationale.

Selon les différents contextes spatio-temporels de l'échelle Amérique latine (mais aussi selon les régimes politiques en place dans ces contextes), certains éléments participant à la définition de l'identité ont pu être plus ou moins mis en valeur¹¹⁵. La place du « nègre » dans l'identité ne revêt par exemple pas la même importance ni les mêmes significations au Brésil ou dans les Caraïbes par rapport au Chili ou en Argentine, deux pays n'ayant pas connu de migrations importantes de populations noires durant la traite négrière conduite par l'Espagne et le Portugal. D'où la nécessité d'un ancrage contextuel lorsque nous analysons la manière dont une image participe à la reconfiguration de la notion d'identité.

Il y a néanmoins un composant de l'identité dont le statut et la valeur a toujours été problématique pour l'ensemble des pays de l'Amérique latine (avec plus ou moins d'importance selon le pays concerné). Il s'agit du composant indien ou indigène, souvent identifié comme survivance de l'époque préhispanique. Dans ce travail, nous

¹¹⁴ Notre traduction de : « la categoría “mestizaje” es el más poderoso y extendido recurso conceptual con que América Latina se interpreta a sí misma [...], a lo largo de nuestra historia no dejó de suscitar cuestionamientos distintos pero casi siempre radicales » Antonio Cornejo Polar, « Mestizaje, transculturación y heterogeneidad » in *Revista de Critica Literaria Latinoamericana*, Lima, n° 40, 1994, pp. 368.

¹¹⁵ À ce sujet, voir notamment le tome de 2 de l'*Histoire du Nouveau Monde* écrite par Carmen Bernand et Serge Gruzinski et intitulé, *Les métissages*, Paris, Fayard, 1993, ainsi que l'ouvrage de Gladys Olivera Grotti, *Aux abords de l'identité latino-américaine*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Mais aussi, en espagnol, les ouvrages de:

Ybelice Briceño Linares, *Del mestizaje a la hibridación. Discursos hegemónicos sobre cultura en América Latina*, Caracas, Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2006;

Andrea Díaz Genis, *La construcción de la identidad en América Latina: una aproximación hermenéutica*, Montevideo, Editorial Nordan-Comunidad, 2004;

Francisco Guzmán Marín, *La trágica experiencia de la alteridad*, México, UMSNH, 2000;

Juan Acha, *Aproximaciones a la identidad latinoamericano*, México, UNAM, 1996.

ferons peu usage du terme « indien » pour qualifier les membres des communautés latino-américaines d'origine préhispanique. Nous lui préférons le terme « indigène » qui est employé en espagnol (« *indígena* ») dans la plupart des travaux universitaires depuis plusieurs décennies. Toutefois, nous trouverons parfois utilisé le terme « indien » dans certaines citations de travaux écrits en français. L'indigénisme est un courant de pensée favorable aux indigènes, formulé non par les Indiens eux-mêmes mais par les métis et créoles de l'Amérique latine. L'indigénisme existe depuis la conquête de l'Amérique latine et a connu de multiples inflexions au cours des siècles, en particulier à la suite des indépendances. La notion d'indianisme au contraire relève d'une énonciation indigène. Si l'indigénisme existe depuis la Conquête, l'indianisme s'est développé à partir des années 1970, à travers un ensemble d'organisations dont les revendications ont trouvé écho auprès de certaines institutions internationales et organisations non gouvernementales¹¹⁶.

La manière dont l'indigénisme a contribué à produire différentes interprétations du *métissage*, à partir d'une réflexion sur la place de l'indigène dans l'identité en Amérique latine, est symptomatique de l'évolution des notions d'identité et de métissage. Au cours des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, le patriotisme créole, qui apparaît dans les colonies américaines en réaction aux inégalités de droits imposés par l'Espagne et le Portugal à ses ressortissants nés en Amérique, suscite déjà des mouvements d'*appropriations* des cultures indigènes : « Tout en prenant racines en terre américaine, les créoles découvrent le passé indigène du continent, le valorisent et se l'approprient. Ils élèvent les civilisations précolombiennes à la dignité de l'Antiquité classique »¹¹⁷. Toutefois, ces appropriations peuvent être qualifiées d'archéologiques dans la mesure où elles concernent des référents situés dans un passé et n'ont que peu de répercussions positives sur les populations indigènes de l'époque. Elles sont néanmoins importantes dans la mesure où elles contribuent déjà à créer les conditions

¹¹⁶ En guise d'exemples, parmi ces organisations indianistes nous pouvons citer : l'Union des Nations Indigènes du Brésil (UNI), la Confédération des Nationalités Indigènes de l'Équateur (CONAIE), la Coordination Régionale des Peuples Indigènes du Mexique et de l'Amérique centrale (CORPI), ou le Conseil Indigène Sud-Américain (CISA).

¹¹⁷ Henri Favre, *op.cit.*, p. 18.

Pour une analyse détaillée de ces appropriations, se référer aux travaux de Serge Gruzinski, *La Colonisation de l'imaginaire*, paru en 1988 aux éditions Gallimard, *La guerre des images, de Christophe Colomb à « Blade Runner » (1492-2019)*, publié en 1990 aux éditions Fayard et *La pensée métisse*, publié en 1999 aux mêmes éditions.

d'une « identité latino-américaine », différente de l'identité espagnole et portugaise, et conçue en termes de *synchrétisme*.

Ces premières appropriations ont notamment donné lieu à de grands mythes latino-américains, caractérisés par la notion de synchrétisme. Parmi ces mythes, on peut citer l'histoire de la « malinche » (appelée aussi la « chingada ») et de son union charnelle avec Hernan Cortés, qui aurait engendré l'identité mexicaine. Le mythe de la Vierge de Guadalupe, qui serait apparue en 1531 sur l'emplacement d'un ancien temple aztèque pour s'incarner dans une image acheiropoïète (*Figures 32 et 33*). Ce mythe possède de nombreux avatars dans toute l'Amérique latine. Au Costa Rica par exemple, où chaque année la « Virgen de los Ángeles » dite la « Negrita », une petite statue noire qui serait apparue en 1635 à une jeune mulâtre, fait l'objet d'un important pèlerinage. Si les autorités religieuses de l'époque ont condamné ces mythes, ils n'ont pourtant pas perdu aujourd'hui de leur vigueur et ont contribué à définir l'identité latino-américaine à partir de la notion de synchrétisme, soit en termes d'appropriations et d'hybridations d'éléments culturels d'origines différentes. La vitalité socioculturelle de ces mythes est encore aujourd'hui attestée par les nombreuses références de la culture populaire (à travers les célébrations notamment, comme en témoigne le travail de la photographe Alinka Echeverría que nous aurons l'occasion de présenter) de même que par les réflexions d'intellectuels et les travaux de nombreux artistes.

L'indigénisme tel qu'il est pratiqué à partir de la fin du XIX^e siècle et durant la première moitié du XX^e siècle a suscité une compréhension des notions de métissage et de synchrétisme en termes de paradigmes unificateurs. L'indigène devait être absorbé par les projets d'intégration nationale pour donner lieu à une identité conçue comme intègre et homogène : « le sort que les indigénistes lui assignent est de fusionner avec la population créole, de manière à engendrer une race métisse, qui sera authentiquement nationale »¹¹⁸. La définition des identités nationales participe à la définition d'une race latino-américaine selon les thèses de José Vasconcelos (ministre de l'Éducation publique au Mexique) exposées dans l'ouvrage célèbre intitulé *La raza cósmica*¹¹⁹. Selon cette conception, l'identité en Amérique latine est dès lors le produit stable d'une synthèse d'éléments d'origines culturelles différentes. À la typologie de races que propose la peinture de caste au XVIII^e siècle, elle substitue une conception unificatrice

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 32.

¹¹⁹ José Vasconcelos, *La raza cósmica* [1925], Mexico, Porrúa, 2007.

du métissage. Afin d'être validée, cette conception envisage nécessairement les phénomènes d'appropriation au regard de leur fin qu'elle situe dans un futur proche ou déjà dans le présent. Le syncrétisme aurait dès lors produit des formes culturelles nouvelles, intègres et pérennes au sein des nations latino-américaines. Cependant, il faut rappeler que cette conception du métissage appartient à la première moitié du XX^e siècle et est désinvestie par la suite d'un point de vue théorique.

Un autre concept a permis de penser l'identité latino-américaine au cours du XX^e siècle, peu après la conception du métissage présentée dans le paragraphe précédent. Il s'agit du concept de transculturation. Développé en Amérique latine par l'anthropologue cubain Fernando Ortiz (1881-1969)¹²⁰ et poursuivi ensuite par le critique littéraire uruguayen Ángel Rama (1926-1983)¹²¹, le concept de transculturation vise à dépasser celui d'acculturation. Si l'acculturation suppose l'assimilation d'une culture par une autre, prenant l'Amérique latine et son histoire pour cadre de référence, la transculturation s'attache à décrire un échange culturel progressif au cours duquel les cultures en contact sont chacune transformées : « dans ce sens, la *transculturation* suppose l'insertion des aspects culturels profonds ou traditionnels dans des structures de significations hétérogènes »¹²². Le concept de transculturation semble offrir une base épistémologique solide pour repenser le métissage et l'histoire de l'Amérique latine. D'un point de vue théorique, il offre en effet la possibilité d'intégrer à la description de l'espace socioculturel latino-américain les apports culturels des communautés jusque-là marginalisés (indigène, africain, asiatique) par la domination coloniale et la majeure partie des politiques d'intégration nationale. Cependant, la cohabitation que le concept décrit tend à occulter la dimension coercitive de l'entreprise coloniale et des politiques d'intégration menées par les Etats devenus indépendants. En postulant la lisibilité de ces « structures de significations hétérogènes » en Amérique latine, le concept de transculturation suppose en effet l'existence d'une forme de consensus socioculturel et politique.

¹²⁰ Fernando Ortiz, *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azucar* [1940], Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

¹²¹ Ángel Rama, *Transculturation narrativa en América Latina* [1982], Buenos Aires, El Andariego, 2008.

¹²² En italique dans le texte.

Fabiola Velasco, « Quelques notes sur des concepts pour penser l'Amérique Latine », *op.cit.*

L'analyse des photographies réalisées par l'artiste mexicaine Tatiana Parcerro, à laquelle nous travaillerons dès le début de notre seconde partie, met en évidence le caractère positiviste d'une telle description de l'identité et des manifestations culturelles en Amérique latine. Dans les images qu'elle a réalisées, la cohabitation de systèmes de signes et de temporalités hétérogènes est marquée par des difficultés de communication qui résultent essentiellement du caractère conflictuel de l'histoire de l'Amérique latine et de celui, coercitif, de la Conquête. Le concept de transculturation n'a que peu d'efficacité pour intervenir dans l'analyse des images sur lesquelles nous travaillons. Parmi les représentations contemporaines, il n'est sans doute que les images officielles des Etats, et éventuellement celles produites par l'industrie du tourisme, qui puissent défendre une telle conception de l'Amérique latine. Cependant, nous pourrions ponctuellement y faire référence. Par exemple pour l'analyse d'une photographie réalisée par l'artiste Adriana Calatayud et intitulée « Corps tatoué » (2007), que nous ferons en lien avec les images de Tatiana Parcerro dans la seconde partie de cette thèse. La comparaison de cette image avec celles de Tatiana Parcerro nous permettra de mettre en évidence la lecture consensuelle de l'identité mexicaine qu'Adriana Calatayud propose.

Enfin, l'un des signes les plus évidents de l'inefficacité du concept de transculturation pour analyser les représentations contemporaines de l'Amérique latine se trouve peut-être dans les nombreux travaux d'introspections menées par des artistes avec la photographie. Dans leurs images, le corps (celui de l'artiste souvent) est à la fois médium et média d'une recherche biographique et socioculturelle, fréquemment motivée par le sentiment d'un manque qui agit comme moteur d'un effort mnémonique¹²³. Mais, souvent cette recherche dévoile dans le corps la présence d'une altérité qui se manifeste à travers des stigmates mémoriels : « corps malades ou blessés, situations phobiques, altérités dégradées qui demandent une reconnaissance, même depuis la mort »¹²⁴. S'il est généralement difficile d'investir de significations les signes visuels que cet effort permet de faire émerger, ils attestent néanmoins d'une présence.

¹²³ Nous pouvons citer ici en guise d'exemple les travaux de Marta María Pérez, de Fernanda Magalhaes, d'Ana Casas, mais aussi de Tatiana Parcerro, de Luiz González Palma, de Gerardo Suter, ou de Rene Peña.

¹²⁴ Notre traduction de : « cuerpos enfermos o dañados, situaciones fóbicas, alteridades degradadas que piden reconocimiento, incluso desde la muerte ». Néstor García Canclini, « Imágenes de Latinoamérica en el siglo XXI », *op.cit.*, p. 9.

Toutefois, ils ne donnent pas les moyens de décrire le contexte socioculturel auquel renvoie cette présence dans les termes consensuels que propose le concept de transculturation.

La faiblesse théorique du concept de transculturation n'a toutefois pas entamé les potentialités descriptives de la notion de métissage. La notion d'identité en Amérique latine a toujours été appréhendée à partir de la notion de métissage, tandis que celles d'hybridité et d'hétérogénéité ont vu leur succès théorique poindre progressivement dans les dernières décennies du XX^e siècle. La notion de métissage a fourni une base épistémologique souple, une matrice, que les notions d'hybridité (Néstor García Canclini) et d'hétérogénéité (Antonio Cornejo Polar) ont parallèlement reconfigurée, proposant des modes de compréhension renouvelés des caractéristiques auxquelles renvoie l'adjectif latino-américain :

Aujourd'hui nous concevons l'Amérique Latine comme une articulation plus complexe de traditions et de modernités (diverses, inégales), un continent hétérogène formé par des pays où, dans chacun, coexistent différentes logiques de développement¹²⁵.

Comme nous le verrons, les concepts d'hybridité et d'hétérogénéité suggèrent tous deux une présence et une articulation non linéaire des temporalités en Amérique latine. L'ouvrage de Néstor García Canclini duquel est issue cette citation est pourtant une analyse de la situation contemporaine de l'Amérique latine et non une histoire de celle-ci. Dans la citation précédente, l'expression « une articulation plus complexe de traditions et modernités » qu'il emploie invite à comprendre cette situation contemporaine comme multitemporelle¹²⁶ et multiréférentielle : « L'opposition abrupte entre le traditionnel et le moderne ne fonctionne plus »¹²⁷ déclare-t-il un peu plus avant. L'historien français Serge Gruzinski, dans l'ouvrage *La pensée métisse* publié en 1999, explicite son usage du terme hybridation et s'inscrit ainsi implicitement dans la théorie

¹²⁵ Notre traduction de : « Hoy concebimos a América Latina como una articulación mas compleja de tradiciones y modernidades (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo ».

Néstor García Canclini, *Culturas Híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, op.cit., p. 26.

¹²⁶ Le terme multitemporel est utilisé par Néstor García Canclini lui-même pour qualifier l'hétérogénéité de chaque nation : « la *heterogeneidad multitemporal* de cada nación », *Ibid.*, p. 15.

¹²⁷ Notre traduction de : « no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno ».

Ibid., p. 14.

de Néstor García Canclini : « quant au terme hybridation, on l'appliquera aux mélanges qui se développent à l'intérieur d'une même civilisation ou d'un même ensemble historique [...] et entre des traditions qui coexistent souvent depuis des siècles »¹²⁸.

La notion d'hybridité et celle d'hétérogénéité ont fourni de nouveaux cadres conceptuels pour penser l'Amérique latine : « la théorie de l'hybridité [...] possède une vertu peu reconnue et pour moi incontestable : son immersion dans l'histoire »¹²⁹, déclare Antonio Cornejo Polar qui a forgé la notion d'hétérogénéité. L'une des hypothèses de cette thèse est que bon nombre de photographies contemporaines latino-américaines manifestent à la fois l'existence et la pertinence de ces cadres conceptuels. L'analyse esthétique et anthropologique des images nous permettra de le montrer. C'est pourquoi, nous considérons que l'étude des différents types de rapports au passé dont les images témoignent est l'approche la plus efficace pour rendre compte de cette multitemporalité. Il s'agira bien sûr, pour chacun des travaux photographiques analysés, d'en montrer les enjeux.

Les réflexions menées en Amérique latine tout au long du XX^e siècle quant à la définition d'un art latino-américain témoignent de l'éminente vitalité théorique des notions d'appropriation, d'hétérogénéité et d'hybridité, bien après les thèses de Vasconcelos. Cette vitalité montre, parfois à son insu, que les significations attribuées à l'adjectif latino-américain n'ont jamais permis d'en donner une définition stable.

2.2.2. *L'importance des théories du baroque latino-américain*

Dans cette thèse, la référence au baroque n'a pas pour fonction de statuer sur l'appartenance des œuvres à ce paradigme esthétique. Le baroque nous intéresse pour la manière dont les différentes réflexions qui l'ont théorisé au cours du XX^e siècle construisent et véhiculent, à partir d'une analyse menée en termes esthétiques, une interprétation idéologique de l'Amérique latine et de ses productions culturelles et artistiques. En outre, pour statuer sur l'appartenance d'une œuvre au paradigme baroque, il nous faudrait déterminer quel(s) est(sont) le ou les traits stylistiques

¹²⁸ Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, op.cit., p. 57.

¹²⁹ Notre traduction de : « la teoría de la hibridez [...] tiene una virtud poco reconocida y para mi incuestionable: su inmersión en la historia ». Antonio Cornejo Polar, « Mestizaje e hibridez : los riesgos de las metáforas. Apuntes », in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, n° 47, 1998, p. 8.

appartenant à ce paradigme que l'œuvre exemplifie : « Un trait stylistique, tel que je le conçois, est un trait qui est exemplifié par l'œuvre et qui contribue à la situer dans un corpus significatif d'œuvres parmi d'autres »¹³⁰. Or, les traits stylistiques du baroque sont si nombreux que si un seul d'entre eux suffit à identifier une œuvre comme baroque, une grande partie des œuvres contemporaines peuvent prétendre à ce paradigme esthétique. C'est pourquoi, nous considérons qu'il n'est pas intéressant pour notre propos de tenter d'effectuer cette identification. Néanmoins, les termes employés pour qualifier ce paradigme esthétique appartiennent à un champ lexical que l'on retrouve dans un grand nombre de réflexions sur l'identité en Amérique latine, de même que dans le vocabulaire des acteurs du monde de l'art pour qualifier la photographie contemporaine. Ce vocabulaire nous paraît donc symptomatique et significatif quant aux modalités d'interprétation et de représentation de l'Amérique latine. C'est pourquoi nous en retracerons l'évolution, afin d'appréhender correctement le changement de mode de compréhension que nous avons identifié.

En 1975, la conférence que donne le cubain Alejo Carpentier (1904-1980) a pour but de présenter « deux éléments [...] qui interviennent décisivement dans la caractérisation, la signification, nous dirons, de l'art d'Amérique latine, de cette Amérique latine, Amérique métisse comme l'appelait José Martí »¹³¹. Ces deux éléments sont donnés par Carpentier dans le titre de la conférence : « le baroque et le réel merveilleux ». Carpentier entame sa conférence par une analyse historique du baroque dans les arts, bien au-delà de l'Amérique latine. De cette analyse il dégage les traits caractéristiques du baroque et les identifie comme résultant de phénomènes d'hybridations et d'appropriations culturelles. De plus, il qualifie le baroque comme l'expression d'une civilisation à son point culminant ou comme l'expression qui apparaît au seuil d'un nouvel ordre de la société. Cet élément, appliqué au contexte latino-américain, va inéluctablement nous conduire à qualifier la théorie de Carpentier de positiviste.

¹³⁰ Nelson Goodman, *L'art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, 2009, p. 44. L'édition originale en anglais date de 1984.

¹³¹ Notre traduction de: « dos elementos que intervienen [...] decisivamente en la caracterización, la significación, diríamos, del arte de América Latina, de esta América Latina, América mestiza como la llamaba José Martí ».

Alejo Carpentier, « Lo barroco y lo real maravilloso », texte issu d'une conférence donnée à l'Ateneo de Caracas le 22 mai 1975, notamment publié dans *Los pasos recobrados: ensayos de teoría y crítica literaria*, Caracas, Fundacion Biblioteca Ayacucho, 2003, p. 68.

À partir de ces réflexions, Carpentier s'appuie sur quelques exemples issus de l'histoire de l'Amérique latine – histoire de métissages – pour caractériser comme baroques non seulement les arts latino-américains, mais aussi toutes les manifestations culturelles latino-américaines : « Et pourquoi l'Amérique latine est-elle la terre d'élection du baroque ? Parce que toute symbiose, tout métissage, engendre un baroquisme »¹³². Pour Carpentier, le baroque latino-américain, engendré par le métissage, ne résorbe pas la pluralité des apports d'origines culturelles différentes dans un paradigme esthétique. Au contraire, le baroque serait le signe patent de la cohabitation – et non de la fusion – de ces différents apports. Alors que, pour un autre célèbre penseur du baroque latino-américain du XX^e siècle, le cubain José Lezama Lima (1910-1976), le baroque est le paradigme esthétique d'une fusion réussie de ces différents apports¹³³. La théorie du baroque de Lezama Lima diffère donc de celle de Carpentier et rejoint, à partir d'un raisonnement tenu depuis le domaine de l'esthétique, les thèses politiques du mexicain Vasconcelos.

Pour Carpentier, la conscience de cette cohabitation est résolument nécessaire dans la mesure où elle constitue le socle théorique à partir duquel il peut introduire la seconde notion, et la plus célèbre, de sa propre théorie descriptive de l'environnement latino-américain : la notion de réel merveilleux¹³⁴. Or, si l'analyse historique du baroque aurait pu lui permettre d'engager une description des mécanismes de productions culturelles en Amérique latine, le raisonnement de Carpentier est bien plus guidé par la volonté d'établir une description de l'environnement latino-américain lui-même. Le merveilleux est « tout l'insolite, tout l'étonnant, tout ce qui sort des normes établies [...] Le laid, le déforme, le terrible, peuvent aussi être merveilleux »¹³⁵. À partir de cette

¹³² Notre traduction de: « ¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo ».

Ibid., p. 79.

¹³³ Cf. José Lezama Lima, *La expresión americana* [1957], Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1994.

¹³⁴ Remarque : Peu après avoir introduit cette notion essentielle à sa théorie, Carpentier la met en relation avec le « réalisme magique », qui fait référence à un courant artistique auquel il associe les peintres Chagall, le Douanier Rousseau ou Balthus. La notion de « réel merveilleux » s'appuie sur ces références qui ont valeur d'exemples, mais déborde le champ de l'art pour s'appliquer à décrire la réalité. Toutefois, on trouve fréquemment dans les écrits qui font référence à la théorie de Carpentier un usage équivalent des expressions « réalisme magique » et « réel merveilleux ».

¹³⁵ Notre traduction de: « Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso. [...] Lo feo, lo deforme, lo terrible, también puede ser maravilloso. ». Alejo Carpentier, *op.cit.*, p. 79 et 80.

définition, étayée de quelques exemples, anecdotes et réflexions, Carpentier attribue à l'environnement latino-américain la notion de réel merveilleux :

Le réel merveilleux [...] est ce que nous trouvons à l'état brut, latent, omniprésent dans tout le latino-américain. Ici l'insolite est quotidien, a toujours été quotidien. [...] En ce qui concerne le réel merveilleux, nous n'avons qu'à ouvrir les mains pour l'atteindre. Notre histoire contemporaine nous présente chaque jour des événements insolites¹³⁶.

Bien que, dans sa conférence, Carpentier tente de se dédouaner de toute description qualitative de l'environnement latino-américain, en distinguant notamment le beau du merveilleux, il n'en résulte pas moins une description singulièrement positiviste de l'environnement latino-américain. « Notre monde est baroque »¹³⁷, comme le déclare Carpentier. Au regard de sa conception du baroque présentée précédemment, et tenant compte de son contexte d'énonciation (Cuba en 1975), on peut considérer qu'il identifie le baroque latino-américain comme l'expression d'un nouvel ordre de la société. Enfin, la description de Carpentier invite à focaliser l'attention non sur ce que la cohabitation engendre mais sur son caractère insolite : « Amérique, où notre nature est indomptée, comme notre histoire, qui est l'histoire du réel merveilleux et de l'insolite »¹³⁸. Le réel est ainsi appréhendé à l'aune de son caractère « merveilleux », peu importe que la cohabitation engendre accords, tensions ou contradictions. L'accent est mis non sur les termes de cette cohabitation dont les syncrétismes sont le signe, mais sur l'originalité de leur cohabitation¹³⁹. Autrement dit, le mode de compréhension de la réalité latino-américaine qu'élabore Carpentier est empreint d'un positivisme qui fait l'impasse sur les contradictions produites par le syncrétisme, dont certains travaux photographiques rendent compte pourtant compte à la même époque comme nous allons le voir. À ce

¹³⁶ Notre traduction de : « Lo real maravilloso [...] es lo que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano. [...] En cuanto a lo real maravilloso, solo tenemos que alargar las manos para alcanzarlo. Nuestra historia contemporánea nos presenta cada día insólitos acontecimientos ».

Ibid., p. 83 et 85.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 83.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Remarque : En outre, il semble difficile d'évaluer au regard de quels critères un événement peut être considéré comme insolite ou merveilleux. La réception exotisante de la description de l'environnement latino-américain que fournit la littérature dite du réel merveilleux pousserait à croire que ces critères sont valides en Occident, et donc que les termes de cette théorie appartiennent à un système de valeur occidental.

titre, la théorie de Carpentier recèle une faiblesse issue de cette focalisation sur le terme « merveilleux ». Bien que Carpentier n'appréhende pas la notion de syncrétisme en termes de fusion, soit de paradigme unificateur, les notions de baroque et de réel merveilleux établissent une définition stable et homogénéisante de l'Amérique latine qui s'appuie davantage sur les objets culturels produits que sur les mécanismes de productions culturelles, qui se situent pourtant au cœur du fonctionnement de la notion de syncrétisme.

Si la notion de syncrétisme a pu être comprise en termes de fusion des apports culturels d'origines différentes, il semble pourtant que son emploi renvoie plus à l'hétérogénéité de ces apports qu'à la pérennité potentielle du produit de leur rencontre. Or, comme nous allons le voir à travers la conception du baroque développée par un autre cubain, Severo Sarduy (1937-1993), ainsi qu'en nous attardant un instant sur les appropriations de la théorie de Bakhtine en Amérique latine, progressivement l'intérêt pour les notions de syncrétisme et d'hétérogénéité va se déplacer vers les mécanismes de fonctionnement auxquels les termes renvoient. Suivant ce déplacement, nous verrons que la caractérisation de l'Amérique latine qui est dès lors effectuée s'attache davantage à décrire les mécanismes de productions culturelles et artistiques eux-mêmes, qu'à donner une définition homogène et cohérente de leurs produits.

2.2.3. La caractérisation baroque, rejetée mais persistante

Pour comprendre le succès qu'a connu la théorie de Carpentier bien au-delà de l'Amérique latine, il faut signaler le fait qu'elle a également servi de manifeste pour les arts latino-américains : « notre devoir est de révéler ce monde [...] La description est inévitable, et la description d'un monde baroque doit être nécessairement baroque »¹⁴⁰. Souvent identifiée par l'expression « réalisme magique », la théorie de Carpentier a eu de nombreux échos en Occident, à travers la littérature en particulier, et a contribué à produire une représentation exotisante de l'Amérique latine. L'exotisme se comprend notamment par l'emploi que fait Carpentier du terme « merveilleux ». Cette représentation exotique, ou plutôt exotisante, fait aujourd'hui l'objet d'un rejet de la

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 84.

Notre traduction de : « nuestro deber es el de revelar este mundo [...] La descripción es ineludible, y la descripción de un mundo barroco ha de ser necesariamente barroca ».

part des commentateurs de la photographie latino-américaine : « Au cours des années 1990, les photographes tentent de se défaire de l'image rurale, violente et tiers-mondiste commune dans les représentations de la décennie antérieure, c'est-à-dire de dépasser le culte du réalisme magique et de l'indigénisme »¹⁴¹. Pour les commentateurs de l'art latino-américain, ce rejet est d'autant plus nécessaire que la description de Carpentier aurait contribué à créer une représentation biaisée de l'Amérique latine, en nourrissant « des classifications exotiques et paternalistes qui répondent à la nécessité, pour l'Europe et les Etats-Unis, de concrétiser leurs images préconçues des réalités tropicales »¹⁴². En récusant ces catégories, les commentateurs arguent en faveur d'une rupture dans les pratiques photographiques.

Cependant, si nous continuons à parler de déplacement et non de rupture, c'est que dans les images les références au mode de compréhension de l'environnement latino-américain théorisé par Carpentier n'ont pas tout à fait disparu. En prenant ce mode de compréhension pour cadre de référence, il s'agit souvent d'en montrer les limites et de le déconstruire. Dans les mises en scène de l'artiste argentin Marcos López par exemple, souvent les individus représentés fixent le spectateur de l'image tout en étant campés dans un environnement dont les composants renvoient, entre autres, à la théorie de Carpentier et aux traits qui lui sont associés : le caractère merveilleux bien sûr et les figures du fantastique ou de l'imaginaire qui en relèvent (*Figure 34*), mais aussi l'exubérance chromatique et l'environnement tropical (*Figure 35*), de même que l'insolite ou l'originalité de certaines situations manifestées par une incongruité des éléments présents dans la mise en scène (*Figure 36*). Dans la *Figure 37*, la manière fixe et presque sceptique avec laquelle les individus représentés regardent le spectateur contraste avec la peinture naïve située à l'arrière-plan qui représente un paysage tropical. Ce contraste décontenance les pré-supposés qui habitent le regard du spectateur. Il permet en quelque sorte de mettre à l'épreuve la pertinence et les limites du mode de compréhension et de représentation de l'Amérique latine que fournit la théorie du réel merveilleux. Les éléments d'une description de l'Amérique latine que Carpentier incite à représenter sont en effet exacerbés et ridiculisés dans les mises en scène de Marcos López, comme pour mettre en évidence l'aporie de cette description.

¹⁴¹ Alejandro Castellote, *Photoquai*, op.cit., p. 22.

¹⁴² Boris Kossov, *Fotografia e História* [1998], São Paulo, Ateliê, 2001, cité par Alejandro Castellote, *Photoquai*, op.cit., p. 22.

Le travail de Marcos López a ici valeur d'exemple. Il nous permet de montrer que le mode de compréhension de l'Amérique latine fourni par la théorie du réel merveilleux a durablement marqué certaines représentations de l'environnement latino-américain. Toutefois, dans le travail de López, la référence à la théorie de Carpentier peut être qualifiée de méta-référence esthétique dans la mesure où elle n'est pas elle-même l'objet de la représentation mais constitue plutôt un cadre formel de référence à partir duquel des problématiques plus précises sont convoquées. Ces problématiques relèvent de l'histoire nationale, de l'histoire de l'Amérique latine, de l'histoire de l'art occidentale, du christianisme, etc. Elles interrogent notamment les grands mythes qui ont contribué à caractériser l'histoire argentine mais aussi plus largement l'identité en Amérique latine.

La théorie du réel merveilleux peut donc être considérée comme un cadre de référence esthétique au sein duquel coexistent et évoluent différents mythes et figures rattachés à l'Amérique latine. Elle a établi un ensemble de traits esthétiques qui les situe dans un contexte. Chacune de ces figures et chacun de ces mythes possèdent une historicité ayant contribué à établir une représentation de l'identité en Amérique latine. Dans la deuxième partie de cette thèse nous aurons l'occasion d'analyser plus précisément le travail de Marcos López. Parce qu'il convoque un nombre important de ces figures et de ces mythes, il nous faudra déterminer le type de rapport au passé que ses images manifestent.

L'œuvre de Marcos López interroge et décrédibilise la pertinence du cadre de référence esthétique qu'a fourni la théorie du réalisme magique et du baroque pour caractériser l'Amérique latine. Cependant, dans d'autres travaux, ce cadre de référence apparaît encore comme un élément significatif de la réalité latino-américaine. La série de photographies de la mexicaine Daniela Rossel intitulé *Ricas y Famosas* (« Riches et Célèbres ») réalisée au cours des années 1990 et jusqu'au début des années 2000 semblerait le montrer. En photographiant des femmes issues des classes supérieures de la société mexicaine, elle ne propose pas une déconstruction de ce cadre de référence mais contribue à l'alimenter (*Figures 38 et 39*). Dans ces images on ne retrouve ni l'ironie ni le sarcasme qu'emploie fréquemment Marcos López pour créer une dissonance entre ce que l'image représente et les références esthétiques qui lui servent de cadre. Les photographies de Daniela Rossel font preuve d'une complaisance

esthétique et formelle. Les poses ostentatoires et stéréotypées de ces femmes dans le décor de leurs intérieurs luxueux et le travail des couleurs pourraient en effet être vus comme une forme d'actualisation du cadre de référence esthétique fourni par la théorie de Carpentier.

Toutefois, ces femmes, épouses ou filles des principaux hommes politiques et entrepreneurs du Mexique sont aussi présentées dans ces images comme les auteures de l'environnement surchargé qui les entourent. C'est là que réside toute l'ambiguïté de cette série de photographies qui oscille entre alimentation exotisante (et actualisée) des représentations de l'Amérique latine et critique implicite des classes dominantes. En empruntant un registre de poses issu de la photographie publicitaire et de mode, ces femmes reproduisent les représentations occidentales du luxe et de la haute bourgeoisie. Dans la *Figure 39*, la présence d'une fresque orientaliste à l'arrière-plan n'a *a priori* pas de sens au regard du contexte socioculturel mexicain. Pourtant, les femmes, regardant en direction du spectateur, prétendent explicitement s'identifier à ces odalisques. En s'appropriant un lieu commun européen de la sensualité, elles entretiennent une représentation machiste de la femme comme objet du désir masculin. Intitulé simplement « Harem », cette photographie met en évidence la manière dont ces femmes contribuent à alimenter une division archaïque des rôles homme/femme : elles « se présentent comme les pièces maitresses d'une collection qui appartient au père ou au mari, au "caudillo" absent de la photographie »¹⁴³.

Ce n'est donc pas tant l'actualisation d'un cadre esthétique latino-américain (un avatar néolibéral du baroque et du réel merveilleux) que ces images semblent documenter, que la volonté des classes dominantes de s'approprier les symboles médiatiques de l'aristocratie. Le caractère superficiel de ces femmes représentées dans un environnement clos (imperméable au contexte économique du pays), et l'ambiguïté dans laquelle ces images entretiennent le spectateur quant au parti pris de l'artiste, ont suscité des réactions contrastées de la part de la critique. Le manque de parti pris critique et l'emphase esthétique de ces images est en effet responsable d'une ambiguïté éthique quant à la valeur de cette série. Ce travail de Daniela Rossel a bénéficié d'un important succès médiatique en Europe et aux Etats-Unis (festival PhotoEspaña en

¹⁴³ Notre traduction de : « se presentan como la pieza centrales de una colección que pertenece al padre o al marido, el caudillo ausente de la foto ». Juan Villorio, *Mapas Abiertos, op.cit.*, p. 244.

2002, festival des Rencontres d'Arles en 2011), au risque peut-être d'alimenter les représentations de l'Amérique latine qui correspondent encore à la description baroque : « *Ricas y famosas* est donc un guide de voyage détaillant une série de Disneyland tropicaux pseudo-aristocratiques »¹⁴⁴. Malgré cette ambiguïté, il faut néanmoins signaler qu'elle est l'une des rares photographes contemporaines à s'être intéressée aux classes dominantes latino-américaines.

2.2.4. *L'exotisme comme stéréotype*

En rejetant explicitement la théorie du réel merveilleux, les écrits sur la photographie latino-américaine contemporaine souhaitent repousser les caractérisations exotisantes de l'Amérique latine qui ont notamment nourri les présupposés du regard occidental. Néanmoins, la théorie du réel merveilleux reste présente en tant que cadre de référence esthétique dans de nombreux travaux photographiques et textes critiques ou curatoriaux. De même que la théorie du réel merveilleux, l'indigénisme constitue encore aujourd'hui un cadre de référence pour des travaux contemporains reconnus. Voilà qui justifie de dire que ces deux cadres de référence ont activement pris part au développement et à l'entretien d'une représentation exotique ou exotisante de l'Amérique latine. Cependant, il faut signaler que l'utilisation du terme exotique renvoie à une disposition occidentale de réception des représentations de l'Amérique latine. Il suffit en effet de voir quelles sont les productions photographiques latino-américaines qui ont du succès sur le marché de l'art international pour constater la très forte présence des cadres de référence qui relèvent de l'indigénisme et de la théorie du réel merveilleux.

Pour tenter d'analyser de manière exhaustive l'évolution et les implications de la notion d'exotisme, il nous faudrait remonter aux premiers récits des explorateurs occidentaux de l'Amérique latine et à leur diffusion en Europe. Dès lors, notre analyse de la notion d'exotisme se situerait par rapport à un point de vue sur une altérité, soit par rapport à une question d'énonciation. Une telle analyse nécessiterait sans doute les recherches et le labeur d'une nouvelle thèse. Dans le cadre du travail que nous menons

¹⁴⁴ Cuauhtémoc Medina, « El Ojo Breve. Mundos privados, ilusiones públicas », in *Reforma*. Mercredi 23 de septembre 2002. p. 2c, <http://reforma.vlex.com.mx/vid/ojo-mundos-privados-ilusiones-81890075>, page consultée le 14 mars 2014.

ici, nous appréhenderons la notion d'exotisme au regard de la rupture dans les représentations photographiques latino-américaines que les acteurs du monde de l'art prétendent observer à partir des années 1990. C'est pourquoi nous envisageons la notion d'exotisme à partir de ce que les acteurs du monde de l'art ont identifié comme des stéréotypes dans les productions photographiques précédant les années 1990, à savoir la représentation rurale et tiers-mondiste de l'Amérique latine, le « culte du réalisme magique et de l'indigénisme » (Alejandro Castellote, déjà cité). Il s'agit donc pour nous de voir dans quelle mesure ces éléments, identifiés comme des stéréotypes, persistent dans les représentations photographiques latino-américaines postérieures aux années 1990.

Comme nous l'avons vu avec le travail de Marcos López, la théorie de Carpentier peut être entendue comme un cadre de référence esthétique de l'image. Toutefois, nous avons montré que son travail fait appel à ce cadre de référence sans complaisance, l'enjeu étant d'en interroger la valeur et la pertinence dans le contexte contemporain. À ce titre, l'esthétique « pop latino » qu'il emploie et dont il se déclare l'inventeur est un moyen pour réformer et moderniser le cadre de référence esthétique issu de la théorie du réalisme magique. Enfin, bien que nous ne puissions faire ici l'analyse exhaustive de l'évolution et des implications de la notion d'exotisme, pour appréhender cette notion, il nous faut présupposer l'existence d'un cadre conceptuel extérieur à partir duquel les éléments identifiés comme des stéréotypes sont actifs dans les phénomènes de réception des images. Afin d'attester l'existence d'un tel cadre conceptuel, nous allons présenter un exemple.

En 1982, l'exposition de photographies intitulée *El rostro de América en 300 imágenes* (« Le visage de l'Amérique en 300 images insolites ») a été présentée au musée espagnol d'art contemporain de Madrid (actuel Musée Reina Sofía)¹⁴⁵. Il s'agissait d'une exposition créée par Erika Billeter, l'historienne de l'art dont l'ouvrage sur l'histoire de la photographie latino-américaine fut tant décrié après sa sortie en 1993. Le quotidien *El país* consacra un article à l'exposition dans l'édition du 11 septembre de l'année 1982. Quelques extraits de cet article nous permettent d'identifier le cadre conceptuel de la notion d'exotisme et les traits qui lui sont associés. Ces traits font notamment référence à l'indigénisme et au réel merveilleux :

¹⁴⁵ Erika Billeter, *El rostro de América en 300 imágenes*, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1982.

Une singulière collection de daguerréotypes que reproduisent avec des tons sépia des paysages andins, des beautés créoles et des chefs indiens [...] un labyrinthe d'images comme des fenêtres ouvertes sur un monde en noir et blanc dans lequel prend vie la pressante, fantastique, baroque, terrible et pathétique réalité latino-américaine. Un monde étrange et étranger mais reconnaissable par ce que nous en ont conté les chroniqueurs des Indes, Borges, Gabriel García Márquez, Vargas Llosa et autres narrateurs du même rêve apparent qu'est le continent américain¹⁴⁶.

Dans cette citation, le journaliste qui commente l'exposition alimente une représentation passéiste et exotisante de l'Amérique latine. Le vocabulaire qu'il utilise renvoie explicitement aux cadres de référence de l'indigénisme et du réel merveilleux. Rappelons d'ailleurs que c'est la même année, en 1982, qu'après la parution du roman-phare du réalisme magique, *100 ans de solitude*, Gabriel García Márquez reçut le prix Nobel de littérature. Cet élément nous permet d'apprécier l'impact de la description baroque de l'environnement latino-américain sur le public européen et la manière dont cette théorie a pu alimenter le cadre conceptuel préexistant de l'exotisme.

Dans son analyse de l'article effectuée en 2013, le professeur et photographe équatorien Gonzalo Vargas M. vilipende le commentaire du journaliste autant que le rôle de l'historienne Erika Billeter dans l'élaboration de l'exposition. Comme beaucoup d'autres (les tenants de l'analyse décoloniale notamment), il critique la manière dont l'Europe sélectionne, reçoit et interprète les photographies latino-américaines. Pour lui, cette manière manifeste une attitude de « conquistador »/ « colonisateur » autant que de « scientifique »/ « découvreur »¹⁴⁷.

Cet exemple permet d'attester, d'une part, l'existence en Occident d'un cadre conceptuel et référentiel au sein duquel la notion d'exotisme est active, et d'autre part, l'existence de liens entre ce cadre conceptuel et les représentations indigénistes et

¹⁴⁶ Notre traduction de: « Una singular colección de daguerrotipos que reproducen en tonos sepia paisajes andinos, bellezas criollas y jefes indios ataviados [...] un laberinto de imágenes en el que cobra vida la acuciante, fantástica, barroca, terrible y patética realidad latinoamericana. Un mundo extraño y ajeno pero reconocible por lo que de él nos han contado los cronistas de Indias, Borges, Gabriel García Márquez y otros narradores del mismo aparente sueño que es el continente americano ».

Citation reproduite par Gonzalo Vargas M. dans un article posté le 7 janvier 2013 sur le site internet : <http://www.laselecta.org/2013/01/el-rostro-de-america-por-gonzalo-vargas-m/>, consulté le 22 octobre 2013

¹⁴⁷ *Ibid.*

baroque ou « réel merveilleux » de l'Amérique latine. Parmi les productions photographiques contemporaines promues dans et en dehors de l'Amérique latine, de nombreux travaux manifestent encore les traits caractéristiques du réalisme magique ou réel merveilleux et de l'indigénisme. Ces deux cadres de référence ont produit des représentations qui, avec la photographie notamment (mais d'abord avec la littérature pour ce qui concerne la théorie de Carpentier), ont significativement contribué à caractériser l'Amérique latine au cours de la seconde moitié du XX^e siècle. Nous allons maintenant mentionner quelques exemples de photographes qui ont bénéficié d'un succès sur le marché de l'art international et dont les travaux peuvent être identifiés comme relevant de ces deux cadres de référence. Nous souhaitons aussi relever le vocable employé par les acteurs du monde de l'art pour caractériser ces travaux. Ce vocable, associé à une description des référents de l'image, permet de mettre en évidence l'importance que continuent d'exercer ces cadres de référence sur les représentations et les caractérisations de l'Amérique latine.

Dans un entretien publié en 2009, le chercheur et commissaire Claudi Carreras cite plusieurs photographes latino-américains contemporains qu'il identifie comme le type de photographes qui plaisent le plus au marché international. Pour qualifier les représentations produites par ces photographes, il parle évasivement de thème « magique-religieux, social », de « question magique étrange, très sensuelle, très chargée d'exotisme qui plaît beaucoup à l'Europe »¹⁴⁸. Parmi les photographes qu'il cite, on trouve la mexicaine Flor Garduño, le péruvien Javier Silva-Meinell et le brésilien Mario Cravo Neto. Leurs images manifestent les traits caractéristiques des cadres de référence de l'indigénisme (*Figures 40, 41 et 42*) et du réalisme magique (*Figures 43 et 44*), à savoir les référents indigènes, un certain caractère insolite et une dimension fantastique.

Au-delà des photographes cités par Claudi Carreras, nous pouvons aussi penser à aux photographies des brésiliens Miguel Rio Branco et de Luiz Braga et à l'exubérance chromatique qui caractérise un certain nombre de leurs images (*Figures 45 et 46*). Le péruvien Morfi Jiménez a développé pour l'ensemble de ses travaux un usage saturé des couleurs qui renvoie à la peinture baroque et dont les sujets alimentent une

¹⁴⁸ Notre traduction de: « tema mágico-religioso, social [...] cuestión mágica extraña, muy sensual, muy cargada de exotismo que gusta mucho en Europa ».

Claudi Carreras, <http://revistanuestramirada.org/suenodelarazon/claudi-carreras>, *op.cit.*

représentation rurale de l'Amérique latine (*Figures 47 et 48*). La série documentaire intitulée *Shawi* du photographe péruvien Musuk Nolte prend pour objet d'étude la communauté indigène du même nom situé en Amazonie péruvienne. L'esthétique photographique qu'il utilise, caractérisée par de nombreux effets stylistiques (contrastes élevés, flous et gros plans), renvoie à une dimension onirique et prétend ainsi rendre compte de l'univers symbolique de la communauté (*Figures 49 et 50*).

Dans ces travaux, les référents ne sont pas représentés d'un point de vue naturaliste comme c'est le cas dans la photographie dite indigéniste des décennies précédentes. Pour beaucoup de photographes, la volonté qui préside à l'utilisation des effets stylistiques ou à la création de mises en scène a pour but d'exemplifier la valeur symbolique de certaines pratiques culturelles. C'est par exemple le cas de certaines photographies devenues célèbres de Claudia Andujar (*Figures 51 et 52*). Toutefois, le cadre de référence à partir duquel il est possible de dire que les effets stylistiques employés traduisent efficacement les rituels ou les pratiques documentées est difficilement identifiable. D'autant que, pour chacun de ces travaux, aucune information ethnographique ou anthropologique conséquente n'est fournie pour comprendre la valeur symbolique de ces rituels dans les communautés où ils ont lieu. Ce qui semble communément admis par les acteurs du monde de l'art qui commentent ces travaux, c'est le fait que ces effets stylistiques, associés à un certain type de référents, renverraient à une dimension onirique, de l'ordre du merveilleux et de l'insolite pour reprendre volontairement les termes de Carpentier.

À partir d'un travail de mise en scène impliquant son propre corps, la Cubaine Marta María Pérez réalise des photographies qui font référence à certains rituels issus des communautés afro-caribéennes et indigènes (*Figures 53 et 54*) :

l'œuvre de Pérez Bravo n'est pas proprement autobiographique car, dans sa dramaturgie, l'utilisation du corps témoigne surtout d'une médiation entre son propre moi et sa relation au monde par le truchement de rituels inspirés de diverses pratiques – comme la Santería cubaine ou le spiritisme¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Christine Frérot, citation extraite du texte accompagnant l'exposition *Esprits de corps*, de la Cubaine Marta María Pérez Bravo, présentée à la Maison de l'Amérique latine du 19 septembre au 19 décembre 2013.

Pour qualifier son travail, l'historienne française Christine Frérot, dans le texte accompagnant l'exposition des photographies à la Maison de l'Amérique latine à Paris (2013), parle aussi de la production d'un « effet immatériel sur le sujet [qui] induit le mystérieux passage du réel à l'imaginaire, du profane au sacré, entre érotisme et sacrifice, identité et masque, apparitions et révélations »¹⁵⁰.

L'interprétation des images par les acteurs du monde de l'art contemporain – au regard de l'appartenance de ces artistes à la catégorie « photographie latino-américaine » – souhaite désormais moins qualifier la contribution de ces travaux à une représentation de l'Amérique latine ou de l'identité latino-américaine qu'à comprendre la singularité et la qualité de chacun d'entre eux au regard des procédés artistiques et photographiques employés. Malgré ce déplacement qui s'est progressivement opéré en Amérique latine dans le discours des acteurs du monde de l'art, il faut remarquer la manière dont persistent un certain nombre de référents visuels et sémantiques. Or, en dépit du rejet explicite des caractérisations précédentes de l'Amérique latine, ces référents n'en sont pas moins issus des cadres traditionnels de caractérisations de l'Amérique latine, élaborés au cours de la seconde moitié du XX^e siècle et ayant bénéficié d'une réception exotisante en Occident. Les manifestations photographiques latino-américaines et occidentales des deux dernières décennies (festivals, rencontres, biennales) présentent encore des images qui font écho au succès théorique obtenu par l'indigénisme et la théorie du réel merveilleux. Comme le dit d'ailleurs Alejandro Castellote dans le catalogue de l'exposition *Mapas Abiertos* : « une grande quantité d'auteurs – photographes et commissaires – continuent d'alimenter les lieux communs et représentent, pour donner un exemple, les univers indigènes convenablement esthétisés sous l'identité *prêt-à-porter* de l'exotisme »¹⁵¹.

Il n'est toutefois pas toujours aisé de déterminer selon quels critères une photographie alimente un lieu commun des représentations de l'Amérique latine. Parmi les différents travaux que nous avons brièvement mentionnés, les pratiques photographiques employées diffèrent au moins autant que les enjeux éthiques et esthétiques de chacun d'entre eux. C'est l'analyse des images qui doit permettre d'évaluer la manière dont chacun de ces travaux contribue à alimenter, ou à

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Alejandro Castellote, *Mapas Abiertos, op.cit.*, p. 16.

reconfigurer, certains lieux communs. Pour l'instant, il s'agissait pour nous d'appréhender les enjeux de la notion d'exotisme et non d'émettre un jugement qualitatif. L'actualité de ces enjeux nous invite encore une fois à nuancer la rupture que beaucoup d'écrits sur la photographie latino-américaine prétendent avoir observée à partir des années 1990.

Le photographe brésilien Sebastião Salgado peut sans doute faire implicitement l'objet de la critique d'Alejandro Castellote. Il faut néanmoins signaler qu'aucune des images produites par Salgado n'a fait partie des grandes expositions de photographie latino-américaine sur lesquelles nous travaillons, elles ont par contre été particulièrement souvent exposées en Europe et aux Etats-Unis depuis la fin des années 1980. Les représentations des communautés indigènes qu'il a produites manifestent les travers de la photographie indigéniste que nous avons déjà signalés (*Figure 55*). Systématiquement réalisées en noir et blanc avec de très forts contrastes, ses images esthétisent les univers indigènes à partir des références issues de l'imaginaire occidental : « Portraits, scènes de la vie rurale, rites des Indiens des Andes et de la forêt amazonienne sont autant de témoignages de cultures menacées, ancrées dans une forme traditionnelle de perception du monde »¹⁵². Le terme traditionnel utilisé ici et issu de l'un des textes accompagnant l'exposition des photographies de Sebastião Salgado à la Bibliothèque Nationale de France en 2005, fait référence à la figure atemporelle de l'indien que nous avons commentée précédemment. Enfin, le terme témoignage dénote l'ancrage du travail de Salgado dans la pratique traditionnelle du reportage (format appartenant à la catégorie documentaire) et la conception de l'image photographique qui en relève.

En outre, il suffit de parcourir les photographies gagnantes du « Premio latinoamericano de fotografia 2012 »¹⁵³ pour constater la persistance des stéréotypes qui caractérisent les représentations de l'Amérique latine. Il est vrai que ces images relèvent plus d'une pratique documentaire qu'artistique, soit une pratique peu représentée dans les expositions de photographie latino-américaine. Néanmoins, la manière dont certains usages documentaires de la photographie ont acquis une reconnaissance artistique au

¹⁵² Texte extrait du catalogue numérique de présentation de l'exposition « Sebastião Salgado, territoires et vies », présentée à la Bibliothèque Nationale de France en 2005.

<http://expositions.bnf.fr/salgado/bande/index.htm>, site internet consulté le 20 janvier 2013.

¹⁵³ Organisé par le Centro Latinoamericano de Fotografía, dirigé par le photographe René Burri de l'agence Magnum. L'année 2012 correspond à la première édition de ce prix.

cours des dernières décennies (le travail de Musuk Nolte est un exemple parmi beaucoup d'autres) nous interdit d'opposer encore photographie artistique et photographie documentaire¹⁵⁴. L'hétérogénéité des pratiques photographiques que l'on constate dans les manifestations photographiques contemporaines (les Rencontres d'Arles par exemple) manifeste la porosité des frontières entre ces différentes pratiques. Comme nous allons le voir, au regard des photographies gagnantes de ce prix, la déclaration d'Alejandro Castellote, « il faut se dégager de l'image rurale et tiers-mondiste habituelle dans les représentations des années quatre-vingt, soit, dépasser le culte du réalisme magique et de l'indigénisme quand il est traité depuis une perspective exotique », relève plus du manifeste que du constat.

Parmi les photographies gagnantes du prix de photographie latino-américaine, on constate en effet la persistance de certains poncifs sur l'Amérique latine. Ces poncifs concernent à la fois les référents de la représentation et les manières de représenter. À travers des contrastes très souvent saturés, les images reproduites ici représentent une Amérique latine rurale, pauvre, et indigéniste (*Figures 56, 57 et 58*). Il est vrai que les manifestations photographiques contemporaines témoignent d'une plus grande diversité d'approches et de représentations. Toutefois, parmi ces représentations, de nombreuses subsistent encore qui puisent dans des répertoires iconographiques et des catégories esthétiques traditionnellement associées à l'Amérique latine : la photographie politique et sociale de la libération, l'indigénisme, le réel merveilleux. Les modalités éthiques et esthétiques de ces différentes catégories fonctionnent encore comme symptômes d'une photographie latino-américaine et continuent d'être associées à certains usages discursifs de l'adjectif latino-américain. Notre objectif est d'analyser, dans les travaux photographiques contemporains, le traitement singulier de ces modalités pour mettre en évidence le déplacement – et non la rupture – à l'œuvre dans les modes de représentation et de compréhension de l'Amérique latine. Si cet objectif concerne les

¹⁵⁴ Remarque : André Rouillé défend cette opposition dans son ouvrage *La photographie* (paru en 2005) en distinguant « la photographie des artistes » de « l'art des photographes ». Cette opposition repose notamment sur le fait que la reconnaissance artistique de la photographie a généralement suivi deux modes de légitimation. Au gré des politiques muséales, elle s'est appuyée soit sur l'idée que la photographie posséderait des qualités esthétiques spécifiques au médium photographique (d'où l'expression « l'art des photographes »), soit sur l'idée que la photographie permet de s'emparer de problématiques artistiques non réductibles à un médium (« la photographie des artistes »). Sans doute l'évolution et la diversité des pratiques photographiques, ajoutées au bouleversement de la notion de document et des usages qui en sont fait depuis le champ de l'art, ont-elles progressivement fait tomber cette frontière au cours des dernières décennies.

photographies produites au cours des deux dernières décennies, il nous faut pourtant parfois nous intéresser à des travaux antérieurs pour comprendre ce qui motive et accompagne ce déplacement.

À travers l'exemple d'un ouvrage de Paolo Gasparini et Edmundo Desnoes, nous verrons notamment qu'il n'a pas fallu attendre la décennie des années quatre-vingt-dix pour trouver dans la photographie une critique de la caractérisation baroque et « réel merveilleux » de l'Amérique latine fournie par Carpentier.

2.2.5. Critique du positivisme baroque : hétérogénéité et contradiction

L'ouvrage réalisé par le photographe Paolo Gasparini et l'écrivain cubain Edmundo Desnoes publié pour la première fois en 1972 et intitulé, *Para verte mejor América Latina* (« Pour mieux te regarder Amérique Latine », il s'agit de notre traduction, l'ouvrage n'ayant jamais été traduit en français), peut être considéré comme annonciateur du déplacement qui s'opère progressivement dans l'appréhension et la compréhension des notions de syncrétisme, de métissage, d'hétérogénéité et d'hybridité.

Cet ouvrage articule des photographies en noir et blanc réalisées à travers toute l'Amérique latine, avec un essai politique rédigé par Edmundo Desnoes, dans une perspective de mise à l'épreuve théorique des représentations offertes par les images. L'analyse du contexte latino-américain produite à la faveur des réflexions de Desnoes, s'appuie sur les mêmes réflexions et observations qu'établirent précédemment nombre de penseurs (et théoriciens du baroque ou néobaroque latino-américain) de l'Amérique latine, parmi lesquels Alejo Carpentier, José Lezama Lima et Severo Sarduy. L'Amérique latine y est décrite comme « un vaste champ de bataille » dont la cause originelle n'est autre que le début de la Conquête avec l'arrivée de Christophe Colomb¹⁵⁵. Les *Figures 59* et *60* nous donnent un aperçu de la structure du livre. Tout au long de celui-ci, les photographies ont pour fonction de susciter ou d'exemplifier les propos d'Edmundo Desnoes.

Les interrogations formulées dans l'essai se donnent soit, au côté des photographies, comme des interpellations manifestes – c'est le cas des extraits que nous avons sélectionnés – soit comme des ensembles de photographies séparés du texte par

¹⁵⁵ Paolo Gasparini, Edmundo Desnoes, *Para verte mejor América Latina*, Mexico, édition Siglo Veintiuno, 1972, p. 31.

les pages, mais unis à une réflexion progressive. À cette fin, les informations concernant la date et le lieu de la prise de vue ne sont indiquées qu'en annexe de l'ouvrage, car ces informations, rattachant l'image à la dimension ponctuelle de toute photographie, pourraient nuire à la cohérence et à la portée de la relation texte/image telle qu'elle tient à se développer. Même si les événements directement montrés par les images ne sont pas décrits dans le texte, ils ont pour fonction d'illustrer la description plus générale de l'Amérique latine que s'exerce à donner le propos. Ces considérations nous importent car elles témoignent d'une conception traditionnelle de l'image photographique dans la mesure où le propos s'appuie sur la caution historique de l'empreinte que fournit le médium. Ainsi, les images n'exemplifient pas elles-mêmes, d'un point de vue formel, l'interprétation du contexte donnée par le propos, elles permettent avant tout de l'illustrer et d'en attester.

L'ouvrage se caractérise par son militantisme, d'autant que les individus qu'il choisit de représenter appartiennent pour le plus grand nombre à la catégorie des travailleurs populaires. Dans les photographies qui scandent l'ouvrage à un rythme intensif, on distingue le visage des indigènes, des travailleurs agricoles venus chercher du travail dans les villes, petits commerçants et marchands ambulants, contraints d'intégrer l'économie de marché mais ne touchant pas les bénéfices du développement de la modernité, tous ceux que la théologie de la libération identifia au même moment comme victimes des inégalités coloniales. La juxtaposition – elle-même forme de syncrétisme – des photographies devient le motif rhétorique permettant de caractériser l'environnement latino-américain. Mais ce motif n'est pas ici créé par le photographe, l'intentionnalité de celui-ci se manifeste à travers le découpage du réel qu'il opère avec le cadrage. Le motif de la juxtaposition, de la cohabitation d'éléments disparates, est compris comme une caractéristique propre à cet environnement (de même que dans les théories du baroque latino-américain), révélé par le montage, dont l'image est le témoin, et le texte l'interprétation :

En Amérique Latine, des couches successives se forment [...] et toutes survivent simultanément, souvent fermées sur elles-mêmes ; ainsi notre tour de Babel se remplit

de langues et d'images. Cette convivence inintelligible dans la spirale de la tour produit un métissage inachevé¹⁵⁶.

Cette citation illustre la formation et le fonctionnement des identités et des cultures en Amérique latine, elle donne à la notion de syncrétisme une représentation iconique. Néanmoins, la comparaison avec le mythe de la tour de Babel rend compte d'une conception qui s'oppose à la caractérisation positiviste de Carpentier et à toute compréhension de la notion de syncrétisme en termes de fusion comme c'est le cas pour le José Lezama Lima : « Des cultures parallèles survivent, s'enlacent et se frappent en certains points, mais ne se fondent pas en un seul corps »¹⁵⁷. Comme dans le mythe de la tour de Babel, les cultures en Amérique latine, réunies dans un même contexte, seraient victimes d'une difficulté structurelle à communiquer. La comparaison produit une représentation du métissage comme processus inachevé. Elle nous invite à comprendre la notion de métissage non comme objet mais comme phénomène, que l'on peut décrire en termes de cohabitation (conflictuelle) de cultures hétérogènes.

Comme pour les penseurs du baroque, cette interprétation s'appuie sur une description historique de l'Amérique latine. Elle puise dans l'histoire les raisons de ce qui est donné à voir dans le présent, et la principale caractéristique de cette histoire est le métissage. Mais ce n'est pas sur le récit officiel de l'histoire que l'ouvrage s'appuie. Pour Desnoes au contraire, l'histoire officielle, trop occupée à valoriser ses figures historiques, est frappée d'une décrédibilisation toujours plus importante au regard de la réalité du continent et des inégalités qui augmentent avec le développement du capitalisme (*Figure 61*) : « un abîme s'ouvre chaque jour un peu plus entre ce que nous avons lu depuis l'enfance dans nos livres d'histoire – avec des planches de patriotes et des peintures de batailles – et la réalité sociale qui nous entoure... ». Cette critique du récit officiel de l'histoire va devenir récurrente dans les réflexions des intellectuels latino-américains à partir des années 1980, à partir des appropriations latino-américaines de la théorie bakhtinienne notamment et autour de la notion d'hétérogénéité

¹⁵⁶ Notre traduction de: « En Latinoamérica se forman capas sucesivas [...] y todas ellas sobreviven simultáneamente, muchas veces cerrados sobre sí mismos ; así nuestra torre de Babel se llena de lenguas e imágenes. Esta convivencia inintelligible en la espiral de la torre produce un chapucero mestizaje ».

Ibid.

¹⁵⁷ Notre traduction de: « Sobreviven culturas paralelas, se abrazan y se golpean en ciertos puntos, pero no se funden en un solo cuerpo ».

Ibid., p. 33.

telle qu'elle a été développée par Antonio Cornejo Polar. De même, cette critique rejoint l'analyse du groupe décolonial qui voit dans les inégalités du contexte contemporain la persistance des inégalités coloniales et des relations de domination entre centres et périphéries.

Dans le texte de Desnoes, on trouve une référence explicite à la description de l'environnement latino-américain effectuée par l'écrivain cubain Alejo Carpentier avec la notion de réel merveilleux¹⁵⁸. À la différence de Carpentier, la notion de réel merveilleux n'est pas comprise par Edmundo Desnoes en termes fondamentalement positifs comme le signe d'une affirmation culturelle sur un mode esthétique. Si le métissage des cultures, et le baroque qui en résulte, est constaté et compris comme un mode de résistance à toutes les formes de colonisation, ainsi que comme la caractéristique d'une identité culturelle plurielle, il n'est pas pour autant présenté dans cet ouvrage comme le paradigme de développement d'une expression latino-américaine cohérente.

La phrase qui surplombe les deux images de la double page présentée ici est sans équivoque à ce sujet (*Figure 62*) : « Basta ya de exaltar este caos llamándolo creador » (« Arrêtons d'exalter ce chaos en l'appelant créateur »). De plus, si l'interprétation de Desnoes fait aussi écho à la notion de baroque telle qu'elle est utilisée par Carpentier (et sans que Desnoes utilise le terme), elle n'invite pas à faire du baroque un paradigme esthétique intègre et promoteur d'une expression latino-américaine : « La manifestation la plus évidente et concrète du chaos est spatiale, le monde visuel pullule ingénument autour de nous – la littérature l'escamote à travers les signes d'un langage débordé et la pauvre philosophie latino-américaine n'arrive pas à le saisir par les cornes »¹⁵⁹. Peu après dans l'ouvrage, la phrase qui accompagne les images met en évidence le déplacement du mode de compréhension des notions de métissage et de syncrétisme qui s'opère progressivement au cours de la seconde moitié du XX^e siècle (*Figure 63*) : « L'image physique, depuis la forme jusqu'à la manière de

¹⁵⁸ Remarque : bien que Carpentier n'ait développé précisément cette notion qu'en 1975, pour en faire une théorie et donc un mode de compréhension de l'Amérique latine, il l'introduisit dès 1949 dans le prologue de son roman *Le Royaume de ce monde*.

¹⁵⁹ Notre traduction de : « La manifestación mas concreta y mas evidente del caos es espacial, el mundo visual pulula ingenuamente a nuestro alrededor - la literatura lo escamotea en los signos de un lenguaje desbordado y la pobre filosofía latinoamericana no logra tomarlo por los cuernos ». Paolo Gasparini, Edmundo Desnoes, *op.cit.*, p. 32.

regarder le monde, nous sépare plus qu'elle nous unit à la rhétorique du métissage »¹⁶⁰. L'expression « rhétorique du métissage » peut faire référence au succès de la théorie d'une race latino-américaine développée par Vasconcelos dans la première moitié du XX^e siècle. Cette théorie concevait le métissage comme un paradigme unificateur, elle appréhendait donc en termes de fusion le produit des métissages. S'il est vrai que ces théories dominent les réflexions sur l'identité en Amérique latine au cours de la première moitié du XX^e siècle, il nous est désormais possible d'apercevoir comment elles subsistent encore dans la seconde moitié du siècle à travers le positivisme du baroque d'Alejo Carpentier et de Lezama Lima :

il me paraît clair, cependant, qu'a prévalu et que prévaut encore une idéologie salvatrice du métisse et du métissage comme synthèse conciliante des nombreux mélanges qui constituent le corps socioculturel latino-américain¹⁶¹.

Or, pour Desnoes, le baroque visuel ou l'hétérogénéité des références culturelles qu'il constate dans le « monde visuel » latino-américain est le signe d'une coexistence conflictuelle et non celui d'une harmonie insolite. L'analyse du contexte latino-américain effectuée par Desnoes anticipe en quelque sorte la théorie du péruvien Antonio Cornejo Polar. Dans les années 1990, celui-ci produisit, depuis le champ de la littérature, une description de la réalité latino-américaine comme totalité contradictoire, construite dans l'injustice et les inégalités. Cette réalité serait conflictuelle parce que certaines particularités culturelles auraient résisté aux processus d'acculturation tandis que d'autres ont tâché de s'imposer en tant qu'uniques références. Cette description souhaite notamment lutter contre le positivisme de la notion de diversité culturelle dont la rhétorique marque les discours contemporains sur les identités nationales, bien au-delà de l'Amérique latine. La notion d'hétérogénéité telle qu'elle est employée par

¹⁶⁰ Notre traduction de : « La imagen física, desde la ropa hasta la forma de mirar el mundo, nos separa mas que nos une a la retorica del mestizaje ».

Ibid., p. 41.

¹⁶¹ Notre traduction de : « Me parece claro, sin embargo, que prevaleció y prevalece una ideología salvífica del mestizo y el mestizaje como síntesis conciliante de las muchas mezclas que constituyen el cuerpo socio- cultural latinoamericano ».

Antonio Cornejo Polar, « Mestizaje, transculturación y heterogeneidad », *op.cit.*, p. 368.

Antonio Cornejo Polar entend au contraire rendre compte des tensions et des contradictions suscitées par les phénomènes de métissage en Amérique latine¹⁶².

Dans la perspective critique de l'ouvrage d'Edmundo Desnoes et Paolo Gasparini, l'hétérogénéité contradictoire est un constat réaliste à partir duquel un changement doit être entrepris. Pour les auteurs, il en va de la responsabilité des artistes de trouver les moyens de ce changement, d'où le ton de manifeste des propos de Desnoes : « Pour commencer il convient d'ouvrir une brèche, d'ouvrir un réseau de chemins dans cette confuse forêt ; convertir le réel merveilleux en merveilleux réel »¹⁶³. Le constat du métissage et du baroque n'est pas conçu en termes foncièrement positifs comme c'est le cas dans la théorie d'Alejo Carpentier, mais bien plus comme une caractéristique imposant un défi à toute réflexion intellectuelle ou artistique prenant l'Amérique latine comme cadre de référence. Pour Desnoes, afin de relever ce défi, les artistes doivent travailler à créer un « langage de groupe »¹⁶⁴ avec les référents visuels du plus grand nombre, un langage capable non de résorber mais de rendre compte des contradictions et des appropriations suscitées par le métissage. C'est pourquoi, Desnoes énonce pour le domaine de la création et des arts visuels, une injonction en faveur notamment d'une évolution des usages de la photographie en Amérique Latine (*Figure 64*) : « Il faut étendre le concept d'arts visuels, dynamiter ses asphyxiantes frontières élitistes, inclure tout le monde visuel des plus nombreux »¹⁶⁵. Desnoes en appelle donc à une déconstruction des catégories traditionnelles de l'histoire de l'art et des valeurs qui leur sont associées. Cette injonction mérite une recontextualisation au regard de la situation d'énonciation et du contexte politique à partir duquel écrit Desnoes. La dernière partie de l'ouvrage est consacrée à Cuba, dont elle offre une représentation radieuse. Cuba et le socialisme sont présentés comme la seule alternative à la société de

¹⁶² Antonio Cornejo Polar, « Mestizaje, transculturación y heterogeneidad », in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, n° 40, 1994, pp. 368-371.

Antonio Cornejo Polar, « Mestizaje e hibridez : los riesgos de las metáforas. Apuntes », in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, n° 47, 1998, pp. 7-11.

¹⁶³ Notre traduction de : « Para empezar conviene desbrozar una brecha, abrir una red de caminos en esta confusa selva ; convertir lo "real maravilloso" en maravilloso real. [...] Queremos entender el mundo para cambiarlo ».

Paolo Gasparini, Edmundo Desnoes, *op.cit.*, p. 32.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 70.

¹⁶⁵ Notre traduction de : « Hay que ampliar el concepto de artes visuales, dinamitar sus asfixiantes fronteras clasistas, incluir todo el mundo visual de los muchos ».

Ibid., p. 53.

consommation et au creusement des inégalités dont les photographies entendent témoigner partout en Amérique latine.

2.2.6. Pour une conception historique et politique de l'hétérogénéité

Dans l'ouvrage d'Edmundo Desnoes et de Paolo Gasparini, la notion de métissage n'est pas porteuse d'une union et n'engage pas une expression proprement latino-américaine. Ces notions sont comprises à partir d'une analyse historique pour une part, mais surtout à partir d'un point de vue critique et militant. Pour Desnoes en effet, elles ne cessent de renvoyer à la situation subalterne de l'Amérique latine vis-à-vis de l'Occident et de l'économie de marché en particulier. Si son analyse est nourrie par l'idéologie politique pour laquelle il milite, son constat fait néanmoins écho à la position critique de nombreux courants artistiques latino-américains du XX^e siècle.

Si l'appropriation est un phénomène présent dans toute relation entre cultures, elle devient plus critique en situation de subalternité et de postcolonialisme, quand il faut lutter d'entrée avec une culture imposée depuis le pouvoir. En ce sens, on a pu affirmer que les périphéries, dues à leur situation sur les cartes du pouvoir économique, politique, culturel et symbolique, ont développé une « culture de la resignification » des répertoires imposés par les centres. C'est une stratégie transgressive depuis des positions de dépendance. En plus de confisquer pour son propre usage, elle questionne les canons et l'autorité des paradigmes centraux¹⁶⁶.

Cette citation du commissaire cubain Gerardo Mosquera nous permet de mettre en évidence le caractère politique et problématique que va revêtir progressivement la notion d'appropriation (et par voie de conséquence les notions de métissage et de syncrétisme). L'appropriation serait une stratégie de résistance culturelle à la

¹⁶⁶ Notre traduction de : « Si bien la apropiación es un proceso siempre presente en toda relación entre culturas, resulta más crítica en condiciones de subalternidad y postcolonialismo, cuando hay que lidiar de entrada con una cultura impuesta desde el poder. En este sentido, se ha llegado a afirmar que las periferias, debido a su ubicación en los mapas del poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado una “cultura de la resignificación” de los repertorios impuestos por los centros. Es una estrategia transgresora desde posiciones de dependencia. Además de confiscar para uso propio, funciona cuestionando los cánones y la autoridad de los paradigmas centrales ».
Gerardo Mosquera, « Contra el arte latinoamericano », in ¿ Podemos seguir hablando de arte latinoamericano ? Ramona, n° 91, Buenos Aires, 2009, p. 10.

domination occidentale. Cette interprétation politique va nourrir de nombreux courants artistiques latino-américains au cours du XX^e siècle.

Parmi ces courants, le modernisme brésilien est probablement l'un des exemples les plus significatifs de cette interprétation de la notion d'appropriation en termes politiques et esthétiques. Le manifeste anthropophage publié par le poète Oswald de Andrade (1890-1954) en 1928 prône l'ingestion et la déglutition critique des apports issus des cultures étrangères et occidentales en particulier. L'anthropophagie étant une pratique caractéristique de certaines populations indigènes préhispaniques, en réactivant ce concept Andrade argumente en faveur d'une assimilation critique des paradigmes artistiques modernes développés en Europe et aux Etats-Unis. L'appropriation critique de ces paradigmes est pour lui l'élément fondateur d'une modernité brésilienne. Elle permet de prendre en compte le contexte occidental hégémonique de la création tout en créant un paradigme artistique latino-américain. Il faut néanmoins replacer le mouvement anthropophage dans le contexte politique des intégrations nationales. L'originalité du modernisme brésilien – qui permet de dépasser l'opposition traditionnelle académisme *vs* formalisme dans les arts à cette période – réside dans la reconnaissance et l'instrumentalisation du caractère hybride de l'identité. Or, pour Oswald de Andrade cette reconnaissance n'est que le premier pas dans la recherche d'une nouvelle conception de l'identité brésilienne.

Au cours des dernières décennies du XX^e siècle, la pensée critique latino-américaine désinvestit progressivement l'enthousiasme suscité par une telle conception de la notion d'appropriation/ingestion. Avec l'abandon des perspectives essentialistes dans les recherches en sciences humaines cette pensée critique renouvelle les modes de compréhension de l'Amérique latine. Mais ce renouvellement n'intervient qu'à partir d'une remise en question des notions ayant jusque-là permis de caractériser l'identité en Amérique latine :

le concept de métissage, malgré sa tradition et son prestige, est celui qui falsifie de manière drastique la condition de notre culture et de notre littérature. En effet, il ne fait qu'offrir des images harmonieuses de ce qui est avec évidence déchiré et belligérant,

proposant des représentations qui dans le fond sont uniquement pertinentes pour ceux à qui il convient d'imaginer nos sociétés comme lisses et sans conflits¹⁶⁷.

L'émergence des notions d'hybridité et d'hétérogénéité a permis de mettre en évidence le caractère conflictuel et polysémique de la notion d'identité. Dès lors, il a été possible de montrer l'opacité de certaines structures de significations et de certains groupes socioculturels, de même que les inégalités dont cette opacité est un signe. Dans le contexte contemporain, la métaphore du cadavre exquis semble valide pour redécrire l'Amérique latine. Elle est d'ailleurs formellement employée en 1997 par l'artiste brésilienne Regina Silveira qui a un construit un « puzzle latino-américain » (*Figure 65*).

Pour réaliser les différentes pièces qui composent ce puzzle, elle a puisé dans la diversité des répertoires iconographiques ayant contribué à caractériser l'Amérique latine. Ces répertoires sont issus de la culture populaire et de l'histoire de l'art. On peut par exemple identifier la vierge de Guadalupe, Che Guevara, Frida Kahlo, une pyramide maya, un mariachi, un conquistador à cheval, etc. Les pièces du puzzle peuvent être assemblées librement, ensemble elles ne permettent jamais d'élaborer une représentation de l'Amérique latine bien que la référence au puzzle ait pu le laisser supposer. Les images qui composent chacun des fragments, et le terme puzzle, évoquent autant l'hétérogénéité du continent que les différents topos qui lui sont associés. Peu importe la configuration des différentes pièces, elles ne peuvent en offrir qu'une représentation fragmentaire et non coïncidente.

Enfin, ces fragments sont disposés de telle sorte que des pièces du puzzle semblent manquantes : « ces fragments sont par ailleurs séparés par des pièces dépourvues d'image qui représentent les lacunes de son histoire, formant ainsi un récit critique et politique aux niveaux de lectures multiples »¹⁶⁸. L'idée de carence, de manques dans l'histoire de l'Amérique latine (et parfois dans la possibilité même d'écrire équitablement cette histoire) revient de manière fréquente dans certaines

¹⁶⁷ Notre traduction de « el concepto de mestizaje, pese a su tradición y prestigio, es el que falsifica de una manera más drástica la condición de nuestra cultura y literatura. En efecto lo que hace es ofrecer imágenes armónicas de lo que obviamente es desgajado y beligerante, proponiendo figuraciones que en el fondo sólo son pertinentes a quienes conviene imaginar nuestras sociedades como tersos y nada conflictivos espacios de convivencia ».

Antonio Cornejo Polar, « Mestizaje e Hibridez: los riesgos de las metáforas », *op.cit.*, p. 7.

¹⁶⁸ Ilana Shamoon, *América Latina, 1960-2013, Photographies*, *op.cit.*, p. 25.

réflexions contemporaines. À ce titre, nous verrons dans la seconde partie de cette thèse que le travail d'un certain nombre d'artistes contemporains consiste aussi à inventer des manières de combler ces lacunes¹⁶⁹. Enfin, d'autres fois, ce travail consiste à renouveler les manières de raconter l'histoire pour modifier les représentations du passé comme du présent¹⁷⁰. C'est ce que nous aurons l'occasion d'analyser dans la troisième partie.

Si le puzzle imaginé par Regina Silveira évoque les lacunes de l'histoire, nous estimons qu'il n'est pas possible d'affirmer qu'il propose un récit de l'Amérique latine contrairement à ce que déclare Ilana Shamoon. L'assemblage des fragments ne suggère pas de mise en relation particulière. De l'Amérique préhispanique à l'époque contemporaine, les temporalités auxquelles ces fragments renvoient sont multiples. Toutefois, cette différence de temporalités n'a pas suscité une disposition chronologique des fragments. Ils cohabitent sans qu'un ordre ait manifestement présidé à leur organisation. En outre, rappelons que les fragments peuvent être assemblés de manière différente et arbitraire pour chaque exposition de l'œuvre. La représentation de l'Amérique latine offerte par le puzzle peut donc être qualifiée de multitemporelle et multiréférentielle.

Dans la théorie d'Antonio Cornejo Polar, cette cohabitation de différentes temporalités est un élément significatif des productions littéraires latino-américaines. S'il conçoit une théorie « depuis et pour la littérature »¹⁷¹, il ne s'interdit néanmoins pas d'en faire un outil conceptuel pour penser l'Amérique latine et discuter des théories qui en ont proposé un mode de compréhension (celle de Néstor García Canclini en particulier). Selon cette théorie (qui s'inspire et s'approprie explicitement des concepts développés par Mikhaïl Bakhtine au sujet de la littérature), dans l'ici et le maintenant de l'environnement socioculturel latino-américain se superposent une complexité de temps qui donnent de l'épaisseur et de la complexité au présent.

Dans la majorité des représentations contemporaines latino-américaines sur lesquelles nous travaillons, les photographies ne rendent pas compte d'un imaginaire homogène. Au contraire, l'hétérogénéité dont elles témoignent souvent – par

¹⁶⁹ Nous pensons par exemple à l'installation de photographies d'ouvriers ayant construit la ville de Brasilia, imaginée par Rosângela Rennó et intitulée *Imemorial* qui sera analysée dans la seconde partie de cette thèse.

¹⁷⁰ Nous pouvons par exemple penser aux travaux de Lucía Chiriboga et de Tomás Ochoa qui seront présentés dans la troisième partie de la thèse.

¹⁷¹ Antonio Cornejo Polar, « Mestizaje, transculturación, heterogeneidad », *op.cit.*, p. 370.

l'articulation (ou la juxtaposition) de références issues de temporalités distinctes – est l'indice d'une « pluralité des diverses formations sociales, mais aussi – simultanément – par la superposition de temporalités qui, dans leur contemporanéité, la constituent »¹⁷². Cette hétérogénéité, identifiée comme caractéristique inhérent à l'espace socioculturel latino-américain, est ce qui alimente les représentations et la diversité des références employées par les photographes latino-américains.

Pour un certain nombre de chercheurs contemporains¹⁷³, la théorie de Bakhtine a fourni des concepts très pertinents pour analyser la littérature latino-américaine produite à partir des années 1980. Si ces concepts (dialogisme, polyphonie et chronotope en particulier) ont nourri les études littéraires latino-américaines des vingt dernières années, beaucoup de ces chercheurs – dont Antonio Cornejo Polar – n'ont pas tardé à les appliquer à une analyse de l'Amérique latine et de ses productions culturelles. Pour ces chercheurs, les concepts fournis par la théorie bakhtinienne permettent de décrire plus efficacement l'Amérique latine. Toutefois, ce transfert d'une théorie littéraire à une analyse à la fois anthropologique et historique d'un espace socioculturel ne fonctionne que dans les limites des ressources de la métaphore sur laquelle il s'appuie¹⁷⁴. De plus, lorsque ces concepts débordent le champ de la littérature, ils sont peu souvent appuyés par des exemples d'analyse de manifestations culturelles. C'est pourquoi il semble difficile d'appliquer tels quels ces concepts à l'analyse des images, d'autant que leur application pourrait sembler trop aisée. De plus, elle ne nous permettrait pas de rendre compte de la singularité des images produites par les artistes. En effet, dans les images sur lesquelles nous travaillons, très souvent les artistes composent avec un ensemble de références relevant de temporalités hétérogènes. Mais notre propos n'est pas de faire de la « multitemporalité » qui en résulte une caractéristique de la photographie latino-

¹⁷² Notre traduction de : « plurivocidad propia de las distintas formaciones sociales incorporadas, sino también —y simultáneamente— por la superposición de temporalidades que, en su contemporaneidad, la constituyen ».

Zulma Palermo, « Discursos heterogéneos, ¿más allá de la polifonía? », Revue *Acta Poetica*, n° 27, Mexico, UNAM, 2006, p. 225.

¹⁷³ Antonio Cornejo Polar bien sûr, mais aussi Pierrette Malcuzyński, Zulma Palermo, José Alejos García, Irene López, Carlos Alberto Faraco, Cristovão Tezza, Gilberto de Castro, Wladimir Kryszynski, Tatiana Bubnova, Lukasz Grützmaker et sans doute en premier lieu, Severo Sarduy.

¹⁷⁴ D'autant que le concept de polyphonie, issu de la musique, est déjà utilisé métaphoriquement par Bakhtine au sujet de la littérature.

américaine, sinon d'en interroger le sens et les enjeux dans les travaux des artistes¹⁷⁵. En mentionnant les appropriations latino-américaines de la théorie bakhtinienne, il s'agit pour l'instant d'étoffer notre analyse du contexte et de mettre à jour des corrélations théoriques entre les différents éléments permettant de penser et de caractériser l'Amérique latine.

Le concept de chronotope développé par Bakhtine est celui à partir duquel l'hétérogénéité latino-américaine a pu être appréhendée au regard de l'histoire du continent, permettant d'affirmer ainsi le caractère multitemporel des productions culturelles latino-américaines : « Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par "temps-espace" : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature »¹⁷⁶. Pour la sémiologue Zulma Palermo, dans un article intitulé « Discursos heterogéneos, ¿más allá de la polifonía? » (« Discours hétérogènes, au-delà de la polyphonie ? »), dans la littérature latino-américaine l'agencement de différentes temporalités dans les œuvres ne relèvent pas d'une forme de transcendance, mais au contraire d'une forme de mimesis de la réalité elle-même. Cette interprétation fait écho à de nombreuses descriptions de l'Amérique latine produites au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, celle de Desnoes par exemple en 1972¹⁷⁷, mais aussi celle d'un théoricien du baroque latino-américain (ou néobaroque) Severo Sarduy¹⁷⁸, dont les travaux devinrent célèbres une fois que le succès de la théorie d'Alejo Carpentier retomba.

Le concept de chronotope suggère une inscription des différentes formations sociales du passé dans les manifestations culturelles du présent, comme une forme de survivance du passé dans le présent. L'un des écueils de cette interprétation est de croire que les éléments du passé subsistent dans le présent sans avoir connu d'altération. Or, c'est dans cet écueil qu'est notamment tombé la photographie indigéniste. Dans son article, Zulma Palermo fait de la littérature un objet d'analyse à travers lequel toute une

¹⁷⁵ S'il s'agissait seulement de constater cette multitemporalité dans les images, nous serions contraints d'admettre qu'un grand nombre de photographies contemporaines, bien au-delà de l'Amérique latine, en témoigne. Les jeux de langage que les artistes engagent entre les différentes références qui composent leurs images célèbrent la validité du concept autant qu'ils le rendent inopérants pour l'analyse des images.

¹⁷⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman*, *op.cit.*, p. 235. Déjà cité dans la note de bas de page n° 32.

¹⁷⁷ « En Amérique Latine, des couches successives se forment [...] et toutes survivent simultanément », déjà cité, cf. note de bas de page n° 156.

¹⁷⁸ Severo Sarduy, « Barroco y neobarroco » (1972), in C. Fernandez Moreno, *América Latina en su literatura*, Mexico, Siglo XXI, 1984, pp. 167-184.

description de l'Amérique latine peut être effectuée : « la notion d'hétérogénéité avec Cornejo renvoie autant à la constitution des subjectivités qu'à celle des discours parce que, précisément, les discours médiatisent les subjectivités »¹⁷⁹. Avec ce transfert théorique, Zulma Palermo entend faire de la théorie de l'hétérogénéité (produite pour la littérature comme l'a rappelé Antonio Cornejo Polar) un outil conceptuel efficace pour caractériser l'identité et les productions culturelles en Amérique latine. Toutefois, ce transfert se distingue des discours essentialistes de la première moitié du XX^e siècle. En effet, ce discours s'attache désormais plus à décrire des mécanismes socioculturels qu'à établir les caractéristiques stables et homogènes d'une identité latino-américaine. La notion d'hétérogénéité est empreinte d'un caractère dynamique, elle suppose une interconnexion entre des références de filiations culturelles différentes. En 1972, plus de vingt ans avant la théorie d'Antonio Cornejo Polar, le cubain Severo Sarduy (1937-1993) est sans doute le premier à reprendre les concepts de la théorie bakhtinienne et à mettre en évidence ce caractère dynamique :

Espace de dialogisme, de la polyphonie, de la carnavalisation, de la parodie et de l'intertextualité, le baroque se présenterait donc comme un réseau de connexions, de filigranes successives, dont l'expression graphique ne serait pas linéaire, bidimensionnelle, plane, mais en volume, spatiale et dynamique¹⁸⁰.

Les réflexions de Severo Sarduy, avec celles d'Alejo Carpentier et de José Lezama Lima, appartiennent aux théories du baroque (parfois dites néobaroque). Si les théories du baroque sont employées pour qualifier la littérature latino-américaine, chez tous ces penseurs elles conduisent aussi à produire une caractérisation des mécanismes socioculturels à l'œuvre en Amérique latine. Pour ces trois penseurs, le terme baroque est le qualificatif à partir duquel cette caractérisation peut être effectuée. Or, bien qu'Antonio Cornejo Polar ne reprenne pas ce qualificatif dans sa théorie de

¹⁷⁹ Notre traduction de : « La noción de heterogeneidad en Cornejo se dirige tanto a la constitución de las subjetividades como a la de los discursos porque, precisamente, éstos mediatizan a aquéllas ».

Zulma Palermo, « Discursos heterogéneos, ¿más allá de la polifonía? », *op.cit.*, p. 221.

¹⁸⁰ Notre traduction de : « espacio de dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y de la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica »

Severo Sarduy, « Barroco y neobarroco », *op.cit.*, p. 175.

l'hétérogénéité, la caractérisation qu'il effectue – notamment parce qu'elle réutilise les concepts bakhtiniens – peut être située dans la continuité des réflexions de Severo Sarduy. À notre connaissance, Antonio Cornejo Polar n'explique pas pourquoi il ne reprend pas le mot baroque dans la théorie qu'il élabore. Nous pouvons penser que c'est à cause du succès de la théorie d'Alejo Carpentier et du caractère positiviste de sa théorie.

L'hétérogénéité résulterait de la coexistence de différentes strates culturelles au sein des sociétés qui composent l'Amérique latine. Elle serait issue des différentes origines culturelles de chacune de ces strates autant que de leur temporalité respective. L'interconnexion est donc à la fois spatiale et temporelle, d'où l'application du concept de chronotope à cette description de l'Amérique latine. Pour Zulma Palermo, cette interconnexion est le facteur dynamique de l'histoire de l'Amérique latine et de la constitution de ses différentes sociétés. Cette coexistence des strates n'explique toutefois pas d'elle-même le caractère conflictuel de l'hétérogénéité que la théorie d'Antonio Cornejo Polar entend mettre en évidence. Ce caractère conflictuel proviendrait de l'histoire de l'Amérique latine et notamment de la dimension coercitive de l'entreprise coloniale. Or, c'est avec d'autres penseurs latino-américains que cette interprétation apparaît plus clairement (ceux du groupe dit décolonial, parfois nommé en espagnol : « Modernidad/Colonialidad »).

L'hétérogénéité, telle qu'elle est théorisée par Antonio Cornejo Polar pour l'Amérique latine, est en effet une notion intimement liée à l'histoire du continent. Bien qu'il n'ait pas cherché à réécrire l'histoire de l'Amérique latine, avec la notion d'hétérogénéité Antonio Cornejo Polar en propose une description où l'histoire n'est plus conçue comme récit linéaire, mais où les temporalités que toute histoire convoque sont imbriquées dans le présent : « il faut intensément problématiser la condition historique de l'hétérogénéité : en elle agissent des discours discontinus configurant des stratifications qui d'une certaine manière verticalisent et fragmentent l'histoire »¹⁸¹. L'image d'une histoire verticale et non plus horizontale nous autorise à concevoir cette imbrication des temporalités dans le présent. Comme le souligne Antonio Cornejo

¹⁸¹ Notre traduction de : « se requiere problematizar intensamente la condición histórica de la heterogeneidad: en ella actúan discursos discontinuos que configuran estratificaciones que en cierto modo verticalizan y fragmentan la historia ».

Antonio Cornejo Polar, « Mestizaje, transculturación, heterogeneidad », *op.cit.*, p. 370.

Polar, le métissage est la plus importante ressource conceptuelle avec laquelle l'Amérique latine s'est interprétée. Pour l'historien français Serge Gruzinski, les ressources historiographiques et évolutionnistes¹⁸² traditionnelles qui conçoivent le temps d'un point de vue linéaire n'ont aucune efficacité pour la compréhension des phénomènes de métissage :

les métissages cassent cette linéarité. Surgissant dans l'Amérique du XVI^e siècle à la confluence de temporalités distinctes – celles de l'Occident chrétien et des mondes amérindiens – ils les mettent brutalement en contact et les imbriquent les unes dans les autres. [...] le temps des vaincus n'est pas systématiquement remplacé par celui des vainqueurs, mais il peut coexister avec lui des siècles durant¹⁸³.

Cette imbrication des temporalités (qu'Antonio Cornejo Polar constate dans l'Amérique latine du XX^e siècle) suppose le caractère multitemporel des productions culturelles latino-américaines. Une fois cet élément établi, quelle est sa conséquence pour l'analyse de ces productions culturelles ? Reconnaître cette cassure implique d'adopter une perspective d'analyse particulière pour comprendre ces productions culturelles. Cette perspective fait de l'historicité de leurs référents et de leurs formes esthétiques un enjeu central de leur compréhension. En distinguant dans les photographies contemporaines deux types de rapports au passé, nous nous inscrivons dans cette perspective d'analyse.

La présentation des réflexions menées par Antonio Cornejo Polar nous a permis de montrer que l'articulation de différentes temporalités, à travers l'importance accordée à l'historicité, est devenue un enjeu central des modes de compréhension et de représentation en Amérique latine. Cette articulation suppose en effet l'existence d'enjeux historiographiques pour penser et représenter l'Amérique latine : « le recours à l'histoire permet [...] d'expliquer les raisons de la pluralité littéraire latino-américaine, qui pour une grande part provient du développement inégal de nos sociétés »¹⁸⁴. L'historicité des références et des formes esthétiques employées assume donc une

¹⁸² « La notion de culture est née dans une optique évolutionniste et l'histoire en est restée longtemps imprégnée ».

Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, *op.cit.*, p. 52.

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 52-53.

¹⁸⁴ Notre traduction de : « El recurso a la historia permite [...] explicar las razones de la pluralidad literaria latinoamericana, que en gran parte procede del desarrollo desigual de nuestras sociedades ». Antonio Cornejo Polar, « Unidad, pluralidad, totalidad: el *corpus* de la literatura latinoamericana », *in Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982, p. 48.

fonction centrale dans l'analyse des productions culturelles latino-américaines. Dans le champ de la photographie, les mentions récurrentes et souvent imprécises des termes « mémoire » et « identité » dans les discours sur les images peuvent être considérées comme un symptôme de la prégnance de ces enjeux historiographiques. Nous le montrerons dans le troisième et dernier chapitre de cette première partie. Nous allons ainsi pouvoir préciser quels sont nos critères de sélection des images tout en présentant la conception de l'image photographique à partir de laquelle il est possible d'analyser la manière dont les artistes mettent en relation différentes catégories temporelles. Nous ne prétendons pas que les artistes en Amérique latine établissent systématiquement ces mises en relation à partir d'une recherche mémorielle ou identitaire. Nous verrons que ces rapports sont souvent implicitement formulés dans les images par l'articulation des références qu'ils convoquent et les formes esthétiques qu'ils utilisent.

D'autres corrélations théoriques vont nous permettre d'étayer notre perspective d'analyse. Si l'hétérogénéité a été décrite en termes essentiellement esthétiques, c'est depuis le champ de la politique que les termes contradiction et conflit, qui sont au cœur de cette théorie, ont été explicités, à partir des analyses du groupe décolonial notamment. Rappelons que pour les penseurs du groupe décolonial c'est dans le passé de l'Amérique latine que cette contradiction et ce conflit trouvent leurs causes. Pour ces penseurs, si les raisons du conflit et de la contradiction se trouvent dans l'histoire de l'Amérique latine, c'est depuis le présent qu'on en distingue les problématiques. Les théories décoloniales supposent en effet elles aussi une imbrication des temporalités dans le présent. Plus qu'un passé problématique il s'agirait d'une conflictualité générée par le passé, mais toujours à l'œuvre dans le présent.

Dans ce chapitre, nous avons tâché de retracer l'évolution des modes de compréhension et de représentation de l'Amérique latine auxquels renvoient les termes « métissage », « hybridité » et « hétérogénéité » que l'on retrouve fréquemment dans le vocabulaire des critiques et des commissaires. Il s'agissait d'appréhender correctement les théories qui ont pensé et problématisé l'usage de ces termes et de mettre en évidence quelques-uns des enjeux éthiques et esthétiques qu'ils mobilisent quant aux manières de décrire et de caractériser l'Amérique latine. Ce faisant, et à travers les quelques exemples que nous avons sollicités, nous avons pu montrer ce que ces termes sont susceptibles de qualifier dans les images. Ces quelques exemples montrent également

que les pratiques photographiques témoignent autant qu'elles participent à l'évolution des modes de compréhension et de représentation de l'Amérique latine. Mais, ce n'est véritablement que dans l'analyse des images, au cours des deuxième et troisième parties, que nous pourrions déterminer précisément comment les œuvres s'emparent de ces enjeux éthiques et esthétiques quant aux manières de comprendre et de représenter l'Amérique latine. C'est pourquoi, les chapitres de ces deux parties sont organisés en fonction de la proximité des enjeux que les œuvres mobilisent.

Enfin, nous avons pu constater que, durant les dernières décennies du XX^e siècle, les modes de compréhension de l'identité et des manifestations culturelles en Amérique latine ont été révisés pour mettre en évidence la dimension conflictuelle des phénomènes de métissage, au détriment du caractère consensuel, souvent positiviste et essentialiste des théories antérieures. L'hypothèse centrale de cette thèse est que les images manifestent cette conflictualité en établissant deux types de rapports au passé. Ces rapports distinguent les deuxième et troisième parties de cette thèse. Mais avant d'assumer cette hypothèse, il nous faut répondre à la question suivante : comment des images photographiques, ou qui utilisent le médium photographique, sont-elles capables d'établir des rapports avec le passé, de manifester ce caractère multitemporel de l'Amérique latine ? C'est l'objet du troisième chapitre de cette première partie que de répondre à ces questions.

CHAPITRE 3
L'image comme lieu de révision

Les différents éléments que nous avons étudiés dans les deux premiers chapitres de cette première partie ont eu pour vocation de présenter le contexte latino-américain à partir des théories récentes qui se sont attachées à le caractériser. La présentation de ces théories, ainsi que de la manière dont leurs problématiques respectives peuvent être appréhendées dans les images nous a conduit à montrer que des enjeux éthiques et esthétiques sont très souvent interconnectés. Bien sûr, cette présentation n'a prétendu à aucune exhaustivité. Elle s'est concentrée sur le XX^e siècle afin de mettre en évidence une évolution récente des modes de compréhension et de représentation de l'Amérique latine. Un objectif majeur de la présentation de ces théories était la mise en évidence du caractère multitemporel des représentations contemporaines de l'Amérique latine. Cet objectif n'est maintenant que partiellement atteint. En effet, c'est avec l'analyse plus spécifique des travaux photographiques dans les deuxième et troisième parties de cette thèse que cette multitemporalité sera appréhendée. Pour mener cette analyse, nous ne pouvons pas nous contenter d'utiliser telles quelles les théories de l'hybridité et de l'hétérogénéité (développée pour la littérature) pour l'analyse des images¹⁸⁵. Nous devons préalablement définir la conception de l'image photographique au sein de laquelle ces théories peuvent servir de cadre conceptuel pour penser les images.

Bien que séduisant, l'espace épistémologique dans lequel nous installent les notions d'hybridité et d'hétérogénéité est trop ample et trop distant de notre champ d'application pour nous permettre d'analyser précisément les images et de rendre compte de leur singularité, en termes de jeu d'échelle (quant à la signification des références) comme de travail formel (quant à l'articulation signifiante de ces références). À ce titre, dans l'un de ces articles intitulé « Métissage et Hybridité : les risques des métaphores » (Titre original : « Mestizaje e Hibridez : los riesgos de las metáforas »), Antonio Cornejo Polar émet un doute quant à l'efficacité des utilisations de théories épistémologiques à l'analyse de productions esthétiques : « Finalement je signale que peut-être dans le fond la relation entre épistémologie critique et production esthétique est inévitablement métaphorique »¹⁸⁶.

¹⁸⁵ D'autant que nous appliquons ces théories dans une langue étrangère à celle dans laquelle ces théories ont été formulées.

¹⁸⁶ Notre traduction de : « Finalmente apunto que tal vez en el fondo la relación entre epistemología crítica y producción estética sea inevitablemente metafórica ». Antonio Cornejo Polar, « Mestizaje e hibridez : los riesgos de las metáforas. Apuntes », *op.cit.*, p. 9.

Nous souhaitons éviter les écueils – essentialistes notamment – dans lesquels une telle application des théories de l’hybridité et de l’hétérogénéité à l’analyse des images pourraient nous faire tomber. C’est pourquoi, ce troisième et dernier chapitre de la première partie est consacré à la présentation des différents outils théoriques à partir desquels l’analyse des images nous semble pertinente. Nous souhaitons montrer comment ils peuvent être utilisés pour l’analyse. Les théories de l’hybridité et de l’hétérogénéité constituent un arrière-fond conceptuel qui peut être investi par des outils relevant de l’analyse anthropologique et esthétique des images. Il s’agit donc de déterminer en quoi ces outils sont particulièrement appropriés dans le contexte que nous avons décrit au cours des deux chapitres précédents. En effet, bien qu’ils n’aient pas été développés en Amérique latine, nous verrons qu’ils témoignent d’un réseau d’affinités théoriques avec les notions d’hybridité et d’hétérogénéité que nous souhaitons convertir en pratique d’analyse des images.

Enfin, nous pouvons d’ores et déjà préciser que ces outils ne sont valides concernant la photographie que dans une conception de l’image photographique émancipée de sa simple et dogmatique condition d’enregistrement du réel. Autrement dit, depuis que la photographie a rempli « la condition préalable à l’auto-destitution ou à la déconstruction auxquelles les autres arts se sont livrés comme à une phase constitutive de leur évolution » comme le déclare le photographe américain Jeff Wall¹⁸⁷.

3.1. Enjeux éthiques des rapports au passé

Que l’histoire ait un sens, c’est l’exigence de toute société actuelle... dans tous les cas l’exigence des sens passe par une pensée du passé.

Marc Augé, *Symbole, fonction, histoire. Les interrogations de l’anthropologie*, 1979.

Dans les discours sur la photographie latino-américaine, on constate un emploi récurrent des termes identité et mémoire pour qualifier les productions photographiques contemporaines : « la scène de la photographie latino-américaine de ces dernières années voit se jouer une vaste cosmogonie de réflexions sur l’identité et la

¹⁸⁷ Jeff Wall, *Transparencies*, Bâle, Friedel, 1984, cité par Hans Belting dans l’ouvrage, *Pour une anthropologie des images, op.cit.*, p. 298.

mémoire »¹⁸⁸. Tels qu'ils sont employés, ces termes participent à l'affirmation de la rupture dans les pratiques photographiques contemporaines latino-américaines. Dans les discours, ces termes permettent de caractériser la position critique de nombreux photographes vis-à-vis des représentations précédentes de l'Amérique latine. L'engagement d'une recherche mémorielle et identitaire serait le biais par lequel les artistes interrogent et parfois déconstruisent ces représentations. L'utilisation du terme mémoire plus que de celui d'histoire s'explique d'une part, par un contexte récent qualifié de « vague de la mémoire » formé à la suite d'une remise en question des méthodes et des savoirs historiographiques, et d'autre part, par la volonté de caractériser les images eu égard à l'échelle de signification des références qu'elles convoquent.

Cette prise de position critique s'effectuerait notamment dans les images à travers la construction d'« histoires alternatives » : « grâce à la photographie non réaliste s'ouvrent des portes alternatives pour une nouvelle relation entre les sujets et l'histoire. [...] Ces relations alternatives avec l'histoire se donnent essentiellement à travers la construction d'histoires alternatives »¹⁸⁹. Cette pluralisation des récits de l'histoire s'effectue à des échelles différentes selon les travaux photographiques : familiale, communautaire, nationale ou continentale. Elle engage nécessairement un rapport avec le passé à partir d'une position d'énonciation située dans le présent. Dans les images, cet engagement se traduit souvent par la cohabitation de références issues de temporalités hétérogènes. L'anachronisme est en effet une modalité récurrente pour effectuer cette prise de position, bien qu'elle n'en détermine pas sa valeur critique. Selon l'enjeu qui les motive, les artistes convoquent le passé pour se le réapproprier, s'en défaire, ou encore l'actualiser et parfois simplement produire une expérience d'historicité. Nous souhaitons expliciter chacune de ces catégories dans les deuxième et troisième parties de cette thèse en déterminant préalablement l'articulation passé/présent qu'elles impliquent. C'est pourquoi, nous devons maintenant montrer en quoi cette articulation des catégories temporelles passé/présent fournit un axe d'interprétation

¹⁸⁸ Alejandro Castellote, *Photoquai*, *op.cit.*, p. 24.

¹⁸⁹ Notre traduction de : « mediante la fotografía no realista se están abriendo puertas alternativas para una nueva relación entre los sujetos y la historia. [...] Estas relaciones alternativas con la historia se dan básicamente mediante la construcción de historias alternativas ».

Juan Antonio Molina, « La historia a contrapelo », in *Modelos visuales y teóricos para el análisis de la fotografía contemporánea en América Latina. Situaciones artísticas Latinoamericanas*. San José de Costa Rica. TEOR/ÉTICA/The Getty Foundation, 2005. Article consulté sur le site internet <http://zonezero.com/magazine/zonacritica/contrapelo/indexsp.html>, le 10 décembre 2011.

particulièrement intéressant pour l'analyse des images qu'identifient dans les expositions de photographie latino-américaine les termes histoire, mémoire et identité.

3.1.1. L'importance de l'articulation du passé avec le présent

Dans la majorité des discours sur la photographie, lorsqu'il ne renvoie pas à ces histoires alternatives, le terme histoire renvoie aux Histoires officielles ou canoniques, celle de la nation bien sûr qui constitue un courant historiographique à part entière en Amérique latine nommé « *historia patria* », mais aussi celle de l'art ou encore de la « découverte » de l'Amérique et de la colonisation. Les polémiques ayant entouré l'usage du terme « découverte » lors de la célébration/commémoration de 1992 sont un indice de la conflictualité générée par ces récits historiques. Pour l'historien français Michel Bertrand, spécialiste du monde hispano-américain, « l'histoire occupe dans ces sociétés, et ce depuis les indépendances, une place réellement centrale »¹⁹⁰. Avant de distinguer les différents usages des termes mémoire et histoire pour en démêler les confusions, il est important de caractériser le contexte dans lequel des rapports au passé sont établis. Si ces deux termes distinguent différentes énonciations et modalités des rapports au passé, il faut préalablement décrire le contexte dans lequel ces rapports s'effectuent afin de souligner les particularités d'une conjoncture historiographique. Pour Michel Bertrand, en Amérique latine « l'articulation passé/présent [constitue] l'un des aspects essentiels de ce terrain historique »¹⁹¹. Or, en Amérique latine, l'importance de cette articulation des catégories temporelles passé/présent, autrement dit des manières dont sont engagés des rapports au passé, relève de deux facteurs contextuels. En présentant ces deux facteurs, nous souhaitons montrer les conséquences de cette articulation et en décrire les différentes modalités de fonctionnement.

Le premier facteur contextuel est conjoncturel. Si l'histoire occupe une place centrale en Amérique latine depuis les indépendances, il faut reconnaître que l'intérêt contemporain pour le passé s'inscrit dans le contexte plus global de « vague de mémoire » et de patrimonialisation étudié en France à partir des travaux de Pierre Nora et notamment de l'ouvrage *Les lieux de mémoire* paru entre 1984 et 1992 : « De fait, les

¹⁹⁰ Michel Bertrand, « Luc Capdevila et Frédérique Langue (dir.), *Entre mémoire collective et histoire officielle. L'histoire du temps présent en Amérique latine* », in *Cahiers des Amériques latines* [En ligne], n° 60-61, 2010, mis en ligne le 31 janvier 2013, consulté le 22 juillet 2013. <http://cal.revues.org/1484>

¹⁹¹ *Ibid.*

années 1980 ont connu le déploiement d'une grande vague : celle de la mémoire. Avec son *alter ego*, plus visible et tangible, le patrimoine : à protéger, répertorier, valoriser, mais aussi repenser »¹⁹². Si Pierre Nora, pour le titre de son ouvrage, utilise le terme mémoire et non pas celui d'histoire, c'est parce qu'il constate que « l'histoire s'écrit désormais sous la pression des mémoires collectives »¹⁹³. Or, si des confusions entourent souvent l'usage des termes mémoire et histoire, c'est parce que c'est à partir de ces mémoires collectives que des histoires alternatives sont proposées : « Pour les artistes, des notions comme temps et mémoire apparaissent liées à la subjectivité, mais aussi à l'identité, d'où le fait que l'approche d'un même événement peut générer des [...] histoires variées »¹⁹⁴. La mémoire est donc un moyen d'établir un rapport au passé et d'élaborer des histoires alternatives. Et ces histoires ne relèvent pas seulement de l'écrit mais aussi de l'image et des travaux d'artistes. L'histoire est désormais susceptible de s'écrire, ou plutôt de se montrer, à partir de la pluralité des mémoires. Commentant le texte d'ouverture des *Lieux de mémoire*, l'historien François Hartog déclare que :

l'important est d'abord le *entre* : se positionner *entre* histoire et mémoire, ne pas les opposer, ni les confondre non plus, mais se servir de l'une et de l'autre. Faire appel à la mémoire pour renouveler et élargir le champ de l'histoire contemporaine¹⁹⁵.

Le champ de l'histoire semble ainsi s'ouvrir et la notion d'histoire se modifier quelque peu en renvoyant à une pluralité qui est autant celle de ses méthodes que de ses contenus, à une certaine polyphonie. Cette situation permet à différents collectifs de proposer de nouvelles histoires, alternatives. Ces nouvelles histoires sont bâties à partir de mémoires qui, parfois, n'ont pas les moyens de s'appuyer sur les documents de

¹⁹² François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2002, p. 25.

¹⁹³ Pierre Nora, « La mémoire collective », dans Roger Chartier, Jacques Le Goff et Jacques Revel, *La nouvelle histoire*, Paris, Retz – CPEL, 1978, p. 398.

¹⁹⁴ Notre traduction de : « Para los artistas nociones como tiempo y memoria aparecen ligadas a la subjetividad, pero también a la identidad, de allí que la aproximación a un mismo evento puede generar procesos mentales y emocionales diversos y ser variadas las historias que tienen la palabra ».

Ivonne Pini, « Revisión al manejo del tiempo histórico desde el arte latinoamericano », in *Artes*, n° 6, Volume 3/juillet-décembre 2003, Universidad de Antioquia, p. 77.

¹⁹⁵ François Hartog, *op.cit.*, p. 169.

rigueur qu'utilisent les historiens, elles vont utiliser d'autres procédures, parfois nommées « actes de mémoire » et dont les anthropologues peuvent s'emparer¹⁹⁶.

Ces actes de mémoire permettent de constituer un récit collectif autant que de s'identifier à ce récit, ils ont une dimension performative, à la manière des rituels. Ces histoires alternatives ne sauraient toutefois se substituer aux histoires officielles et ce pour plusieurs raisons : d'une part, parce qu'elles ne partagent pas toujours leur échelle, d'autre part, parce que l'énonciation qui les médiatise ne jouit pas de l'autorité de l'historien ou de celle de l'Etat (autorité qui, malgré la défiance, n'a pas été transférée vers une autre instance énonciative), et enfin et surtout parce que, assumant leur statut fragmentaire, elles ne peuvent tenter de décrire qu'un segment de réalité historique, comme un détail dans un tableau plus global.

La mémoire collective est devenue « l'instrument de la montée en puissance de l'histoire contemporaine », appelée aussi « histoire du temps présent »¹⁹⁷. Cette histoire au statut polémique se traduit en Amérique latine par diverses appellations qui manifestent déjà l'importance du passé dans cet espace socioculturel : « histoire du passé récent » ou « histoire du passé vivant ». La notion de mémoire collective, dans la majorité des revendications qui en usent, manifeste implicitement le fait que le passé est porteur d'une dimension problématique dans le présent, souvent liée à des enjeux identitaires et/ou territoriaux.

Dans *Les lieux de mémoire*, si Pierre Nora utilise le terme mémoire plutôt que celui d'histoire c'est pour faire état d'une situation contemporaine, cette fameuse vague mémorielle, mais c'est aussi pour argumenter en faveur d'une articulation signifiante des catégories passé/présent : il s'agit de faire « consciemment surgir le passé dans le présent (au lieu de faire inconsciemment surgir le présent dans le passé) »¹⁹⁸. Or, pour que le passé puisse surgir dans le présent, l'historien doit prendre en compte ces

¹⁹⁶ Dans sa thèse soutenue en janvier 2014, l'anthropologue Dario Arce analyse les revendications récentes portées par un groupe indianiste en Uruguay quant à la reconnaissance de l'existence d'une communauté indigène. Les historiens avaient jusqu'alors majoritairement asserté l'inexistence de communautés indigènes dans ce pays depuis le massacre de Salsipuedes (1831). Pour Dario Arce, les revendications de ce groupe indianiste s'appuient sur des fragments de mémoire, amalgamés pour former un récit. Il étudie la manière dont cet amalgame peut prendre et le rôle des actes de mémoire que sont les réunions et les commémorations.

Dario Arce, « L'Uruguay ou le rêve d'un extrême-occident. Mémoire et histoire du malencontre indien », thèse soutenue le 9 janvier 2014 à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Thérèse Bouysse-Cassagne.

¹⁹⁷ François Hartog, *op.cit.*, p. 169.

¹⁹⁸ Pierre Nora, « Le retour de l'événement », in *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 225.

mémoires collectives qui attestent du passé comme enjeu dans le présent. Ainsi, l'histoire n'a plus seulement pour rôle de donner à connaître le passé, elle a pour mission d'opérer, « en fonction du présent, des relectures constantes du passé qui doit pouvoir être constamment remis en cause »¹⁹⁹ comme le déclare l'historien Jacques Le Goff (1924-2014).

Le rôle des mémoires collectives dans l'écriture de l'histoire s'appréhende au regard de la remise en question des méthodes historiographiques. Cette remise en question intervient progressivement en France à partir des travaux de Marc Bloch (1886-1944) et de Lucien Febvre (1878-1956) qui fondèrent en 1929 les *Annales d'histoire économique et sociale* établissant une rupture avec « l'histoire historicisante » de l'école positiviste, que Walter Benjamin qualifie d'historicisme²⁰⁰. « L'histoire positiviste qui [...] paraissait permettre une bonne étude du passé, immobilisait l'histoire dans l'événement et éliminait la durée »²⁰¹. Alors que les méthodes de l'histoire positiviste reposaient sur une conception des catégories temporelles marquant une césure nette entre passé et présent, l'évolution des méthodes historiographiques repose quant à elle sur une articulation plus flexible de ces catégories. En postulant la séparation du passé et du présent, le passé devenait un objet mort et l'historien ne pouvait aller que du présent vers le passé, à partir des traces et des documents qu'il en reste dans le présent. Or, les travaux menés avec les *Annales* ont dynamisé cette relation inaugurant un double mouvement qu'identifient Jacques Le Goff²⁰² et François Hartog²⁰³ à partir de la citation suivante de Marc Bloch : « L'incompréhension du présent naît fatalement de l'ignorance du passé. Mais il n'est peut-être pas moins vain de s'épuiser à comprendre le passé si l'on ne sait rien du présent »²⁰⁴. Ce double mouvement indique une interaction entre les deux catégories temporelles et donc une forme de réflexivité.

¹⁹⁹ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 56.

²⁰⁰ Cf. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 427-443. Le texte a été publié pour la première fois en 1942.

Michel de Certeau analyse en 1975 cette évolution des méthodes historiographiques dans son ouvrage intitulé *L'écriture de l'histoire*.

²⁰¹ Jacques Le Goff, *op.cit.*, p. 54.

²⁰² *Ibid.*, p. 57.

²⁰³ François Hartog, *op.cit.*, p. 153.

²⁰⁴ Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* [1949], Paris, Cahier des Annales n° 3, Armand Colin, 1952, p. 27.

Cette réflexivité est l'indice que différents types de rapports au passé peuvent être établis. Selon l'enjeu qui les détermine, les histoires alternatives articulent différemment les catégories temporelles passé/présent. Il peut s'agir de se réapproprier dans le présent un passé oblitéré ou marginalisé. Dans la photographie latino-américaine c'est notamment le cas de certains travaux qui convoquent un patrimoine iconographique préhispanique. Au contraire, parfois l'enjeu est de se défaire d'un passé qui parasite les représentations du présent. C'est ainsi que nous comprenons par exemple une affirmation récurrente dans les discours contemporains sur la photographie latino-américaine. Elle fait de l'élément urbain une référence obligatoire de la photographie latino-américaine. Cette affirmation explique l'existence d'une catégorie thématique « Villes », aux côtés des catégories « Territoires », « Mémoire et Identités », « Informer-Dénoncer », dans l'exposition *América Latina 1960-2013* de la Fondation Cartier. Elle se comprend notamment au regard de la volonté de se défaire d'une image rurale, trop souvent accolée à la catégorie Tiers-monde, et d'être en corrélation avec l'évolution des pays d'Amérique latine. Dans le premier cas, un passé est ramené vers le présent, tandis que, dans le second, il s'agit de conduire dans le passé des représentations devenues anachroniques au regard de la situation contemporaine.

D'autres fois, l'enjeu est de faire du passé un présent. On parle alors de contemporanéité du passé dans le présent. En convoquant des références iconographiques appartenant au passé (images d'archives, reconstruction parodique, historicité des matériaux utilisés), les artistes entendent mettre en évidence la manière dont certaines configurations (sociales, mais aussi économiques ou encore esthétiques) constituées par le passé survivent dans le présent. On retrouve cette interprétation dans l'analyse contemporaine du groupe dit décolonial. Pour les chercheurs qui le constituent, les structures de pouvoir coloniales subsistent encore aujourd'hui malgré l'indépendance acquise par les nations latino-américaines au début du XIX^e siècle. La distribution des inégalités parmi les différents groupes sociaux et leur origine ethnique en seraient par exemple un indicateur.

Enfin, nous empruntons une notion travaillée par l'historien François Hartog lorsque nous pensons les images comme capables de produire des expériences d'historicité. François Hartog forge cette notion en s'appuyant sur une analyse menée par Hannah Arendt d'un passage de l'*Odyssée* d'Homère. Dans ce passage, plusieurs

années après la guerre de Troie et n'ayant toujours pas regagné Ithaque, Ulysse verse des larmes en écoutant le récit de ses exploits durant la guerre. Tendue vers l'avenir que représente Ithaque, c'est la première fois qu'Ulysse est ainsi replongé dans le passé par le récit de l'aède. Or, s'il pleure, c'est :

[qu'] il n'éprouve aucunement ce plaisir lié à la reconnaissance [...] Il ne peut encore passer de ce présent (révolu) au présent d'aujourd'hui, en les reliant par une histoire, la sienne, et en faire un *passé*. [...] Dans cette distance éprouvée entre altérité et identité, quoi vient se loger sinon une expérience du temps ?²⁰⁵.

Dans ce rapport au temps, l'enjeu est peut-être moins de produire une histoire que de donner la possibilité d'éprouver la distance qui sépare une altérité (ce qui n'est plus) d'une identité (ce qui peut encore en témoigner) : « il ne s'agit pas non plus du temps comme flux, mais bien de l'expérience d'une distance de soi avec soi, que je nomme rencontre avec l'historicité »²⁰⁶.

Dans la troisième partie de cette thèse, nous aurons l'occasion d'analyser différents travaux photographiques qui produisent des expériences d'historicité. En guise d'exemple, nous pouvons néanmoins d'ores et déjà solliciter l'un d'entre eux. Dans le livre de photographies intitulé *Ausencias* (« Absences »)²⁰⁷, le photographe argentin Gustavo Germano propose une véritable expérience d'historicité à partir d'un dispositif éditorial relativement simple. Partant du contexte argentin, il s'intéresse à une problématique récurrente pour un grand nombre de pays d'Amérique latine depuis une vingtaine d'années environ : la question de la mémoire des disparus, dans le cas présent, victimes de la dictature militaire que connut l'Argentine entre 1976 et 1983. Dans cet ouvrage, l'artiste commence par mettre côte à côte la photographie d'une famille (prise entre 1968 et 1976) et une photographie prise en 2006 au même endroit et depuis le même point de vue (*Figures 66 et 67*). Pour cette photographie contemporaine (à droite dans les pages du livre), il a demandé aux personnes présentes sur l'image de gauche, de reproduire peu ou prou la même pose que celle adoptée plus de trente ans auparavant. Chacune de ces photographies contemporaines témoignent d'une ou de plusieurs

²⁰⁵ François Hartog, *op.cit.*, p. 82.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Gustavo Germano, *Ausencias*, Barcelone, Casa Amèrica Catalunya, 2007.

absences. Tous ces absents sont des victimes de la dictature et la majorité d'entre eux est encore portée disparue. Dans les pages qui précèdent dans le livre chacun des diptyques on trouve quelques indications biographiques sur le ou les absents de l'image. La plupart de ces indications sont anecdotiques, elles ont pour fonction de susciter l'empathie du spectateur en ancrant le récit dans une dimension humaine et sociale. Ces brèves informations biographiques témoignent aussi de l'engagement militant, souvent modeste, de ces individus et donc de l'ampleur de la répression menée par la dictature militaire. Le récit présente ensuite les quelques informations que la famille a pu obtenir au sujet des conditions de détention de leur père, mère, enfant, femme ou mari, frère ou sœur.

En mettant côte à côte les deux images, Gustavo Germano nous permet d'appréhender l'absence sur l'image de droite comme une forme de présence latente. La répétition des postures représente en effet de manière symbolique l'impossibilité ou les difficultés du deuil qu'impose la catégorie de disparu pour les parents des victimes. L'absent n'est donc pas seulement le défunt disparu, il est encore l'individu manquant. Si la mort d'un individu est généralement prise en charge par des actes – veillée funèbre, funérailles, inhumation – qui accompagnent les vivants dans le processus de deuil, la catégorie de disparu produit une mort d'autant plus abstraite qu'elle jette le doute sur l'existence des disparus. La répétition des poses manifeste les difficultés de faire de ce passé un véritable passé désormais séparé du présent, ce qui est notamment l'une des fonctions du deuil. C'est pourquoi l'on peut dire que ce passé est encore contemporain du présent. Toutefois, aucun doute ne subsiste quant au temps qui sépare les deux images, d'une part, parce que les personnes représentées témoignent, par leur vieillissement, du passage du temps, et d'autre part, parce que le photographe a choisi de réaliser des images en couleur alors que les images de gauche sont majoritairement en noir et blanc. Même lorsqu'elles sont en couleurs, le vieillissement de l'image et la technique employée révèlent l'historicité de l'image. La juxtaposition de ces deux images produit donc bien une expérience du passage du temps ou une expérience d'historicité. L'historicité s'appuie autant sur les référents de l'image que sur l'esthétique photographique de celle-ci. Toutefois, l'expérience d'historicité produite est une première étape pour constituer en histoire ce qui ne relevait encore que de

l'événement. En proposant une telle expérience du temps, le photographe contribue à historiciser les événements liés à la période de la dictature.

Quand on sait combien le récit de ces années de dictatures a suscité de nombreuses polémiques et de longues concertations²⁰⁸, on mesure combien l'histoire de cette période récente se heurte à de nombreux obstacles, dont la possibilité de « faire le deuil » notamment. Dans de nombreux pays d'Amérique latine²⁰⁹, ces « mémoires à vif » se font écho dans leur volonté de lutter contre l'oubli et de traduire en justice les responsables des exactions. Concernant encore le statut de ce passé récent dans le présent, il est intéressant de constater le rôle qu'endossent certains historiens qui s'intéressent à cette période. Le plus souvent, leurs analyses ne sont pas marquées par une proposition narrative forte. Il s'agit plutôt de faire valoir la notion de « devoir de mémoire » à travers un recours récurrent aux témoignages de victimes ou de leurs proches. Signe que l'histoire s'écrit désormais sous la pression des mémoires collectives, pour Michel Bertrand, dans ce type de travaux, « l'historien agit en quelque sorte, comme le médiateur ou l'accoucheur »²¹⁰ d'une demande sociale.

3.1.2. Conceptions conflictuelles du passé en Amérique latine

Le second facteur contextuel qui fait de l'articulation passé/présent un aspect essentiel de l'Amérique latine est historico-culturel. Il relève de la constitution et de l'évolution des sociétés en Amérique latine. Dans l'ouvrage intitulé *Histoire et mémoire*, paru en 1988, Jacques Le Goff explique que le rapport au passé peut être plus complexe pour certaines nations que pour d'autres, en particulier pour les nations qui n'ont pas les moyens de se forger un récit historique séculaire, dont les racines peuvent même être millénaires comme c'est le cas pour le récit européen par exemple. Il effectue dans cet ouvrage une analyse de la situation des Etats-Unis qui, nous le croyons, peut être appliquée à l'ensemble des nations latino-américaines qui ont toutes acquis leur indépendance au début du XIX^e siècle. Tentons de reprendre ses propos pour

²⁰⁸ Cf. *La mémoire et le pardon. Les commissions nationales de la vérité et de la réconciliation en Amérique latine*, sous la direction d'Arnaud Martin, Paris, L'Harmattan, 2009.

²⁰⁹ Le Costa Rica, pays qui a constitutionnellement aboli l'armée en 1944, est peut être le seul pays d'Amérique latine où la problématique des disparus des dictatures ou des régimes autoritaires ne se pose pas.

²¹⁰ Michel Bertrand, *op.cit.*

analyser la complexité des rapports au passé sous-tendue par l'histoire de l'Amérique latine :

un cas complexe est fourni par les [nations latino-américaines] où se combinent la frustration d'un passé ancien [préhispanique], les apports différents et parfois opposés des passés antéaméricains [coloniaux, hispanique et portugais, mais aussi africain et asiatique] des diverses composantes ethniques de la population [...], la surdétermination des événements relativement récents de l'histoire américaine [dictatures et régimes autoritaires, mais aussi guerre de la Triple Alliance, guerre du Chaco, guerre du Pacifique, etc.]²¹¹.

La réappropriation effectuée grâce aux modifications placées entre crochets ne dément pas l'analyse initiale de Jacques Le Goff. L'indigénisme est un phénomène qui manifeste la frustration d'un passé ancien. Les populations qui composent les différents pays américains sont issues des métissages entre des populations d'origines très différentes : européennes, africaines, asiatiques et indigènes. Enfin, les dictatures récentes et les guerres des XIX^e et XX^e siècle entre pays d'Amérique latine ont profondément marqué l'histoire récente de ces pays, tandis que la relation périphérique avec l'Occident a pu nourrir le sentiment d'une situation partagée parmi les différentes nations latino-américaines.

L'histoire de l'indigénisme, en Amérique latine, en tant que « *courant* d'opinion favorable aux Indiens »²¹², est un indice du caractère essentiel et problématique de l'articulation passé/présent en Amérique latine. En effet, les différentes inflexions données à ce courant d'opinion indiquent la plasticité avec laquelle ces catégories temporelles peuvent être articulées. Dès le XVI^e siècle, en tentant de faire de l'Amérique préhispanique un passé mythologique aussi glorieux que l'est la Grèce pour l'Europe²¹³, les Espagnols nés en Amérique (appelés créoles) s'approprient un passé et posent ainsi les premiers jalons d'une identité latino-américaine : « l'indigénisme

²¹¹ Jacques Le Goff, *op.cit.*, p. 32.

²¹² Henri Favre, *op.cit.*, p. 3.

²¹³ Voir les ouvrages de Serge Gruzinski, *La pensée métisse* notamment (1999) mais aussi les ouvrages collectifs :

Les processus d'américanisation : Ouverture théorique, tome 1, Serge Gruzinski, Louise Bénat-Tachot, Boris Jeanne, Paris, Le Manuscrit, 2012.

Les processus d'américanisation : Dynamiques spatiales et culturelles, tome 2, Serge Gruzinski, Louise Bénat-Tachot, Boris Jeanne, Paris, Le Manuscrit, 2013.

n'envisage pas l'avenir comme le retour du passé précolombien. Il cherche en celui-ci un point d'appui pour construire un futur en rupture avec l'Europe qui ferait éclore une civilisation nouvelle »²¹⁴. La thèse que développe José Vasconcelos dans l'ouvrage *La raza cosmica* (1925) est sans doute l'une des inflexions les plus radicales du courant indigéniste puisqu'elle fait des métissages avec les populations indigènes le creuset d'une nouvelle race latino-américaine, appelée à devenir une race universelle. Avec cette nouvelle race, l'inflexion qu'il donne au courant indigéniste est là aussi tendue vers l'avenir.

Les représentations fournies par la photographie dite indigéniste²¹⁵ manifestent une articulation différente des catégories passé et présent. En représentant l'indigène comme un être atemporel, ayant survécu presque sans modifications au phénomène d'acculturation, le passé préhispanique peut apparaître comme contemporain du présent à travers le patrimoine vivant que constituent les communautés indigènes. Les différentes inflexions du courant indigéniste manifestent en tout cas la frustration d'un passé ancien dont sont empreints de nombreux pays d'Amérique latine. Si la citation précédente de Jacques Le Goff décrit le cas des Etats-Unis, il faut néanmoins signaler que c'est en Amérique latine bien plus qu'en Amérique du Nord que l'indigénisme s'est épanoui. Pourtant, cet espace socioculturel disposait lui aussi *a priori* de ressources pour en faire un terrain fertile à l'indigénisme.

Pour l'historien Serge Gruzinski, « à la différence des expériences anglaise, hollandaise et même française, la *Conquista* espagnole a fait de l'indigène l'un des protagonistes de la reproduction »²¹⁶. Pour les sociétés coloniales, que ce soit par l'évangélisation ou l'utilisation comme main d'œuvre, les populations indigènes ont participé à la reproduction des imaginaires et des institutions ibériques en Amérique. Or, tout en y participant, elles en infléchissaient le sens : « Parce que la reproduction version indigène se double toujours d'une interprétation, elle déclenche une cascade de combinaisons, de juxtapositions, d'amalgames, de télescopages où s'exercent les feux croisés du mimétisme et des métissages »²¹⁷. En Amérique latine, la place de l'Indien a souvent été un élément majeur des débats autour de la question des identités nationales.

²¹⁴ Henri Favre, *op.cit.*, p. 5.

²¹⁵ Voir 1.2.2. Les réponses indigénistes et la photographie.

²¹⁶ Serge Gruzinski, *La pensée métisse, op.cit.*, p. 103.

²¹⁷ *Ibid.*

Les différentes réformes agraires menées au cours du XX^e siècle ont par exemple souvent été pensées comme un levier permettant d'émanciper les populations indigènes des pouvoirs fonciers détenus par une oligarchie héritée de la période coloniale.

Avec les questions sociales et économiques, le statut des populations indigènes relève aussi d'enjeux historiques et symboliques²¹⁸. Après les indépendances, les nations d'Amérique latine ont tenté de résoudre la question du statut de l'indigène en jetant les bases d'une citoyenneté qui permettrait de fédérer les différentes composantes ethniques des sociétés. Jusqu'au début du XX^e siècle, les indigénistes condamnent l'Indien à « disparaître en tant qu'être racial » pour « fusionner avec la population créole, de manière à engendrer une race métisse, qui sera la race authentiquement nationale »²¹⁹.

Dans cette perspective, l'articulation passé/présent est escamotée par la projection vers l'avenir des jeunes nations d'Amérique latine. Par la suite au contraire, des années 1920 à 1970, le passé indigène est progressivement redécouvert et réapproprié dans le but d'étayer les affirmations d'identité nationale de présupposés locaux : « la culture indigène, en effet, qui était considérée comme étrangère, apparaît comme le seul élément qui soit particulier aux pays latino-américains »²²⁰. Pour de nombreux penseurs, tels que Moisés Sáenz (1888-1941) ou Víctor Raúl Haya de la Torre (1895-1979), qui proposa de substituer le nom d'Indo-Amérique à celui d'Amérique latine, c'est en incorporant l'Indien « comme partie essentielle d'eux-mêmes que les Latino-Américains accéderont à la nationalité »²²¹. Ainsi, le terme de métissage va progressivement passer d'une conception en termes de fusion des races ou des origines ethniques à une conception en termes de mélanges puis de cohabitation.

Enfin, les mouvements indianistes qui ont émergé à partir des années 1970 ont mis un terme à la première conception unifiante de l'identité nationale en faisant inscrire dans la constitution de nombreux Etats le caractère multiethnique de la nation²²². Ces organisations, en fédérant des communautés indigènes qui ont parfois

²¹⁸ Voir notamment : José Carlos Mariátegui, Alvaro Garcia Linera, *Indianisme et paysannerie en Amérique latine : Socialisme et libération nationale*, Paris, Syllepse, 2013.

²¹⁹ Henri Favre, *L'indigénisme*, op.cit., p. 32.

²²⁰ *Ibid.*, p. 39.

²²¹ *Ibid.*

²²² En 1991, le Mexique inscrit dans la constitution le caractère polyethnique et multiculturel de la société mexicaine. En 1991, la Colombie reconnaît constitutionnellement la diversité culturelle du pays. En 1999, la Bolivie garantit aux seules communautés indigènes le droit d'exploiter les ressources naturelles des

perdu la trame de leur identité sociale, « raniment une culture susceptible d'offrir à ceux qui n'ont plus de cadre de références, un système de valeurs, ainsi qu'une identité »²²³. Ainsi, ces organisations ne défendent pas nécessairement une identité qui aurait été sauvegardée des siècles durant, elles savent aussi puiser volontairement dans le passé pour construire subjectivement une identité. Elles témoignent donc de la liberté avec laquelle le passé peut être réapproprié dans le présent.

Dans ces réappropriations, les actes de mémoire ont même parfois pour vocation d'actualiser le passé dans le présent. S'interrogeant sur les célébrations du solstice d'été par une organisation indianiste dans les ruines de Tiahuanaco en Bolivie, Henri Favre se demande si de « telles tentatives de reconstruction ou d'invention d'une tradition culturelle verseront dans le folklore pour touristes ou si elles alimenteront un processus d'ethnogénèse »²²⁴. De tels phénomènes peuvent pour une part être expliqués par la « surdétermination » (Jacques Le Goff) de certains événements historiques : la « découverte » de l'Amérique, la colonisation, les guerres entre pays latino-américains qui suivirent les indépendances, et enfin les dictatures ou les régimes autoritaires. Bien que des différences culturelles et économiques très importantes séparent aujourd'hui les pays qui composent l'Amérique latine, l'expérience d'une histoire similaire dans son déroulement et ses enjeux, constitue l'argument majeur des discours qui prennent l'Amérique latine pour échelle de référence²²⁵. Cet argument est par exemple repris dans l'un des textes qui accompagnent le catalogue de l'exposition de photographies *América Latina 1960-2013* :

autre – et à cause de – la colonisation, il existe des dénominateurs communs dépassant les frontières physiques et créant un certain sentiment de cohésion : une langue espagnole dominante, une religion catholique profondément ancrée, un passé marqué par l'oppression et la ségrégation des populations autochtones, auxquels s'ajoute l'expérience commune d'une relation périphérique avec les grandes puissances²²⁶.

territoires qu'elles occupent. La constitution guatémaltèque reconnaît le caractère multiculturaliste de la nation en 1985, en 1993 pour le Pérou.

²²³ Henri Favre, *L'indigénisme*, *op.cit.*, p. 111.

²²⁴ *Ibid.*, p. 114.

²²⁵ C'est également le cas de l'article de l'historien Olivier Compagnon publié en introduction du catalogue de l'exposition et intitulé : « Violence de la modernité : les Amériques latines depuis la fin des années 1950 », *op.cit.*

²²⁶ Luis Camnitzer, *América Latina 1960-2013*, *op.cit.*, p. 183.

L'argument d'une expérience commune de l'histoire s'inscrit aujourd'hui dans un contexte scientifique particulier, celui de l'évolution d'une discipline, l'histoire, que nous avons précédemment décrite. Cette évolution est un premier élément permettant de comprendre la plasticité avec laquelle les catégories passé/présent peuvent être articulées. Puisque « l'histoire s'écrit désormais sous la pression des mémoires collectives », il n'est guère étonnant que différents groupes sociaux puissent faire entendre leurs histoires alternatives. Si cette évolution est permise par l'évolution d'une discipline, il faut mettre en évidence le contexte politique dans lequel elle intervient en Amérique latine. Pour Michel Bertrand, la situation politique contemporaine en Amérique latine offre sans doute pour la première fois la possibilité d'écrire l'histoire avec le concours des mémoires collectives :

Cette fabrication d'une « mémoire nationale » construite sur cette histoire officielle, ne rencontrait pas de véritable opposition dans le cadre des régimes autoritaires ou des démocraties « confisquées » qui caractérisent l'histoire politique latino-américaine des XIX^e et XX^e siècles. Tel n'est plus le cas aujourd'hui avec la démocratisation qui s'opère sous nos yeux depuis le recul des régimes dictatoriaux. On comprend alors combien cette prétention à vouloir écrire une histoire officielle, chargée d'exprimer et surtout de légitimer une mémoire nationale, se heurte vigoureusement à l'affirmation de mémoires plurielles portées par les collectifs les plus divers²²⁷.

Après les décennies de dictatures ou les régimes autoritaires connus en Amérique latine, la situation contemporaine fournirait les conditions nécessaires au développement d'une vague mémorielle, à savoir l'expression et la prise en compte, pour l'écriture de l'histoire, de revendications mémorielles portées par différents groupes d'individus. Les photographies qui documentent deux performances réalisées par l'artiste péruvien Eduardo Villanes en 1995 à Lima peuvent être considérées comme un témoignage de ces revendications et comme un exemple des formes artistiques qu'elles peuvent prendre. En juin 1995, la loi d'amnistie que fit voter le président Alberto Fujimori au terme de quinze ans de conflit avec le Sentier Lumineux permit de faire libérer des militaires emprisonnés pour des assassinats commis sous la responsabilité du président. Parmi ceux qui furent libérés, certains étaient notamment responsables du massacre et

²²⁷ Michel Bertrand, *op.cit.*, p. 255.

de l'enterrement clandestin de neuf étudiants et d'un professeur en 1992. En 1994, leurs restes furent remis aux familles dans des boîtes en carton de la marque de lait : « Gloria, leche evaporada ». Trois jours après la promulgation de la loi, Eduardo Villanes réalisa avec ces mêmes boîtes de lait un collage de plusieurs mètres de long pour écrire le mot « evaporados » (« évaporés ») sur le mur d'un boulevard de Lima (*Figures 68 et 69*). Six jours plus tard, il organisa une marche pour protester contre l'amnistie et se couvrit la tête avec l'une de ses boîtes sur laquelle il remplaça l'expression « leche evaporada » par « gente evaporada » (« personnes évaporés ») (*Figures 70, 71 et 72*). Les photographies et la vidéo de ces performances rendent compte d'une revendication mémorielle comme on en trouve dans de nombreux pays d'Amérique latine. Si ces photographies n'ont ici qu'un statut de document, celles de Gustavo Germano (précédemment mentionnées pour présenter la notion d'expérience d'historicité) montrent que la photographie peut susciter des usages qui vont au-delà de la simple valeur d'enregistrement. L'exemple d'Eduardo Villanes nous permet néanmoins de montrer comment la photographie participe aux revendications mémorielles portées par des individus qui luttent contre l'impunité des Etats.

Pour l'historien Jean Chesneaux (1922-2007), les classes dominantes sont susceptibles de manipuler le passé afin d'écrire leur version de l'histoire. C'est pourquoi il estime que les peuples « du Tiers-Monde, doivent “libérer le passé“. Mais il ne faut pas le rejeter, il faut le faire servir aux luttes sociales et nationales »²²⁸. La teneur politique qui caractérise la « vague de mémoire » en Amérique latine, en particulier les revendications portées suite aux dictatures (avec notamment les Commissions nationales de vérité), n'est-elle pas le signe que le passé est amené à servir des « luttes sociales et nationales » ? Les réflexions de Jean Chesneaux s'inscrivent dans ce que Walter Benjamin appelle le matérialisme historique, une manière de faire de l'histoire qu'il défend dans le texte *Sur le concept d'histoire* publié à titre posthume en 1942. Le caractère politique de cette affirmation trouve de nombreux échos en Amérique latine, à partir des années 1960 avec la théologie et la philosophie de la libération en particulier, puis avec les théories décoloniales à partir des années 1990.

²²⁸ Jacques Le Goff (*op.cit.*, p. 56.) cite Jean Chesneaux, *Du passé faisons table rase ? A propos de l'histoire et des historiens*, Paris, Maspéro, 1976.

3.1.3. L'argument « décolonial » et le procès de l'histoire officielle

La fin des dictatures en Amérique latine a permis l'émergence de revendications mémorielles dans un nouveau contexte démocratique. *A priori*, c'est donc l'histoire récente de l'Amérique latine qui est amenée à être révisée. Mais certains intellectuels latino-américains vont plus loin, en particulier ceux qui adhèrent aux thèses du groupe dit décolonial. Ils affirment en effet qu'il n'est pas seulement nécessaire de réviser l'histoire récente de l'Amérique latine, mais aussi toute l'histoire de cet espace socioculturel, sous prétexte que celle-ci a toujours été formulée depuis le point de vue des vainqueurs. La révision de l'histoire serait nécessaire parce que l'interprétation du passé de l'Amérique latine, aurait été formulée depuis le point de vue des Européens qui ont décrit comment ils ont découvert, conquis et gouverné le « Nouveau Monde » :

On suit à la trace les déformations et les manipulations dans l'historiographie européenne, dues, d'un côté, à l'imposition du système de croyances et de valeurs de l'Ancien Monde à la réalité américaine et, d'un autre côté, au désir de légitimer la domination européenne sur les Indes Occidentales²²⁹.

Les polémiques ayant suivi l'utilisation du terme découverte pour commémorer/célébrer l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique sont un signe de cette conflictualité des récits historiques dans le présent. Pour les défenseurs de l'analyse décoloniale, les historiens latino-américains auraient trop longtemps assumé le point de vue européen. Or, et c'est là qu'opère l'un des arguments majeurs de l'analyse décoloniale, si ces historiens ont assumé le point de vue européen, ce n'est pas tant parce qu'ils servaient les intérêts de l'oligarchie dominante, mais plutôt parce que leurs outils d'analyse de la réalité étaient issus d'un savoir occidental. C'est ce que le sociologue péruvien Aníbal Quijano nomme la « colonialité du savoir » : « tous ceux qui analysaient en même

²²⁹ Notre traduction de « Se rastrean deformaciones y manipulaciones en la historiografía europea, debidas, por un lado, a la imposición del sistema de creencias y valores del Viejo Mundo a la realidad americana y, por el otro, al afán de legitimizar la dominación de Europa sobre las Indias Occidentales ». Lukasz Grützmacher, « Las trampas del concepto “la nueva novela histórica” y de la retorica de la historia postoficial », in *Acta Poetica*, n° 27, Mexico, UNAM, 2006, p. 158.

temps la réalité, uniquement attachés au rationalisme européen, ne sont pas arrivés à faire autre chose que chercher sur notre terre la reproduction de l'Europe »²³⁰.

Les chercheurs réunis autour du courant contemporain de la pensée critique latino-américaine, nommé groupe Modernité/Colonialité ou théories décoloniales²³¹, considèrent que les relations de pouvoir en Amérique latine sont encore aujourd'hui marquées par les inégalités coloniales existant avant les indépendances. Cette interprétation est confirmée par des analyses historiques qui ont montré que, bien après les indépendances, les pouvoirs économiques, politiques et juridiques sont restés aux mains des oligarchies locales qui incarnaient le pouvoir des Empires espagnols et portugais durant la période coloniale. L'analyse décoloniale va plus loin en soulignant la dimension épistémique que comporta la colonisation sur la constitution des savoirs en Amérique latine : « l'Europe est apparue comme le lieu privilégié d'énonciation et de production de connaissances, et a acquis une hégémonie épistémique sur toutes les autres cultures de la planète »²³². Les travaux menés par les auteurs des théories décoloniales s'inscrivent dans la lignée de la philosophie de la libération bien qu'ils n'en partagent pas l'élan utopique, alimenté à l'époque par un contexte politique porteur d'espoir avec la révolution cubaine notamment. Leurs arguments sont issus d'études diverses menées depuis différentes disciplines : la philosophie politique, la sémiologie, l'économie, les recherches contemporaines sur les héritages coloniaux et les *postcolonial studies* bien sûr, desquelles les théories décoloniales prétendent se distinguer, arguant que celles-ci ont été produites à partir du cas des anciennes colonies britanniques et ne permettent donc pas d'appréhender les spécificités historico-culturelles de l'Amérique latine.

Le thème de la dépendance des pays latino-américains devant l'Occident est une constante de la pensée critique latino-américaine : « À partir des guerres de

²³⁰ Notre traduction de « todos aquellos que en el mismo tiempo analizaban la misma realidad, pero apegados únicamente al racionalismo europeo, no llegaron a hacer otra cosa que buscar en nuestra tierra la reproducción de Europa ».

Aníbal Quijano, *Modernidad, Identidad y utopía en América Latina*, Quito, El Conejo, 1990, p. 60.

²³¹ Parmi les chercheurs qui le constituent nous pouvons citer des sociologues, Aníbal Quijano, Edgardo Lander, Ramón Grosfoguel et Agustín Lao-Montes, des sémiologues, Walter Mignolo et Zulma Palermo, des anthropologues, Arturo Escobar et Fernando Coronil, des philosophes, Eduardo Restrepo, Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez, María Lugones y Nelson Maldonado-Torres, mais aussi le critique littéraire Javier Sanjinés.

²³² Capucine Boidin et Fátima Hurtado López, « La philosophie de la libération et le courant décolonial », in *Cahiers des Amériques latines*, n° 62, Paris, IHEAL, 2009, p. 20.

l'indépendance, le thème numéro un du continent a été celui de la dépendance »²³³. Les historiens de l'art en Amérique latine n'ont pas cessé de prendre part à cette pensée critique, que l'on pense aux travaux de José Carlos Mariátegui dans les années 1920, ou à la virulence de l'article de Marta Traba, intitulé « La culture de la résistance », publié en 1974 et duquel la citation précédente est issue. Bien avant les théories décoloniales, l'historien et théoricien de l'art Juan Acha (1916-1995) interroge l'importance du thème de l'identité dans l'art latino-américain dans des termes qui suggèrent déjà implicitement la notion de colonialité du savoir : « ce n'est pas que nous soyons en recherche de notre identité mais en recherche d'une conscience de notre identité, autrement dit en recherche de concepts pour comprendre notre identité, qui n'est ni européenne ni de type occidental, mais plurielle »²³⁴.

Au-delà de la valeur critique de ces réflexions, tâchons maintenant d'analyser comment cette prise de position à l'égard des savoirs occidentaux a suscité un renouvellement des rapports au passé. Dans l'ouvrage intitulé *Modernidad, Identidad y utopía en América Latina*, paru en 1990 (« Modernité, Identité et utopie en Amérique Latine »), Aníbal Quijano s'interroge sur l'origine et les conséquences du concept de modernité en Amérique latine. Pour cet auteur (une des figures de proue des théories décoloniales), la conception européenne de la modernité ne permet pas de penser l'Amérique latine dans la mesure où elle ne tolère pas l'imbrication des temporalités produites par le métissage et les différentes traditions culturelles qui cohabitent en Amérique latine.

Comme pour Néstor García Canclini (qui publia *Culturas híbridas* la même année), pour Aníbal Quijano les spécificités historico-culturelles de l'Amérique latine ne permettent pas d'opposer tradition et modernité. La perspective d'analyse historiographique traditionnelle s'avère donc impuissante pour penser l'Amérique latine. En 2004, c'est en tant qu'historienne de l'art latino-américain qu'Ivonne Pini

²³³ Notre traduction de : « A partir de las guerras de la independencia, el tema número uno del continente ha sido el de la dependencia »

Marta Traba, « La cultura de la resistencia », *Literatura y praxis en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1974, p. 49.

²³⁴ Notre traduction de : « No es que estemos en la búsqueda de nuestra identidad sino en la búsqueda de la autoconcientización de nuestra identidad, o sea la búsqueda de conceptos para comprender nuestra identidad, que no es europea y de tipo occidental, o sea unitaria, sino plural ».

Juan Acha cité par Damián Bayón, *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Edition Monte Ávila, 1976, p. 43.

reprend ce constat : « la question de savoir comment aborder le passé, que récupérer de ces mémoires, a commencé à causer une crise de l'idée de temps proposée par la modernité »²³⁵. Face à ce constat, il ne s'agit pas seulement de rejeter l'analyse historique chronologique et linéaire induite par le concept de modernité, mais aussi de reconnaître le caractère multitemporel de l'Amérique latine : « il s'agit d'une spécificité [...] d'un des sens qui forment l'identité latino-américaine : la relation entre histoire et temps est ici complètement différente de la manière dont elle apparaît en Europe et aux Etats-Unis. En Amérique Latine, ce qui dans ces histoires est séquence, est une simultanéité »²³⁶.

Pour qualifier ce caractère multitemporel, Aníbal Quijano utilise les mêmes termes qu'emploiera quelques années plus tard Antonio Cornejo Polar dans sa théorie de l'hétérogénéité (Quijano parle d'hétérogénéité historique et d'opposition des éléments culturels, une opposition qui renvoie aux contradictions et à la conflictualité qu'identifie Cornejo Polar). Pour Quijano, l'« hétérogénéité historique » de l'Amérique latine résulte de la cohabitation de strates culturelles différentes qui n'ont pas fini de se sédimenter²³⁷. Mais cette cohabitation ne serait pas seulement due à l'histoire de l'Amérique latine, elle serait une conséquence de la situation de dépendance envers l'Occident. Cette dépendance aurait en effet empêché l'Amérique latine de faire émerger des concepts lui permettant d'appréhender ses spécificités historico-culturelles, en dehors des outils théoriques du savoir occidental. Il ne s'agit donc pas de rejeter les éléments de la culture occidentale présents en Amérique latine, il s'agirait de dénoncer son hégémonie et de souligner son aporie lorsqu'il s'agit de penser l'Amérique latine. Ivonne Pini inscrit l'histoire de l'art latino-américain dans cette analyse lorsqu'elle déclare qu'« il ne s'agit pas de rejeter mécaniquement l'occidental et d'idéaliser les composants non occidentaux, mais de comprendre le concept de culture hybride, qui

²³⁵ Notre traduction de : « la pregunta de cómo abordar el pasado, qué recuperar de esas memorias, empezó a causar una crisis en la idea de tiempo propuesta por la modernidad ».

Ivonne Pini, *op.cit.*, p. 68.

²³⁶ Notre traduction de : « Se trata de una especificidad [...] de uno de los sentidos que van formando la identidad latinoamericana: la relación entre historia y tiempo es aquí por completo diferente que como aparece en Europa o en Estados Unidos. En América Latina, lo que en esas historias es secuencia, es una simultaneidad ».

Aníbal Quijano, *op.cit.*, pp. 60-61.

²³⁷ *Ibid.*, p. 59.

entretisse des hétérogénéités, des réalités qui coexistent et se juxtaposent»²³⁸. Le vocabulaire employé ici témoigne de l'intimité des liens qu'entretiennent les théories décoloniales avec celles de l'hybridité et de l'hétérogénéité.

Il n'est pas étonnant de constater une convergence d'analyse dans les travaux des historiens de l'art latino-américain. La proximité des analyses est un signe de la réciprocité avec laquelle les théories sont élaborées en sciences humaines. Leur nombre, la pluralité des champs disciplinaires et des objets d'études qu'elles investissent, entérine le passage d'un mode de compréhension et de représentation de l'Amérique latine à un autre. Et, il est intéressant de mettre en exergue la manière dont ces théories conjuguent toujours des modalités éthiques et esthétiques pour penser l'Amérique latine. Avant de s'y intéresser, il est temps de contextualiser la valeur critique contemporaine de ces théories vis-à-vis de ce qui est appelé le savoir occidental (que Quijano appelle la « raison instrumentale »).

Dans un article paru en 2006²³⁹, Lukasz Grützmacher critique la valeur transgressive attribuée au « nouveau roman historique » latino-américain vis-à-vis de l'histoire. Certains critiques et historiens latino-américains, parmi lesquels Fernando Aínsa, prétendent observer en Amérique latine depuis les années 1970²⁴⁰ le développement d'un nouveau genre littéraire. L'attitude critique des écrivains vis-à-vis de l'histoire officielle et de l'historiographie traditionnelle serait le trait caractéristique du « nouveau roman historique ». On retrouve ici les histoires alternatives de la photographie contemporaine. Fernando Aínsa observe deux tendances narratives au sein de ce genre littéraire : d'un côté déconstruire le passé, d'un autre le reconstruire²⁴¹. Les

²³⁸ Notre traduction de « No se trata mecánicamente de rechazar lo occidental e idealizar los componentes no occidentales, sino de entender el concepto de cultura híbrida, que entreteje heterogeneidades, realidades que coexisten y se juxtaponen ».

Ivonne Pini, *op.cit.*, p. 69.

²³⁹ Lukasz Grützmacher, « Las trampas del concepto “la nueva novela histórica” y de la retórica de la historia postoficial », Revue *Acta Poetica*, n° 27, Mexico, UNAM, 2006, pp. 141-167.

²⁴⁰ Voir notamment les ouvrages :

- *La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana*, San José, Facultad de Letras, 1995.
- *La reconstrucción de la utopía*, México, Correo de la Unesco, 1999.
- *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, La Habana, Arte y Literatura, 2002.

²⁴¹ Parmi les écrivains identifiés comme appartenant à l'une ou l'autre de ces tendances, nous pouvons citer Juan José Saer, Napoleón Baccino Ponce de León, Héctor Libertella, Alejo Carpentier, Miguel Otero Silva, Abel Posse, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, Denzil Romero, Olivier Debrouse, Fernando del Paso, Antonio Benítez Rojo, Carlos Fuentes, Eduardo Galeano ou encore Félix Álvarez Sáenz.

termes employés supposent différentes articulations entre passé et présent. Les auteurs partageraient la volonté d'interroger l'histoire (déconstruire) et parfois de la réécrire (reconstruire) sans prétendre se substituer tout à fait à l'histoire officielle. Il s'agirait de se réapproprier le récit de l'histoire et d'y faire entendre des alternatives. Or, dans le discours des critiques et des théoriciens, cette réappropriation est comprise comme une manière de décoloniser un savoir historiquement monopolisé : « présumant que l'historiographie "officielle" appuie toujours le Pouvoir, les écrivains contemporains tentent de faire une révolution dans la conscience historique [...] il s'agit d'une décolonisation intellectuelle et culturelle »²⁴².

Pour Lukasz Grützmacher, les écrivains et les critiques littéraires qui défendent la valeur transgressive de la littérature méconnaissent l'historiographie contemporaine. En effet, au regard du contexte de la seconde moitié du XX^e siècle, à savoir l'évolution et la remise en question des méthodes de l'historiographie, l'apparition d'un tel courant littéraire apparaît comme un symptôme de cette évolution. Les nouveaux rapports au passé que cette littérature inaugure n'ont une valeur transgressive qu'au regard de l'histoire traditionnelle ou historicisme. La manière avec laquelle l'historiographie a su remettre en question ses méthodes depuis plusieurs décennies rend donc caduque cette valeur transgressive, mais permet plutôt d'expliquer le contexte théorique dans lequel – et sans doute grâce auquel – ces évolutions interviennent. Reste à observer une nuance, si l'historiographie contemporaine a diversifié ses méthodes tout en abandonnant l'ambition d'une histoire linéaire et univoque, l'« historiographie officielle », celle des Etats, ne semble pas avoir encore incorporé cette évolution.

En guise d'exemple, la série de photographies intitulée *Historia* de l'artiste péruvienne Flavia Gandolfo confirme ce constat. À travers une investigation menée dans des écoles publiques péruviennes entre 1998 et 2000, l'artiste montre comment les représentations nationales véhiculées par l'enseignement public s'appuient encore sur une conception typologique des métissages ethniques. Il est par exemple demandé aux écoliers de représenter sous forme de dessins les différentes « races » qui composent le Pérou (*Figure 73*). Les enfants dessinent des visages sous lesquels ils écrivent le terme

²⁴² Notre traduction de : « Presuponiendo que la historiografía "oficial" siempre apoya al Poder, los escritores contemporáneos intentan hacer una revolución en la conciencia histórica [...] se trata de la descolonización intelectual y cultural ». Lukasz Grützmacher, *op.cit.*, p. 158.

qui permet d'identifier chacune d'entre-elles : « cholo » (pour les populations indigènes), « negro » (pour les populations noires), « chino » (pour les populations d'origine asiatique) et « gringo » (terme qui s'applique généralement aux populations blanches occidentales mais qui renvoie ici de manière générale aux populations blanches du Pérou). Les connotations relatives à chacun de ces termes impliquent un système de valeurs qui pourrait sembler anachronique. Si tous ces termes ont une connotation péjorative, celui de « cholo », utilisé pour désigner indistinctement les membres des communautés indigènes, véhicule une image particulièrement négative de l'indigène. Son utilisation, semble-t-il saluée par l'enseignant (le « 18 » sur l'image étant probablement la note obtenue), montre combien les systèmes de valeurs constitués durant la période coloniale demeurent parmi les représentations contemporaines des populations locales.

Cet exemple permet de montrer que l'histoire « effective », celle qui se transmet par l'éducation, dans les domaines privé et public, est encore marquée par les présupposés théoriques de l'historiographie traditionnelle. C'est pourquoi, le procès de l'histoire officielle que mènent les auteurs du « nouveau roman historique » mérite d'être appréhendé à l'aune des difficultés qu'implique l'application des nouvelles méthodes historiographiques aux discours historiques étatiques. Enfin, si la notion de colonialité du savoir semble impliquer un rejet des savoirs occidentaux, afin de contextualiser la valeur critique des théories qui s'appuient sur cette notion, nous pouvons considérer que les savoirs occidentaux rejetés sont ceux qui dérivent du positivisme. En outre, en Amérique latine, l'apport théorique de philosophes occidentaux tel que Michel Foucault est indéniable tant les travaux qui le citent sont nombreux, dont ceux qui ont nourri ces réflexions.

3.2. Modalités esthétiques des rapports au passé

Nous avons montré la manière dont les théories décoloniales, de l'hétérogénéité et de l'hybridité convergent dans leurs analyses pour fournir de nouveaux paradigmes de compréhension et d'interprétation du réel. Les deux précédents paragraphes (3.1.1. et 3.1.2.) nous ont permis de révéler en quoi, en Amérique latine, l'articulation passé/présent constitue un enjeu essentiel dû aux spécificités historico-culturelles de cet espace. Le caractère essentiel de cet enjeu a pu être recontextualisé et entendu comme

tel au regard de l'évolution des méthodes historiographiques, que nous avons présentée antérieurement. Au fur et à mesure de ces réflexions, à la faveur des citations d'Ivonne Pini notamment et de l'exemple du « nouveau roman historique », nous avons pu montrer que cet enjeu trouve de vives répercussions dans le champ de l'art²⁴³ :

Le thème du temps étant l'un des plus complexes et des plus présents dans l'art contemporain, les perspectives qu'assument les artistes pour l'aborder sont diverses. Entre elles, la mémoire culturelle et l'histoire collective occupent un premier plan. La perception critique du présent à travers la mémoire assume une importance singulière²⁴⁴.

Si cette citation atteste du fait que les artistes sont capables d'articuler, dans leurs œuvres, les catégories passé/présent, elle ne nous permet pas de comprendre comment. Les expressions employées rendent confuses ces articulations, hormis la dernière phrase qui signale le passé comme prisme à travers lequel le présent est analysé. C'est pourquoi nous aurons à préciser l'usage des termes mémoire et histoire (avec les adjectifs qui leurs sont associés) pour décrire ces articulations. Quant à la manière dont elles sont construites par des œuvres, Ivonne Pini donne quelques indications qui étayent l'un de nos présupposés : « la tendance à emprunter et à recycler des référents provenant des plus diverses sources esthétiques redouble. Il semble y avoir dans le

²⁴³ Dans un texte précédemment cité, Ivonne Pini analyse des expositions d'art latino-américain où la chronologie ne préside pas à l'organisation. Il s'agit d'expositions réalisées à partir des années 1990, car durant les années 1980, « la majorité des expositions étaient organisées par des Européens et des Nord-Américains qui dans beaucoup de cas continuaient d'utiliser des critères comme le primitivisme et l'exotisme » (p. 70). Ivonne Pini montre comment, à partir de la fin des années 1980, les conservateurs et les commissaires produisent des catégories thématiques « ouvertes et flexibles qui permettent de mettre en relation des artistes et des œuvres correspondant à différentes temporalités » (p. 73). Parmi ces expositions, nous pouvons citer :

- *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, Bronx Museum of the Arts, New York, 1989.
- *Figuración-Fabulación. 75 años de pintura en América Latina*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1990.
- *Ante América*, Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1992.
- *Heterotropías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*. Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2001.

Ivonne Pini, « Revisiones al manejo del tiempo histórico desde el arte latinoamericano », in *Artes*, n° 6, *op.cit.*

²⁴⁴ Notre traduction de : « siendo el tema del tiempo uno de los mas complejos y que está más presente en el arte contemporáneo, son diversas las perspectivas que asumen los artistas para abordarlo. Entre ellos ocupa un primer plano la memoria cultural y la historia colectiva. La percepción crítica del presente a través de la memoria asume una singular importancia ».

Ibid., p. 77.

regard vers le passé, [...] la nécessité de signaler qu'il y a des traditions qui sont vives et qui continuent d'interagir »²⁴⁵. Concernant le domaine des images, la dernière partie de cette citation fait écho à la notion de survivance (Aby Warburg) que nous présenterons bientôt. Dans tous les cas, cette affirmation converge avec la description d'une Amérique latine où les temporalités sont imbriquées. La première partie de la citation conforte l'une de nos hypothèses initiales selon laquelle l'articulation des catégories passé/présent s'effectue à travers la cohabitation de références issues de temporalités hétérogènes.

Ces réflexions nous conduisent à orienter notre analyse vers le domaine de l'esthétique, alors que des considérations éthiques – avec les théories décoloniales et le procès de l'histoire officielle – nous ont jusqu'à présent permis de justifier le fait que l'articulation des catégories passé/présent est un enjeu essentiel en Amérique latine. Ce passage du domaine de l'éthique à celui de l'esthétique n'est pas seulement induit par le fait que nous avons sollicité les propos d'une historienne de l'art. En effet, nos lectures nous ont permis de voir comment ces deux domaines interagissent au cœur des arguments développés par les théories décoloniales, de l'hétérogénéité et de l'hybridité, comme en témoigne par exemple la citation suivante d'Aníbal Quijano : « De quelle manière, sinon esthétique-mythique, est-il possible de rendre compte de cette simultanéité des temps historiques dans un même temps ? De quelle autre manière qu'en convertissant tous les temps en un seul ? »²⁴⁶. À ces deux questions rhétoriques, Aníbal Quijano répond en sollicitant quelques célèbres exemples issus de la littérature : Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, José María Arguedas. Si la référence au domaine de la création artistique fait ainsi brutalement irruption dans son essai politique, c'est parce que c'est depuis le domaine de l'esthétique que les modalités de cette multitemporalité ont sans doute été le mieux décrites. L'utilisation d'un vocable similaire par les théories décoloniales, de l'hétérogénéité et de l'hybridité en constituait déjà un indice.

²⁴⁵ Notre traduction de : « se redobla la tendencia a pedir prestado y reciclar referentes que proceden de las más diversas vertientes estéticas. Parece existir en la mirada al pasado, [...] la necesidad de señalar que hay tradiciones que están vivas y que siguen interactuando »
Ibid., p. 68.

²⁴⁶ Notre traduction de « ¿de qué modo sino estético-mítico, se puede dar cuenta de esta simultaneidad de todos los tiempos históricos en un mismo tiempo? ¿De qué otro modo que convirtiendo todos los tiempos en un tiempo? »
Aníbal Quijano, *op.cit.*, p. 62.

3.2.1. Décrire la multitemporalité

En Amérique latine, le terme baroque renvoie souvent à la peinture coloniale, mais c'est depuis la littérature qu'il a refait florès au cours XX^e du siècle, avec les travaux théoriques de José Lezama Lima, Alejo Carpentier et Severo Sarduy. Bien qu'élaborées depuis la littérature, leurs théories ont proposé des systèmes d'interprétation aux prétentions plus vastes que celles des productions littéraires. Les théories du baroque élaborées en Amérique latine sont parfois appelées néobaroques. Elles s'inscrivent dans la tradition esthétique²⁴⁷ d'où dérive le mot mais prétendent s'être actualisées à partir d'une extension des « potentialités expérimentales du baroque » et d'une révision des « valeurs idéologiques de la modernité »²⁴⁸. Dans un ouvrage intitulé *Barroco y modernidad* (2000), Irlemar Chiampi justifie le regain des théories du baroque au XX^e siècle en mettant en parallèle les XVI^e et XX^e siècles : « Si le baroque est l'esthétique des effets de la Contre-Réforme, le néobaroque l'est de la contre-modernité »²⁴⁹. L'idée que les théories baroques en Amérique latine sont le signe d'une « dissonance de la modernité avec la culture d'Amérique Latine »²⁵⁰ devient très vite dans l'ouvrage l'argument majeur permettant d'expliquer la nouvelle vitalité de ces théories et d'exposer leur valeur critique.

Toutefois, avant d'aller plus loin dans les fondements éthiques et esthétiques de ces théories, il est important de signaler le fait que le terme baroque semble avoir déserté le vocabulaire des intellectuels d'Amérique latine depuis les années 1990. Si, Antonio Cornejo Polar s'inscrit dans les travaux de Severo Sarduy lorsque, comme lui, il réemploie les concepts bakhtiniens, à aucun moment il n'utilise le terme baroque. Le même constat peut être fait pour les théories décoloniales et de l'hybridité. Expliquer le succès puis l'infortune théorique contemporaine du baroque en Amérique latine nécessiterait d'autres recherches. Nous pouvons néanmoins déjà formuler l'hypothèse que le désinvestissement du terme baroque est, d'une part, une conséquence indirecte du

²⁴⁷ Si tant est que l'on puisse parler d'une tradition, le paradigme baroque ayant connu de multiples inflexions en Europe comme en Amérique latine.

²⁴⁸ Irlemar Chiampi, *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 29.

²⁴⁹ Notre traduction de : « Si el barroco es la estética de los efectos de la Contrarreforma, el neobarroco lo es de la contramodernidad ».

Ibid., p. 37.

²⁵⁰ *Ibid.*

succès de la théorie d'Alejo Carpentier. Ce succès a intimement rattaché la notion de baroque latino-américain à l'expression de réalisme magique et la réception exotisante des productions culturelles associées à la théorie de Carpentier a suscité à partir des années 1990 en Amérique latine un abandon et un rejet des termes qui en relèvent. D'autre part, le désinvestissement du terme baroque se comprend au regard du fait que, depuis la fin des années 1980, historiens, critiques et commissaires ont cessé de chercher et défendre l'idée d'une expression artistique qui serait proprement latino-américaine. C'est en particulier dans les années 1920-1930 que la recherche de « lo propio »²⁵¹ a été la plus intense parmi les artistes et les théoriciens en Amérique latine. Les théories du baroque n'ont néanmoins pas cessé de contribuer à étayer l'argumentaire des partisans de la perspective essentialiste. Rappelons-nous la question, et sa réponse, d'Alejo Carpentier : « Et pourquoi l'Amérique latine est-elle la terre d'élection du baroque ? Parce que toute symbiose, tout métissage, engendre un baroquisme »²⁵².

Le reflourissement du baroque au XX^e siècle dans la littérature en Amérique latine serait le signe de l'incompatibilité d'une conception européenne, puis occidentale, de la modernité avec les spécificités historico-culturelles de l'Amérique latine. Cette conception s'avèrerait inapte à permettre l'incorporation d'éléments non occidentaux aux projets d'intégration et de constitution des identités nationales. Pour Irlemar Chiampi, les textes néobaroques mettent en évidence la « crise de la modernité », c'est pourquoi ils ne sauraient être réduits à « un maniérisme *rétro* et réactionnaire ». Face à la crise des grands récits traditionnels, « ce n'est pas un hasard que ce soit justement le baroque – avant les Lumières, prémoderne, prébourgeois, préhégléen – l'esthétique réappropriée depuis cette périphérie, qui a seulement recueilli les restes de la modernisation, pour renverser le canon historiciste de la modernité »²⁵³. Ainsi, comme chez Aníbal Quijano, la critique de la modernité conduit à une critique de l'historiographie traditionnelle, qu'induit le concept de modernité. Or, si, pour Aníbal Quijano, la modernité ne tolère pas l'imbrication des temporalités, au contraire le

²⁵¹ A ce sujet, voir, en espagnol : Ivonne Pini, *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, Mexico, Uruguay y Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2000.

²⁵² Déjà cité, Alejo Carpentier, cf. note de bas de page n° 132.

²⁵³ Notre traduction de : « No es casual, pues, que sea justamente el barroco – preiluminista, premoderno, preburgués, prehegléiano – la estética reapropiada desde esta periferia, que sólo recogió las sobras de la modernización, para revertir el canon historicista de lo moderno ». Irlemar Chiampi, *op.cit.*, p. 38.

baroque serait le paradigme esthétique permettant de la mettre en évidence : « les textes baroques latino-américains [...] sont des conjonctions d'hétérogénéité [...] un mélange inflationniste de strates et portées, de simultanités et de synchronies qui n'atteignent pas l'unification »²⁵⁴. Les textes néobaroques²⁵⁵, par leur pratique discursive de la polyphonie et de l'anachronisme, seraient un lieu (artistique) où le caractère multitemporel de l'Amérique latine apparaîtrait²⁵⁶.

Comme pour Fernando Aínsa au sujet du « nouveau roman historique », le caractère parodique serait le trait commun des œuvres baroques. Pour qualifier les modalités esthétiques du baroque, dans le texte intitulé « Barroco y neobarroco » (1972)²⁵⁷, Severo Sarduy reprend les principaux concepts de la théorie bakhtinienne – dialogisme, polyphonie, parodie, carnavalisation²⁵⁸ – et les applique à la littérature latino-américaine. Vingt ans plus tard, sans utiliser le terme baroque, Antonio Cornejo Polar reprend à son tour les concepts bakhtiniens pour élaborer la théorie de l'hétérogénéité. Pour Severo Sarduy, le caractère polyphonique des œuvres baroques s'explique par les spécificités historico-culturelles de l'Amérique latine. La cohabitation de références hétérogènes relèverait en effet de la manière dont l'Amérique latine a été depuis le XVI^e siècle et jusqu'aujourd'hui « le *carrefour* de langues, races, parlers, traditions, mythes et pratiques sociales »²⁵⁹. Toutefois, ce qui distingue les œuvres baroques ne serait pas tant la cohabitation de ces références que les modalités esthétiques de leur cohabitation, car c'est là que résiderait le caractère subversif du baroque. La polyphonie, la parodie, le détournement, l'artificialisation, la carnavalisation seraient les modalités grâce auxquelles les œuvres assumeraient une fonction critique vis-à-vis des récits traditionnels, ceux de l'histoire et de l'identité

²⁵⁴ Notre traduction de : « los textos neobarrocos latinoamericanos [...] son conjunciones de heterogeneidades [...] un revoltijo inflacionario de estratos y camadas, de simultaneidades y sincronías que no alcanzan la unificación »

Ibid., p. 33.

²⁵⁵ Dans son ouvrage, Irleamar Chiampi cite notamment les romans de Severo Sarduy, Luis Rafael Sánchez, Augusto Roa Bastos, Haroldo de Campos, Carlos Germán Belli, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Carlos Fuentes, ou encore Fernando del Paso.

²⁵⁶ L'une des œuvres les plus souvent reprises en guise d'exemple est peut être celle de l'écrivain et anthropologue péruvien José María Arguedas, et notamment *El Zorro de arriba y el Zorro de abajo* (1971). Dans ses romans, il choisit de raconter la vie des mondes andins en espagnol, tout en manifestant, dans la structure de la langue et dans les références, la force expressive du quechua.

²⁵⁷ Severo Sarduy, « Barroco y neobarroco » (1972), *op.cit.*

²⁵⁸ Cf. Supra note de page n° 180.

²⁵⁹ Irleamar Chiampi, *op.cit.*, p. 50.

notamment. Il n'est pas étonnant que les textes néobaroques refusent le récit classique porté par une seule et même instance narrative dans la mesure où « l'histoire traditionnelle [...] a longtemps été de préférence une histoire-récit, une narration »²⁶⁰. Enfin, parce que les œuvres baroques ne dissimuleraient pas ces différentes modalités, elles se caractériseraient aussi par une mise en évidence de leur structure formelle, par l'exposition de leur « grammaire » (Irlemar Chiampi).

3.2.2. *Baroque pour la littérature, postmoderne pour la photographie ?*

Il est intéressant de remarquer que le vocable utilisé par les acteurs du monde de l'art pour qualifier la photographie contemporaine en Amérique latine fait état des mêmes modalités, lorsqu'il s'agit de commenter le fonctionnement des images. Non que nous souhaitions qualifier les photographies de baroque, l'enjeu est pour nous de remarquer une convergence des analyses et un partage des préoccupations. Défendant le caractère subversif de la photographie latino-américaine contemporaine, Alejandro Castellote emploie les termes « irrévérence », « ironie », « sarcasme ». Il parle de « détournement » des langages médiatiques (ceux de la publicité, du cinéma, de l'histoire de l'art) et de « grammaires métisses »²⁶¹. Le critique Juan Antonio Molina parle quant à lui de « scepticisme et d'irrévérence envers l'historique »²⁶². Il estime que la « parodie, la carnavalisation et le travestissement des identités collectives nationales, apportent une vision critique ou idéologique de la société »²⁶³. Le terme baroque n'est pourtant que très rarement utilisé pour qualifier les photographies. De plus, lorsqu'il est utilisé, la référence aux théories du baroque latino-américain n'est jamais explicitée.

On trouve par exemple un tel emploi du terme dans le texte qui accompagne les photographies du brésilien Miguel Rio Branco lors de l'exposition « América Latina 1960-2013 » : des « compositions baroques, chargées d'une iconographie dépareillée ou hétérogène »²⁶⁴ (*Figures 74 et 75*). Le vocabulaire utilisé renvoie pourtant implicitement à l'analyse proposée par les théories que nous avons présentées, comme en témoigne le terme « hétérogène ». Les photographies de Miguel Rio Branco ne sont

²⁶⁰ Jacques Le Goff, *op.cit.*, p. 39.

²⁶¹ Alejandro Castellote, *Photoquai, op.cit.*, pp. 22-24.

²⁶² Juan Antonio Molina, « La historia a contrapelo », *op.cit.*

²⁶³ Juan Antonio Molina cité par Alejandro Castellote, *Ibid.*, p. 24.

²⁶⁴ Sagrario Berti, *América Latina, 1960-2013, Photographies*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Museo Amparo de Puebla, 2013, p. 140.

pas des mises en scène, sa pratique de la photographie pourrait s'inscrire dans la catégorie du photoreportage d'auteur²⁶⁵. Cette catégorie suppose un engagement personnel du photographe dans la situation photographiée, une proximité avec son sujet qui se traduit par des effets stylistiques tels que le décadage, le flou et la saturation des contrastes. Le propos choisit de ne pas s'ancrer dans cette référence à une catégorie récente de l'histoire de la photographie. Il s'attache plutôt à décrire la manière dont ces images intègrent différents types de langages iconographiques : « des morceaux d'affiches publicitaires, des lambeaux d'images érotiques, de vieilles pages de journaux »²⁶⁶. Il s'agit donc de mettre en évidence les énonciations diverses qui composent les images ou leur caractère polyphonique, pour reprendre volontairement un terme utilisé par les théories du baroque. Enfin, le commentaire insiste sur la saturation des couleurs que certains historiens ont identifiée comme caractéristique de la photographie brésilienne, utilisant parfois l'adjectif tropicaliste²⁶⁷.

Dans les discours, au terme baroque les acteurs du monde de l'art semblent avoir substitué celui de postmoderne. Alejandro Castellote parle d'« institutionnalisation du postmodernisme dans la photographie contemporaine »²⁶⁸ tandis que Juan Antonio Molina évoque la « condition postmoderne » de la photographie²⁶⁹. Pour Irlemar Chiampi, l'esthétique néobaroque est une esthétique postmoderniste. En effet, toutes deux se caractériseraient par un déplacement, et même parfois une disparition, du sujet de l'énonciation et une rupture du mouvement historique linéaire : « le néobaroque investit, dans sa pratique discursive de l'affaiblissement de l'historicité et du décentrement du sujet, le paradigme de la vision pessimiste de l'histoire »²⁷⁰. Ces deux idées d'une disparition du sujet et d'une crise de l'histoire ont été particulièrement

²⁶⁵ Voir Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Flammarion, Paris, 2002 et Gaëlle Morel, *Le photoreportage d'auteur, L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 70*, CNRS Editions, Paris, 2006.

²⁶⁶ Sagrario Berti, *América Latina, 1960-2013, Photographies, op.cit.*, p. 140.

²⁶⁷ « la photographie brésilienne s'est caractérisée, dans un moment déterminé, par la couleur, par une tropicalité... »

Iatã Cannabrava, entretien publié sur le site internet :

<http://indexfoto.montevideo.gub.uy/articulo/entrevista-iata-cannabrava-fotografo-coordinador-del-foro-latinoamericano-de-san-pablo>, consulté le 22 octobre 2013.

²⁶⁸ Alejandro Castellote, *Photoquai, op.cit.*, pp. 22.

²⁶⁹ Juan Antonio Molina, « Marcos López : Al sur del realismo », (catalogue de l'exposition du même nom) Cádiz, Espagne, 2004. Article consulté sur internet le 12 mars 2012, <http://www.marcoslopez.com/marcosrealismo.htm>.

²⁷⁰ Notre traduction de : « el neobarroco invierte, en su practica discursiva del debilitamiento de la historicidad y del descentramiento del sujeto, el paradigma de la visión pesimista de la historia oficial ». Irlemar Chiampi, *op.cit.*, p. 36.

développées par les penseurs postmodernes au cours des années 1970-1980²⁷¹. Pourtant, pour Irleamar Chiampi, le baroque ne saurait être réduit à une esthétique postmoderniste :

La fonction critique du baroque ne s'épuise pas, cependant, dans la vision pessimiste de l'histoire que contient l'entropie de la modernité historiciste. La réappropriation esthétique du baroque a été un ressort pour recréer l'histoire à la lumière des nouveaux défis du présent²⁷².

Le terme histoire, tel qu'il est utilisé dans cette dernière phrase de la citation, pourrait nous faire croire que les textes néobaroques se sont substitués à l'historiographie traditionnelle. Ces textes peuvent probablement être davantage assimilés à la catégorie histoires alternatives, qu'identifie Juan Antonio Molina au sujet de la photographie contemporaine, qu'à celle d'Histoire. Dans tous les cas, l'affirmation d'une photographie à la fois postmoderne et capable de créer des histoires alternatives n'offre pas un véritable cadre d'interprétation des images. En effet, si l'expression « photographie postmoderne » suggère un décentrement ou une disparition du sujet (en tant qu'énonciation et en tant qu'objet de référence), comment la photographie pourrait-elle être alors le support d'histoires alternatives, elles-mêmes portées par les revendications de mémoires collectives ? L'adjectif postmoderne offre une catégorisation trop imprécise et lâche des images.

Les acteurs du monde de l'art ont préféré au terme baroque celui de postmoderne pour qualifier les photographies, bien que le vocabulaire qu'ils emploient relève implicitement des théories baroques et des concepts bakhtiniens. Cette préférence s'explique sans doute par la fortune théorique qu'ont connue les théories postmodernes jusqu'au début des années 2000. Les travaux menés par le sémiologue italien Omar Calabrese (1949-2012)²⁷³ à propos de l'art aurait néanmoins pu inscrire le terme néobaroque dans le vocabulaire des critiques. Dans *La guerre des images*, l'historien Serge Gruzinski, spécialiste du Mexique colonial, n'hésite pas à associer les termes

²⁷¹ Voir par exemple Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

²⁷² Notre traduction de : « La función crítica del neobarroco no se agota, sin embargo, en la visión pesimista que registra la entropía de la modernidad historicista. La reapropiación estética del barroco ha sido también el resorte para recrear la historia a la luz de los nuevos desafíos del presente ».

Ibid., p. 38.

²⁷³ Omar Calabrese, *L'età neobarroca*, Bari, Laterza, 1987.

néo-baroque et postmodernisme. Pour lui, l'étude du baroque colonial apporte des clés de compréhension des phénomènes actuels :

le brouillage des références, la confusion des registres ethniques et culturels, le chevauchement du vécu et de la fiction, la diffusion des drogues, la multiplication des supports de l'image font également des imaginaires baroques de la Nouvelle-Espagne une préfiguration des imaginaires néo-baroques ou postmodernes qui sont les nôtres²⁷⁴.

Quand il étudie l'expérience du baroque colonial, Serge Gruzinski ne cherche pas à identifier les spécificités d'une expression culturelle latino-américaine. Il estime plutôt que cette expérience fournit des éléments de réflexion permettant de penser les phénomènes contemporains tel que la mondialisation et le multiculturalisme qu'elle implique : « prodigieux chaos de doubles et de “répliquants” culturels, gigantesque “entrepôt de résidus” où s'amoncellent les images et les mémoires mutilées de trois continents – Europe, Afrique, Amérique – [...] l'Amérique latine recèle dans son passé de quoi mieux affronter le monde postmoderne où nous nous engouffrons »²⁷⁵.

Au cours du XX^e siècle, les théories du baroque latino-américain ont certes contribué à nourrir l'idée d'une expression proprement latino-américaine. Toutefois, dans la théorie de Severo Sarduy, de même que dans des convergences avec les analyses d'Aníbal Quijano ou d'Antonio Cornejo Polar, le baroque ne permet pas l'adoption d'une perspective essentialiste car l'histoire de l'Amérique latine rendrait stérile la question des origines. En effet, l'imbrication des temporalités causée par les différents métissages et la dimension coercitive de la colonisation aurait produit ce que Sarduy appelle une « carence épistémique » : « le baroque actuel, le néo-baroque, reflète [...] la carence qui constitue notre fondement épistémique »²⁷⁶.

Aníbal Quijano, dans son essai politique, insiste sur la conflictualité générée par l'histoire de l'Amérique latine. Pour lui, la relation problématique entre passé et présent, l'imbrication des temporalités et ce qu'il appelle la « note de dualité » des sensibilités en Amérique latine ne se comprennent qu'au regard de la domination exercée par

²⁷⁴ Serge Gruzinski, *La guerre des images, de Christophe Colomb à « Blade Runner » (1492-2019)*, Paris, Fayard, p. 335.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 336.

²⁷⁶ Notre traduction de : « el barroco actual, el neobarroco, refleja [...] la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico ».

Severo Sarduy, « Barroco y neobarroco » (1972), *op.cit.*, p. 183.

l'Occident. Rappelons que cette domination n'est pas seulement économique et politique, mais qu'elle relève aussi de ce qu'il appelle la colonialité du savoir. Il en conclut que « ce propre dans notre culture est un produit inachevé de la manière avec laquelle se réorganisent et se réorientent les éléments qui proviennent de cette relation de domination et de conflit »²⁷⁷. Le terme inachevé qu'il emploie renvoie à l'idée de carence épistémique développée par Severo Sarduy. Ainsi, toutes les tentatives de définition d'une identité latino-américaine buteraient contre cette carence.

Mais, au-delà de la dimension négative induite par le terme carence, l'inachèvement conduit plutôt à souligner le caractère dynamique des cultures en Amérique latine. Si les travaux de Severo Sarduy ou d'Aníbal Quijano nourrissent les arguments en faveur d'une pensée proprement latino-américaine, ils n'entendent pas pour autant définir une identité stable et communément partagée : « l'identité latino-américaine, qui ne peut pas être définie en termes ontologiques, est une complexe histoire de production de nouveaux sens historiques, qui partent de légitimes et de multiples héritages de rationalité »²⁷⁸. Par conséquent, si nous devons encore parler d'ontologie, il nous faudrait dès lors parler de déplacement ontologique. Ce que ces théories identifient comme proprement latino-américain sont plus des mécanismes de production culturelle qu'un ensemble de référents stables permettant de caractériser une identité.

Enfin, il nous faut mettre en évidence l'utopie dont les théories du baroque, et les modalités à partir desquelles elles décrivent le caractère multitemporel de l'Amérique latine, estiment être l'exégèse. Les théories du baroque ont été développées depuis le domaine de l'esthétique. Ce domaine suppose des lieux et des objets, de nature artistique souvent, où les enjeux liés à cette multitemporalité puissent être interrogés et manifestés. Or, pour l'ensemble des chercheurs qui ont développé et défendu ces théories, les œuvres littéraires sont les lieux qui préfigurent ce dont l'Amérique latine aurait besoin pour se donner un nouveau sens historique :

²⁷⁷ Notre traduction de : « Eso propio en nuestra cultura es un inacabado producto del modo en que se reorganizan y reencauzan los elementos que provienen de esa relación de dominación y de conflicto ». Aníbal Quijano, *op.cit.*, p. 64.

²⁷⁸ Notre traduction de : « La identidad latinoamericana, que no puede ser definida en términos ontológicos, es una compleja historia de producción de nuevos sentidos históricos, que parten de legítimas y múltiples herencias de racionalidad ». *Ibid.*, p. 69.

Toute utopie est, après tout, un projet de reconstitution du sens historique d'une société. Le fait qu'elle soit abritée, d'abord, dans un règne esthétique, ne signale-t-il pas, comme toujours, que c'est dans l'esthétique que se préfigurent les transformations possibles de la totalité historique ?²⁷⁹

Irlemar Chiampi inscrit les théories du baroque ou néobaroque dans cette perspective proposée par Aníbal Quijano. Elle estime en effet que le baroque est une utopie de l'esthétique qui fait de l'art un lieu privilégié pour l'expression des cultures construites « par l'hétérogénéité multitemporelle »²⁸⁰.

Dans cette thèse, il ne s'agit pas pour nous de faire des images les lieux d'une telle utopie. Notre analyse n'est pas guidée par une motivation politique, c'est pourquoi les images ne seront par exemple pas étudiées en termes d'émancipation vis-à-vis des savoirs occidentaux. L'enjeu est pour nous de mettre en évidence la manière dont l'esthétique est investie de la capacité d'articuler significativement des temporalités hétérogènes. Nous avons pu voir que, dans ces différentes théories, des enjeux éthiques – la critique de la modernité et de l'historicisme notamment – sont intimement liés à des modalités esthétiques. L'intimité de ces liens montre que l'esthétique est envisagée comme un espace privilégié pour articuler de manière signifiante différentes temporalités et différentes instances énonciatives. Or, l'une des hypothèses qui animent cette recherche est que les images sont elles aussi capables d'articuler les catégories temporelles passé/présent et donc d'établir différents types de rapports avec le passé.

²⁷⁹ Notre traduction de : « Toda utopía es, después de todo, un proyecto de reconstitución del sentido histórico de una sociedad. En hecho de que fuera alojada, primero, en un reino estético, no hace sino señalar, como siempre, que es en lo estético donde se prefiguran las transformaciones posibles de la totalidad histórica ».

Aníbal Quijano, *op.cit.*, p. 65.

²⁸⁰ Irlemar Chiampi, *op.cit.*, p. 41.

3.2.3. *Les images témoignent et produisent une expérience du temps*

En Amérique latine, où « l'Etat précède la nation »²⁸¹, les images ont joué un rôle majeur dans la construction des imaginaires collectifs, d'abord coloniaux, puis nationaux. L'historien Serge Gruzinski a mis en valeur dans ses travaux le rôle des images dans la constitution des sociétés latino-américaines (à travers le cas du Mexique en particulier). Ses analyses montrent que les images n'ont pas qu'une valeur illustrative ou ornementale mais qu'elles ont activement pris part aux phénomènes de métissage. Au cœur de la conflictualité de ces phénomènes qui engagent différents protagonistes, qu'il s'agisse des colons ou des communautés indigènes pour le XVI^e siècle, les mêmes images ont été un moyen d'imposition de la part des colons autant qu'un moyen de résistance de la part des communautés autochtones. Les images créées en Amérique latine peu après le début de la colonisation manifestent déjà ces deux stratégies, que nous pensions par exemple au mythe de la Vierge de Guadalupe ou à certains codex qui mêlent écriture latine, symboles et glyphes. Les images ont donc très tôt été à la fois l'indice et le support de l'imbrication des temporalités : « Les imaginaires coloniaux comme ceux d'aujourd'hui pratiquent la décontextualisation et le réemploi, la destructuration comme la restructuration des langages »²⁸². Les ouvrages de Serge Gruzinski recèlent de très nombreux exemples montrant comment les images interviennent au cœur des phénomènes de métissage. C'est pourquoi, nous pouvons considérer qu'elles sont capables de manifester la coexistence des temporalités autant qu'elles participent à la reconfiguration des modalités de cette coexistence.

Dès le XVI^e siècle, si des images dévotées importées d'Europe ont contribué à l'évangélisation des populations indigènes, ce sont des images créées en Amérique qui ont progressivement et relativement permis de fédérer l'ensemble des populations locales. Dans l'ouvrage intitulé *La guerre des images*, Serge Gruzinski examine la manière dont les images ont permis d'évangéliser les populations indigènes. Il souligne combien de nouvelles images, qui mêlent les imaginaires européens et amérindiens ont permis de fédérer les différentes populations locales et de créer un imaginaire métisse autochtone, la Vierge de Guadalupe en étant l'archétype : « L'image baroque secrète autour d'elle un consensus qui transcende les barrières ethniques et sociales, elle

²⁸¹ Henri Favre, *op.cit.*, p. 125.

²⁸² Serge Gruzinski, *La guerre des images, op.cit.*, p. 335.

sacralise la terre où elle est apparue et soutient l'affirmation d'un "protonationalisme" »²⁸³. En 1870, commentant la fête de la Vierge de Guadalupe (devenue fête nationale en 1859), le général Ignacio Manuel Altamirano souligne que « le culte de la Vierge mexicaine est l'unique lien qui unit [...] toutes les races...toutes les classes...toutes les castes... »²⁸⁴. L'image syncrétique et autochtone de la Vierge de Guadalupe est donc devenue le symbole d'une conscience nationale, ou plus exactement pour Serge Gruzinski, « le substitut qui en tiendrait lieu »²⁸⁵.

En 2010, l'artiste mexicaine Alinka Echeverría a réalisé une série de trois cents photographies de pèlerins qui, chaque année, parmi des millions d'autres, effectuent une marche des quatre coins du Mexique pour rejoindre la Basilique de Guadalupe sur la colline de Tepeyac. Durant le trajet, chacun de ces pèlerins portent sur le dos une représentation de la vierge (*Figures 76, 77, 78 et 79*). Bien qu'il s'agisse de la même figure tutélaire, la représentation que chacun des pèlerins transporte est une nouvelle image de la vierge. Le caractère sacré de la première image de la vierge (*Figures 32 et 33*) n'interdit donc pas les réappropriations et les reproductions à partir de matériaux divers. Ainsi, chacun des pèlerins poursuit et actualise l'activité syncrétique qui donna naissance au mythe. Ce phénomène rend compte de la plasticité des images en Amérique latine et de la capacité de réappropriation que cette plasticité suppose de la part des individus. C'est en se réappropriant une modalité documentaire traditionnelle de la photographie que l'artiste met en évidence cette plasticité. Pour chacune des photographies de cette série, Alinka Echeverría répète en effet le même protocole de prise de vue : les pèlerins sont toujours photographiés de plain-pied depuis le même point de vue avec des couleurs de même intensité.

Cette démarche s'inscrit dans ce que l'histoire de la photographie nomme la tradition documentaire, dont les figures de tutelles sont les photographes Eugène Atget, August Sander ou Walker Evans. L'objectivité du regard porté sur le réel, à partir d'une répétition des règles de prise de vue notamment, caractérise la tradition documentaire²⁸⁶. En isolant les pèlerins sur un fond blanc, l'artiste renforce ici cet effet d'objectivité. Le fond blanc renvoie au studio, lieu où – voudrait-on croire – le sujet peut être

²⁸³ *Ibid.*, p. 228.

²⁸⁴ Cité par Serge Gruzinski, *Ibid.*, p. 326.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ Voir Olivier Lugon, *Le Style documentaire*, d'August Sander à Walker Evans, Paris, Macula, 2002.

photographié « à distance approprié, sous un angle favorable, [par un œil] libre de préjugés »²⁸⁷. Pourtant, cet effet d'objectivité a moins pour but de renforcer la valeur documentaire de la série que de donner aux pèlerins une dimension sculpturale. Ainsi, l'extraction des individus du contexte dans lequel ils effectuent ce pèlerinage permet de rendre hommage à leur capacité créative. Sans les accidents d'un paysage pour détourner notre regard des pèlerins et de l'image de la vierge surtout, le spectateur peut se concentrer sur la valeur esthétique singulière de chacune de leurs créations : « En fin de compte ce projet n'est pas un récit des journées de célébration de la Vierge de Guadalupe, mais plutôt un essai sur la visibilité de l'icône, sa force de prégnance et sa capacité de mythification dans la photographie »²⁸⁸.

Cet exemple souligne l'importance et la plasticité des images en Amérique latine. Du point de vue des références de l'image, le travail ne témoigne pas directement d'une articulation signifiante des temporalités. Toutefois, il manifeste la manière dont une histoire syncrétique, dont le récit commence en 1531 avec l'apparition de la Vierge sur la colline d'un temple aztèque, est chaque année réactualisée par la ferveur et la capacité d'appropriation de milliers d'individus. Enfin, cela montre aussi que les phénomènes de syncrétisme n'ont pas seulement joué un rôle lors des premiers temps de la Conquête. Les images en Amérique latine n'ont jamais cessé d'être un espace où le patrimoine préhispanique pouvait être réapproprié ou réactualisé. Ces réappropriations et actualisations sont très souvent en corrélation avec la question politique du statut de l'indigène, d'où le fait que l'indigénisme embrasse des enjeux politiques, économiques, sociaux mais aussi esthétiques.

Le muralisme mexicain du début du XX^e siècle a contribué à faire du patrimoine préhispanique un élément de l'identité mexicaine comme en témoigne par exemple la fresque réalisée en 1951 par Diego Rivera et intitulée « El pueblo demanda la salud » ou encore « La Gran Tenochtitlan » en 1945 (*Figures 80 et 81*). Toutefois, tout en puisant dans des références du passé, le muralisme mexicain est conçu comme un art engagé dans les problématiques du présent. Avec la peinture d'histoire, officiellement

²⁸⁷ Nelson Goodman, *Langages de l'art* [1968], Paris, Jacqueline Chambon, 1990, p. 37.

²⁸⁸ Notre traduction de « Al final este proyecto no es un relato de las jornadas de celebración a la Virgen de Guadalupe, sino un ensayo sobre la visibilidad del icono, su fuerza de pregnancia y su capacidad de mitificación en la fotografía ».

Juan Antonio Molina, « Camino al Tepeyac », 2011.

<http://www.alinkaecheverria.com/files/camino-al-tepeyac-por-juan-antonio-molina-cuesta-2011.pdf>, site internet consulté le 12 avril 2012.

encouragée au XIX^e siècle dans les différentes nations latino-américaines, le muralisme est probablement l'une des formes artistiques qui a le plus contribué à sédimer un imaginaire national. Serge Gruzinski met en évidence l'ambition communicationnelle que partage le muralisme avec l'imagerie baroque latino-américaine de la colonisation et ses images miraculeuses : « l'élan utopique, le projet de diffuser un discours idéologique agressif et accessible aux foules, la volonté d'imposer un art rédempteur et de combat »²⁸⁹. Porté par la révolution mexicaine de 1910, le muralisme mexicain manifeste encore une fois le rôle des images dans les processus historiques et la constitution des sociétés en Amérique latine. C'est en conjuguant différentes temporalités que les images prennent part à ces processus. Si, comme pour Serge Gruzinski, les métissages signalent en Amérique latine l'imbrication de temporalités qui cohabitent pendant plusieurs siècles²⁹⁰, l'indigénisme est un signe de la frustration d'un passé ancien autant que des multiples articulations possibles des catégories passé/présent.

La notion de survivance semble être un outil qui révèle et prend en compte l'imbrication des temporalités dont les images peuvent témoigner. À ce titre, il est intéressant de remarquer que c'est certainement grâce à une expérience américaine que cette notion a trouvé un terrain fertile pour être précisée et expérimentée sous la plume de chercheurs européens²⁹¹. Dans l'ouvrage intitulé *L'image survivante, histoire de l'art et des temps fantômes selon Aby Warburg*, l'historien Georges Didi-Huberman identifie notamment quelles furent être les références d'Aby Warburg (1866-1929) lorsque celui-ci conceptualisa la notion de survivance (*Nachleben*). En 1856, l'ethnologue britannique Edward B. Tylor (1832-1917) effectua un voyage au Mexique dont le récit publié sous le titre *Anahuac* s'appuie sur une description qui confère à la culture qu'il observe un caractère multitemporel, comme l'indique d'ailleurs le sous-titre de l'ouvrage²⁹² : « Tylor aura découvert l'extrême variété, la vertigineuse complexité des faits de culture ; mais il aura également découvert [...] le jeu vertigineux du temps dans

²⁸⁹ Serge Gruzinski, *La guerre des images*, op.cit., p. 329.

²⁹⁰ Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, op.cit., p. 53.

²⁹¹ Le voyage effectué par Aby Warburg chez les Indiens Hopi en 1895 est très souvent considéré par les commentateurs de son œuvre comme un terrain d'expérience déterminant pour la suite de ses recherches et la conceptualisation de la notion de survivance notamment.

Voir notamment Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

²⁹² Edward Burnett Tylor, *Anahuac: or Mexico and the Mexicans, Ancient and Modern*, Londres, Longmans, 1861.

l'actualité, dans la "surface" présente d'une culture donnée [...] que *le présent est tissé de passés multiples* »²⁹³.

La notion de survivance peut être considérée comme un moyen d'entreprendre une archéologie et une anthropologie des images. Elle s'attache à identifier dans des images des formes symboliques constituées par le passé et s'étant reconfigurées dans le présent. Comme le terme le suggère, elles constituent des anachronismes. D'un point de vue conceptuel, la notion de survivance rompt avec les notions de progrès et d'évolution historique linéaire. L'« histoire de l'art » menée par Aby Warburg n'épouse pas les formes traditionnelles de l'histoire et l'idée d'une évolution et d'une perfectibilité des catégories esthétiques. Cependant, la notion n'a pas vocation à identifier dans les images des permanences qui seraient de l'ordre des archétypes.

Selon Georges Didi-Huberman, les survivances « portent certes témoignage d'un état plus originaire – et refoulé –, mais elles ne disent rien de l'évolution comme telle. Elles ont sans doute une valeur diagnostique mais n'ont aucune valeur pronostique »²⁹⁴. C'est pourquoi les survivances peuvent être considérées comme des symptômes d'une imbrication des temporalités et non comme des persistances d'éléments de cultures antérieures, dont le sens n'aurait pas évolué. Les survivances supposent donc des métamorphoses. Bien que la persistance de formes symboliques (*Pathosformel*) permette d'identifier des survivances, leurs significations ne sont pas atemporelles, elles s'actualisent en fonction de facteurs contextuels. Dans le cadre de cette thèse, si la notion de survivance permet de constater une imbrication des temporalités dans les images photographiques, il s'agira surtout pour nous d'en décrire les mécanismes et d'en analyser les enjeux. La notion de survivance nous conforte dans l'idée que l'historicité des formes et des références de l'image est un élément-clé pour les analyser.

3.3. L'articulation des temporalités dans l'image photographique

Les images créées en Amérique latine depuis la Conquête puisent dans différentes sources iconographiques et sont des témoins et des supports de l'imbrication

²⁹³ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, histoire de l'art et des temps fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Editions de Minuit, 2002, p. 55.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 65.

des temporalités. Comme le rappelle Jacques Le Goff, « la distinction passé/présent/(futur) est malléable et sujette à de nombreuses manipulations »²⁹⁵. Selon le contexte et les motivations qui les animent, les artistes articulent différemment ces différentes temporalités. Dans cette thèse, les images sur lesquelles notre analyse va porter sont issues de la photographie contemporaine. Les exemples précédemment cités, bien qu'ils ne soient pas toujours issus de la photographie, nous ont permis de montrer comment les images peuvent à la fois être le témoin et le support de relations tissées entre des temporalités différentes. Chacune de ces relations se donne néanmoins à partir d'un médium : « la présence des images s'explique en dernière instance par leur présence dans le médium ou par leur présence comme médium »²⁹⁶. Or, les spécificités du médium, celles qui relèvent de la technique et des supports, mais aussi celles de l'histoire de ses pratiques, sont des déterminants qu'il nous faut prendre en compte pour l'analyse des images. C'est pourquoi, l'articulation des temporalités ne peut être étudiée qu'en fonction des liens que les artistes établissent entre des références qu'ils manipulent avec et depuis un médium. Quels arguments théoriques nous permettent de montrer qu'avec la photographie les artistes sont susceptibles de produire des images manifestant une articulation signifiante des catégories passé/présent ?

Les réponses que nous allons donner à cette question vont nous permettre de préciser la méthodologie à partir de laquelle nous analysons les rapports au passé dans la photographie. Au-delà de la photographie, une distinction, déjà suggérée par les brèves analyses menées précédemment, peut d'ores et déjà être établie dans le champ des images. L'historicité des références et des formes esthétiques employées dans les images est un premier élément grâce auquel une distinction passé/présent peut être effectuée. En dehors du contexte strictement latino-américain, les images qui créent des anachronismes en faisant cohabiter des références et des formes esthétiques issues de temporalités distinctes sont très nombreuses. Toutefois, les réflexions menées dans les points précédents nous ont permis de montrer en quoi cette cohabitation soulève des enjeux particulièrement significatifs en Amérique latine. Le contexte actuel de vague mémoire et la démocratisation des sociétés latino-américaines accentuent d'autant plus la contemporanéité de ces enjeux. Pour les qualifier, les termes mémoire, histoire et passé reviennent sans cesse dans les discours. Jusqu'à présent, nous n'avons pas clarifié

²⁹⁵ Jacques Le Goff, *op.cit.*, p. 37.

²⁹⁶ Hans Belting, *op.cit.*, p. 15.

l'usage de ces termes. Sans compétence disciplinaire sur le sujet, c'est depuis les discours sur la photographie contemporaine que nous le ferons à présent.

3.3.1. Modalités plurielles des rapports au passé

Considérons un instant d'un point de vue pragmatique l'usage des termes mémoire, histoire et identité en partant des discours sur la photographie. On les retrouve dans les catégories thématiques des dernières grandes expositions de photographie latino-américaine : dans *Mapas Abiertos* par exemple, avec « histoires alternatives » et « rituels d'identité ». Mais aussi dans *América Latina 1960-2013*, où la catégorie « Mémoire et Identités » témoigne presque d'une implicature entre les deux termes.

Pour l'anthropologue Joël Candau, la distinction entre les deux termes n'a pas lieu d'être « tant ces deux notions sont liées »²⁹⁷. Le pluriel accolé au terme identité est un signe de l'hétérogénéité avec laquelle l'échelle « Amérique latine », indiquée dans le titre de l'exposition, est considérée. Quant au terme mémoire, le singulier renvoie plus à la mémoire comme rapport au passé qu'à la pluralité des histoires possibles de l'Amérique latine. Ainsi, la mémoire serait la condition d'accès au passé et les identités formulées grâce à cet accès seraient plurielles. Dans cet usage, le terme mémoire ne fait en effet pas référence aux mémoires collectives, mais à la mémoire comme activité permettant d'établir un lien avec le passé.

Quand on utilise le terme mémoire, il faut distinguer l'activité (remémoration et réminiscence) de son produit. En première instance, cette activité est individuelle, on parle alors de mémoire mentale, soit celle qui est « fondée sur les seules ressources du cerveau humain »²⁹⁸. Toutefois, lorsqu'un groupe d'individus mène ensemble cette activité, par l'intermédiaire d'un processus communicationnel, elle donne lieu à la production d'une mémoire collective. Dans le cadre de cette thèse, le terme mémoire est utilisé pour penser l'image comme support et/ou médium d'une mémoire qui peut être individuelle ou collective. Dans les usages discursifs de ces termes pour qualifier la photographie latino-américaine, l'expression « histoires alternatives » fait référence aux produits des mémoires collectives plutôt qu'à la mémoire comme activité. Toutefois, concernant les rapports entre mémoire individuelle et mémoire collective, les travaux du

²⁹⁷ Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 114.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 51.

sociologue Maurice Halbwachs (1877-1945) et du psychologue Paul Fraisse (1911-1996) ont montré comment ces deux types de mémoires sont interdépendants²⁹⁹. La mémoire individuelle se construit en effet autant à partir de nos propres souvenirs qu'à partir de ceux des autres. C'est pourquoi, pour Paul Rasse (s'inscrivant dans la réflexion menée par Maurice Halbwachs), la mémoire collective :

se nourrit de l'histoire individuelle ou collective, elle perpétue le passé dans le présent, mais en même temps se réorganise, pour chacun à chaque moment de son existence, de même que pour la société toute entière, en fonction des situations, des événements, des grands débats qui, à chaque époque la travaillent.³⁰⁰

Concernant la photographie latino-américaine, certains travaux sont menés à partir de l'énonciation singulière de l'artiste. Cette énonciation se traduit souvent par des autoportraits. Selon les références employées, ces travaux ont une portée qui peut être autobiographique ou collective. Quelle que soit cette portée, nous pouvons considérer que la valeur de ces travaux dépasse l'énonciation singulière qui les caractérise. En effet, l'introspection menée par l'artiste – à partir d'une mémoire individuelle – s'appuie sur une identification à une mémoire collective autant qu'elle prend part à sa construction. La distinction entre mémoire individuelle et collective s'effectue dans les images au regard des références convoquées ainsi que de la position d'énonciation de l'artiste. Par conséquent, l'artiste peut engager une démarche qui passe par un effort de remémoration individuel, mais qui mobilise des références collectives.

Nous avons donc distingué la mémoire comme activité et comme produit et mis en évidence l'interdépendance de notions de mémoire individuelle et de mémoire collective. Avant de nous intéresser plus particulièrement à la notion de mémoire collective, il nous faut étudier la modalité d'accès au passé que la mémoire comme activité suppose. En déclarant que la mémoire collective « se réorganise », Paul Rasse suggère en effet que la mémoire dispose d'une certaine plasticité. Or, qu'est-ce qui, dans la mémoire entendue comme activité, permet cette plasticité ?

²⁹⁹ Maurice Halbwachs :

- *La mémoire collective* [1950], Paris, Albin Michel, 1997.

- *Les Cadres sociaux de la mémoire* [1925], Paris, Albin Michel, 1994.

Paul Fraisse, *Psychologie du temps*, Paris, P.U.F., 1967.

³⁰⁰ Paul Rasse, « Traces, patrimoine, mémoires des cultures populaire », in *ESSACHESS. Journal for Communication Studies, Communication and/of memory*, vol. 5, no. 2(10) / 2012, p. 248.

Partant des réflexions de Platon et Aristote, dans l'ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, (2000), Paul Ricœur montre bien comment, dans la philosophie occidentale, la mémoire est comprise comme condition d'accès au passé. La mémoire donne accès au temps en ce qu'elle permet d'identifier deux instants, l'un comme antérieur, l'autre comme postérieur. Dans la philosophie aristotélicienne, la mémoire est conçue comme affection (*pathos*) présente dans l'individu, mais sa référence se situe dans le passé, dans une absence, que Ricœur qualifie d'altérité. L'affection est *empreinte* tandis que le souvenir ou la mémoire en est l'image (*typos/eikon*). Entre l'affection *présente* et l'altérité absente ou *passé* se développe une dialectique d'accommodation ou d'ajustement : « Ce qui est en jeu, c'est le statut du moment de la remémoration traitée comme une reconnaissance d'empreinte. La possibilité de la fausseté est inscrite dans ce paradoxe »³⁰¹. Ces considérations empruntées aux premiers développements de la philosophie occidentale nous éloignent d'une conception positiviste de l'histoire – de cause à effet – et célèbrent la mémoire comme agent dynamique essentiel de l'histoire. Elles soulignent le fait que la mémoire est susceptible de produire différentes interprétations du passé.

Le sociologue et anthropologue Roger Bastide (1898-1974) s'inscrit dans cette conception lorsqu'il déclare : « tout souvenir, [est] à la fois du passé et du présent » et qu'il ajoute que « toutes les images de la tradition ne se ravivent pas, mais seulement celles qui sont en accord avec le présent »³⁰². Une telle conception de la mémoire met en évidence la plasticité des rapports au passé qui peuvent être établis depuis le présent. Loin de nous le projet de refaire l'exégèse des théories platonicienne et aristotélicienne, ces considérations nous permettent toutefois de relever l'intimité des liens entre les notions de mémoire et d'histoire. Or, si l'historien positiviste restreint la mémoire au champ des documents écrits, avec l'évolution de l'historiographie, la mémoire collective étaye ses présupposés historiques avec une bien plus grande diversité d'objets et de pratiques.

Les confusions relatives aux usages des termes mémoire et histoire résultent sans doute de l'enjeu éthique que manifestent aujourd'hui les usages du terme

³⁰¹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 12.

³⁰² Roger Bastide, « Mémoire collective et sociologie du bricolage », in *L'Année sociologique*, vol. 21, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, pp. 65-108. Article disponible sur le site internet : http://classiques.uqac.ca/contemporains/bastide_roger/memoire_collective_socio_bricolage/memoire_coll active_socio_bricolage.pdf, consulté le 20 novembre 2013, p. 32.

mémoire et les expressions qui y sont associées : conflit de mémoire, effort mémoriel, demande/revendication mémorielle. Dans un contexte scientifique de remise en question des récits de l'Histoire, et dans celui, post dictatorial, de l'Amérique latine, le terme mémoire a été investi par de nombreux enjeux éthiques³⁰³. Ces enjeux éthiques relèvent, d'une part, d'une situation contemporaine qui permet aux mémoires collectives d'apparaître dans l'espace public : « Mais qui ne voit que l'usure de grands récits, nationaux ou plus généralement idéologiques, encourage la multiplication d'histoires particulières qui n'éprouvent plus le besoin d'être compatibles entre elles ? »³⁰⁴. Et d'autre part, ils relèvent également d'une fonction essentielle de la mémoire elle-même, à savoir sa capacité à réorganiser le passé en fonction du présent. Cette capacité montre la ductilité de la notion de mémoire collective qui « loin d'être le partage spontané d'une expérience vécue et transmise, [...] est une stratégie favorisant la solidarité et la mobilisation d'un groupe à travers un processus permanent d'élimination et de choix »³⁰⁵.

Les spécificités historico-culturelles qui, en Amérique latine, identifient une conflictualité du passé (frustration d'un passé ancien, métissages et surdétermination des événements récents) motivent les enjeux éthiques contemporains dont le terme mémoire est investi. Pour l'anthropologue Joël Candau, ces enjeux éthiques constituent un point de vue particulièrement intéressant pour l'étude d'une société : « les distorsions de la mémoire provoquées par les différents conflits du passé apprennent probablement plus sur une société donnée qu'une mémoire fidèle »³⁰⁶. Face à la conflictualité du passé en Amérique latine, il n'est ainsi pas étonnant que les artistes aient fait de la mémoire –

³⁰³ Pour l'Amérique latine voir notamment, en français :

Entre mémoire collective et histoire officielle. L'histoire du temps présent en Amérique latine, sous la direction de Luc Capdevila et Frédérique Langue, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

América, N° 30 : Mémoire et culture en Amérique latine : 8e colloque international du CRICCAL, sous la direction de Christian Giudicelli, Université de la Sorbonne Nouvelle -Paris III, 2003.

En espagnol, voir notamment :

Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005 et et concernant l'impact des enjeux éthiques de la mémoire sur l'art, les ouvrages de Nelly Richard : *Política y estética de la memoria*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2004 & *Utopía(s):revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*, Santiago de Chile, Edition Arcis, 2004 & *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, mais aussi ceux d'Ivonne Pini parmi lesquels: *Fragments de la memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*, Bogota, Edition Uniandes, 2001. Concernant la littérature, Fernando Ainsa : *La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana*, San José, Facultad de Letras, 1995.

³⁰⁴ François Hartog, Jacques Revel, « Note de conjoncture historiographique », in *Les usages politiques du passé*, Paris, EHESS, 2001, pp. 16-17.

³⁰⁵ Joël Candau, *op.cit.*, p. 110.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 111.

en tant que condition d'accès à ce passé – une stratégie (activité) et un objectif (produit) pour redécrire un contexte. Cependant, si la conflictualité du passé est un indice des distorsions de la mémoire, la notion de mémoire collective suggère déjà en elle-même ces distorsions, comme en témoigne les travaux de Maurice Halbwachs et de Roger Bastide.

En 1925, dans *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Maurice Halbwachs met en évidence le caractère plastique de la notion de mémoire : « les divers groupes en lesquels se décompose la société sont capables à chaque instant de reconstruire leur passé. Mais [...] le plus souvent, en même temps qu'ils le reconstruisent, ils le déforment »³⁰⁷. Remarquons que, si nous considérons généralement une société comme le corps collectif qui constitue une nation, Halbwachs ne décrit pas la société comme un corps homogène. Ainsi, dans la mesure où l'histoire prend usuellement la nation comme échelle de référence, il nous invite déjà à ne pas faire l'amalgame entre les termes histoire et mémoire, tout en soulignant que les rapports au passé ne sont pas le monopole de l'Histoire. Avec la mémoire, les différents groupes qui constituent une société sont eux-mêmes capables d'établir des rapports au passé. Quand Jacques Revel et François Hartog utilisent, l'expression « histoires particulières », on peut penser qu'ils renvoient aux histoires que les différentes mémoires collectives permettent de créer. Si la multiplication de ces histoires est le signe d'une décrédibilisation progressive de l'Histoire, elle est donc aussi le signe de la place prépondérante que les mémoires collectives ont pu obtenir dans l'espace public.

Roger Bastide analyse différemment la notion de mémoire collective et ses modalités de fonctionnement en précisant notamment sa relation avec la mémoire individuelle. Il a mené cette réflexion à partir d'une étude des rituels du candomblé au Brésil. Pour lui, la mémoire collective ne doit pas être conçue « comme conscience collective, mais comme système d'interrelations de mémoires individuelles »³⁰⁸. La notion de mémoire collective n'est donc pas la conscience d'un passé commun mais l'expression « d'une articulation, d'un système de rapports entre individus »³⁰⁹. Bastide souligne ici la dimension communicationnelle de la notion de mémoire collective en

³⁰⁷ Maurice Halbwachs, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, *op.cit.*, p. 206.

³⁰⁸ Roger Bastide, *op.cit.*, p. 32.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 31.

critiquant la définition d'Halbwachs, pour qui la mémoire collective serait l'indice d'une « perméabilité des consciences » :

Mais cette perméabilité ne peut expliquer que les phénomènes de fusion, dans lesquels les individualités se dissolvent. Or ce n'est pas impunément que les psychanalystes, après Freud et son instinct de mort, voient dans la fusion des consciences la mort des systèmes sociaux. Car un système ne fonctionne que par la communication entre ses membres, non par leur communion³¹⁰.

Le vocabulaire employé dans cette citation évoque l'évolution des modes de compréhension de la notion de métissage. Cette évolution montre que les mélanges et syncrétismes en Amérique latine, d'abord pensés en termes de fusion des différents apports culturels, sont aujourd'hui envisagés en termes de cohabitation parfois conflictuelle et contradictoire. Pour Roger Bastide, le syncrétisme religieux des rituels du candomblé au Brésil n'est pas le signe d'une fusion des apports culturels africains avec les apports portugais et américains. Il est le fruit de l'évolution historique d'un système de communication qui a su s'adapter à l'incomplétude d'un « scénario cérémoniel »³¹¹ original. La traite négrière et l'esclavage seraient les principaux responsables de cette incomplétude parce qu'ils auraient désuni certains des éléments de ce système de communication. Ainsi, les conclusions de Roger Bastide s'appuient sur des considérations historiques qui relèvent des spécificités historico-culturelles de la constitution des sociétés en Amérique latine.

Dans l'ouvrage, *La pensée métisse*, Serge Gruzinski étudie les mélanges en Amérique latine et produit une analyse historique qui corrobore les réflexions de Roger Bastide. Décrivant les échanges qui suivirent la Conquête, il souligne les difficultés communicationnelles auxquelles sont soumises les relations sociales des différents acteurs en présence :

En multipliant les phénomènes de désorientation et de distorsion, la Conquête imprima à la communication entre les êtres une tonalité, une dynamique et des contraintes assez

³¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

³¹¹ *Ibid.*, p. 31.

singulières. Elle est foncièrement « chaotique », au sens où tous les échanges qui s’y déroulent possèdent un caractère fragmenté, irrégulier et intermittent³¹².

Nous pouvons dégager de son analyse et des exemples sur lesquels elle s’appuie deux facteurs majeurs de ces difficultés : d’une part, la dimension coercitive de la colonisation, et d’autre part, l’incomplétude des traditions engagées dans ces relations, « ce ne sont pas des “cultures” qui se rencontraient, mais des fragments d’Europe, d’Amérique et d’Afrique »³¹³. Les sociétés coloniales en formation se sont donc construites sur des systèmes de communication qui étaient déjà eux-mêmes altérés. Enfin, les modes de compréhension et de représentation du monde de chacune de ces cultures ne pouvaient tout à fait correspondre. L’imposition de la culture ibérique (Espagne et Portugal) se heurtait à tous les problèmes qui relèvent de la traduction : « Les aléas de la communication découlent de la barrière des langues et de l’impossibilité de faire coïncider terme à terme des univers conceptuels et des mémoires que tout séparait »³¹⁴.

Le vocabulaire employé pour décrire les premiers temps de la colonisation se retrouve sous la plume de nombreux auteurs latino-américains dont nous avons commenté les théories (baroque, décolonial, hétérogénéité et hybridité). Pour décrire la complexité des cultures formées en l’Amérique latine, l’analyse historique recourt à ce vocabulaire : « Les individus et les groupes doivent tisser des analogies [...] entre les bribes, les fragments et les éclats » ou « une aptitude à combiner les fragments les plus épars »³¹⁵. L’incomplétude dont ces fragments sont le signe n’est-elle pas un indice de la carence épistémique que Severo Sarduy convoque pour argumenter en faveur d’une impossibilité de définir les cultures en Amérique latine ?

D’un point de vue historique, Roger Bastide montre que les rituels du candomblés se sont constitués avec et malgré une carence : « l’impossibilité de retrouver au Brésil, dans un même lieu, tous les acteurs complémentaires »³¹⁶. Toutefois, l’analyse anthropologique qu’il mène part du présent. Si les rituels qu’il observe ont su s’accommoder de cette carence, il subsiste pour Roger Bastide une

³¹² Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, op.cit., pp. 81-82.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ibid.*, p. 83.

³¹⁵ *Ibid.*, pp. 85-86.

³¹⁶ Roger Bastide, *Les religions africaines au Brésil*, P.U.F., 1960, p. 342.

conscience qui s'exprime par un « effort mnémonique », c'est ce qu'il nomme « la conscience des *trous* de la mémoire collective ». L'effort de mémoire ne consisterait pas tant à se réapproprier un contenu qu'à conserver et entretenir le système d'interrelations individuelles ou le scénario qui forme la mémoire collective.

Nous pouvons identifier alors le scénario à un schéma dynamique qui recouvre, en certains de ces fragments, le contenu d'anciens souvenirs, mais qui, à d'autres moments, reste une forme à la fois vide et pleine, vide puisqu'elle n'arrive point à se combler à l'aide des images de la mémoire collective [...], pleine cependant puisqu'elle n'est point véritablement absence, néant, ou rien, mais sentiment d'un manque et, sentiment agissant, provocateur d'un effort mnémonique³¹⁷.

Dans son étude, Roger Bastide ne met pas tant l'accent sur la dimension créative des métissages dont le candomblé est le fruit que sur les survivances dont les rituels témoignent. Son analyse nous éclaire sur la nature et les modalités de fonctionnement de la notion de mémoire collective. Elle montre aussi que cette notion peut être appréhendée à partir de formes culturelles qui ne sont pas marquées par des revendications mémorielles explicites. Elle souligne le rôle essentiel joué par les images – qu'elles soient mentales ou perceptibles – dans la constitution, la transmission et l'évolution des mémoires collectives. Les mémoires collectives disposent d'une flexibilité et d'une capacité d'adaptation qui suppose une aptitude à articuler significativement les catégories de passé/présent. Or, c'est dans ces articulations que les images interviennent, permettant de se réapproprier ou de réactualiser un passé dans le présent.

Ces considérations nous ont permis de préciser l'usage que nous pourrions faire des notions de mémoire (individuelle et collective) et d'histoire. En tant que moyen d'accès au passé, les mémoires participent à la pluralisation des récits de l'histoire, si tant est que le terme récit soit encore un terme adéquat car les rapports à l'histoire que les mémoires établissent ne se donnent pas toujours sous la forme continue et organisée d'un récit. Les mémoires ne conduisent pas toujours à créer des « histoires alternatives », elles se contentent parfois de proposer une expérience d'historicité, pour

³¹⁷ Roger Bastide, « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *op.cit.*, p. 33.

s'accommoder des lacunes de l'histoire, d'autres fois encore c'est une volonté d'interrogation critique de l'histoire qui les anime, sans pour autant en proposer de nouvelles versions. Enfin, la notion de « trous de mémoire » nous semble particulièrement pertinente dans le contexte de l'Amérique latine, eu égard aux spécificités historico-culturelles de cet espace et de la constitution de ses sociétés. Qu'il s'agisse des références aux dictatures (avec la question des disparus notamment) ou à la période préhispanique (avec l'indigénisme et l'indianisme), certaines des revendications mémorielles que l'on constate aujourd'hui en Amérique latine semblent en effet attester d'une conscience de « vides pleins ». Du point de vue des images, il est temps maintenant d'analyser les modalités photographiques permettant d'envisager ces différents types de rapports avec le passé.

3.3.2. Une conception traditionnelle : la photographie au service de l'histoire

Il n'a pas fallu attendre la fin du XX^e siècle pour que la photographie participe à l'histoire. La conception traditionnelle de l'image photographique comme attestation du réel a en effet toujours permis aux photographes de fournir des documents visuels pour l'histoire. Le statut de document que cette image acquiert dès son invention a suscité la création d'un ensemble de pratiques et d'usages documentaires qui se sont progressivement développés jusqu'à entrer dans le champ de l'art au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle. Ce statut, ces pratiques et ces usages s'appuient essentiellement sur la qualité d'immanence de l'image photographique. L'histoire de la photographie montre que les qualités et les spécificités du médium (la nature physico-chimique de la photographie) ont fondé la majorité des pratiques et des usages de l'image qu'il permet de produire³¹⁸. En outre, d'un point de vue théorique, l'image photographique a essentiellement été étudiée au regard des spécificités du médium : « soit les images sont analysées comme traces de ce qui existe dans le monde, soit elles sont étudiées comme produits d'une technique, aussi puissante que limitée »³¹⁹. Par sa capacité à enregistrer et à attester du réel, l'image photographique n'a pas cessé d'être un auxiliaire visuel primordial pour l'histoire. Elle a pu (et peut encore souvent pour de

³¹⁸ Voir notamment André Rouillé, *La Photographie*, Paris, Gallimard, 2005.

Remarquons toutefois que, dès son invention, l'image photographique a suscité des usages artistiques dépourvus de considérations pour son statut de document.

³¹⁹ Hans Belting, *op.cit.*, p. 14.

nombreux usages) disposer en effet du statut de document, de preuve et d'archive. En promouvant une expérience du monde de l'ordre de la contiguïté, la photographie a longtemps été présentée comme l'image fixe la plus à même de représenter le réel.

Dans ces conditions, l'image photographique est disposée à servir et à étayer tous les discours à prétention historique. Mais elle peut aussi prétendre subvertir ces discours, en donnant une visibilité à tous ceux qui n'y ont pas été intégrés. C'est sur cette ambition éthique et politique que se fondent les premiers discours sur la photographie latino-américaine. En 1978, lors du premier Colloque de Photographie Latino-américaine, la reconnaissance d'une photographie dite latino-américaine s'appuie sur une mise en valeur des dimensions éthique et politique des photographies. L'expression « photographie de la libération » est alors utilisée pour manifester une volonté de réhabilitation des oubliés et des victimes de l'histoire de l'Amérique latine : les minorités ethniques, en particulier d'origine préhispanique, et la classe populaire, ouvrière et agricole. Ainsi, dès les années 1970, la photographie latino-américaine se caractériserait par une ambition critique vis-à-vis de l'histoire officielle.

L'ouvrage d'Edmundo Desnoes et de Paolo Gasparini intitulé *Para verte mejor América Latina* et paru en 1972 manifeste explicitement cette critique. Pour Edmundo Desnoes, les histoires officielles ne témoignent pas de la réalité sociale du continent et des inégalités qui s'y sont développées. C'est pourquoi, la photographie doit permettre aux minorités d'accéder à une nouvelle visibilité afin de subvertir l'ambition édifiante et uniformisante de ces récits officiels. La qualité d'attestation de la photographie ou la caution historique de l'empreinte va permettre d'assumer cette qualité subversive :

Desnoes parle dans son essai de sujets qui n'ont pas la possibilité de construire, narrer, représenter leur propre version de l'histoire. Qui ont un handicap pour se concevoir en tant que sujets historiques. L'efficacité de la photographie, dans ce mécanisme d'aliénation, est liée à la capacité persuasive du réalisme. Et cependant, il propose d'utiliser cette capacité persuasive pour saper le système, pour dénoncer ses perversions. La photographie réaliste (propagandiste en dernière instance) devrait servir de véhicule pour s'introduire dans l'histoire, pour renverser (symboliquement pour le moins) les relations de pouvoir³²⁰.

³²⁰ Notre traduction de : « Desnoes está hablando en su ensayo de sujetos que no tienen la posibilidad de construir, narrar, representar su propia versión de la historia. Que están incapacitados, por lo tanto, para

Beaucoup de photographies produites en Amérique latine au cours des années 1970/1980 servent à attester du réel. Cette capacité d'attestation est en effet conçue comme un véritable levier pour donner aux minorités les moyens d'intégrer les récits de l'histoire. En guise d'exemples, nous pouvons citer différents travaux photographiques menés durant cette période. C'est le cas du livre élaboré par le photographe mexicain Enrique Bostelmann, *América, un viaje a través de la injusticia* (« Amérique, un voyage à travers l'injustice »), paru en 1970 (Figure 82), dont le projet évoque l'ouvrage d'Edmundo Desnoes et de Paolo Gasparini. Le livre, composé de manière narrative, est constitué de nombreux portraits des minorités indigènes (Figures 83 et 84). Le texte qui accompagne la présentation de ce livre dans l'ouvrage *Les livres de photographie latino-américaine* (2011) produit une description dont la teneur entérine les liens qui rattachent cette photographie aux thèses de la philosophie de la libération, puis des théories décoloniales. Le livre « dénonce en images la situation des peuples américains autochtones, exploités professionnellement et idéologiquement autant, si ce n'est plus, que par le passé »³²¹. Nous pouvons citer aussi l'ouvrage des péruviens Carlos Ferrand et Pedro Neira, paru en 1971 et intitulé *Occidental y cristiano*, qui relate la vie d'une famille pauvre dans un quartier de Lima, mais aussi *El rectángulo en la mano* de Sergio Larrain qui présente des photographies d'enfants des rues de Santiago du Chili³²².

Dans de nombreux travaux les modalités documentaires traditionnelles, reposant sur l'attestation, fournissent les moyens de subvertir les récits officiels. Toutefois, il faut faire remarquer que ce type de travaux trouve aujourd'hui peu de place dans les expositions contemporaines sur la photographie produite en Amérique latine. Cela s'explique par plusieurs raisons que nous avons déjà rencontrées et qui relèvent du contexte actuel : d'une part, la volonté de se défaire d'une représentation « rurale et tiers-mondiste » de l'Amérique latine et, d'autre part, la volonté de légitimer

entenderse como sujetos históricos. Pasa por alto que la eficiencia de la fotografía dentro de este aparato de enajenación se debe a la capacidad persuasiva del realismo. Y sin embargo, propone usar esa capacidad persuasiva para socavar el sistema, para denunciar sus perversiones. La fotografía realista (propagandista en última instancia) debería servir de vehículo para introducirse en la historia, para revertir (simbólicamente al menos) las relaciones de poder ».

Juan Antonio Molina, « La historia a contrapelo », *op.cit.*

³²¹ Horacio Fernández, *Les livres de photographie latino-américaine*, Marseille, Images En Manœuvres, 2011, p. 106.

³²² Carlos Ferrand, Pedro Neira, *Occidental y cristiano*, Lima, Lipesa, 1971.

Sergio Larrain, *El rectángulo en la mano*, Santiago du Chili, Cadernos brasileiros, 1963.

artistiquement les productions photographiques latino-américaines à partir des catégories traditionnelles de l'histoire occidentale de l'art.

L'exposition *América latina 1960-2013*, présentée à la Fondation Cartier, fait du politique le dénominateur commun de la photographie en Amérique latine. C'était déjà le cas en 1978 lors du premier colloque, Luis Camnitzer estime que « s'en est suivie une dépréciation de l'art au profit des revendications politiques »³²³. En sélectionnant pour l'exposition de la Fondation Cartier des travaux dont la majeure partie se caractérise par une démarche conceptuelle, cette proposition muséale entend réécrire l'histoire de la photographie latino-américaine. L'argument majeur qui motive cette réécriture repose sur l'idée que, dans un contexte de dictatures ou de régimes autoritaires, les artistes ont dû développer des ressources formelles et conceptuelles pour contourner la censure. L'exposition *América latina 1960-2013* montre donc que, dès les années 1970/1980, les artistes ne s'appuient pas seulement sur la modalité d'attestation traditionnelle de la photographie. Pourtant c'est sur cette modalité que repose le parti-pris du Premier Colloque de Photographie Latino-américaine comme en témoigne la citation suivante :

La photographie, par le fait même qu'elle peut seulement être produite dans le présent et à partir de ce qu'il y a objectivement devant la caméra s'impose comme le moyen le plus satisfaisant d'enregistrer la vie objective dans toutes ses manifestations ; [...] le résultat est quelque chose digne d'occuper un poste dans la révolution sociale à laquelle nous devons tous contribuer³²⁴.

Cette capacité d'attester s'est donc doublée de la capacité à modifier les récits de l'histoire officielle en donnant une visibilité nouvelle aux populations qui en étaient exclues. Dans cette perspective, elle a aussi contribué à fixer des représentations identitaires, comme en témoigne par exemple les photographies de Martín Chambi ou celles de Sergio Larrain que nous avons mentionnées au début de cette première partie. En cherchant à représenter le réel, les photographies ont également parfois attesté d'une revendication mémorielle, comme le montrent les photographies de la performance réalisée par Eduardo Villanes au Pérou en 1995.

³²³ Luis Camnitzer, *América latina 1960-2013*, *op.cit.*, p. 184.

³²⁴ Tina Modotti citée par Raquel Tibol dans le texte d'ouverture du catalogue de l'exposition *Hecho en Latinoamérica, Primera muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea*, *op.cit.*, p. 23.

Bien qu'ils contribuent à décrédibiliser et relativiser les récits officiels de l'histoire, le caractère politique de ces travaux doit néanmoins être relativisé. En s'appuyant, à travers l'usage du médium, sur la spécificité indicielle de l'image photographique et en adoptant une esthétique réaliste, la vraisemblance et la position figée dans laquelle ces figures sont représentées, produisent rapidement une espèce d'obsolescence des images, alors que, comme le donnait à entendre Edmundo Desnoes, une image qui inscrit sa relation dans le temps de manière ponctuelle se révèle incapable de rendre compte de la complexité de l'environnement contemporain et ne peut qu'en donner une représentation synchronique, rapidement menacée de désuétude : « Il y a trop de systèmes visuels entrelacés pour accepter une seule description chronologique de nos images, incluant leur lien avec l'histoire sociale du continent, encore moins une analyse formelle des œuvres en elle-même »³²⁵. Ainsi, tant que l'image photographique s'appuie sur sa qualité d'empreinte, elle s'avère incapable de rendre compte de l'imbrication des temporalités qui caractérise les cultures en Amérique latine. C'est pourquoi, pour articuler significativement les catégories passé et présent et représenter le réel de manière diachronique à partir d'une image fixe, les pratiques et les usages de la photographie doivent dépasser la seule nature indicielle de cette image. Sans quoi, la photographie ne saurait produire qu'une description fragmentée et sporadique du réel à partir d'images essentiellement dénotatives.

La photographie dite de la libération, en réhabilitant un ensemble de figures pour leur attribuer une visibilité dans l'histoire, a contribué à fixer et à ritualiser la valeur politique de ces figures. Alors que l'acte photographique se donnait comme une recherche située dans le réel, capable de fixer la réalité des choses et d'en interroger notre perception, l'image photographique, l'objet, se transforme très vite en archive et la valeur critique de la représentation laisse place à l'apparence du fétiche. En campant sur sa nature indicielle, la photographie est incapable de s'affranchir du fait visuel brut et ponctuel, et le spectateur inscrit dans le passé les significations qu'il y constate. C'est pourquoi, dès lors que le projet politique d'un usage de la photographie s'appuie essentiellement sur sa nature indicielle, ses limites médiales se mettent à jour dans le

³²⁵ Notre traduction de : « Hay demasiados sistemas visuales entrelazados para solo aceptar una descripción cronológica de nuestras imágenes, incluyendo su enlace con la historia social del continente, mucho menos un puro análisis de las obras en si »
Paolo Gasparini, Edmundo Desnoes, *op.cit.*, p. 34.

regard du spectateur, qui bute sur la contingence référentielle de la photographie. Ainsi, ce type de pratiques photographiques semble faire l'objet des propos de Barthes qui déclarait que « cette image produit la Mort en voulant conserver la vie »³²⁶. Non pas que tous les travaux photographiques ayant cette valeur d'enregistrement soient frappés d'obsolescence dans leur valeur critique, mais la pérennité de cette valeur n'est assurée que lorsque l'écart existant entre la représentation et le réel est manifeste. C'est dans ces conditions seulement que l'image peut prétendre à une reconfiguration symbolique du réel, dont le spectateur se fera l'activateur en faisant l'épreuve de l'autonomie de sa place en tant que sujet interprétant.

Concernant les pratiques qui s'appuient sur la modalité traditionnelle de la photographie, seul un dispositif ne relevant pas de l'image elle-même semble capable de manifester l'écart existant entre la représentation et le réel. Le travail mené au Nicaragua durant la révolution sandiniste par la photographe états-unienne Susan Meiselas en est un exemple. Durant les années 1978 et 1979, elle a photographié le conflit qui opposait le FSLN (Front Sandiniste de Libération Nationale) à l'armée régulière et mit un terme à la dictature que la famille Somoza avait établie dans le pays depuis 1936. Les images de ce conflit réalisées par Susan Meiselas, photographe de l'agence Magnum, se caractérisent par une approche documentaire, de type reportage. Ses photographies ont été publiées dans de nombreux magazines d'actualité internationale de différents pays occidentaux. Elle prit parti pour la révolution en photographiant essentiellement les combattants sandinistes et en dénonçant l'appui militaire et financier des Etats-Unis à la dictature de Somoza.

En juillet 2004, Susan Meiselas retourne au Nicaragua et expose dix-neuf des photographies qu'elle avait réalisées, à l'endroit même où elle les avait prises (*Figures 85, 86 et 87*). Cette démarche ressemble beaucoup à celle qu'emploie Gustavo Germano dans le livre que nous avons commenté précédemment. Pour ces deux photographes, le dispositif suscite chez le spectateur une expérience d'historicité en mettant en relation deux temporalités. La remise en contexte de l'image donne des références visuelles pour la constitution d'une mémoire collective que les activités de commémoration ont entreprise pour les vingt-cinq ans de la chute du régime. Cependant, à aucun moment l'image n'est elle-même le lieu où cette mémoire se constitue, elle n'est là que pour

³²⁶ Barthes, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, p. 144.

authentifier l'existence d'un passé. C'est le dispositif qui permet d'entreprendre une expérience d'historicité. L'une de nos hypothèses majeures est que l'image elle-même peut devenir le support et le lieu d'une telle expérience.

Les théories sur la photographie, celles de Roland Barthes, de Rosalind Krauss ou de Philippe Dubois, ont axé leurs réflexions sur les caractéristiques médiales de la photographie. Ces caractéristiques ont bridé les usages documentaires de la photographie car la question des spécificités de l'image photographique est aussi la question des limites médiales de cette image. En effet, tant que les qualités prêtées au médium – indice et contingence – se confondent avec les qualités prêtées à l'image – empreinte et attestation –, la photographie ne saurait articuler significativement différentes temporalités. C'est pourquoi, une conception plus ouverte de l'image doit nous permettre de distinguer « l'image *dans* la photographie et la photographie *comme* image »³²⁷. Cette distinction entre image (en tant qu'image non rattachée à un médium) et photographie nous est essentielle car sans elle nous ne pourrions envisager d'étudier la manière dont les images articulent les catégories temporelles passé/présent. Dans les pratiques photographiques qui cherchent à interroger, se réappropriier ou actualiser le passé, l'auteur doit lutter contre l'enregistrement du réel comme acte mécanique, et contre l'autonomie et la contingence du référent qu'il représente. Les ressources esthétiques du montage/collage, de la mise en scène, de la manipulation des archives ont permis aux artistes de dépasser la seule qualité d'attestation du réel de la photographie.

Dans l'histoire de l'art et de la culture, les figures symboliques sciemment créées par les hommes pour exprimer leur expérience du monde, n'ont eu de cesse de transiter à travers les médiums sans y être réductibles :

La perception humaine n'a jamais cessé de s'adapter aux nouvelles techniques visuelles, mais en même temps et conformément à sa nature, elle transcende ces déterminations médiales. Par essence, les images sont elles-mêmes « intermédiales ». Elles transitent entre les médiums historiques qui ont été inventés à leur usage. [...] Ce serait une erreur de confondre images et médiums³²⁸.

³²⁷ Hans Belting, *op.cit.*, p. 14.

³²⁸ *Ibid.*, p. 273.

Dans les images photographiques, artistes comme spectateurs sont capables d'actualiser des figures symboliques et donc de s'appuyer sur l'historicité des référents représentés pour donner sens aux images. Au regard des productions photographiques contemporaines, il est désormais patent que la photographie est capable d'actualiser des référents symboliques ayant transité par d'autres médiums. La parodie, l'intervention manuelle sur l'image, la mise en scène ou la juxtaposition d'images sont autant de modalités esthétiques permettant la mise en relation de différents types d'images. Les déterminations médiales de la photographie n'empêchent donc pas *a priori* un usage symbolique des images qu'elle produit. S'il est vrai que les images dépendent des médiums pour s'incarner et devenir des représentations, elles traversent les médiums et évoluent, se modifient, s'actualisent à leurs côtés par l'intermédiaire de celui qui les produit et du spectateur qui les perçoit. Les pratiques intermédiaires de l'image, qui se sont intensément développées au cours des dernières décennies dans le champ de l'art, sont sans doute un indicateur d'une émancipation des images de leur statut traditionnel. Le cas de l'archive en est un exemple particulièrement significatif. Si l'histoire traditionnelle, pour écrire son récit linéaire et homogène, s'est appuyée sur une conception figée du rôle et du statut de l'archive, les pratiques artistiques contemporaines ont émancipé le document de sa dimension ponctuelle pour en faire un matériau plastique permettant de réinterpréter la valeur et la forme des récits historiques³²⁹.

C'est pourquoi, afin d'appréhender le caractère dynamique et versatile des relations que tissent les images photographiques avec l'histoire, nous pensons qu'il faut privilégier une analyse de l'image qui prenne en compte le temps des références et la manière dont elles sont articulées. L'historicité des références de l'image et le travail formel qui a permis sa constitution nous informent sur la complexité des relations et des déterminations de l'image, et donc sur les relations que les images tissent entre elles, avec – mais surtout au-delà de – la question des spécificités du médium. C'est pourquoi, dans la photographie contemporaine, les notions de fiction et de documentaire ne

³²⁹ Voir notamment :

- l'ouvrage collectif : *Les Artistes contemporains et l'archive : interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004 ;
- Christophe Kihm, *Ce que l'art fait à l'archive*, Paris, Editions de Minuit, 2010 ;
- Catherine Perret, « Politique de l'archive et Rhétorique des images », in *Critique*, Paris, Editions de Minuit, 2010.

doivent plus être conçues en termes d'opposition. Le contexte socioculturel latino-américain, de par son hétérogénéité, ne se satisfait pas d'une définition qui ne serait qu'une énumération d'éléments vernaculaires, de même la photographie latino-américaine ne se satisfait pas d'images essentiellement descriptives.

3.3.3. *De nouvelles modalités photographiques pour pluraliser les rapports au passé*

Dans cette thèse, nous n'étudions donc pas les images comme des documents, ponctuellement sollicités pour participer à l'histoire, mais comme des lieux, de nature artistique, figurant des rapports avec le passé. Pour chacun des travaux considérés, il nous faudra apprécier la singularité de ces lieux. À partir d'une analyse esthétique et anthropologique et avec le concours des réflexions et des corrélations théoriques effectuées dans cette première partie, nous tenterons d'analyser la valeur signifiante des images. Sans nous satisfaire d'une analyse formelle, nous chercherons à appréhender ces singularités eu égard au contexte auquel les images font référence, à ses spécificités historiques et culturelles : « il s'agit de faire justice à l'extrême *complexité* des relations et des déterminations [...] dont les images sont constituées ; mais aussi de reformuler la *spécificité* des relations et du *travail formel* dont les images sont constitutives »³³⁰. La distinction entre image et photographie – que concèdent en particulier des usages de l'image photographique émancipée de sa seule qualité d'empreinte – suggère une conception dynamique de l'image, comme configuration ponctuelle traversée de temporalités distinctes :

Une image, chaque image, est le résultat de mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés en elle. Ces mouvements la traversent de part en part, ont chacun une trajectoire – historique, anthropologique, psychologique – partant de loin et continuant au-delà d'elle. Ils nous obligent à la penser comme un *moment* énergétique ou dynamique, fût-il spécifique dans sa structure. [...] nous sommes devant l'image comme *devant un temps complexe*, le temps provisoirement configuré, dynamique, de ces mouvements eux-mêmes.³³¹

³³⁰ Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 46.

³³¹ *Ibid.*, p. 39.

L'enjeu est pour nous d'analyser dans les photographies contemporaines produites en Amérique latine la valeur signifiante de ces configurations. À l'aide des modalités esthétiques que constituent l'anachronisme, la mise en scène, la manipulation des archives, la juxtaposition des images, l'image photographique est capable d'articuler différentes temporalités et donc de pluraliser ses rapports à l'histoire, entendue comme connaissance du passé.

Comme nous l'avons vu, les mémoires collectives exercent aujourd'hui une pression sur l'histoire qui contribue à rendre plus flexible l'articulation des catégories passé/présent. Le vocabulaire employé par les commentateurs de la photographie contemporaine en Amérique latine indique bien que les enjeux relevant de ces articulations ont pénétré le champ de l'art. Dans ces discours, l'enjeu éthique majeur sous-tendu par le travail des artistes semble être la possibilité de proposer des alternatives aux récits officiels de l'histoire. Il ne s'agit pas de fédérer ces alternatives pour établir une nouvelle représentation du passé qui soit communément partagée, mais de présenter quelque peu la pluralité des énonciations qui composent l'Amérique latine. C'est pourquoi il nous faut considérer comme singulier chacun des travaux photographiques qui feront l'objet de notre analyse, même si l'ensemble de ces singularités fait bien évidemment collection.

Si la photographie peut ouvrir des portes pour la participation à l'histoire, elle le fait en renonçant à la vocation messianique que l'on a souhaité attribuer à l'image à d'autres moments. Ce n'est pas tant le devoir de libérer le sujet devant une historicité qui le dépasse, que la nécessité de porter une telle historicité à l'échelle des sujets, bien que dans cet effort l'on travaille à partir de fragments, de résidus et même de déchets³³².

Cette citation du critique Juan Antonio Molina illustre bien le changement qui s'est opéré dans les rapports qu'entretient la photographie avec l'histoire. En donnant une visibilité nouvelle aux oubliés et aux victimes de l'histoire, la photographie de la libération entendait subvertir son récit. Cette visibilité nouvelle, supposément garantie

³³² Notre traduction de : « si la fotografía puede abrir puertas para la participación en la historia, lo hace renunciando a la vocación mesiánica que se le quiso atribuir a la imagen en otros momentos. Ya no se siente tanto el deber de redimir al sujeto ante una historicidad que lo rebasa, sino más bien la necesidad de llevar dicha historicidad a la escala de los sujetos, aunque en ese esfuerzo se trabaje sobre la base de fragmentos, residuos e incluso desechos».

Juan Antonio Molina, « La historia a contrapelo », *op.cit.*

par la qualité d'attestation de la photographie, n'a jamais permis de proposer des alternatives à cette histoire. Au contraire – et bien que par la négative – elle en confirmait le récit. Remarquons, à travers le titre de l'article duquel est issue cette citation, la filiation théorique dans laquelle s'inscrit le critique Juan Antonio Molina pour commenter la photographie latino-américaine contemporaine. L'auteur met en exergue une citation de Walter Benjamin issue du texte « Sur le concept d'histoire » et reprend l'une de ses expressions pour intituler son article : « L'histoire à rebrousse-poil » (« La historia a contrapelo »). Marc Bloch lui-même reprit cette formule pour encourager l'emploi des anachronismes par les historiens et donc la possibilité d'établir de nouveaux rapports à l'histoire :

L'erreur, en effet, serait grave de croire que l'ordre adopté par les historiens dans leurs enquêtes doive nécessairement se modeler sur celui des événements. Quitte à restituer ensuite à l'histoire son mouvement véritable, ils ont souvent profité à commencer par la lire, comme disait Maitland, « à rebours »³³³.

Pour rendre compte du changement qui s'est opéré dans les rapports que la photographie entretient avec l'histoire, dans son article, Juan Antonio Molina déconstruit le prédicat photographique sur lequel s'appuyait le premier récit de l'histoire de la photographie latino-américaine. Ce premier récit (1^{er} Colloque de Photographie Latino-américaine, 1978, Mexico) prétendait que la valeur critique de la photographie résidait dans sa capacité à témoigner du réel, capacité qui n'est garantie que si l'image ne sort pas du cadre esthétique du réalisme ou de la vraisemblance. Pour Juan Antonio Molina, c'est justement là que réside l'erreur des premiers historiens de la photographie latino-américaine. Pour lui, au contraire : « grâce à la photographie non réaliste s'ouvrent des portes alternatives pour une nouvelle relation entre les sujets et l'histoire »³³⁴. Ainsi, la valeur critique de la photographie ne relèverait pas de sa valeur testimoniale mais de sa capacité à interroger et déconstruire les récits traditionnels en proposant notamment des histoires alternatives. Cette capacité serait produite par les modalités esthétiques que les artistes ont intégrées à leur pratique photographique.

³³³ Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, *op.cit.*, p. 28.

³³⁴ Déjà cité, *supra*, note de bas de page n° 188.

Ces nouvelles modalités photographiques ont émancipé la photographie de sa simple condition de document en permettant la création de nombreux anachronismes. Si l'anachronisme permet de mettre en évidence l'imbrication des temporalités qui caractérise les cultures en Amérique latine, il est surtout un moyen de pluraliser les rapports au passé. Sous la pression des mémoires collectives, la pluralisation des rapports au passé conduit à la création d'histoires alternatives. Plutôt que d'histoires alternatives, notion qui suggère encore la narration comme prédicat, nous préférons désormais parler de rapports flexibles au passé. Mais quelles sont les images du passé que convoquent ces rapports ? Elles sont extrêmement diverses et dépendent des contextes auxquels les artistes font référence. Pour autant, dans chacun des travaux photographiques où l'articulation des temporalités constitue un enjeu majeur, « le passé est marqué d'un indice secret, qui le renvoie à la rédemption »³³⁵.

Autrement dit et sans vouloir attribuer à ces rapports au passé une nouvelle vocation messianique malgré le vocabulaire employé ici par Walter Benjamin, l'articulation des temporalités concourt à reconnaître et assimiler le caractère problématique du passé dans le présent. Rappelons en effet que c'est d'abord « en fonction du présent » que des « relectures constantes du passé » sont effectuées³³⁶. Il s'agit donc bien d'analyser les rapports au passé qui sont établis dans les images depuis un présent en spécifiant la relation engagée entre ces deux catégories temporelles.

Les travaux qui vont faire l'objet d'une analyse doivent être rapprochés en fonction de critères car il ne s'agit pas de réaliser un inventaire des articulations passé/présent que l'on peut mettre en évidence parmi les œuvres exposées au sein de la catégorie photographie latino-américaine. Dans les œuvres, les catégories temporelles sont articulées grâce aux différentes modalités esthétiques que les artistes emploient. Cependant, aucune de ces modalités esthétiques (juxtaposition, mise en scène, manipulation d'archives, etc.) ne détermine un type d'articulation des catégories présent/passé. La présentation de ces modalités ne préside donc pas à l'organisation de cette thèse. Nous rencontrerons et analyserons le rôle de ces différentes modalités toujours au gré des enjeux éthiques convoqués par les artistes. C'est pourquoi, les chapitres qui composent les deux parties qui suivent sont organisés en fonction des

³³⁵ Walter Benjamin, *op.cit.*, p. 428.

³³⁶ Jacques Le Goff, déjà cité, cf. note de bas de page n° 199.

enjeux éthiques que les images du passé et du présent convoquées par les artistes mobilisent.

DEUXIEME PARTIE
Réappropriations multiples du passé :
des réminiscences nostalgiques aux remémorations critiques

Les travaux photographiques peuvent manifester des formes bien différentes de réappropriation du passé. Trois modalités de réappropriation du passé feront l'objet de chacun des trois chapitres qui composent cette partie. Précisons dès maintenant que, si nous utilisons le préfixe « ré- » devant appropriation, pour qualifier le rapport au passé engagé – explicitement ou implicitement – par les travaux qui vont suivre, c'est que le passé auquel ils font référence a déjà fait l'objet d'un discours déterminant d'un point de vue historique (ou archéologique) sa valeur et son statut. Engagées depuis le présent, ces réappropriations du passé ont pour but de renouveler ou de déconstruire les interprétations du passé fournies par ces discours. Ces interprétations interviennent notamment dans la manière dont les identités – souvent nationales – ont été pensées. C'est pourquoi, en se réappropriant le passé ou en le déconstruisant depuis le présent, nous verrons que les artistes participent à l'évolution des modes de compréhension et de représentation de l'identité.

Dans cette perspective, certains artistes vont directement se réapproprier les objets de ces discours sur le passé. Le premier chapitre de cette partie réunit des travaux qui configurent le passé, soit qui tâchent de lui donner une forme visuelle tout en montrant que cette forme peut être perceptible dans des objets du présent. Dans le deuxième chapitre, nous avons rapproché des travaux qui se réapproprient moins les objets du passé, que les formes (visuelles) qui les ont représentés. Il s'agit alors de relire l'histoire par l'image ou de rendre visible un devoir de mémoire. Enfin, dans le troisième et dernier chapitre de cette deuxième partie, les travaux s'intéressent plus spécifiquement aux valeurs symboliques que ces discours concèdent aux objets sur lesquels ils portent et tentent d'ébranler la structure qui les maintient et les organise. Dans ce dernier cas, la temporalité qui présida à l'organisation de ces valeurs symboliques permet d'appréhender ces rapports, en particulier parce qu'elle contraste avec les bouleversements des modes de compréhension dont témoigne le contexte contemporain.

Rappelons que tout rapport au passé s'engage depuis le présent. La première partie nous a permis de montrer que les rapports au passé constituent un enjeu contemporain en raison de deux types de facteurs : le premier est temporel et concerne l'évolution des méthodes historiographiques et le contexte actuel de « vague de mémoire » et de patrimonialisation ; le second est spatial et concerne notamment la

spécificité des modes de compréhension de l'Amérique latine et de son histoire. Au-delà de ces raisons, s'intéresser au passé modifie la représentation et la compréhension du passé comme du présent, et cela se voit dans les images.

CHAPITRE 4

Comment configurer le passé ?

Ne sentons-nous pas nous-mêmes un faible souffle de l'air dans lequel vivaient les hommes d'hier ? Les voix auxquelles nous prêtons l'oreille n'apportent-elles pas un écho de voix désormais éteintes ?

Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », 1942.

Afin d'entrer dans l'étude d'une première modalité de réappropriation du passé, nous avons volontairement choisi le travail de l'artiste mexicaine Tatiana Parcero et sa série de photographies intitulée *Cartografía interior* (« Cartographie intérieure »). Deux raisons motivent la sélection de ce travail comme premier objet d'analyse d'un type de rapport au passé. La première concerne sa notoriété. L'une des photographies qui composent cette série a en effet été choisie pour illustrer la page de garde du catalogue de la grande exposition de photographies *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002*, réalisée en 2003 à Mexico puis partie en itinérance à travers différents pays d'Amérique latine et du monde. Le choix de la période couverte par cette exposition n'est pas seulement guidé par une volonté d'ancrage contemporain. Le texte qui ouvre ce catalogue prétend en effet que la décennie de 1990 manifeste une rupture dans la photographie latino-américaine : « Traitant d'une période durant laquelle ont émergé des directions de travail diamétralement opposées à celles contenues dans *Canto a la realidad* »³³⁷. Nous avons déjà montré comment cette rupture relève d'une volonté de réaction face à la caractérisation étroite et rétrograde de la photographie latino-américaine que l'on trouve dans l'ouvrage d'Erika Billeter³³⁸, plus que d'un véritablement bouleversement des pratiques photographiques.

En choisissant cette photographie pour page de garde du catalogue de l'exposition, les acteurs du monde de l'art ont affirmé son importance symptomatique vis-à-vis de la photographie contemporaine latino-américaine : « L'œuvre de la photographe mexicaine Tatiana Parcero que nous avons reproduite en couverture de ce livre fonctionne comme une sorte de résumé thématique de la photographie latino-américaine des années quatre-vingt-dix »³³⁹. Devant la pluralité des pratiques

³³⁷ Notre traduction de : « Tratándose de un periodo en el que han salido a la luz direcciones de trabajo diametralmente distintas a las contenidas en *Canto a la realidad* ».

Alejandro Castellote, *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002*, *op.cit.*, p. 7.

³³⁸ Erika Billeter, *Canto a la realidad : Fotografía latinoamericana 1860 – 1993*, *op.cit.*

³³⁹ Notre traduction de : « La obra de la mexicana Tatiana Parcero que reproducimos en la portada de este libro funciona como una suerte de resumen temático de la fotografía latinoamericana de los noventa ».

Alejandro Castellote, *op.cit.*, p. 20.

photographiques et des images que réunit l'exposition, une telle affirmation semble difficilement soutenable. En qualifiant cette image de « résumé thématique », il s'agit plutôt de mettre l'accent sur l'importance du thème de l'identité dans la photographie latino-américaine. En outre, nommée « Cartographie intérieure », la série d'images d'où est issue cette photographie partage l'un des deux termes du titre de l'exposition : « Cartes ouvertes ». L'adjectif « ouvertes » employé au pluriel souligne la diversité des manières d'appréhender la notion d'identité autant que l'hétérogénéité à laquelle renvoie la notion dans le contexte contemporain. Le terme « cartes » quant à lui suggère la capacité de représentation et de description de la photographie. Le pluriel accolé au terme met en évidence la diversité des possibilités et des échelles à partir desquelles l'Amérique latine peut être appréhendée.

Au delà de sa notoriété, la deuxième – et majeure – raison pour laquelle nous avons choisi d'entamer nos analyses par cette série de photographies de Tatiana Parceró est méthodologique. Elle concerne l'utilisation de nos différentes références théoriques et les étapes de l'analyse que nous menons, à partir des problématiques que soulèvent ces références. La première partie nous a permis d'exposer ces références, d'examiner les problématiques qu'elles suscitent et de montrer comment la photographie peut en rendre compte. Il s'agit maintenant de montrer comment nous les articulons. Autrement dit, comment, à travers l'analyse des images, la convocation de ces différentes références et problématiques nous permet de faire du rapport au passé établi par le travail photographique – et de l'articulation des catégories passé/présent qui en découle – un enjeu significatif pour la compréhension et l'interprétation de cette œuvre. Or, le travail de Tatiana Parceró recèle une ambiguïté (due à l'utilisation de certains documents) nous permettant d'articuler progressivement la majeure partie de ces différentes références et problématiques. Dès lors, cette première étude de cas nous conduira à tisser des liens avec d'autres travaux photographiques, à identifier des convergences et des différences dans les manières d'appréhender et de se réappropriier le passé, introduisant ainsi d'autres acceptions de l'expression « réappropriation du passé ».

4.1. Archéologie de la mémoire

4.1.1. L'effort de mémoire

Les images présentées ici font partie d'une série de photographies réalisées en 1996 par la photographe mexicaine Tatiana Parceró et intitulée *Cartografía interior*. Son travail part d'un ancrage autobiographique, matérialisé ici par une implication physique du corps de la photographe sous la forme d'autoportraits (*Figures 88 et 89*). Les images de cette série sont composites, constituées de photographies en noir et blanc imprimées sur de l'acétate, sur lesquelles sont superposées des photographies en couleurs de codex précolombiens³⁴⁰ ou de diagrammes d'anatomie. La juxtaposition des images dévoile un certain nombre de significations en se présentant comme métaphore du processus photographique et en plaçant le corps au centre du processus de révélation. Le corps est en effet conçu comme une surface sensible, sur laquelle révéler des significations latentes et des structures complexes propres au fonctionnement de l'homme. Ces significations et ces structures sont comprises comme immanentes au corps lui-même, mais pourtant impénétrables au regard : « l'idée principale était de redéfinir l'intérieur du corps ; explorer l'espace intérieur depuis le dehors comme processus d'auto-connaissance et, en même temps, avoir la possibilité de montrer ce qui à première vue ne se voit pas »³⁴¹.

La série présente deux types d'images. Celles qui, comme dans la *Figure 88*, utilisent les diagrammes d'anatomie montrent le corps en tant qu'organisme biologique complexe, composé de matières, de textures et de formes hétérogènes, insoupçonnables pour l'œil, mais rendues visibles sur l'apparence charnelle grâce à la juxtaposition des images. Et celles utilisant les codex qui, comme la *Figure 89*, donnent à voir le corps comme un réceptacle physique dénotant un ensemble de caractéristiques culturelles, un

³⁴⁰ Les codex sont des manuscrits rédigés par les civilisations méso-américaines. Ils comportent des glyphes et des symboles et parfois même une écriture latine. En effet, si beaucoup de codex sont préhispaniques, certains ont été rédigés durant la Conquête par des lettrés indiens familiarisés à l'éducation européenne en latin et en espagnol. Ces documents où cohabitent différents types de signes constituent une preuve du syncrétisme qui fait suite à la colonisation de l'Amérique latine. Ils furent tardivement interdits par l'Église mais témoignent en tout cas de la manière dont les communautés indigènes ont été amenées, avec le concours des *conquistadors*, à agir dans l'entreprise coloniale.

³⁴¹ Notre traduction de : « La idea principal fue redefinir el interior del cuerpo ; explorar el espacio interior desde afuera como proceso de autoconocimiento y, al mismo tiempo, tener la posibilidad de mostrar lo que a simple vista no se ve ».

Tatiana Parceró, *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002, op.cit.*, p. 64.

patrimoine. Deux registres d'invisibilité sont ainsi révélés, l'un physique ou biologique, l'autre culturel. La bivalence des images de cette série indique que, si les composants physiques de l'organisme, depuis longtemps révélés par l'anatomie, nous font découvrir une complexité dissimulée sous l'apparence homogène de la peau, l'identité culturelle de l'individu possède un même degré de complexité et d'impénétrabilité. Cette lecture identitaire s'ancre dans une conception de l'individu comme être social, fruit d'un contexte socioculturel. Il nous faut toutefois interroger ici l'historicité et le statut des documents qui permettent cet ancrage socioculturel pour comprendre le rôle qui leur est assigné.

Les diagrammes d'anatomie ont une facture qui ne produit pas de contraste majeur avec celle des codex. Pour le spectateur des images, cette proximité des formes esthétiques tend à situer ces diagrammes dans un passé qui pourrait être celui des codex. Plusieurs siècles de distance séparent ces autoportraits des codex, rédigés peu avant ou peu après la Conquête. L'anachronisme ainsi créé ne manifeste pourtant pas avec évidence cette distance. Au contraire, la démarche d'auto-connaissance explicitement effectuée par l'artiste nous permet d'inférer une volonté d'abolir cette distance. Les codex sont compris comme des documents dénotant des caractéristiques immanentes à son identité. Ils renvoient pourtant à un passé, celui de l'époque préhispanique mais aussi coloniale (selon les codex utilisés dans les images). Ces caractéristiques identitaires relèveraient donc plus d'un héritage que d'une présence vive. Parce qu'ils sont présentés comme immanents au corps, ces documents font partie d'un patrimoine, dans la mesure où un bien patrimonial « est celui dans lequel les hommes se reconnaissent, à titre individuel ou collectif »³⁴². En ce sens, ils appartiennent à une mémoire collective au sens de Maurice Halbwachs. Le corps est donc conçu comme le dépositaire d'un passé qu'il faut réanimer, il en est la mémoire vivante.

Au regard de l'historicité des images choisies par Tatiana Parcero pour dénoter un ensemble de caractéristiques identitaires, nous pouvons parler d'une forme d'archéologie de la mémoire collective. L'objectif de ce « processus » engagé sous la forme d'une introspection est explicité par l'artiste, il s'agit de mieux se connaître soi-même, de s'explorer. Cette exploration conduit à mettre en évidence l'historicité du corps en tant que témoignage culturel, l'artiste se livre donc manifestement à un effort

³⁴² Paul Rasse, « Traces, patrimoine, mémoire des cultures populaire », *op.cit.*, p. 247.

mnémorique. Enfin, nous parlons d'archéologie de la mémoire compte tenu de l'histoire dont les documents sollicités témoignent et du projet biographique et généalogique auxquels ils sont associés. En utilisant ces documents du passé pour établir une représentation de l'identité dans le présent, l'artiste fait appel à leur dimension épistémique pour caractériser une identité. Nous souhaitons déterminer si cette archéologie de la mémoire plonge dans le passé pour rétablir une continuité entre passé et présent, ou si elle prétend témoigner de la contemporanéité de ce passé dans le présent. Comment le passé, convoqué par les images de codex, est-il rendu contemporain du présent par la photographie ? L'artiste affirme que ce travail aurait été suscité par la volonté de redéfinir une identité. Le statut et le rôle des codex en tant qu'objets appartenant à un patrimoine et une mémoire collective peuvent susciter plusieurs lectures quant à la redéfinition de cette identité. En tentant de déterminer de quelle manière le passé convoqué par ces images peut être contemporain du présent, c'est l'enjeu éthique et politique de cet effort mnémorique que nous cherchons à cerner.

4.1.2. Réminiscence ou remémoration ?

Dans les autoportraits en noir et blanc, le corps nu et la position des membres renvoient de manière iconique au processus d'auto-connaissance, de recentrement et de réflexion sur sa propre identité. Ce processus, engagé comme une démarche individuelle, n'est pas autobiographique. Il prétend à une portée collective car les images de codex – mayas, aztèques et mixtèques – juxtaposées sur les autoportraits ne présentent pas des éléments dont la signification n'appartiendrait qu'à l'artiste. La dimension autobiographique du travail est une manière d'incarner certaines problématiques possédant une portée collective. Le corps est compris comme le réceptacle individuel d'une mémoire collective, il en devient le médium. L'échelle exacte de cette portée collective est néanmoins difficilement déterminable. S'il l'on veut la circonscrire, il nous faut l'étendre à la portée historique et culturelle des référents, icônes et symboles, qui composent ces codex, soit du Mexique jusqu'en Amérique Centrale. En termes de contenu symbolique et de thématique, ce travail s'empare d'enjeux historiques liés à l'époque de la Conquête espagnole et aux syncrétismes dont témoignent certains de ces codex (rédigés durant la période coloniale) où se côtoient l'écriture latine en espagnol, des symboles tels que les glyphes, et d'autres signes

iconiques représentant des divinités, des plantes, mais aussi des routes et des églises. Comme le montre les *Figures 90* et *91*, les codex sont déjà des images composites.

La démarche d'auto-connaissance représentée par Tatiana Parcero avec ces autoportraits – manifestée par la position des membres, les yeux fermés et les mains posées sur le corps – est guidée par la volonté de se réapproprier un patrimoine culturel à partir de ses référents symboliques visuels. Il s'agit donc bien d'un effort de mémoire. Ce patrimoine, par l'époque à laquelle il renvoie, dépasse le cadre du Mexique. Sa temporalité précède la formation des nations latino-américaines. Selon le codex employé, elle se situe avant ou peu après l'arrivée des Espagnols. L'artiste présente ce travail comme un effort de construction de cartes, métaphoriques et rituelles, lui permettant de réinventer son histoire, de rendre visible ce qui n'est pas de l'ordre du monde sensible³⁴³. L'histoire réinventée dépasse le cadre de l'identité nationale et déborde celui du récit que la nation lui imposa. L'appropriation et la valorisation des patrimoines préhispaniques, motivées pour une part et à un moment par les indépendances³⁴⁴ (au nom de la construction d'une identité mexicaine par exemple), n'ont jamais permis de créer une véritable continuité passé/présent dans laquelle ce patrimoine jouerait un rôle actif. Certains pans de la mémoire collective dont les codex constituent l'indice ont été perdus ou se sont transformés au cours de l'entreprise coloniale, puis sous certaines politiques d'intégration nationale. L'un des enjeux de l'effort mémoriel est pourtant de rétablir une continuité entre le passé (auquel renvoie ce patrimoine) et le présent (de la photographie) à partir de ce qui semble être un exercice de remémoration ; dans la mesure où la remémoration relève d'une action volontaire, consciente, visant à se remettre quelque chose en mémoire.

Le corps, naturellement issu d'une filiation, est entendu comme le lieu qui consigne cette mémoire. La référence iconique à la méditation donne une dimension rituelle à cet effort de mémoire. Comme nous allons le voir, l'ambiguïté des résultats obtenus par cette méditation pose la question de la nature de cet effort mémoriel : remémoration ou réminiscence ? Etant donné que ce travail implique directement le

³⁴³ Tatiana Parcero, <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/tatiana/default2.html>, site Internet consulté le 15 janvier 2012.

³⁴⁴ À partir du XX^e siècle en particulier, après la naissance et le développement de l'archéologie et de l'anthropologie qui motivèrent un premier intérêt pour le passé, ses empreintes et ses documents. De même, la célébration du premier centenaire des nations latino-américaines motiva dans de nombreux pays certaines formes d'appropriation des patrimoines préhispaniques.

corps de l'artiste, nous considérons en effet que cet effort, explicitement mené à la première personne, ne peut relever que de l'une ou l'autre de ces deux catégories d'immersion dans le passé. La disposition des éléments composant ces codex constitue la cartographie d'une identité (*Figures 90 et 91*). L'image de la main montre cette volonté de faire du corps la carte d'un territoire ponctué de signes. Les routes sont comme les veines qui irriguent ce territoire où se côtoient des référents concrets de l'entreprise coloniale (églises) avec des symboles précolombiens. L'entreprise cartographique met en évidence le syncrétisme de l'identité qui résulte de cette histoire.

L'artiste mexicaine Ambra Polidori a réalisé en 1995 une image intitulée « *Elegías* » (« *Elégies* ») qui peut être identifiée comme un antécédent à la série *Cartografía interior*. L'image est composée de deux documents iconographiques, le portrait d'une femme dans la partie inférieure et une pyramide précolombienne dans la partie supérieure (*Figure 92*). Le procédé photographique employé est plus simple que dans le travail de Tatiana Parceró puisque les images ont uniquement été mises l'une à côté de l'autre. Ces deux travaux semblent toutefois relever des mêmes préoccupations et partager un même fonctionnement en ce qu'ils utilisent des références analogues. En effet, dans l'image d'Ambra Polidori, le portrait d'une femme est volontairement associé au patrimoine préhispanique auquel renvoie la pyramide. La photographie de la partie inférieure de l'image présente le visage d'une femme blanche, vraisemblablement endormie, contrairement aux autoportraits de Tatiana Parceró où, bien qu'ayant les yeux fermés, la position des membres extériorise l'effort d'introspection à laquelle elle se livre.

D'un point de vue formel et esthétique, les ressources employées, collage/montage des images, la représentation du songe et le motif féminin évoquent les collages surréalistes. Si la référence est anachronique au regard du contexte contemporain dans lequel travaille Ambra Polidori, il est néanmoins intéressant de remarquer qu'elle s'inscrit dans une tradition de photographie mexicaine. À l'occasion de l'exposition surréaliste organisée à Mexico en 1940, André Breton avait demandé au photographe mexicain Manuel Álvarez Bravo de présenter une image. Celui-ci conçut pour l'exposition la photographie devenue célèbre intitulée « *La buena fama durmiendo* » (« *La bonne réputation endormie* ») (*Figure 93*). Il y représente une femme allongée et assoupie. Les bandages qu'elle porte au niveau des chevilles, des hanches et

des poignets donnent à l'image une certaine étrangeté d'autant qu'ils ne dissimulent rien de sa nudité. Avec la proximité des nopals ou petits cactus disposés devant le corps de cette femme, les bandages auraient pu contribuer à créer une représentation de la féminité relativement classique en termes de fragilité et de douceur. La fermeté du corps et la langueur de l'attitude donnent au contraire un sentiment de confiance et de sérénité. Nous aurons plus tard l'occasion de commenter à nouveau cette image en analysant une reprise parodique qu'en propose l'artiste argentin Marcos López. L'aspect « surréaliste » du collage d'Ambra Polidori nous invitait à faire référence à cette image célèbre et à la notoriété de son auteur, considérée comme l'une des figures tutélaires de la photographie mexicaine. Toutefois, la référence s'arrête là dans la mesure où le passé préhispanique n'est pas mobilisé par la photographie de Manuel Álvarez Bravo.

Il serait sans doute trop audacieux d'affirmer qu'il existe un lien entre surréalisme et réel merveilleux sans mesurer préalablement l'impact du surréalisme sur les productions artistiques du Mexique au cours du XX^e siècle. Ce lien est néanmoins implicitement suggéré par le fait que l'image d'Ambra Polidori ait été présentée dans une exposition organisée à Florence en 1997 et intitulée *Realemeraviglioso, Fotografia latinoamericana* (« Réel merveilleux, Photographie latino-américaine »)³⁴⁵. Les motifs qui caractérisent beaucoup d'œuvres surréalistes peuvent aisément être inclus dans le paradigme esthétique ouvert par Alejo Carpentier, dès lors que les référents renvoient à l'Amérique latine. Surréalisme et réel merveilleux ont en commun la volonté de révéler la dimension fantastique qui habiterait le réel. La différence entre ces deux paradigmes esthétiques est que le second, ayant été conçu avec la fonction de décrire l'espace socioculturel latino-américain, a nourri une rhétorique essentialiste. L'exposition organisée à Florence atteste en tout cas du succès de la théorie d'Alejo Carpentier en Occident, et de la manière dont la dimension fantastique a joué un rôle considérable dans les représentations de l'Amérique latine jusqu'à la fin du XX^e siècle³⁴⁶.

Dans la photographie d'Ambra Polidori, dès lors que l'on perçoit cette femme comme plongée dans le sommeil, il n'est plus possible de qualifier la relation qui est établie avec le passé préhispanique comme un effort de mémoire volontaire et conscient. L'image d'Ambra Polidori représente assurément une forme de réminiscence

³⁴⁵ *Realemeraviglioso, Fotografia latinoamericana*, Firenze, édition KarenBlix, 1997.

³⁴⁶ En guise d'exemple, nous pouvons aussi citer l'exposition *Art of the Fantastic : Latin American Art 1920-1987*, Indianapolis Museum of Art, 1987.

et non pas un effort de remémoration. En effet, si la remémoration consiste à se remettre consciemment en mémoire un souvenir, la réminiscence est entendue comme le retour inconscient à l'esprit d'une image, non reconnue comme souvenir. Le sommeil et les songes qui l'accompagnent procurent un état et un moment propice pour que l'inconscient jaillisse à l'esprit endormi. En représentant cette pyramide comme l'image qui émerge de cet état, l'artiste produit une représentation du patrimoine préhispanique comme référent latent, disparu de la conscience mais présent dans l'inconscient du sujet endormi. Alors que la remémoration consiste à aller du présent vers le passé, la réminiscence suppose au contraire un mouvement inverse et incontrôlé, du passé vers le présent. Le fait que la réminiscence suppose une non-reconnaissance de l'image en tant que souvenir montre, d'une part, la distance temporelle qui sépare ce patrimoine du visage auquel il apparaît, et d'autre part, le mutisme ou l'état d'oubli dans lequel ce patrimoine est aujourd'hui plongé.

4.1.3. Fantasmer le passé ou le mythe des origines

Cet oubli est inféré par l'association que le montage des images nous invite à réaliser : entre l'image d'une femme assoupie et celle d'une pyramide baignée d'une lumière qui évoque l'importance symbolique de l'édifice dans le passé et les communautés auxquelles il renvoie. Mais ce n'est que dans l'espace imaginaire ouvert par le rêve que cette lumière existe. Ainsi, la réappropriation du passé qu'effectue Ambra Polidori avec ce montage est essentiellement symbolique. En outre et comme dans le travail de Tatiana Parceró, elle est exempte de toute référence aux communautés indigènes actuelles et aux problématiques qui les concernent. Cependant, en élaborant une telle représentation du passé préhispanique, Ambra Polidori investit une représentation du patrimoine préhispanique déjà formulée en Amérique latine et comprise comme l'une des premières inflexions de l'indigénisme.

Les historiens français Serge Gruzinski et Henri Favre ont étudié la manière dont les créoles ont très rapidement doté le patrimoine préhispanique d'une valeur symbolique égale à ce que l'Antiquité signifie pour l'Europe³⁴⁷. Cette première forme

³⁴⁷ Rappelons la citation suivante d'Henri Favre : « Tout en prenant racines en terre américaine, les créoles découvrent le passé indigène du continent, le valorisent et se l'approprient. Ils élèvent les civilisations précolombiennes à la dignité de l'Antiquité classique ».

d'appropriation du passé préhispanique a été suscitée par un contexte politique propice au développement d'un patriotisme créole. Il a été en particulier provoqué par l'inégalité de droits imposée par l'Espagne et le Portugal entre les colons nés sur la péninsule ibérique et les sujets de la Couronne nés sur le continent américain, les premiers bénéficiant bien sûr de plus de droits que les seconds. Ce patriotisme est à l'origine d'une forme de protonationalisme latino-américain. Mais l'appropriation du passé préhispanique a aussi pour fonction de séparer du présent et de situer dans le passé ce que la Conquête venait d'interrompre : « [U]n passé réhabilité sur le modèle antique et déjà visité par la grâce permettrait de repousser les ténèbres de l'idolâtrie et de récupérer une grande partie du patrimoine ancien »³⁴⁸. Les *Comentarios Reales* rédigées durant le XVI^e siècle au Pérou par Inca Garcilaso de la Vega, fils d'un capitaine espagnol et d'une princesse inca, constituent un témoignage essentiel de la manière dont les créoles historicisent progressivement leur présence sur le continent en se réappropriant le passé préhispanique : « Cuzco dans son Empire fut une autre Rome dans le sien » y écrit Inca Garcilaso³⁴⁹.

Le parallèle entre passé préhispanique et passé antique n'est pas seulement l'œuvre des populations créoles de l'Amérique mais aussi celle des populations indiennes qui ont constitué l'un des instruments de la colonisation. La Conquête souhaita reproduire l'Espagne ou le Portugal en Amérique. L'entreprise mimétique dans laquelle la Conquête se lança et la manière dont l'Indien est invité à y prendre part expliquent aussi sans doute en partie la réappropriation du passé préhispanique dans des termes qui le situent au même niveau symbolique que le passé antique pour l'Europe : « Pourquoi ne pas jeter des ponts entre le paganisme amérindien et le christianisme des envahisseurs analogues à ceux que les Européens du Moyen Âge avaient tendus entre leur religion et celles des Latins ? »³⁵⁰. Dans l'ouvrage *La pensée métisse*, Serge Gruzinski montre comment la latinisation des élites indigènes suscite une analogie entre passé antique européen et passé préhispanique américain. En découvrant que le passé païen de l'Europe est entendu en termes de continuité avec le présent chrétien, les élites indiennes estiment raisonnablement que le passé préhispanique peut également être

Henri Favre, *op.cit.*, p. 18.

³⁴⁸ Serge Gruzinski, *La pensée métisse, op.cit.*, p. 144.

³⁴⁹ Notre traduction de : « El Cuzco, en su Imperio, fue otra Roma en el suyo ».

Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 100.

³⁵⁰ Serge Gruzinski, *La pensée métisse, op.cit.*, p. 140.

inscrit dans une continuité avec les valeurs du nouveau cadre culturel et symbolique qui s'enracinent progressivement au cours du XVI^e siècle.

Malgré l'anachronisme de ces références par rapport au contexte contemporain dans lequel Ambra Polidori a produit cette image, il faut remarquer la corrélation théorique qui peut être établie en termes de rapport au passé. La première lecture indigéniste du passé préhispanique qui naît en Amérique au XVI^e siècle élève ce passé à « la dignité de l'Antiquité classique », pour reprendre à nouveau les termes d'Henri Favre. Dans l'analyse de l'image, il faut prendre en compte la couleur de peau et les traits du visage de la femme dont le songe est habité par la splendeur d'une pyramide précolombienne. La blancheur de son visage nous interdit de l'identifier comme appartenant aux communautés indigènes autochtones, que ce soit celles du passé ou du présent. Cet élément d'interprétation indique bien que le patrimoine auquel renvoie la pyramide ne relève pas que des communautés indigènes. La réappropriation qui en découle renvoie donc à la manière avec laquelle les créoles ont dès le XVI^e siècle historicisé le passé préhispanique pour se doter d'une histoire et d'une identité leur permettant d'affermir leur ancrage en terre américaine.

Nous avons qualifié la relation temporelle qui s'établit entre l'image de la femme endormie et celle de la pyramide de réminiscence, considérant que l'état d'assoupissement dans lequel elle se trouve suppose que cette image émerge involontairement de son inconscient. Dans le *Ménon*, Platon attribue à la réminiscence une qualité qui transcende la seule remontée du souvenir de l'inconscient à la conscience, c'est ce qu'il nomme l'anamnèse³⁵¹. En effet, pour Platon, la réminiscence fournit un accès aux mondes des Idées, soit à une forme d'essence. La perspective d'analyse fournie par cette théorie s'appuie sur une conception essentialiste des origines qui nous semble pouvoir être appliquée à cette image. La lumière dorée jetée sur la pyramide et le visage de la femme endormie érige le passé préhispanique en mythe des origines. Remarquons d'ailleurs l'état dans lequel la pyramide est représentée. Elle n'a pas subi les dégradations du temps et n'a rien perdu de son éclat. Mais cet éclat est bien plus celui que lui concède cette réappropriation symbolique que celui de l'or qui la recouvrait et que les *conquistadores* fantasmèrent à travers la légende de l'Eldorado. En tant qu'image qui émerge dans l'inconscient de cette femme, il faut considérer que la

³⁵¹ Du grec, *ána* (remontée) et *mnémè* (souvenir).

pyramide renvoie bien plus à l'idée de ce passé qu'aux traces qu'il en a laissées. Avec cette association d'images, l'artiste Ambra Polidori élabore une représentation édifiante et historiciste du passé préhispanique. Contrairement au travail mené par Tatiana Parceró, il s'agit moins d'un effort de mémoire, soit d'une volonté assumée de se réapproprier le passé (avec les approximations qui en résultent), que d'une manière de composer une « image éternelle du passé »³⁵².

4.1.4. *Reconstruction partielle d'une continuité passé/présent*

Ce type de travail allégorique sur l'identité est souvent présenté par les critiques et commissaires d'expositions comme une revendication mémorielle motivée par une volonté de revaloriser le patrimoine culturel préhispanique, mais aussi parfois de constater l'actualité d'une histoire coloniale dans l'histoire contemporaine³⁵³. Le collage réalisé par Ambra Polidori s'inscrit clairement dans cette première volonté de revalorisation. La représentation du passé préhispanique qu'elle produit ne convoque néanmoins pas explicitement la période coloniale. Celle-ci n'apparaît dans l'analyse qu'au regard de l'origine ethnique auquel renvoie le visage de la femme endormie et qui nous a permis d'établir un lien avec la première lecture indigéniste du passé préhispanique élaborée par les populations créoles. La série *Cartografía interior* de Tatiana Parceró ne relève pas de cette lecture dans la mesure où elle problématise le rapport qui peut être établi avec le passé préhispanique. En effet, bien que l'effort de mémoire relève d'une volonté d'établir une continuité entre deux temporalités distinctes, celle du corps de la photographe et celle des codex, nous souhaitons montrer que l'artiste exprime le caractère problématique de l'assimilation de ce passé dans le présent, alors qu'Ambra Polidori l'escamote en érigeant ce passé en mythe des origines.

L'effort de mémoire de Tatiana Parceró s'appuie sur une réappropriation symbolique des codex. Le corps est entendu comme le médium de la mémoire collective dont ces documents sont porteurs. Qu'en est-il de l'effectivité de cette réappropriation et qu'est-ce qui la motive ? La présence des signes sur le corps est-elle

³⁵² Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *op.cit.*, p. 428.

³⁵³ D'autres voient dans le travail de Tatiana Parceró l'expression d'une continuité dans l'histoire des représentations au Mexique en l'inscrivant dans une tradition de l'autoportrait dont Frida Kahlo serait la pierre angulaire. Cette interprétation contribue à forger une histoire de l'art à l'échelle nationale. Cf. Alejandro Castellote, *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002*, Barcelona, Lunewerg, 2003, p. 20.

l'indice d'une contemporanéité du passé dans le présent ou, à la manière des stigmates, exprime-t-elle la dégradation dont cette mémoire a fait l'objet avec le passage du temps ? Enfin sur quelle articulation des catégories temporelles passé/présent repose-t-elle ?

Dans ces images, à moins d'être spécialiste de l'histoire coloniale et bon entendeur des signes précolombiens, il semble difficile de déterminer quelles sont les significations et la valeur originelle des répertoires iconographiques mayas, aztèques et mixtèques utilisés par l'artiste. De même, il est difficile de leur attribuer clairement une valeur pour l'époque contemporaine, pour le présent de la photographie. La valeur que ces répertoires iconographiques possèdent en tant que bien patrimonial s'appuie donc moins sur la signification des signes qui les composent, que sur leur valeur symbolique et documentaire, en tant que témoignages des civilisations préhispaniques disparues. La volonté de l'artiste de montrer ces signes comme immanents au corps montre bien qu'il s'agit d'une réappropriation symbolique autant que d'une volonté de rétablir une continuité passé/présent. La méditation ou le rituel d'introspection qui permet de rendre ces signes visibles sur le corps suppose qu'ils sont le fruit d'une remémoration. Pourtant, bien que l'effort mnémonique procède consciemment, la métaphore du processus photographique qu'emploie l'artiste suggère que les signes aient été révélés sur le corps. Latents, l'effort mnémonique les soumet au processus de révélation. On peut dès lors assimiler ces signes à des stigmates identitaires pour la mémoire. Bien que ces stigmates attestent d'une présence (car ils sont de nature immanente), ils ne sont pas en mesure d'être significativement réactivés. Si l'image invite à reconsidérer la notion d'identité, elle ne permet pas véritablement une réappropriation effective des signes qui la constituent. L'effort visant à incorporer dans le présent un héritage culturel, parce qu'il ne peut réactiver la signification littérale des codex, ne met à jour qu'une continuité partielle entre passé et présent.

En effet, il n'est pas anecdotique que l'artiste ait les yeux fermés sur ses images. Au premier abord, cette cécité volontaire voudrait confirmer la thèse du recentrement sur soi-même. La méditation aurait permis de révéler sur l'enveloppe corporelle certains stigmates collectifs inconsciemment enfouis dans la mémoire individuelle et collective. Le corps est l'image latente de cette mémoire, de même qu'une pellicule ou une surface sensible est une photographie latente dès lors qu'elle a été exposée et tant qu'elle n'a

pas été soumise au processus de révélation chimique. La juxtaposition par transparence fait référence à ce processus de révélation. Mais, dans le cas présent, la juxtaposition d'une image d'ordre pictural sur la photographie d'un corps renvoie aussi aux premières images de l'histoire et au corps lui-même comme premier médium permettant d'incarner des images, de les ancrer dans une identité conçue comme partie d'un corps social.

Le « corps peint », rencontré communément dans les sociétés dites « primitives », est l'une des plus anciennes formes de représentation combinant médium et image pour une effectivité symbolique dans le corps social comme le rappelle Claude Lévi-Strauss dans son analyse des ornements : « Le décor est conçu pour le visage, mais le visage lui-même n'existe que par lui »³⁵⁴. Par ce procédé, le corps devient iconique et acquiert une valeur symbolique contribuant à l'affirmation et au maintien d'un ordre social. Ici la référence au tatouage se présente comme une tentative d'affirmation et de réappropriation d'un répertoire iconographique dénotant un ensemble de caractéristiques socioculturelles. Cependant, dans la *Figure 91*, la peinture et les motifs occultent les yeux et bâillonnent la bouche, comme pour signifier une impossibilité de dialogue entre le corps et l'image qui l'habille. De plus, contrairement aux autres images de la série, dans celle-ci (qui utilise un document rédigé durant l'époque coloniale), le codex déborde le visage qui ne peut à lui seul le contenir.

L'incorporation du passé dans le présent est problématique car une continuité a été rompue. La force coercitive de l'entreprise coloniale, à laquelle succéda avec les indépendances une volonté d'intégration nationale, a créé une rupture produisant progressivement la désuétude et l'inanité des signes préhispaniques composant ces répertoires iconographiques. L'effort mnémorique auquel se soumet la photographie nous pousse à l'envisager comme une forme de remémoration, soit comme un effort conscient puisant dans le passé pour en refaire l'expérience avec le souvenir. Cependant, l'actualisation de ces signes paraît difficilement possible étant donné la disparition des significations dont ils sont porteurs. Une continuité ayant été rompue, bien que volontaire cet effort bute contre une carence. Malgré cette carence, la visibilité des signes sur le corps équivaut pour l'identité au rôle que joue l'attestation photographique vis-à-vis du réel. Elle est l'indice de ce passé.

³⁵⁴ Claude Lévi-Strauss dans *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, cité par Hans Belting, *op.cit.*, p 50.

Pourtant, si la carte dont le corps est le support relève bien d'un territoire, celui qui s'étend à l'horizon de la portée historique des référents symboliques de l'image, les éléments qui permettraient de l'interpréter, ne sont pas opérants et condamnent ainsi l'individu à un certain mutisme. L'héritage culturel de ces codex n'est précédé d'aucun testament, pour reprendre un vers de René Char extrait des *Feuillets d'Hypnos* (1946). Comme dans l'image réalisée par Ambra Polidori, l'utilisation qui en est faite ne permet pas d'investir les problématiques contemporaines autour de la question du statut de l'Indien. Elle s'évertue surtout à en faire un bien patrimonial et identitaire. Le patrimoine préhispanique ne renvoie en effet qu'à une dimension historique de la question et du statut de l'Indien. Cependant, en exprimant la difficulté de référence et de correspondance que rencontre cette volonté de réappropriation du passé préhispanique dans le présent (et en utilisant des codex rédigés durant l'époque coloniale), Tatiana Parceró ne dissimule pas les évolutions historiques qui suivirent la Conquête. En employant précédemment l'expression « stigmaté identitaire » pour qualifier la manière dont ce patrimoine est rendu visible, nous souhaitons souligner le caractère problématique de cette histoire. L'impossibilité d'un dialogue entre le corps et l'image est l'indice d'une conflictualité du passé, soit d'une difficulté à assimiler le passé dans le présent, tandis que l'effort mnémonique manifeste une conscience d'un « vide plein » (Roger Bastide).

Cette tentative de réappropriation du passé dans le présent n'a été rendue possible qu'à partir d'une réinterprétation des possibilités formelles du médium et de la transparence, permise par la juxtaposition d'acétates et de photographies en couleurs. La photographie n'est pas comprise comme le médium permettant de fixer une mémoire. C'est le corps qui exemplifie dans l'image elle-même le fonctionnement du processus photographique. L'artiste réinterprète ainsi les possibilités formelles et les caractéristiques techniques du médium pour jouir du pouvoir de révélation de la photographie.

Dans un collage réalisé en 2005, Ambra Polidori reprend à nouveau le thème de la relation au passé préhispanique et en donne une représentation beaucoup moins édifiante que dans l'image réalisée dix ans auparavant. Si le collage est cette fois horizontal et non pas vertical, l'association repose au premier abord sur les mêmes éléments (*Figure 94*). On retrouve sur l'image de droite une pyramide préhispanique

tandis que celle de gauche présente le corps d'un individu dans une position qui contraste avec celle de la femme assoupie que l'on trouve dans le collage de 1995. La relation au passé que l'artiste effectue dans cette image n'escamote plus le caractère problématique de l'assimilation de ce passé dans le présent mais en conserve l'aspect mythique. En effet, si l'image est en noir et blanc et non pas en couleur, l'accentuation des contrastes et la manière dont la lumière illumine la pyramide en donnent une représentation similaire à l'image de 1995 (*Figure 92*). Au regard de l'histoire de la photographie, le noir et blanc est aujourd'hui souvent associé à des images appartenant à une temporalité passé. Dans le cas présent, c'est l'accentuation des contrastes qui importe véritablement. Elle réduit la gamme des tons de gris et donne à la représentation de la pyramide une aura quasi mystique. Le titre de l'image « Pasado perdido » (« Passé perdu ») indique explicitement quel est l'état du passé auquel renvoie la pyramide préhispanique.

Accroupi, la tête inclinée vers le bas entre les genoux et les mains jointes vers le ciel, l'individu représenté sur la gauche exprime la consternation suscitée par la perte de ce passé. Contrairement à l'image réalisée en 1995, l'artiste marque cette fois explicitement la distance qui sépare ce passé du présent et l'état dans lequel il se situe après l'entreprise coloniale. La nudité du corps de l'individu dont on ne peut déterminer le sexe et les cheveux longs qu'il porte nous invitent toutefois à ne pas le confondre avec la femme blanche représentée sur le collage de 1995. Au contraire, il semble qu'il renvoie cette fois explicitement aux communautés indigènes. De plus, la position de ses membres et la lumière qui l'éclaire déterminent une ressemblance iconique du corps avec la pyramide. La consternation ou le désespoir suscitée par la perte de ce passé peut être entendu là aussi comme une forme d'impossibilité de dialogue. Alors que l'image de 1995 montrait comment les populations originaires d'Europe ont su se réappropriier le passé préhispanique, celle-ci montre que l'Indien a été dépossédé de ce qui fut son propre patrimoine culturel. Il ne s'agit donc vraisemblablement pas ici d'une réappropriation de ce passé préhispanique. Toutefois, l'aura avec laquelle il est représenté contribue encore à lui attribuer une importance tutélaire, elle accentue le sentiment de perte et témoigne de l'importance symbolique que ce passé possède dans l'imaginaire collectif.

Tatiana Parceró s'est au contraire explicitement livrée à une véritable tentative de réappropriation de ce passé. Toutefois ces deux travaux convergent pour produire une représentation du passé qui s'appuie sur une articulation similaire des catégories temporelles passé/présent. Si, pour Tatiana Parceró, l'enjeu était de « réinventer » sa propre histoire, pour Ambra Polidori, il s'agissait dans l'image de 2005 de montrer l'état de ce passé : perdu (de même que la signification des codex est perdue, dans la mesure où le savoir qu'ils véhiculent n'est plus en usage dans le présent). Ainsi, toutes deux expriment la distance et la perte qui séparent ce passé du présent (bien que la démarche de Tatiana Parceró tente de les résorber). Au-delà de cette distance, en s'efforçant de souligner la valeur esthétique des objets que sont codex et pyramide (à travers, réciproquement, une utilisation particulièrement soignée des couleurs et des contrastes), l'une comme l'autre encourage une revalorisation patrimoniale du passé préhispanique.

4.2. Ambiguïté du rapport au passé

4.2.1. *Entre historicisme et matérialisme historique*

La tentative de réappropriation d'un passé dans le présent que mène Tatiana Parceró échoue partiellement au regard de l'intention de départ qui motive son travail. Cet échec provient du fait que la réappropriation du répertoire de signes qui composent les codex ne peut être effective dans le présent. Mais peut-être est-il aussi une conséquence de l'intention qui anime la démarche de l'artiste ? Cette tentative de réappropriation n'est-elle pas en effet une manière de voir, dans le passé auquel appartiennent ces signes, l'occasion d'une rédemption suscitant une nouvelle conscience de soi dans le présent, une fois assumé le caractère conflictuel du passé ? À partir de cette considération que nous prenons à Walter Benjamin dans son texte, « Sur le concept d'histoire »³⁵⁵, nous souhaitons mettre à l'épreuve cette hypothèse pour interroger le type de rapport au passé entretenu par ce travail photographique.

³⁵⁵ « Le passé est marqué d'un indice secret, qui le renvoie à la rédemption », Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *op.cit.*, p. 428.

L'effort mnémonique qui caractérise la démarche entamée par Tatiana Parceró semble s'appuyer sur un rapport au temps que l'on pourrait situer dans la perspective du matérialisme historique plus que dans celle de l'histoire messianique.

L'historicisme compose l'image « éternelle » du passé, le matérialisme historique dépeint l'expérience unique de la rencontre avec ce passé. [...] L'historien matérialiste ne s'approche d'un objet historique que lorsqu'il se présente à lui comme une monade. Dans cette structure il reconnaît le signe d'un blocage messianique des événements, autrement dit le signe d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé³⁵⁶.

Si l'on applique au travail de Tatiana Parceró le raisonnement de Walter Benjamin sur les objets permettant de faire l'histoire, les répertoires iconographiques des codex semblent appartenir à une histoire des vaincus. Ces documents relèvent en effet d'une énonciation indigène, d'origine préhispanique. Pour Walter Benjamin, c'est depuis le point de vue des vaincus que le matérialisme historique s'évertue à faire l'histoire à « rebrousse-poil ». Attardons-nous néanmoins un instant sur le statut de ces images pour voir émerger une ambiguïté quant au rôle qui leur est attribué en tant que documents de mémoire. Produits, pour certains, durant la période coloniale, les codex mêlent des référents proprement indigènes à des référents hispaniques. Composites, ils attestent donc déjà du processus d'acculturation auquel ces communautés furent soumises. En ce sens, en tant que témoignages de culture, ils relèvent aussi d'une histoire des vainqueurs. En tout cas, ils mettent en évidence le fait que l'Indien n'a pas seulement subi la colonisation mais qu'il y a aussi été associé.

En convertissant les codex en cartes métaphoriques de son identité culturelle, soit en proposant une lecture identitaire à travers des images séculaires – témoignages d'une énonciation indigène déjà acculturée – le rapport au passé et à l'histoire de ce travail pourrait relever de la méthode de l'empathie, celle « avec laquelle le matérialisme historique a rompu »³⁵⁷. En effet, dans un contexte où différentes lectures identitaires ont été en concurrence pour répondre à la question rhétorique « qu'est-ce que le latino-américain ? », le risque encouru ici est de verser dans les travers de

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 441.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 432.

l'indigénisme³⁵⁸. Les indigénistes latino-américains ont toujours tenté de se réappropriier les référents indiens, cherchant à « reconnaître dans cet univers quelque chose d'eux-mêmes et à découvrir en lui un aspect auquel ils s'identifient totalement »³⁵⁹. Or, comme le montre Henri Favre dans son étude historique, si l'indigénisme est un courant de pensée favorable aux Indiens (fonctionnant donc souvent par empathie avec les référents indiens), c'est souvent de manière arbitraire qu'il puise dans le patrimoine préhispanique pour élaborer une réflexion créole et métisse se revendiquant proprement latino-américaine. Motivé par la recherche d'une expression proprement latino-américaine, l'indigénisme a le plus souvent été pensé par opposition à une domination occidentale. C'est pourquoi, le travers d'une lecture indigéniste serait d'opérer une relecture de l'histoire pour faire des vaincus de nouveaux vainqueurs. Ce faisant, la lecture indigéniste reviendrait à historiciser les codex pour en faire une nouvelle image éternelle du passé, incapable de rendre compte des évolutions et des tensions qui suivirent le processus d'acculturation.

L'impossibilité de dialogue qu'exprime Tatiana Parcerro montre que le caractère problématique de l'assimilation de ce passé dans le présent n'est pas escamoté par l'artiste. En cela, elle rend compte implicitement des évolutions qui suivirent la Conquête. Si Ambra Polidori met aussi en évidence ce caractère problématique dans le collage qu'elle réalise en 2005 (en affirmant le statut « perdu » de ce passé), elle l'escamote au contraire dans le collage de 1995 (*Figure 92*). Pour qualifier le rapport entre le visage de la femme blanche endormie et baignée par la lumière qui éclaire la pyramide située au-dessus d'elle, nous avons employé le terme de réminiscence. Comme nous l'avons souligné, pour Platon, la réminiscence fait émerger un événement enfoui, resté inconscient, et restaure ainsi l'Idée contemplée. En inscrivant – avec les notions de réminiscence et d'anamnèse – la relation au passé préhispanique qu'effectue Ambra Polidori dans le collage de 1995 dans la perspective essentialiste de la théorie platonicienne, nous souhaitons montrer que cette lecture identitaire relève d'une affirmation ontologique : l'image de la pyramide étant dès lors comprise comme l'Idée contemplée, comme l'origine (préhispanique) permettant de rétablir une continuité passé/présent. L'emphase esthétique produite par la lumière qui illumine la pyramide encourage une telle lecture. En rapprochant la relation qui s'établit entre ce visage et

³⁵⁸ Voir 1^{ère} Partie, Chapitre 1, 1.2.2. Les réponses indigénistes et la photographie.

³⁵⁹ Henri Favre, *L'indigénisme*, *op.cit.*, p. 5.

l'image de la pyramide de la manière dont les populations créoles se sont appropriées le passé préhispanique pour en faire une origine ou un passé mythologique comme l'est l'Antiquité pour l'Europe, il est clair que l'artiste contribue à en faire une nouvelle image éternelle du passé. L'aura dont elle dote la pyramide dans ce collage confirme cette interprétation.

4.2.2. *Un passé rendu fictif*

D'autres travaux photographiques prennent le passé préhispanique pour objet d'étude. C'est notamment le cas du photographe Gerardo Suter qui, bien qu'originaire d'Argentine, a effectué l'ensemble de son parcours artistique au Mexique. La majorité de ses travaux fait explicitement référence au passé préhispanique. Son approche s'est toutefois modifiée au début des années 1990 au cours desquelles il s'est attaché à produire des mises en scène qui illustrent certaines figures symboliques que l'on retrouve dans différents codex. D'autres artistes latino-américains pratiquent ce type de mise en scène en prenant pour cadre de référence un passé plus ou moins identifiable selon les travaux. Parmi ces photographes, on peut citer Marta María Pérez Bravo à Cuba, Javier Silva-Meinell ou Mario Silva Corvetto au Pérou mais aussi Luis González Palma au Guatemala. Hormis le cas de Luis González Palma, ces travaux feront l'objet d'analyses au cours de la troisième partie de cette thèse. En les décrivant sous le prisme de la notion de rituel, critiques et commissaires suggèrent une dimension performative des représentations créées par ces photographes. À ce titre, à travers les références issues du passé que les artistes convoquent, nous tenterons de déterminer dans quelle mesure ces mises en scène peuvent être conçues comme des formes d'actualisation du passé dans le présent ? L'une des premières séries de photographies réalisées par Gerardo Suter peut néanmoins être étudiée dans ce premier chapitre car elle relève de la modalité qui consiste à se réappropriier le passé à partir de ses indices tangibles. L'artiste élabore dans cette série un discours fictif qui confère à l'image le statut d'archive. Associée à ce statut, l'image ne peut *a priori* pas prétendre actualiser le passé dans le présent. L'archive photographique suppose en effet une situation spatiotemporelle particulière.

Réalisée dans les régions de Palenque et d'Uxmal au sud du Mexique, cette série s'intitule *El archivo fotográfico del profesor Retus* (« L'archive photographique du

professeur Retus »)³⁶⁰. Il s'agit d'une étude photographique de vestiges préhispaniques conduite par un archéologue dont le nom, qui repose sur un palindrome, indique le caractère fictif : le professeur Retus. L'artiste présente ces images comme des photographies trouvées et réalisées dans les années 1920 par le professeur Retus (*Figures 95 et 96*). Malgré la référence scientifique, les photographies ont peu de choses en commun avec le registre patrimonial qui caractérise généralement la photographie des archéologues. Les images que réunit Gerardo Suter ne peuvent par exemple pas vraiment faire l'objet d'une comparaison avec les photographies de Désiré Charnay réalisées dans la même région entre les années 1857 et 1886 (*Figures 97 et 98*)³⁶¹. L'architecture et les vestiges qui font l'objet de la série ne sont pas présentés de plain-pied, pour témoigner de l'état de ruines dans lequel ils se trouvent, au contraire le photographe met l'accent sur le ciel grâce à une légère contre-plongée. Les images semblent avoir été réalisées à la levée ou à la tombée du jour, les éléments architecturaux étant plongés dans la pénombre, à moins qu'il ne s'agisse d'une intervention en laboratoire sur l'image, le photographe ayant montré par la suite dans ses travaux à quel point il maîtrisait cette étape du labeur photographique. Selon le commissaire d'exposition Alfredo Cruz, malgré son intérêt pour l'archéologie et l'anthropologie précolombienne, Gerardo Suter « ne s'attache pas pour autant à mettre en valeur l'esthétique de l'objet patrimonial ou du corps en soi. Il cherche plutôt à élaborer un nouveau discours et à donner un nouveau sens à la mémoire »³⁶². Bien qu'il ne précise pas quel est ce nouveau sens ni de quelle mémoire il s'agit, le terme mémoire qu'emploie ici le commissaire fournit une perspective pour l'interprétation des images.

Les images concernent la mémoire du passé préhispanique dont les monolithes sont la trace. En photographiant ces vestiges, l'artiste investit ces lieux de mémoire que représentent les sites préhispaniques. Bien qu'il place les images sous la tutelle de l'archéologie et de la neutralité de la photographie trouvée, l'artiste déplace la perspective classique du registre patrimonial. En accentuant la relation des monolithes avec le ciel, ce n'est pas tant la dimension formelle et matérielle de ce patrimoine qu'il enregistre, que sa valeur symbolique qu'il souhaite exprimer. Le titre de la *Figure 95* est

³⁶⁰ Gerardo Suter, *El archivo fotográfico del profesor Retus*, catalogue de l'exposition réalisée au Centre Culturel de Tijuana en 1986.

³⁶¹ Cf. catalogue de l'exposition : « *le Yucatàn est ailleurs* », *Expéditions photographiques (1857-1886) de Désiré Charnay*, Paris/Arles, Musée du Quai Branly, Actes Sud, 2007.

³⁶² Alfredo Cruz, *Photoquai, op.cit.*, p. 164.

sans équivoque à ce sujet : « Retorno al templo imaginario » (« Retour au temple imaginaire »). Les mises en scène de rituels préhispaniques qu'il a réalisées par la suite confirment son intérêt pour la dimension symbolique et anthropologique de ce patrimoine. Elles visent à incarner et exemplifier certaines figures et divinités que l'on trouve représentées dans des codex. Des études ont montré combien les civilisations aztèques, mayas et mixtèques s'appuyaient sur un univers symbolique qui fait du cosmos une matrice pour sa représentation.

Les contrastes des nuages dans le ciel, la lumière qui éclaire les pierres dressées vers le ciel, ou le grain chargé de l'image qui répond à la texture de la roche sont autant de manières d'exprimer – sans pouvoir pour autant la spécifier – la fonction symbolique que possèdent les monolithes et de détourner la fonction patrimoniale et documentaire de la photographie. Cette fonction est pourtant clairement envisagée comme un argument du travail puisque l'artiste présente ses images comme des archives trouvées par hasard et réalisées par un archéologue du début du XX^e siècle. Cet élément renvoie au regain d'intérêt pour le passé préhispanique que suscita le développement de l'archéologie. L'aspect détérioré des images que l'on constate par les déchirures qui entament l'un des bords de la *Figure 96*, ou par celle qui coupe la *Figure 95* de part en part, voudrait sans doute authentifier ce statut et la précarité matérielle des images trouvées. Avec cette feinte³⁶³, l'artiste s'approprie l'un des usages les plus traditionnels de la photographie, reposant sur sa qualité d'attestation, et en détourne les qualités pour exprimer, comme par accident, la valeur symbolique des ruines et la vie qui semble encore y demeurer. C'est le professeur Retus qui en aurait été le témoin. En se plaçant sous la tutelle de l'archéologue et l'autorité du document photographique, le photographe voudrait nous faire croire qu'il n'a pas lui-même recréé cette valeur et simuler cette vie.

L'illusion ne demeure pas longtemps. Le titre qui accompagne les images suggère au spectateur d'infléchir l'interprétation à laquelle le statut de l'archive conduit : « Retour au temple imaginaire ». Si le terme temple fait référence à la fonction symbolique et rituelle des vestiges préhispaniques, l'adjectif imaginaire renvoie

³⁶³ La fiction créée par Gerardo Suter relève de ce que Käte Hamburger nomme la feintise pour qualifier les écrits de fiction qui utilisent des formes d'énonciation traditionnellement documentaires ou non fictives, le récit historique ou l'autobiographie par exemple.

Voir Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* [1957], Paris, Seuil, 1986, p 48.

paradoxalement au simulacre créé par le photographe. Ainsi, l'artiste invite à assumer explicitement la reconstruction du passé dont fait preuve tout effort de mémoire. Il ne s'agit pas tant de « donner un nouveau sens à la mémoire », comme le déclare Alfredo Cruz, que de montrer la façon dont celle-ci s'accommode des indices du passé. L'artiste invite donc à assumer la part de fiction qui relève d'une reconstruction du passé s'appuyant sur des indices muets.

Le terme imaginaire fait aussi écho à certaines pratiques contemporaines qui cherchent à réinvestir symboliquement le passé préhispanique à partir de ce que certains anthropologues nomment des actes de mémoire. En prenant en compte l'ensemble de l'œuvre de Gerardo Suter et plus particulièrement les mises en scène « rituelles » qu'il a réalisées à la suite de ce travail, on peut dès lors considérer que l'artiste assume la part de fiction qui nourrit les appropriations du passé préhispanique qu'il effectue. En ce sens et du point de vue de l'évolution de ses travaux, ces appropriations tendent à alimenter l'ensemble de son œuvre par un processus d'ethnogenèse. C'est au cours de la troisième partie de cette thèse que nous souhaitons interroger cette idée, dans la mesure où toute ethnogenèse suppose une forme d'actualisation du passé dans le présent.

La série de photographies de Gerardo Suter s'appuie toutefois essentiellement sur une ambiguïté du rapport au passé. Cette ambiguïté relève de la cohabitation paradoxale du statut d'archive des images avec l'esthétique expressionniste qui les caractérise. Mais c'est le titre des images qui permet de résoudre cette ambiguïté. Il permet en effet de rendre compte du fait que toute réappropriation du patrimoine préhispanique dans le présent relève pour une part de la fantasmagorie. Or, comme nous le verrons, cette fantasmagorie deviendra le moteur de l'œuvre qu'il a constituée au cours des années 1990.

Dans cette série de photographies de Gerardo Suter, le rapport au passé qui est établi depuis le présent des ruines préhispaniques n'implique pas la présence d'un corps contrairement aux travaux précédemment analysés. C'est pourquoi, cette série n'est pas habitée par les problématiques identitaires que mobilisent les travaux de Tatiana Parcerro et d'Ambra Polidori.

4.2.3. L'absence dans la présence

Dans la série de photographies de Tatiana Parceró, l'attrait esthétique des codex pourrait susciter une lecture des images qui fasse du patrimoine préhispanique auquel ils font référence une image éternelle du passé. Cependant, et contrairement à « Elegías » d'Ambra Polidori, l'effort de mémoire conscient auquel elle se livre nous empêche d'utiliser la théorie platonicienne de l'anamnèse pour qualifier la relation au passé qu'elle représente, cette théorie n'étant valide qu'en termes de réminiscence. Le fait que les codex apparaissent sur le corps à la manière de stigmates nous permet de solliciter une autre théorie pour qualifier cette relation. C'est la métaphore du processus photographique sur laquelle s'appuie le travail de Tatiana Parceró qui nous a conduit à identifier l'image des codex sur le corps comme des empreintes ou des stigmates. Dans la théorie aristotélicienne, l'empreinte est affection (*pathos*), mais si l'empreinte est présente (même latente), ce à quoi elle fait référence est absent, elle n'est que l'indice de cette absence. L'absence c'est l'autre ou l'*altérité* dans la présence, ici cette absence est celle de l'énonciation préhispanique à laquelle appartiennent ces codex. Marquée par un *pathos*, l'affection relève bien d'une forme d'empathie ; une empathie risquant de verser dans les travers historicistes d'une lecture « éternelle » et essentialiste du passé, comme le signale Benjamin.

Cependant, l'enjeu de cette réappropriation des codex n'est pas circonscrit à leur inscription comme empreinte sur le corps car, comme le rappelle Paul Ricœur, entre présence et absence, une dialectique d'ajustement, d'accommodation peut être activée. De même, dans la photographie, l'utilisation du médium suppose aussi un ajustement entre l'image et le réel auquel elle renvoie (en tant qu'indice de celui-ci). L'analyse des images nous a permis de constater une impossibilité de dialogue entre le corps et les images qui l'habillent, autrement dit, un obstacle dans la réappropriation du passé. L'impossible effectivité des signes qui composent ces images conduit cette relecture de l'histoire – conséquence de l'effort de mémoire – à une réhabilitation symbolique du passé dans le présent plus qu'à une actualisation de celui-ci. Plutôt qu'une volonté de montrer une contemporanéité signifiante du passé dans le présent, cette démarche se conçoit pour une part comme un devoir de mémoire. Mais, d'autre part et surtout, elle se conçoit comme une reconnaissance du caractère hétérogène de l'identité. Dans ce cas faut-il voir dans ces empreintes – les codex – le nœud d'un ensemble de tensions

permettant de rendre compte du mouvement de l'histoire autant que de ses blocages (soit une « monade » au sens de Walter Benjamin) ?

On pourrait le croire, mais le problème tient à l'historicité des images convoquées. Les codex utilisés sur certaines images de la série mêlent différents types de signes et ne cessent de renvoyer au contexte de l'histoire coloniale, à une énonciation indigène, celle des vaincus, et au phénomène d'acculturation (*Figures 90 et 91*). À ce titre, il paraît possible de faire de ces images le signe d'un « blocage messianique des événements » (Walter Benjamin). En considérant que les tensions dont elles témoignent perdurent dans le présent, on peut y voir « le signe d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé »³⁶⁴. Mais comment voir dans ces images le signe d'un blocage messianique ? En faisant cohabiter des systèmes de signes de natures différentes, ne témoigne-t-elle pas au contraire positivement d'une diversité constitutive de l'identité ? Différentes lectures politiques de ces codex sont possibles car l'incorporation dans le présent du passé auquel ils renvoient est problématique. En effet, ces documents peuvent être compris comme des témoignages de culture autant que comme des témoignages de barbarie. Ces considérations rendent compte de la complexité des phénomènes de métissage. Ils ne peuvent être étudiés comme la somme des différents apports culturels dont ils sont le fruit. De même, ils nous invitent à dépasser les lectures dualistes telle que celle proposée par les notions de vainqueurs et de vaincus.

L'ambiguïté que nous découvrons ici vient du fait que les codex, tout en relevant d'une énonciation indigène, exemplifient déjà le processus d'acculturation et le syncrétisme auquel il donna lieu durant la période coloniale. La comparaison des photographies de Tatiana Parcero avec le travail mené par une autre artiste mexicaine, Adriana Calatayud, montre combien cette ambiguïté, par delà les équivoques qu'elle induit, rend compte de la complexité d'une histoire et de l'incorporation problématique du passé dans le présent. Réalisées en 1997, les photographies d'Adriana Calatayud utilisent le même procédé. S'il ne s'agit pas d'autoportraits, on y retrouve à nouveau la technique de superposition des images qui donne cet « effet de tatouage ». L'artiste utilise cette technique pour une majorité de ses travaux. Le corps est à nouveau considéré et traité comme support de mémoire. À la différence des photographies de

³⁶⁴ Walter Benjamin, *op.cit.*, p. 441.

Tatiana Parceró, ici les stigmates sont autant ceux du corps, érodé par le temps, que de la mémoire qui réapparaît au seuil du trépas (*Figures 99 et 100*). Rien n'indique dans ces images qu'un effort de mémoire volontaire ait été entamé pour faire apparaître les signes qui habillent le corps. Dès lors il s'agit plus de réminiscences que d'un exercice de remémoration. Les documents superposés sur le corps relèvent d'une temporalité passée et sont *a priori* dépourvus d'implications historico-culturelles liées au contexte latino-américain. En effet, ils appartiennent au répertoire iconographique indien dont rend compte l'écriture en sanskrit. Dans le catalogue de l'exposition *Mapas Abiertos*, ils sont présentés comme « trace de cosmogonies ancestrales, les réminiscences d'anciennes civilisations splendides »³⁶⁵. Comme pour le collage d'Ambra Polidori réalisé en 1995, ce commentaire tend à alimenter une représentation éternelle et mythique du passé.

Le corps flétri exemplifie ici la distance temporelle parcourue par ces documents, rappelant le passé lointain de cette énonciation. Le procédé pourrait indiquer une volonté de se réapproprier un passé de même que dans les images de Tatiana Parceró. Cependant, l'origine du répertoire iconographique utilisé nous défend d'y voir une véritable lecture identitaire. Comme avec Tatiana Parceró, ce travail affirme une historicité du corps, mais cette historicité ne s'appuie pas sur l'idée d'une filiation spécifiée par un contexte. Il n'y a donc pas vraiment d'implications liées au contexte latino-américain dans ce travail ; pourtant la relation qu'entretient le corps avec l'image qui l'habille paraît manifester la même difficulté mémorielle, ou plutôt, la même difficulté d'incorporation d'un patrimoine. Dans le diptyque de la *Figure 100* intitulé « Cuerpos sutiles » (« Corps subtils »), le décalage entre le visage projeté sur le corps et le corps lui-même comme réceptacle de cette projection semble signaler les difficultés de l'expérience d'historicité, la part de non-reconnaissance/non-coïncidence qu'implique la réminiscence. L'image portant le titre « Homme malade ou morbide » (*Figure 99*, « Hombre morbosos ») paraît se référer explicitement à l'aspect problématique, voire « pathologique », de cette expérience. On constate donc encore une fois une difficulté de correspondance et de référence entre l'empreinte – affection ou pathos – et l'altérité à laquelle elle renvoie. Les stigmates indiquent effectivement

³⁶⁵ Notre traduction de : « huella de cosmogonías ancestrales, las reminiscencias de antiguas civilizaciones esplendorosas ».

Joan Fontcuberta, *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002, op.cit.*, p. 110.

une dégradation, mais l'adjectif morbide (à comprendre dans son acception première, soit, qui relève de la maladie) suggère une assimilation des sphères cosmogoniques à des marques pathologiques. La mémoire, comme le corps (qui en est le support), souffre du passage du temps.

Bien qu'elles utilisent le même procédé figuratif et semblent pourvoir s'inscrire dans le même type d'effort mémoriel, les images d'Adriana Calatayud ne manifestent pas la même ambiguïté que celles réalisées par Tatiana Parceró. Le statut de l'image utilisée n'est pas traversé par les mêmes équivoques, et la démarche ne s'inscrit pas dans une lecture identitaire. Ainsi, bien qu'exprimant les difficultés et les carences de l'exercice mémoriel, l'expérience d'historicité ne vise pas ici à recréer une continuité passé/présent, elle témoigne simplement de la dégradation à laquelle le temps soumet le corps autant que certains documents de culture. Dans ce travail, l'historicité des documents utilisés ne joue donc pas un rôle aussi significatif que dans les images de Tatiana Parceró ; l'ambiguïté du rôle que jouent ces documents de mémoire pour l'histoire est sous-tendue par les différentes lectures politiques possibles des codex.

Le travail d'Adriana Calatayud n'est pas pour autant toujours dépourvu de référence à son contexte socioculturel. La *Figure 101* a été réalisée en 2008 dans le cadre d'une exposition itinérante intitulée *El maíz es nuestra vida* (« Le maïs est notre vie ») qui réunît des œuvres de vingt-huit artistes mexicains³⁶⁶. L'image réalisée reprend le même procédé de superposition. Cependant, dans le cas présent, l'image qui habille le corps ne peut pas être comprise comme un stigmaté. La distance temporelle qui sépare pourtant l'individu photographié du document iconographique qu'il revêt n'est pas exprimée, elle semble même presque abolie. Le corps ne présente aucune dégradation, au contraire il arbore fièrement sur la poitrine une image de l'« arbre de vie » mexicain à la manière d'un plastron, tandis que son regard fixe celui du spectateur.

Il s'agit cette fois d'une véritable lecture identitaire, d'une affirmation de l'existence d'une identité mexicaine à travers certains de ses référents historiques. Constitués durant la période coloniale, ils ont été assimilés au cours des XIX^e et XX^e siècles dans le cadre de la formation d'une identité nationale mexicaine reposant, en partie, sur des références d'origine préhispanique (la présence de l'aigle et du serpent,

³⁶⁶ *Xhua Shela Nhaban Chechho "El Maíz es nuestra vida"*, Mexico, Museo de Historia Natural y Cultura Ambiental, 2008.

qui renvoie au mythe de la fondation de Tenochtitlán par les Aztèques, sur le drapeau mexicain en est probablement l'exemple le plus simple). La nature du document iconographique utilisé signale clairement cette affirmation identitaire. L'« arbre de vie », symbole du syncrétisme mexicain, est une référence issue de l'imagerie et de la sculpture coloniale baroque, encore pratiquée dans la ville de Metepec, bien qu'ayant aujourd'hui souvent délaissé le thème biblique. Le titre de l'exposition indiquait déjà cette affirmation identitaire, le maïs étant l'aliment qui constitue la base de l'alimentation mexicaine depuis l'époque préhispanique.

Ce travail ne relève pas d'un effort de mémoire car l'affirmation identitaire s'appuie sur l'idée qu'il s'agit non pas d'un patrimoine oublié, qu'il faudrait se réapproprier ou réactualiser, mais bien d'un patrimoine vivant. Une telle lecture identitaire peut être caractérisée par le concept de transculturation développé par Fernando Ortiz et Ángel Rama³⁶⁷. L'image propose en effet une représentation du Mexicain qui intègre les apports culturels des communautés indigènes préhispaniques. La représentation ne rend pas compte du caractère coercitif de l'entreprise coloniale, au contraire, elle postule la cohabitation pacifique des systèmes de signes hétérogènes que montre l'image tatouée sur le corps de l'individu. Le rapport au temps dont témoigne cette image est sans équivoque : en figurant l'identité mexicaine, ce travail traduit un historicisme composant l'image « éternelle » d'un passé en continuité linéaire avec le présent. L'affection, ou l'empreinte, ne renvoie pas dans cette image à une absence ou une altérité. Ainsi, elle ne se confronte pas à la difficulté de référence et de correspondance que suppose la relation entre l'empreinte passée et l'affection présente. Elle établit au contraire une continuité sans rupture entre passé et présent.

4.2.4. Entre présence et absence : une dialectique d'accommodation

À côté de la virulence de certains discours sur l'identité, et notamment de l'instrumentalisation de cette notion par les efforts de construction d'une identité nationale, la série de Tatiana Parceró se présente plutôt comme une forme de célébration du caractère hétérogène de la notion d'identité, au Mexique mais aussi dans toute l'Amérique latine. Elle peut également être comprise comme une forme de

³⁶⁷ Voir 1^{ère} Partie, Chapitre 2, 2.2.1. La matrice du métissage : creuset indigéniste, hybridité et hétérogénéité.

reconnaissance de la conflictualité du passé dans le présent. Bien que l'échelle à laquelle s'étende la portée symbolique des références soit l'Amérique centrale, le processus d'acculturation concerna une majeure partie de l'Amérique latine coloniale. Dans les images qui utilisent un codex réalisé durant la période coloniale (*Figures 90 et 91*), le corps est l'indice de cette hétérogénéité tandis que la mémoire en est le témoin. L'effort de mémoire permet d'éprouver la distance entre altérité et identité, non de l'abolir comme c'est le cas dans les images d'Adriana Calatayud. La métaphore du processus photographique rend visible l'altérité sur le corps de l'artiste. Elle est reconnue comme partie prenante du corps et de l'identité.

En faisant l'expérience de sa propre altérité grâce à un effort de mémoire, Tatiana Parceró se soumet à une expérience d'historicité et se donne les moyens de se forger une identité narrative. Ainsi mobilisé, le passé ne devient contemporain du présent qu'à travers la continuité symbolique qui a été établie. Cependant, étant donné le statut équivoque des images convoquées et appropriées dans ce travail, il ne paraît pas judicieux d'y voir une actualisation du passé dans le présent. En effet, pour qu'il y ait actualisation du passé dans le présent, le travail artistique doit transformer l'image convoquée en une monade, soit en signe, cristallisé, d'une « constellation saturée de tensions »³⁶⁸. C'est dans la troisième partie de cette thèse que nous verrons comment des images peuvent actualiser le passé dans le présent à partir d'un travail sur le médium photographique et l'historicité des références. Dans le cas présent, l'utilisation des codex contribue plus à une réappropriation du passé dans le présent – concourant à redéfinir la notion d'identité en termes d'hétérogénéité et d'hybridité – qu'à une actualisation de celui-ci. Une actualisation du passé dans le présent aurait donné une teneur plus politique à ce travail en signifiant la contemporanéité des problématiques coloniales et/ou en investissant les problématiques contemporaines liées au statut des communautés indigènes.

Nous verrons que certains travaux photographiques s'emparent de ces enjeux tout en effectuant une réflexion historique sur la question de l'Indien. C'est le cas notamment du travail de Tomás Ochoa, et notamment des œuvres intitulées *Pecados Originales et Indios medievales* que nous analyserons dans la troisième partie de cette thèse. Nous avons fait deux constatations concernant le travail de Tatiana Parceró :

³⁶⁸ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *op.cit.*, p. 441.

l'affirmation d'hétérogénéité culturelle d'une part, et l'impossibilité de dialogue entre le corps et les images qui l'habillent d'autre part. Il s'agit maintenant de les mettre en perspective.

Dans l'image que nous avons présentée (*Figure 91*), la coexistence des différentes références issues des codex sur le corps de la photographe nous a conduit à concevoir comme hétérogène la notion d'identité. Le corps, témoignage indivisible et singulier d'une identité, se présente dans le travail de Tatiana Parceró comme la synthèse formelle de cette pluralité. En ce sens il est conçu comme un lieu de mémoire où cohabitent des éléments hétérogènes : « Ce qui fait le *lieu de mémoire*, c'est enfin qu'il est un carrefour où se sont croisés différents chemins de mémoire »³⁶⁹. Or, si ces mémoires – préhispanique et coloniale – s'incarnent dans un corps singulier, c'est pour signifier que la cohabitation est inscrite dans chaque individu et non dans la coexistence d'individus appartenant à différentes communautés ethniques au sein d'une même nation par exemple. La représentation de l'identité qui en découle ne rend pas compte d'une homogénéité constituée mais plutôt d'une pluralité articulée, ou d'une hybridité et d'une hétérogénéité pour reprendre les théories de Néstor García Canclini et d'Antonio Cornejo Polar. Enfin, au regard des deux temporalités télescopées par la juxtaposition de deux images réalisées à des siècles de distance, l'image donne une représentation du temps verticale bien plus qu'horizontale. Ces temporalités se superposent et cohabitent au sein d'une seule et même image.

Rappelons que la notion d'hétérogénéité interdit toute conception de l'identité comme fusion homogénéisant différents composants : « L'*Hétérogénéité* [...] définit un complexe collectif d'interrelation et d'interaction sociale (historiques, culturelles, politiques) de plusieurs "je" conservant leur intégrité au sein d'une situation dialogique »³⁷⁰. L'identité hétérogène est donc comprise comme une construction dynamique, instable, élaborée dans une relation à l'autre. Les différents composants qu'elles impliquent ne cessent d'entretenir des échanges. Le concept bakhtinien de polyphonie que reprend Antonio Cornejo Polar ne fait pas de l'harmonie un prédicat caractérisant les échanges qu'entretiennent ces composants. Dans la polyphonie

³⁶⁹ François Hartog, *op.cit.*, p. 174.

³⁷⁰ Notre traduction de : « La *Heterogeneidad* [...] define un complejo colectivo de interrelación y de interacción social (históricas, culturales, políticas) de varios yos íntegros en situación dialógica » Pierrette Maluczynski, *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de Fronteras*, Amsterdam, Rodopi, 1991, p. 167.

bakhtinienne les voix ne sont pas nécessairement conciliantes. Le fonctionnement dialogique de la polyphonie implique bien plus une lutte entre des voix discordantes et donc une dimension conflictuelle de l'identité :

L'altérité bakhtinienne est un principe philosophique d'extrême importance pour repenser l'identité. Le dialogisme, avec d'autres concepts théoriques dérivés, sont des clés bakhtiniennes pour la compréhension de la culture et en particulier l'identité du sujet, comprise comme un phénomène social, résultat de l'ensemble des relations du je avec soi-même et avec l'autre. Ce caractère sociologique de l'identité en fait un processus de relations idéologiques, politiques et historiques, un espace de tensions d'intérêts, de positions, de négociation du sens. L'identité est champ de lutte³⁷¹.

Les codex font partie du patrimoine culturel mexicain et centroaméricain. Engageant un effort de mémoire, Tatiana Parcero réinterroge le rôle et le statut de ces objets patrimoniaux dans la formation et la compréhension de la notion d'identité. L'impossibilité de dialogue que nous avons constatée entre le corps et les images qui l'habillent indique la conflictualité d'une identité conçue non pas en termes de fusion, mais de pluralité articulée. Dans les images cette articulation est postulée par la pluralité des signes dont les codex sont composés et par la superposition de temporalités qui constituent l'identité. Les codex seraient donc contemporains de la photographie non pour les significations qu'ils contiennent, mais pour l'altérité à laquelle ils renvoient et que contiendrait en elle-même l'identité.

Ainsi la représentation issue de cette lecture identitaire résiste à toute instrumentalisation homogénéisante de certains discours sur l'identité, ceux du métissage comme paradigme unificateur notamment. Le métissage tel qu'il est présenté dans ces images ne se réfère pas à un amalgame des races mais au dialogisme à partir duquel se forme l'identité, tant chacun s'identifie par et avec les autres. Alors que

³⁷¹ Notre traduction : « La alteridad bajtiniana es un principio filosófico de extrema importancia para repensar la identidad. El dialogismo, junto con otros conceptos teóricos derivados, son claves bajtinianas para la comprensión de la cultura y en particular la identidad del sujeto, entendida esta como un fenómeno social, resultado del complejo de relaciones del yo consigo mismo y con el otro. Ese carácter sociológico de la identidad hace de ésta un proceso de relaciones ideológicas, políticas e históricas, un espacio de tensión de intereses, de posiciones, de negociación de sentido. La identidad es un campo de lucha ».

José Alejos García, « Identidad y alteridad en Bajtin », *Revista Acta Poética*, n°27, México, UNAM, 2006, p. 55.

chacun des éléments composant cette identité aurait pu motiver l'affirmation d'un paradigme d'interprétation et de lecture de l'identité – l'indigéniste par exemple, qui se serait emparé de l'énonciation préhispanique, ou encore celui, nationaliste, qui souhaite inscrire ce travail dans une tradition mexicaine de l'autoportrait –, la proposition élaborée par Tatiana Parceró souhaite intégrer ces différents composants pour montrer leur coexistence. La cohabitation de différentes références culturelles qui chacune pourrait susciter l'affirmation d'une mémoire aux dépens des autres, n'est donc pas comprise comme une entrave à l'effort de mémoire, mais comme le résultat de celui-ci.

Pour les penseurs de la seconde moitié du XX^e siècle, le baroque ne fait pas référence à un paradigme esthétique caractérisant un ensemble de traits stylistiques établis, que partageraient les créations latino-américaines (comme il est possible de le faire par exemple pour l'architecture baroque des églises coloniales ou la peinture andine des XVII^e et XVIII^e siècles). Les théories du baroque ne postulent pas en effet une communauté de référents partagés dans toute l'Amérique latine, mais une convergence dans les mécanismes de pensée et de représentation présents au sein de ces différents contextes socioculturels. Cette convergence relèverait des spécificités historico-culturelles à partir desquelles les sociétés latino-américaines se sont développées et, selon Severo Sarduy, de la carence qui constitue le fondement épistémique de l'identité en Amérique latine. Cette carence ouvre le champ des interprétations possibles du passé et manifeste ainsi les accommodations dont le travail mémoriel peut faire preuve. Comme le souligne Paul Ricoeur à partir de la théorie aristotélicienne, entre l'empreinte située dans le présent (affection) et l'altérité située dans le passé (absence) à laquelle elle renvoie, se développe une dialectique d'accommodation. Partant nécessairement du présent, c'est en fonction de celui-ci que la mémoire s'accommode du passé. L'évolution de l'histoire comme discipline et la pression exercée par les mémoires collectives dans le contexte contemporain ont progressivement décrédibilisé les grands récits de l'identité, dont ceux de la nation qui lui sont connexes. Cette conjoncture, ajoutée à la carence épistémique de l'identité en Amérique latine, fait de l'identité une notion instable :

Il s'agit moins d'une identité évidente et sûre d'elle-même, que d'une identité s'avouant inquiète, risquant de s'effacer ou déjà largement oubliée, oblitérée, réprimée : d'une

identité à la recherche d'elle-même, à exhumer, à bricoler, voire à inventer. Dans cette acception, le patrimoine en vient à définir moins ce que l'on possède, ce que l'on a qu'il ne circonscrit ce que l'on *est*, sans l'avoir su, ou même sans avoir pu le savoir. Le patrimoine se présente alors comme une invite à l'anamnèse collective³⁷².

Dans cette citation, l'historien François Hartog identifie différentes modalités d'accommodation entre présent et passé, entre empreinte et altérité. Largement oublié, le passé préhispanique est réapproprié par Tatiana Parceró à partir de l'effort de mémoire auquel elle se livre. À travers cette réappropriation, la représentation de l'identité qu'elle produit est moins une invention qu'un bricolage. Enfin l'historicité des codex et la métaphore du processus photographique qu'elle emploie (la révélation) nous autorise à reprendre le verbe exhumer. Datant de plusieurs siècles, les codex apparaissent sur la surface corporelle à l'aide de la méditation, entendue comme le rituel qui préside à cette exhumation. Il s'agit donc bien d'une forme d'archéologie de la mémoire.

L'identité bricolée qui en résulte n'est-elle pas le signe de la conscience d'un vide plein ? Dans l'article intitulé « Mémoire collective et sociologie du bricolage », Roger Bastide montre que les rituels du candomblé ont su s'accommoder d'une carence – provoquée par la violence de la colonisation – pour entretenir le scénario qui leur permettait de perdurer, tout en modifiant la forme des rituels. Il en subsiste pourtant la conscience d'un « trou de mémoire ». La réappropriation du patrimoine culturel qu'effectue Tatiana Parceró n'est effective que d'un point de vue symbolique. Comme le déclare François Hartog en distinguant deux acceptions du patrimoine par l'usage des verbes être et avoir, le patrimoine préhispanique réapproprié définit moins ce que l'identité possède que ce qu'elle est. Ainsi l'effort de mémoire ne consiste pas tant à se réapproprier un contenu qu'à faire de l'énonciation d'où il provient une composante de l'identité.

Si nous employons l'expression « trou de mémoire » c'est parce que les codex ne sont pas l'indice d'un contenu, les significations précises auxquelles ils renvoient échappent aujourd'hui à la mémoire collective. Les codex sont l'indice d'une absence représentée sous la forme d'une présence latente. La réappropriation du patrimoine

³⁷² François Hartog, *op.cit.*, p. 205.

préhispanique est donc avant tout symbolique. Ce patrimoine est présenté comme l'apanage d'une identité résultante d'un passé tourmenté, oblitéré. Le mutisme de certains des signes composant les codex (les glyphes en particulier) est un indicateur de ces tourments et du fait que la mémoire, à partir de laquelle le passé est réapproprié, est faite de lacunes et donc d'accommodations ou d'ajustements. La lecture identitaire proposée dans l'œuvre de Tatiana Parceró prend acte des carences qu'implique la réappropriation du passé préhispanique, tout en considérant qu'absence ne signifie pas pour autant disparition.

4.3. Indigène et/ou préhispanique : des difficultés de qualification

Les communautés indigènes du présent sont parfois perçues à travers le prisme du passé préhispanique. Les lectures indigénistes de l'identité ont en effet souvent voulu percevoir ces communautés comme les témoignages vivants de ce passé³⁷³. Ce faisant, ces lectures identitaires escamotent l'importance de l'historicité des phénomènes de métissage et de syncrétisme pour produire des représentations atemporelles de ces communautés à partir d'un amalgame entre indigène et préhispanique. Les analyses que nous venons de mener montrent que les références au patrimoine préhispanique véhiculent des enjeux éthiques et épistémologiques quant aux manières de caractériser les identités en Amérique latine. Or, les références aux communautés indigènes du présent sont également très souvent investies par ces mêmes enjeux, entraînant ainsi des difficultés, et parfois des confusions, pour l'interprétation des images et la distinction qui doit être faite entre préhispanique et indigène. Afin de démêler ces confusions, nous allons dans un premier temps analyser une œuvre qui montre comment les communautés indigènes ont pu être instrumentalisées pour élaborer une lecture identitaire, puis nous nous intéresserons à des images qui montrent au contraire comment les phénomènes de métissage et de syncrétisme contribuent à repenser l'identité dans le présent. Avant d'entamer ces nouvelles analyses, rappelons ce qui nous permet d'affirmer que, dans la série *Cartografía interior* de Tatiana Parceró, l'articulation des catégories passé et présent produit une lecture identitaire caractérisée par l'hétérogénéité.

³⁷³ Comme en témoigne par exemple Sergio Larrain dans la citation que nous avons reproduite dans la première partie. Cf. note de bas de page n° 85.

4.3.1. *Inertie d'une lecture identitaire*

Dans la série de Tatiana Parceró, les codex constituent des signes du passé que l'effort de mémoire a permis de révéler. La force coercitive de l'entreprise coloniale a provoqué le mutisme de certains signes présents dans les images. Ces signes, qui n'en constituent pas moins un patrimoine, sont susceptibles d'être sollicités différemment selon les revendications mémorielles qui s'en emparent et les lectures identitaires qui en découlent. En ce sens le discours mémoriel est capable de faire fonctionner les signes faisant référence au passé en tant que « sémiophore », pour reprendre la classification de Krzysztof Pomian, soit comme des « objets visibles investis de significations »³⁷⁴. Pour la lecture indigéniste, les communautés indigènes du présent ont pu être considérées comme des sémiophores vivants faisant référence au passé préhispanique. Le risque d'un tel statut est que les problèmes contemporains rencontrés par ces communautés se retrouvent déconsidérés dans leurs spécificités contextuelles au profit d'une idéalisation du passé auquel elles renvoient.

Pour François Hartog, « le patrimoine est la réunion des sémiophores que se donne, à un moment (et pour un moment), une société »³⁷⁵. Or, il nous dit aussi que « le fondement même du patrimoine réside dans le fait de la transmission »³⁷⁶. Mais qu'en est-il de cette transmission lorsque le signe est muet, lorsqu'il indique une carence, soit que la référence n'est plus clairement identifiable en termes signifiants ? Il peut dès lors faire l'objet de nombreuses instrumentalisation (ou recyclages signifiants), cela même que certaines lectures identitaires, dont l'indigéniste, ont entrepris au cours du XX^e siècle, conduisant parfois à faire l'amalgame entre indigène et préhispanique.

La réappropriation des codex qu'effectue Tatiana Parceró ne permet pas aux signes de devenir eux-mêmes des sémiophores. En prenant son propre corps pour support de révélation des signes, c'est le corps lui-même qui est appelé à devenir sémiophore. Les significations qu'il conserve appartiennent à une mémoire discontinue, d'où leur incomplétude. En prenant acte de cet héritage sans véritable testament, le corps devient le signe d'une hétérogénéité caractéristique de l'identité, il est compris

³⁷⁴ Krzysztof Pomian, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 215.

³⁷⁵ François Hartog, *op.cit.*, p. 207.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 206.

comme le sémiophore de cette hétérogénéité. C'est donc moins l'investissement signifiant des différents types de signes que leur coexistence formelle qui induit cette lecture identitaire. Malgré l'impossibilité de dialogue qui frappe la relation entre le patrimoine et son héritier, cette démarche relève bien d'une forme de dialectique (qualifiée d'« hétérogénéité discursive » dans les théories littéraires latino-américaines) :

La « dialectique » dont je parle n'est faite, on l'aura compris, ni pour résoudre les contradictions, ni pour inféoder le monde visible au moyen d'une rhétorique. Elle dépasse l'opposition du visible et du lisible dans une mise en œuvre – dans le *jeu* – de la figurabilité³⁷⁷.

Dans le travail de Tatiana Parceró, le visible, soit le passé manifesté par les codex, n'est pas lisible comme tel. Il ne l'est qu'à travers l'hétérogénéité de l'identité qui est représentée. Or, figurer cette hétérogénéité permet deux choses : d'une part de ne pas fixer une mémoire mais de faire de l'image le lieu d'une « dialectique d'inclusions et d'équivocités »³⁷⁸, et d'autre part de montrer l'aporie des récits traditionnels de l'histoire moderne, soit des lectures identitaires unifiantes.

En marge de la photographie indigéniste qui a produit des représentations passéistes et relativement folkloristes des communautés indigènes, l'artiste brésilienne Anna Bella Geiger a, dès les années 1970, montré la façon dont le constituant indigène a nourri des lectures identitaires pleines d'équivoques. En 1975, pour une série intitulée *História do Brasil*, elle a réalisé deux collages à partir de cartes postales représentant des indigènes du Nord du Brésil (*Figures 102 et 103*). Ces cartes postales s'inscrivent dans une tradition de représentation des communautés indigènes de manière naturaliste avec un parti pris d'exotisme. L'iconographie convoquée par cette représentation a été alimentée au cours des siècles par la peinture et la photographie notamment. Elle se caractérise historiquement par une représentation des communautés indigènes dans de beaux paysages (qu'ils soient andins ou tropicaux), isolées de la civilisation, figées dans un temps mythique et en communion avec la nature. Pour Anna Bella Geiger :

³⁷⁷ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, Ce qui nous regarde*, Editions de Minuit, Paris, 1992, p. 85.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 86.

le Brésil est un pays qui, historiquement, ne défend aucune identité enracinée dans son essence – en partie à cause de sa colonisation et de l’immigration... Cependant, notre peuple, n’importe quel peuple, a besoin d’outils pour construire son identité et remplir cet espace vide³⁷⁹.

Les cartes postales utilisées dans les collages ont vraisemblablement constitué des outils contribuant à construire une identité brésilienne et à combler la carence que l’artiste mentionne. Le portrait en noir et blanc sur lequel ces cartes postales sont placées est comme une surface neutre, disposée à accueillir les constituants qu’on voudra lui donner. Le texte accompagnant les images indique qu’il s’agit du portrait d’un individu androgyne que l’artiste a trouvé et a choisi d’utiliser. Cette information étaye l’idée d’« espace vide » sur lequel l’identité brésilienne se construit. Si les cartes postales ne font pas ici directement référence au passé préhispanique, la manière dont l’identité puise dans le constituant indigène pour se construire montre combien les communautés indigènes peuvent faire office de sémiophores.

Comme pour le travail mené par Tatiana Parceró, le texte accompagnant la présentation des images décrit le travail d’Anna Bella Geiger comme une tentative de « compréhension de soi »³⁸⁰. Pour la commissaire Ilana Shamoon, l’artiste s’interroge « sur ce que signifiait être brésilien ou latino-américain pour une grande diversité de citoyens – des immigrés aux peuples indigènes »³⁸¹. Une fois de plus, lorsqu’il s’agit de s’interroger sur l’identité et d’appréhender ainsi les « trous de la mémoire collective » produits par la colonisation, c’est le constituant indigène qui est mobilisé. Cependant, dans le travail d’Anna Bella Geiger, l’écart esthétique qui sépare le portrait en noir et blanc et les cartes postales en couleurs met en évidence la construction stéréotypée et le fantasme sur lequel repose une telle lecture identitaire. Comme dans l’image de Tatiana Parceró (*Figure 91*), les cartes postales occultent ici les yeux du visage, comme pour signifier l’aveuglement dont témoigne cette lecture identitaire.

La représentation de l’identité produite par Anna Bella Geiger dénonce implicitement l’inertie qui caractérise la lecture identitaire indigéniste et l’amalgame sur

³⁷⁹ Anna Bella Geiger, *América Latina, 1960-2013, Photographies, op.cit.*, p. 42.

³⁸⁰ Ilana Shamoon, *América Latina, 1960-2013, Photographies, op.cit.*, p. 42.

³⁸¹ *Ibid.*

lequel elle repose. Rappelons qu'en Amérique latine, au cours du XX^e siècle, l'indigénisme a été l'un des arguments majeurs justifiant l'idée d'une identité latino-américaine. Si nous nous sommes déjà plusieurs fois attardé à commenter les implications de la pensée indigéniste sur les représentations de l'Amérique latine, c'est que, des différentes interprétations de l'identité latino-américaine qui ont été élaborées, l'indigénisme est probablement la plus emblématique. L'indigénisme souhaitait voir dans les communautés indigènes d'origine préhispanique la racine la plus profonde de l'être latino-américain et donc le signe originel de l'identité, ou « l'image éternelle du passé ». Ainsi, c'est l'historicité prêtée à ces communautés qui a permis de les percevoir comme des sémiophores dans le présent.

En outre, parce que ces communautés font encore aujourd'hui référence à une histoire des vaincus, celle des victimes de la conquête, la lecture identitaire indigéniste put établir une continuité passé/présent qui permette une interprétation politique du contexte latino-américain. Toutefois, cette continuité s'est traduite par l'immobilisme avec lequel les communautés indigènes ont été perçues et représentées. Le patrimoine préhispanique et les communautés indigènes ont été soumis à des appropriations qui, au regard de l'amalgame sur lequel elles reposent, ont conduit à escamoter les évolutions historiques et sociales connues par ces populations. En éludant ces évolutions, les photographes indigénistes ont en quelque sorte souhaité témoigner d'une contemporanéité du passé dans le présent. En représentant ces communautés comme atemporelles, figées dans le temps, c'est toute une conception dynamique des métissages qui disparaît.

Or, comme le montre notre analyse du travail de Tatiana Parceró, la possibilité pour le spectateur d'appréhender l'historicité des références de l'image permet de faire émerger une conception de l'identité en termes d'hétérogénéité. Le travail de Tatiana Parceró ne relève en effet pas de la lecture identitaire indigéniste que nous venons de rappeler, bien que l'utilisation des codex ne pouvait manquer d'y faire référence. L'analyse des images nous a permis de dégager la lecture identitaire proposée de l'ornière indigéniste. En prêtant attention aux réflexions contemporaines à ce travail, nous avons pu comprendre la façon dont, à travers l'expérience d'historicité à laquelle elle se soumet, Tatiana Parceró prend acte de l'évolution connue par la notion d'identité. Elle exemplifie ainsi dans les images la conception polyphonique qui

caractérise désormais la notion et manifeste les lacunes de la mémoire dans le rapport établi avec le passé.

L'analyse des images effectuée montre combien, d'un point de vue visuel, il est difficile d'éviter les écueils des lectures identitaires essentialistes lorsque les artistes convoquent le passé préhispanique. Le traumatisme et la rupture que provoqua la Conquête semblent avoir pourvu cette période d'une aura qu'alimentent non sans une certaine exaltation les travaux photographiques que nous avons commentés. L'attrait esthétique des références préhispaniques qu'emploient les artistes est sans doute l'un des principaux facteurs de l'ambiguïté des interprétations dont ces travaux peuvent faire l'objet. Hormis le cas d'Anna Bella Geiger, que nous avons sollicité pour montrer la façon dont les communautés indigènes actuelles font office de lien avec le passé préhispanique, rappelons que toutes les images analysées appartiennent à un contexte contemporain. Or, ce contexte nous interdit d'analyser ces images à travers le prisme des théories essentialistes sur l'identité et celui de la lecture indigéniste en particulier. Cette interdiction est implicitement manifestée par les discours des commissaires qui critiquent explicitement l'indigénisme et le réalisme magique et s'efforcent d'ancrer l'interprétation des images dans les théories contemporaines sur l'identité. C'est pourquoi, pour qualifier ces travaux, on parle davantage d'interrogation et de recherche sur l'identité, que d'affirmation identitaire.

Les théories de l'hybridation et de l'hétérogénéité ont néanmoins fomenté un nouveau cadre conceptuel permettant d'appréhender les référents préhispaniques comme des indices ponctuels dans une trame plus vaste de constituants identitaires. L'ambiguïté des interprétations dont ces travaux peuvent faire l'objet manifeste pourtant la difficulté à conjuguer l'historicité des références préhispaniques avec l'affirmation d'hétérogénéité culturelle qui caractérise aujourd'hui les discours sur l'identité en Amérique latine. Cette affirmation est plus facile lorsque, dans les expositions, les travaux côtoient d'autres images qui interrogent l'identité en intégrant des références plus contemporaines, relevant des identités nationales notamment et de ce qu'il est convenu d'appeler les industries culturelles.

L'expression iconique de l'hétérogénéité culturelle s'accommode mieux d'images qui emploient des références dont l'historicité renvoie aux différentes étapes historiques de constitution des sociétés latino-américaines : période coloniale,

construction des identités nationales et enfin perméabilité contemporaine des imaginaires aux représentations des industries culturelles. La série du photographe vénézuélien Alexander Apóstol intitulée *Ensayando la postura nacional* (que nous pourrions traduire par « Mettre à l'épreuve la posture nationale ») en est un exemple particulièrement significatif que nous analyserons dans le troisième chapitre de cette deuxième partie dans la mesure où il relève d'une acception différente de l'expression réappropriation du passé.

4.3.2. L'historicité garante de l'hétérogénéité

Dans la série de Tatiana Parceró, la temporalité de l'image utilisée (celle des codex) et son énonciation singulière (préhispanique) ont créé une ambiguïté quant à la lecture identitaire inférée par l'effort de mémoire auquel elle se soumet. Cette ambiguïté nous a permis de mettre en évidence la flexibilité des rapports au passé (entre lecture indigéniste et reconnaissance d'une hétérogénéité constitutive de l'identité) et les différentes lectures de la notion d'identité qu'ils induisent. Certains artistes échappent à cette ambiguïté en explicitant bien plus le rôle et l'enjeu des références convoquées dans leur travail photographique. Cette ambiguïté manifeste en tout cas l'importance de l'historicité, de l'énonciation et du statut des références utilisées pour réaliser un travail figuratif. Mais elle indique aussi l'importance cruciale des modalités artistiques qui permettent à ces références de prendre part à un discours sur le passé et l'identité en Amérique latine.

Dans la première partie de cette thèse, nous avons commenté une image réalisée par l'artiste costaricaine Sussy Vargas pour illustrer la manière dont on représente désormais le métissage en termes de fonctionnement plus que de produit (*Figure 24*)³⁸². Si la nature immanente de l'image photographique a souvent conduit à créer des représentations stables de l'identité, l'opération de collage permet ici de renouveler les possibilités de représentation. De multiples représentations possibles et genrées viennent cohabiter dans un seul corps exemplifiant ainsi la notion de métissage et l'hétérogénéité qu'elle implique. N'étant pas conçue dans cette image comme paradigme unificateur, la représentation du métissage créée fait écho au concept bakhtinien de

³⁸² Voir 1^{ère} Partie, Chapitre 2, 2.1.1. Reconfigurer la notion d'identité.

polyphonie. Cette image posséderait en quelque sorte une relation d'équivalence avec le mode de compréhension contemporain de l'identité en Amérique latine.

Le concept bakhtinien de chronotope, qui permet de souligner le caractère multitemporel des productions culturelles latino-américaines, ne peut toutefois pas être appliqué à la *Figure 24*. En effet, dans cette représentation le seul indice ténu de temporalité que nous pourrions relever concerne l'aspect chromatique de l'image (mis à part les ornements présents, boucles d'oreilles et bracelets, qui pourraient susciter l'intérêt d'un anthropologue). La gamme de couleurs orangées que présentent les fragments photographiques donne une texture picturale qui pourrait susciter une référence à l'imagerie religieuse catholique. Néanmoins, cette référence est difficilement admissible étant donné qu'aucun autre élément ne la corrobore. Les différences de cette gamme de couleurs pourraient aussi évoquer les différences de couleurs de peau que l'on peut retrouver dans la société costaricaine ainsi que de manière plus générale en Amérique latine. Hormis cette légère ambiguïté, cette représentation de l'identité n'est pas soumise aux équivoques possibles que nous avons mises au jour dans le travail de Tatiana Parceró. La représentation créée par Sussy Vargas ne s'appuie sur aucun anachronisme. L'image n'est par conséquent pas habitée par les enjeux liés à la flexibilité des rapports entre présent et passé. La multiplicité des énonciations présentes (convoquée par chacune des photographies composant l'image) permet, il est vrai, un examen anthropologique des référents. Les yeux par exemple, l'un pour sa clarté, l'autre au contraire pour son obscurité, renvoient à la rencontre des colons avec les communautés indigènes, et au processus de métissage qui s'en suivit. Cependant, ces différentes énonciations ne peuvent être situées dans des temps distincts. La question de la temporalité de ces énonciations est peu pertinente pour cette représentation car, comme nous venons de le voir, aucun indice patent d'historicité ne suggère une articulation signifiante des catégories temporelles. Cet exemple nous permet d'apprécier l'importance et la complexité des jeux de langage que suscite l'articulation de références issues de différentes temporalités.

L'articulation étudiée dans le travail de Tatiana Parceró nous a permis d'affirmer que la lecture identitaire ne peut faire l'impasse sur des problématiques provenant de la difficulté de correspondance qui demeure entre image du présent (l'autoportrait) et image du passé (celle des codex). Nous en avons conclu que cette difficulté provient

d'une lecture hétérogène, polyphonique de l'identité, une lecture qui s'inscrit dans une conception contemporaine de l'identité en Amérique latine. En faisant appel à l'historicité des codex, le risque de tomber dans les travers des lectures identitaires précédentes, l'indigéniste notamment, était important. Nous en défaire a nécessité de nous en emparer afin d'en montrer les limites.

L'un des photographes qui a peut-être le mieux réussi à se dégager des écueils de la lecture indigéniste en mobilisant pourtant certains de ses référents traditionnels est le guatémaltèque Luis González Palma. Au cours des années 1990, il a réalisé sous forme de mises en scène de nombreux portraits truffés de références dont l'historicité renvoie aux métissages que suscita la Conquête et aux syncrétismes religieux qu'elle engendra (*Figures 104, 105 et 106*).

Réalisé en 1998, le montage des photographies intitulé « Lotería I » (« Loterie I », *Figure 107*) a permis de créer une œuvre dont le titre fait explicitement référence au jeu de loterie tel qu'on le pratique au Mexique et au Guatemala en particulier. Le jeu se présente sous la forme de tables d'images qu'un orateur invite à marquer progressivement au gré du hasard du tirage. Sauf qu'il ne s'agit pas seulement de nommer les images par un seul et même terme, l'orateur se prête à un jeu d'improvisation, inventant ou réutilisant de brefs aphorismes et des métaphores qui font allusion à l'image sur la carte et complexifie ainsi le jeu³⁸³. Le titre des images de la série à laquelle appartient « Lotería I » fonctionne souvent d'une manière similaire au jeu de la loterie comme le montrent les exemples suivants : « Corona de espinas » (« Couronne d'épines », *Figure 108*), « Perdida en su pensamiento » (« Perdue dans ses pensées », *Figure 109*), « Hablo con labios de silencio » (« Je parle avec des lèvres de silence », *Figure 110*), ou encore « Canción de cuna » (« Comptine ou chanson au berceau », *Figure 111*). Les titres retraduisent l'iconicité des images et orientent notre interprétation de celles-ci.

Toutes les photographies qui composent cette série³⁸⁴, de même que « Lotería I », sont considérées comme des portraits d'individus issus des communautés indigènes

³⁸³ Pour une explication plus détaillée du fonctionnement du jeu, se référer aux articles de Teresa Villegas publiés sur internet (consultés le 22 mai 2014) :

- <http://www.teresavillegas.com/loteria-art/la-loteria-an-exploration-of-mexico/>
- <http://www.teresavillegas.com/history-of-la-loteria/>

³⁸⁴ Cette série de portraits ne possède pas de titre mais les images sont réunies sur le site de l'artiste dans une catégorie intitulée « Obras 1989-2002 » (« Œuvres »).

mayas du pays. Nous empruntons cette affirmation à la majorité des textes écrits au sujet de ce travail bien que l'artiste n'ait jamais donné lui-même cette indication. Elle met en évidence la façon dont les critiques et les commissaires entretiennent l'importance de la lecture indigéniste pour appréhender l'identité en Amérique latine. L'utilisation du bitume de Judée pour réaliser ces photographies donne une couleur orangée caractéristique et une texture picturale qui fait explicitement référence à l'imagerie religieuse catholique et la peinture baroque aux couleurs profondes et aux contrastes intenses. L'artiste déclare d'ailleurs que sa référence principale est la peinture baroque et aime rappeler que son éducation artistique s'est en grande partie effectuée dans les églises du Guatemala. La citation picturale et l'anachronisme technique employés par le photographe, qui reprend la technique du bitume de Judée inventée par Niepce, situent ces images dans un temps passé qui pourrait correspondre à la période coloniale.

La référence religieuse est omniprésente dans les photographies qui composent cette série. Cette référence nous rappelle que la loterie n'est pas seulement un jeu de hasard populaire et sécularisé mais qu'elle a aussi été un outil pédagogique pour l'apprentissage des symboles de l'Eglise catholique et l'alphabétisation des populations indigènes. Certaines versions historiques de la loterie étaient en effet composées de tables d'images représentant les éléments traditionnels de la liturgie catholique, accompagnées des termes associés à chacun de ces éléments. Le montage des images de Luis González Palma s'inscrit précisément dans cette pratique de la loterie. Cependant, dans les mises en scène qu'il réalise, l'outil pédagogique est détourné au profit d'une représentation d'un métissage des références symboliques. Dans « Lotería I » se côtoient en effet des portraits faisant référence à l'iconographie religieuse catholique (le crâne humain, les ailes de l'ange, le voile noir mais aussi la couronne et le drapé) et des éléments faisant référence aux cultes animistes des communautés indigènes (le croissant de lune, les ailes d'oiseau, le masque et le crâne d'un animal). La présence de ces éléments ne doit pas être perçue comme une référence nostalgique au passé préhispanique bien qu'ils témoignent d'une forme de survivance du passé dans le présent.

Né avec la Conquête et l'évangélisation des populations indigènes, le syncrétisme religieux connaît encore aujourd'hui de nombreuses manifestations – visuelles notamment – dans un grand nombre de pays latino-américains. Ces manifestations visuelles peuvent être décrites avec la notion de survivance, empruntée à Aby Warburg. Rappelons que, si les survivances manifestent une forme d'imbrication des temporalités, elles ne déterminent toutefois pas une contemporanéité du passé dans le présent. En effet, bien qu'elles témoignent d'un « état plus originaire » (Georges Didi-Huberman), leur présence ne dit rien de la façon dont elles ont évolué. Or, ici, c'est précisément le montage des images et la cohabitation de références appartenant à deux univers symboliques distincts qui nous informent quant à cette évolution. Dans la *Figure 107*, la couleur blanche avec laquelle certains éléments des images apparaissent contraste fortement avec la couleur orangée dominante et joue le rôle d'indice du syncrétisme religieux issu de la colonisation. Les survivances ne déterminent donc pas une persistance des cultes préhispaniques et les lectures identitaires essentialistes ne peuvent s'accommoder de la manière dont Warburg conçoit l'histoire de l'art :

On se tromperait donc lourdement à chercher dans l'anthropologie warburgienne une description des « origines » comprises comme « sources » pures de leurs destins ultérieurs. Les « mots originaires » n'existent que *survivants* : c'est-à-dire impurs, masqués, contaminés, transformés, voire antithétiquement renversés³⁸⁵.

Le temps passé dans lequel on peut situer les images de Luis González Palma ne contribue donc pas à créer une « image éternelle du passé », comme c'est le cas dans les travaux d'Ambra Polidori ou d'Adriana Calatayud que nous avons commentés. Si l'artiste renverse l'outil pédagogique catholique, c'est notamment pour représenter le métissage des références engendré par la colonisation. En se réappropriant cet outil, il montre la façon dont l'univers symbolique qui tenta de s'imposer a été contaminé, et donc transformé, par d'autres références issues du paganisme amérindien.

Comme dans le travail de Tatiana Parceró, c'est davantage la présence de ces signes en tant que signes, et ici leur cohabitation avec d'autres références symboliques,

³⁸⁵ Georges Didi-Huberman, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études photographiques*, n° 10, Paris, Société française de photographie, 2001. Mis en ligne le 10 février 2005.
URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index268.html>. Consulté le 16 mai 2013.

qui importe plutôt que les significations rituelles précises qu'ils eurent dans le passé. En outre, bien qu'ils fassent référence à deux répertoires iconographiques radicalement distincts, ces éléments rendent compte légitimement d'une forme d'hybridité et d'un syncrétisme religieux. En effet, la conversion des populations indigènes du Guatemala au catholicisme est effective depuis longtemps, et l'on retrouve dans les célébrations actuelles de nombreuses traces de rituels animistes dont les manifestations esthétiques témoignent du phénomène d'acculturation, et dont des travaux photographiques documentaires ont d'ailleurs rendu compte³⁸⁶.

Contrairement aux autoportraits de Tatiana Parceró, le travail de Luis González Palma ne peut être pas appréhendé en termes de réappropriation du passé, bien que les termes mémoire et souvenir reviennent sans cesse sous la plume des commissaires et des critiques pour qualifier l'ensemble de l'œuvre de l'artiste. Il est intéressant de remarquer que, lorsqu'ils commentent la série de portraits à laquelle est associée ce montage, c'est dans un temps présent qu'ils la situent :

Sans doute est-ce à travers la magnifique galerie de portraits du peuple indigène que se dissimule l'intention de revendiquer la reconnaissance du patrimoine humain et culturel de son peuple, où de la forme la plus claire peut se percevoir le métissage, la dénonciation ainsi qu'une posture critique³⁸⁷.

Dans cette citation, la commissaire Isabel Portilla Arroyo engage l'un des prédicats traditionnels de la photographie latino-américaine, à savoir l'idée que la photographie donne une nouvelle visibilité aux « oubliés de l'histoire ». Cette nouvelle visibilité ne s'appuie néanmoins pas sur les modalités photographiques traditionnelles de la photographie documentaire. La mise en scène et les références à la peinture suggèrent une temporalité passée sans que les images soient contraintes à une relation ponctuelle de contingence avec le réel, à un « ça a été ». Hormis le renversement de l'outil pédagogique que l'artiste effectue dans « Lotería I », il n'est toutefois pas évident considérer que ce travail possède une valeur critique dans le présent. Comme nous le

³⁸⁶ Nous pensons en particulier aux travaux documentaires des photographes dits indigénistes.

³⁸⁷ Notre traduction de : « Sin duda, es a través de la magnífica galería de retratos del pueblo indígena, bajo la que subyace la intención de reivindicar el reconocimiento del patrimonio humano y cultural de su pueblo, donde de forma más clara se puede percibir el mestizaje y la denuncia y postura crítica ». Isabel Portilla Arroyo, « Memorias del recuerdo », article consulté le 21 mai 2014 et disponible sur le site internet de Luis González Palma, http://www.gonzalezpalma.com/memorias_del_reuerdo.php

verrons, c'est dans d'autres séries d'images réalisées par Luis González Palma que l'articulation des catégories passé et présent peut être appréhendée plus explicitement.

Critiques et commissaires reconnaissent parfois que les photographies de Luis González Palma ont pu alimenter pour le marché international une représentation indigéniste et passéiste de l'Amérique latine et des communautés indigènes³⁸⁸. Toutefois, ils attribuent la responsabilité d'une telle représentation à la superficialité des analyses que son œuvre a pu susciter. Une fois de plus, c'est l'attrait esthétique des images qui stimulent une telle réception, mais c'est d'abord un manque d'interrogation quant à la manière dont cohabitent dans ces images différents types de références symboliques. Pour le commissaire Alejandro Castellote, les œuvres de Luis González Palma témoignent au contraire d'une « solide position critique vis-à-vis du contexte sociopolitique guatémaltèque et, par extension, de l'Amérique indigène et métisse »³⁸⁹. Il est en effet difficile d'occulter le contexte politique au cours duquel ces portraits ont été produits. Entre les années 1960 et 1996, les communautés indigènes du Guatemala³⁹⁰ ont fait l'objet d'une répression extrêmement violente de la part de régimes militaires qui se succédèrent jusqu'à la transition démocratique au cours des années 1990. On trouve parfois l'expression « génocide maya » pour qualifier cette période qui fit près de 200 000 victimes³⁹¹.

Les travaux de Luis González Palma ne font quasiment jamais explicitement référence à ces événements, mis à part le cas du diptyque suivant qui fut présenté lors d'une exposition itinérante intitulée *Los desaparecidos* (« Les disparus ») (*Figure 112*)³⁹². Comment comprendre alors l'affirmation d'Alejandro Castellote au sujet de la teneur critique et de l'ancrage contextuel contemporain des photographies de Luis González Palma ?

³⁸⁸ Voir Alejandro Castellote, *Mapas Abiertos*, *op.cit.*, p. 19.

³⁸⁹ Notre traduction de : « una sólida posición crítica respecto al contexto sociopolítico guatemalteco y, por extensión, de la América indígena y mestiza ».

Ibid.

³⁹⁰ Rappelons que, d'un point de vue démographique, ces communautés représentent près de la moitié de la population totale du pays.

³⁹¹ Voir le rapport intitulé « Guatemala : Memoria del silencio » effectué par la « Comisión para el Esclarecimiento Histórico » suite aux accords d'Oslo signés le 23 juin 1994 et publié en février 1999.
URL : http://www.archivohistoricopn.org/media/cita/Capitulo-IV-M_A_A_S/Cita-5-6-7-10-44.pdf

³⁹² « Los desaparecidos » exposition itinérante organisée par Laurel Reuter avec le concours du North Dakota Museum of Art et du Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2006.
Catalogue de exposition : *Los Desaparecidos/The Disappeared*, Grand Forks, Charta/North Dakota Museum of Art, 2006.

4.3.3. *Le passé comme enjeu contemporain*

La *Figure 113* propose une mise en relation entre deux supports d'historicité distincts. Sur la partie inférieure on y voit les pages d'un ouvrage disposées à l'envers. Il s'agit d'un livre écrit par le prêtre jésuite Nicolás de Segura à Mexico et édité en 1724 en Espagne³⁹³. La partie supérieure de l'image est composée de cinq photographies de chemises placées cette fois à l'endroit. Quatre de ces chemises ont servi de support pour la révélation photographique de quatre portraits, tandis que la cinquième, placée au centre, montre des cadres vides qui servent à présenter des images. Au support d'historicité qu'est le livre et dont l'écriture est le signe, s'oppose un support plus complexe et volatile : l'image. La manière dont ces visages apparaissent, altérés par le froissement du tissu, évoque en effet davantage une image mentale, fugace, qu'une image photographique. Si la photographie relève de la catégorie peircienne de l'indice et de l'immanence, Luis González Palma l'emploie de manière à créer des images qui cherchent à atteindre une transcendance symbolique. Les termes prennent ici une connotation religieuse au regard de la nature du texte avec lequel ces portraits ont été mis en relation et de la référence que l'image peut susciter aux ex-votos qui conjuguent du texte et des images. Attardons-nous un instant sur l'extrait du texte qu'a sélectionné l'artiste.

La partie de l'ouvrage duquel il est tiré s'intitule « *Platica nona de la translación de San Francisco Xavier* » que l'on pourrait traduire par « Neuvième conversation pour le transfert de Saint François Xavier ». Ce titre est sans doute le seul élément que le spectateur peut lire étant donné la taille des caractères et le fait que le texte soit placé à l'envers. Saint François Xavier fut au XVI^e siècle l'un des fondateurs de la Compagnie de Jésus avec Ignace de Loyola. Le terme « translación » renvoie en espagnol au transport de la dépouille du Saint qui fut canonisé en 1622³⁹⁴. Le terme « Platica » relève ici du vocabulaire liturgique. Toutefois, il est intéressant d'examiner l'étymologie grecque du terme qui signifie dilatée, étendue et détaillée, en contradiction avec l'étymologie latine où il signifie élémentaire. L'étymologie grecque fait écho à la

³⁹³ Nicolás de Segura, *Platicas panegyricas, y morales sobre el Cantico de el Magnificat*, édité en 1724 par Eugenio Garcia de Honorato et San Miguel, aujourd'hui conservé à Madrid par l'Universidad Complutense.

³⁹⁴ Remarque : le peintre Jacques-Emile Lafon a représenté ce transfert au XIX^e siècle dans une toile qui se trouve aujourd'hui dans l'église Saint Sulpice à Paris.

facture des images qui apparaissent sur les chemises. Le terme « translación » ou transposition en français (dans le vocabulaire liturgique de l'époque) renforce cette interprétation dans la mesure où les chemises apparaissent comme le support sur lequel ces visages sont transférés.

Le livre renvoie à une énonciation passée et les images se situent également dans cette temporalité, notamment parce que les chemises ne sont pas portées. Cette temporalité passée ne peut être toutefois précisément identifiée en ce qui concerne les images et contrairement au livre. Les chemises, à la manière des suaires, fonctionnent en tant qu'indices qui renvoient aux individus qui les ont portées. La référence aux suaires étaye la valeur symbolique religieuse de la mise en relation des parties supérieure et inférieure de l'image. Cette référence nous pousse aussi à effectuer un lien avec le contexte au sein duquel travaille l'artiste. Les chemises peuvent en effet évoquer les violences et les disparitions qu'ont subies les communautés indigènes du pays. L'œuvre présentée lors de l'exposition intitulée *Los desaparecidos* nous encourage à effectuer ce lien (*Figure 112*) : la chemise sur l'image de gauche du diptyque sert d'indice pour suivre cette interprétation.

Dans un article publié sur un blog à propos de l'exposition *Los desaparecidos*³⁹⁵, on apprend que la chemise placée à gauche du portrait d'une femme est celle de son mari, victime et disparu au cours des exactions commises par le terrorisme d'Etat. Aucune information publiée au cours de l'exposition ne confirme cette interprétation du diptyque qui n'appartient donc qu'à l'auteur du blog qui la propose afin d'appréhender le lien unissant les deux images. Cependant, il est indéniable que le titre de l'exposition, « Les disparus », constitue un prisme d'interprétation des images à partir de la question des disparus et de l'ancrage contemporain dont elle relève.

Le diptyque de la *Figure 112*, et l'image de droite en particulier, fait référence à l'iconographie religieuse chrétienne. La façon dont cette référence fonctionne en tant que vecteur symbolique des significations de l'œuvre nous pousse à effectuer une interprétation similaire à celle de l'auteur du blog. Le portrait de la femme sur la partie droite de l'image évoque l'image d'une Vierge Marie et le voile noir dont elle est couverte fait référence au deuil. La chemise sur la gauche peut donc être perçue comme

³⁹⁵ URL : <http://blazingindiscretions.blogspot.fr/2009/06/disappearedlos-desaparecidos.html>, consulté le 23 mai 2014.

un linceul. La grille qui encadre les images et se déploie au-dessus d'elles renvoie bien plus au contexte contemporain, elle fait allusion au monde carcéral et à une forme de privation. Enfin, le fait que la chemise ne soit pas portée tout en comportant des indices de son usage (froissements et salissures) suggère bien une disparition.

Au regard de l'association proposée par ce diptyque et du motif de la chemise qui réapparaît dans la *Figure 113*, les portraits des individus que dévoilent les quatre chemises semblent pouvoir être considérés comme ceux de victimes. La référence au suaire, impliquée par la révélation des portraits sur les chemises et encouragée par le caractère religieux du texte situé sur la partie inférieure de l'image, étaye cette interprétation. Enfin, les cadres vides, que présente la chemise située au centre, suggèrent une carence d'images et renvoient par conséquent au statut de disparu. Or, ce statut implique nécessairement un ancrage de la valeur symbolique de l'image dans un contexte contemporain. Néanmoins, il nous faut encore tenter d'explicitier la relation que le montage établit entre ces portraits et le texte religieux situé dans la partie inférieure de la composition. Le terme « translación », de même que le titre de l'œuvre « Historias paralelas » (« Histoires parallèles ») invite le spectateur à attribuer une relation symbolique d'équivalence entre les deux parties de l'image. Caractérisant le travail de Luis González Palma, Isabel Portilla Arroyo affirme que celui-ci construit « un monde dans lequel se révèle toujours l'antagonisme, la lutte entre deux forces latentes, la culture indigène, qui tente difficilement de sauvegarder ses valeurs et la culture occidentale, qui s'impose à elle »³⁹⁶.

Il est vrai que le montage s'appuie ici sur un antagonisme qui oppose une énonciation d'origine européenne (celle de Nicolás de Segura) à une énonciation indigène et créole (celle des portraits et des objets qui les médiatisent). L'hétérogénéité des signes qui composent les photographies de Luis González Palma invite toutefois à ne pas se satisfaire de la critique ritournelle qui consiste à dénoncer la violence de la colonisation sur les populations indigènes préhispaniques, d'autant qu'aucun élément ne renvoie ici à une temporalité préhispanique. Toutefois, n'oublions pas que le contexte dans lequel l'artiste a produit ces images peut être appréhendé en termes de répétition

³⁹⁶ Notre traduction de : « Un mundo en el que siempre se vislumbra el antagonismo, la lucha entre dos fuerzas latentes, la cultura indígena, que difícilmente trata de salvaguardar sus valores y la cultura occidental, que se impone sobre ella ». Isabel Portilla Arroyo, *op.cit.*

d'une même situation historique de domination. Si des raisons politiques (la lutte contre les guérillas communistes) sont officiellement à l'origine des exactions commises par l'armée sur les populations indigènes, ces violences opposent à nouveau une minorité ethnique indigène à un pouvoir aux mains d'une oligarchie créole (directement appuyée par les Etats-Unis). La temporalité à laquelle renvoient les signes qui composent l'image nous exhorte toutefois à ne pas forcer un ancrage de l'analyse dans le contexte contemporain. La valeur symbolique des associations créées par le montage suggère plutôt un métadiscours historique qui dépasse donc cet ancrage contextuel.

4.3.4. Un métadiscours historique

Les « histoires parallèles » auxquelles renvoient les deux parties de l'image de Luis González Palma ont chacune des supports d'historicité distincts. Si l'une privilégie le livre, l'autre privilégie quant à elle des manifestations visuelles, à la fois iconiques et symboliques. Lorsque l'on cherche à ancrer ces images dans le contexte contemporain, les cadres vides (de la chemise située un centre) et les chemises (à la manière des suaires) renvoient alors aux disparus et victimes du conflit politique au Guatemala qui sont essentiellement issus des communautés indigènes. Malgré le fait que seules des considérations extrinsèques à l'œuvre elle-même permettent d'effectuer cet ancrage contemporain, il est clair que son titre, « Histoires parallèles », indique que les éléments qui composent les parties supérieures et inférieures de l'image doivent être entendus en tant que supports d'historicité de deux histoires concomitantes. Si la partie inférieure renvoie précisément à une histoire et une énonciation coloniale, par réciprocity, la partie supérieure et les images qui la composent renvoient à une histoire et une énonciation indigène. Or, la manière dont ces portraits apparaissent nous informe quant aux statuts des images sur lesquelles repose cette histoire. À vrai dire, comme le suggèrent d'ailleurs les cadres vides, ce ne sont pas des supports au sens classique de document ou d'archive. Ce ne sont pas des images fixes, mais des images en mouvement, volatiles et fugaces :

il va de soi que le mouvement n'est pas une simple translation ou narration d'un point à un autre. Ce mouvement est sauts, coupes, montages, mises en rapport déchirantes.

Répétitions et différences : moments où le travail de la mémoire prend corps, c'est-à-dire fait symptôme dans la continuité des événements³⁹⁷.

Ici il semble que l'« histoire » à laquelle fait référence la partie supérieure de l'image prend corps avec ces images faites d'objets et d'apparitions. La révélation des portraits sur les chemises constitue bien une mise en rapport, déchirante lorsque la référence est ancrée dans le contexte contemporain. Au regard des portraits révélés sur les chemises, il s'agit moins d'images au sens de supports tangibles que des objets et des individus eux-mêmes comme supports d'historicité. Cet élément renvoie à la manière dont l'histoire se transmet et s'alimente dans la culture indigène, contrairement à l'histoire occidentale qui repose essentiellement sur des supports matériels et graphiques. À ce titre, les mises en scène que l'artiste réalise, dans la série de portraits à laquelle appartient cette image, sont comme autant de manières de montrer les différentes manifestations visuelles de cette histoire qui embrasse la période coloniale jusqu'au contexte contemporain, sans proposer pour autant une narration organisée par la chronologie.

Les anachronismes esthétiques (la référence à la peinture baroque) et techniques (l'utilisation du bitume de Judée) employés par l'artiste sont des indices de temporalité qui renvoient à la période coloniale. Pour autant, les mises en scène ne sont pas circonscrites à cette temporalité car les implications symboliques qu'elles recèlent permettent de tisser des liens avec le contexte contemporain. Le dialogisme qui s'établit entre ces différentes temporalités semble répondre à la manière dont Aby Warburg envisage l'histoire de l'art : « la pensée warburgienne ébranle l'histoire de l'art parce que le mouvement qu'elle y ouvre est constitué de choses qui sont *en même temps* archéologiques (fossiles, survivances) et actuelles (gestes, expériences) »³⁹⁸.

Les mises en scène de Luis González Palma ne cessent de renvoyer à la période coloniale et notamment aux syncrétismes religieux qu'elle produisit. Mais ces syncrétismes ne sont pas cantonnés à cette période. Bien qu'il soit difficile de suivre d'un point de vue linéaire le mouvement qui, au sein des processus de métissage, conforme leurs manifestations visuelles, ces syncrétismes sont toujours présents dans le contexte contemporain. Or, leurs manifestations se composent de références qui sont *en*

³⁹⁷ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 19.

³⁹⁸ *Ibid.*

même temps archéologiques (préhispaniques) et actuelles (catholiques). Le concept bakhtinien de chronotope semble valide pour décrire la forme de cette multitemporalité en ce qu'il permet d'appréhender et de décrire les différentes formations sociales du passé que l'on retrouve dans les manifestations culturelles du présent. Cet élément d'interprétation permet de comprendre la façon dont les images réalisées par Luis González Palma produisent un métadiscours historique dont les implications symboliques convoquent autant le passé (et se le réapproprie, ne serait-ce qu'esthétiquement) que le présent.

L'œuvre de Luis González Palma n'a explicitement pour objet ni l'identité, ni la mémoire. Elle représente pourtant d'un point de vue à la fois formel et symbolique de manière particulièrement brillante l'hybridation et l'hétérogénéité caractéristiques des cultures latino-américaines. La série d'où sont issues les images que nous ne venons de commenter ne saurait en effet être appréhendée sans convoquer quelque peu ce contexte. L'analyse nous a permis de montrer que l'on n'accède aux significations que les images contiennent qu'à partir de mises en relation (que les images elles-mêmes invitent à réaliser) qui rendent ces significations « historiquement et culturellement opératoires »³⁹⁹. Or, ces mises en relation convoquent une hétérogénéité de références dont l'historicité renvoie aux métissages avec lequel les cultures latino-américaines se sont construites. En outre, bien que ces références engagent en première instance une iconographie religieuse et un temps passé, la signification des images dépasse ce seul cadre de référence pour résonner avec un contexte et un temps présent. En effet, et contrairement aux photographies de Tatiana Parcero, Gerardo Suter, Ambra Polidori ou Adriana Calatayud, Luis González Palma réussit à investir les problématiques concernant l'histoire des métissages, le rôle des communautés indigènes et leur condition dans le présent. L'artiste puise dans les syncrétismes et dans des ressources esthétiques relevant d'un temps passé pour en dégager une force symbolique et une expressivité capables de faire référence à des problématiques contemporaines : la question des disparus et des violences subies par ces communautés. C'est donc aussi en fonction du présent qu'il utilise ces références appartenant au passé. Tout en embrassant les catégories passé et présent, le discours métahistorique sur lequel repose ces mises en relation ne fait pas l'amalgame entre préhispanique et indigène. Contrairement à

³⁹⁹ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, *op.cit.*, p. 46.

l'inertie qui caractérise généralement la représentation des communautés indigènes, Luis González Palma rend compte ici du caractère dynamique des processus de métissage.

Dans les travaux de Tatiana Parceró, d'Ambra Polidori, de Gerardo Suter, il s'agissait de se réappropriier les indices ou traces du passé que constituent les références préhispaniques afin de revaloriser dans le présent ce patrimoine et son rôle eu égard à la conception de l'identité. L'analyse de la série *Cartografía interior* sur laquelle nous nous sommes attardé a permis d'identifier les équivoques et les ambiguïtés que suscite cette revalorisation. Mais elle a surtout permis de montrer de quelle manière cette revalorisation conduit à repenser la notion d'identité. Les œuvres de Luis González Palma que nous venons d'analyser constituaient moins des façons de se réappropriier les indices du passé que de mettre en évidence l'interpénétration des registres symboliques qu'engendra la Conquête. Dans les images, ces indices sont identifiables en tant que « survivances » mais c'est surtout la façon dont ils participent au caractère hétérogène de l'identité qui importe. Les travaux de Luis González Palma nous invitent à dégager une nouvelle acception de l'expression réappropriation du passé et à identifier de nouvelles modalités de réappropriation. À partir de l'analyse d'une série de photographies réalisée postérieurement aux images précédentes, nous verrons que l'expression « réappropriation du passé » ne signifie pas nécessairement qu'il s'agit de se réapproprier un aspect du passé qui fut obliéré ou marginalisé à partir des indices qu'il en reste, comme ce fut le cas dans la majorité des travaux que nous avons analysés au cours de ce premier chapitre. Mais que cette expression renvoie aussi à la façon dont le passé et l'histoire qui le médiatise peuvent subir des relectures entamées depuis le présent.

CHAPITRE 5
Le passé représenté

Les travaux que nous allons analyser à présent nous conduiront à constater que la réappropriation du passé est effectuée par les artistes, non pas tant pour tenter de récupérer des éléments du passé ou mettre en valeur des aspects de celui-ci qui auraient été marginalisés que, pour en opérer une relecture. Le préfixe « re- » du terme relecture suppose une remise en cause. Si le passé est encore le référent majeur de ces travaux, l'expression « remise en cause » implique cette fois davantage l'instance qui donne accès au passé que les indices de celui-ci, que sont par exemple les codex ou les vestiges préhispaniques. Or, en premier lieu, l'instance qui médiatise et modèle une connaissance et une représentation du passé est l'histoire. C'est pourquoi, dans les travaux qui vont suivre, ce n'est pas tant le passé et ses indices qui font directement l'objet d'une réappropriation, mais bien plus ses différentes modalités de représentation qui sont remises en question et réappropriées.

La question des modalités de représentation du passé est en effet au cœur des travaux qui vont suivre. Ces modalités sont souvent directement et formellement réinterprétées par les artistes. Dans la partie précédente, nous avons vu par exemple que Gerardo Suter fait explicitement référence à l'une des formes patrimoniales traditionnelles de la photographie en présentant ses images comme les archives d'un archéologue. Pourtant, les images qu'il crée ne peuvent être apparentées, d'un point de vue formel et esthétique, à la photographie documentaire et patrimoniale. Au contraire, dans les travaux qui vont suivre, les artistes conservent le plus souvent les marqueurs formels caractéristiques du dispositif qui donne à l'image son autorité en tant que document historique ou objet patrimonial. Toutefois, tout en conservant cette autorité, ils en détournent certains de ses éléments. Ainsi, si ces images empruntent certaines des modalités esthétiques de la parodie, elles n'ont toutefois pas pour but de déconstruire cette autorité, comme c'est le cas dans les travaux qui occuperont le troisième chapitre.

Il s'agit plutôt de problématiser les différentes formes et les différents médiums que l'histoire investit ainsi que la valeur testimoniale de ces formes : l'image en tant que document et archive en particulier (peinture et photographie notamment), mais aussi par exemple le monument comme médium de l'histoire officielle. Or, c'est justement parce que cette problématisation conserve l'autorité des dispositifs qu'elle conduit à produire des relectures de l'histoire. Enfin, ces relectures sont parfois motivées par ce que l'on appelle communément un « devoir de mémoire », notion qui est née peu après la

seconde Guerre Mondiale⁴⁰⁰. La notion sert généralement à reconnaître à la fois le statut de victime de certaines populations et la responsabilité des Etats dans la persécution qu'elles ont subie.

En termes d'articulation des catégories passé/présent, la notion de « devoir de mémoire » crée une légère ambiguïté dans la mesure où, bien qu'elle ne déracine pas les événements de leur contexte temporel, elle suscite des actions qui se situent dans le présent : lois, traités internationaux, programmes pédagogiques, construction de mémoriaux. Elle manifeste ainsi symboliquement une forme de présence du passé dans le présent. La notion ne suggère cependant pas une contemporanéité de ce passé dans le présent. Le terme mémoire implique que les événements que l'on a le devoir de se rappeler appartiennent à un temps passé. L'émergence de cette notion atteste néanmoins de la pression qu'exerce le passé sur le présent et notamment du fait que cette pression peut être légitimée par un groupe d'individus identifiée en tant que minorité. L'emploi de cette notion relève parfois d'un usage politique du passé. En effet, lorsque ce devoir n'émerge pas du discours étatique mais d'une revendication portée par une minorité, on peut considérer que la mémoire peut conduire à effectuer une relecture de l'histoire. Les travaux que nous allons analyser et pour lesquels nous mobiliserons cette notion répondent à cette conception du devoir de mémoire, en particulier parce que c'est la mémoire d'une minorité ou d'un groupe subalterne qu'ils visent à réhabiliter.

5.1. Relectures de l'histoire par l'image

5.1.1. *Subversion iconographique*

Plus de dix ans après avoir réalisé la série de portraits et les montages que nous avons précédemment commentés, l'artiste guatémaltèque Luis González Palma a produit une série de photographies qui fait à nouveau explicitement référence à l'iconographie coloniale et plus précisément aux portraits de dignitaires de l'aristocratie. La série, réalisée en 2009, est composée de deux ensembles complémentaires et s'intitule *Tu Mirada Me Distorsiona Sin Saberlo (Guardaespaldas)* (« Ton regard me distord sans le savoir (Gardes du corps) »). Pour chacun des deux ensembles, l'artiste,

⁴⁰⁰ Voir Olivier Laliou, « L'invention du "devoir de mémoire" », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 69, Paris, Presses de Sciences-Po, janvier-mars 2001, pp. 83-94.

qui travaille essentiellement avec la photographie argentique, a vraisemblablement utilisé les mêmes négatifs, comme on peut le constater rapidement en observant les images (*Figures 114 et 115*). Bien que la référence à l'iconographie coloniale soit la même, les deux ensembles d'images ont toutefois une facture différente qui résulte des matériaux employés et des interventions sur l'image effectuées par l'artiste.

La différence esthétique entre les deux ensembles d'images ne nous empêche pour autant pas de situer à nouveau ces images dans un temps passé. De nombreux éléments relevant à la fois de la représentation élaborée et des modalités plastiques employées convergent en effet pour confirmer cette situation temporelle. D'une part, les individus photographiés sont vêtus à la manière des dignitaires de l'époque coloniale des XVI^e et XVII^e siècles, la fraise ou la collerette blanche qu'ils portent autour du cou étant le signe distinctif qui renvoie à leur statut d'aristocrate. D'autre part, dans l'autre ensemble, les images ont été insérées dans d'anciens cadres composés de deux pans de bois refermables grâce aux rivets qui les jumellent. L'intérieur de ces deux pans de bois est constitué, à gauche, d'un motif ornemental baroque brodé sur du tissu, et à droite, du portrait orné par un cadre sculpté et recouvert de feuilles d'or. Enfin, les deux techniques photographiques employées pour chacun des deux ensembles, au-delà du fait qu'elles attestent que l'artiste possède une grande maîtrise des procédés chimiques, contribuent à situer les images dans le passé. Le platine et l'ambrotype qu'il utilise sont en effet deux techniques photographiques associées aux expérimentations menées par les photographes au cours du XIX^e siècle et tombées en désuétude au profit de techniques qui reposent essentiellement sur l'utilisation des sels d'argents.

Cependant, il faut indiquer que ces portraits ne sont pas des documents d'archives réemployés par l'artiste. Si, d'une part, il est évident qu'il ne saurait exister de photographies de l'époque coloniale (les pays latino-américains ayant tous acquis leur indépendance avant que la photographie soit inventée ; c'est la peinture qui sert une fois de plus de référence iconographique à l'artiste), d'autre part, les traits du visage de certains des individus photographiés montrent qu'il s'agit de métisses et non pas de colons mandatés par la Couronne espagnole durant la période coloniale. L'artiste substitue donc des portraits de métis à ceux des dignitaires espagnols. Cette substitution entraîne de fait une subversion de l'iconographie à laquelle font référence ces portraits et donc une forme de relecture de l'histoire.

Cette relecture fonctionne d'abord en réhabilitant symboliquement les métissages qu'entraîna la Conquête et en les replaçant au cœur de la période coloniale. La documentation que fournit aujourd'hui la peinture coloniale et plus précisément les portraits de dignitaires affublés de la fraise ne rend pas compte des métissages engendrés par la Conquête jusqu'au sommet de l'oligarchie coloniale. La manière dont ce répertoire iconographique continue de véhiculer une représentation du pouvoir aux mains d'une minorité blanche constitue en effet un prisme réducteur à travers lequel persiste une représentation de la société coloniale dominée par des considérations racistes. Toutefois, la peinture de caste, qui peut être perçue comme un versant beaucoup plus ingénu de l'iconographie coloniale, manifeste au XVIII^e siècle le fait que les métissages investissent l'ensemble de la société coloniale. Par exemple, dans le cartouche situé en haut à gauche de l'image présentée en guise d'illustration dans la première partie (*Figure 31*), l'on aperçoit un couple formé par une Espagnole vêtue d'une robe, qui dénote sa haute condition sociale, et un Indien à la peau rouge, presque nu et tenant un arc dans sa main droite (voir détail *Figure 116*). D'autres exemples issus de l'étonnante peinture de caste peuvent confirmer que les métissages transcendent à l'époque les barrières sociales et la question des statuts⁴⁰¹. À travers ces deux ensembles d'images, Luis González Palma contribue à réviser l'histoire coloniale et resitue les métissages jusqu'au sommet de la hiérarchie coloniale.

L'identité métisse des individus représentés n'est pas le seul élément qui induit cette relecture de l'histoire. De manière différente, la teneur critique de cette relecture est aussi manifestée par le titre des deux ensembles d'images. Comme le précise les textes qui accompagnent leur présentation, le terme entre parenthèse « *Guardaspaldas* » (« Gardes du corps ») qui apparaît dans le titre fait directement référence à la profession des individus photographiés. Ce titre invite ainsi à interpréter les images depuis le contexte contemporain et par conséquent à articuler significativement les catégories passé et présent. En portraiturant des hommes qui officient en tant que gardes du corps – soit en tant que subalternes et protecteurs d'une oligarchie contemporaine – à la manière des dignitaires de l'époque coloniale, Luis González Palma renverse les rôles de la hiérarchie sociale et produit à nouveau un discours métahistorique. L'échange symbolique qu'il effectue à partir d'une

⁴⁰¹ Voir Jean-Paul Zuñiga, « "Muchos negros, mulatos y otros colores", Culture visuelle et savoirs coloniaux au XVIII^e siècle », in *Annales. Histoire et Sciences Sociales*, Paris, Armand Colin, 2013.

iconographie relevant du passé et d'un ancrage que le titre situe dans le présent, met en évidence la manière dont l'historique hiérarchie coloniale se réitère dans le présent. Cet échange révèle une forme de contemporanéité du passé dans le présent. Cependant – et ce malgré le titre – la facture des images et l'iconographie que l'artiste convoque nous plonge d'abord dans un temps passé. Par conséquent, l'esthétique des images relève en première instance d'une réappropriation des modalités de représentation du passé. Il en découle une relecture de l'histoire permettant de réhabiliter symboliquement et visuellement le rôle des métissages dans les sociétés coloniales.

Le titre de la série de portraits révélés sur du papier gampi (un papier japonais) invite à prolonger la réflexion quant aux conséquences de cet échange symbolique, de même que la manière dont le papier a été froissé et plié. Le verbe « distordre » utilisé dans le titre, *Tu Mirada Me Distorsiona Sin Saberlo*, renvoie aux représentations de la société que l'iconographie officielle, celle des dignitaires, véhiculent. De par l'autorité dont elle jouit en tant que document visuel historique, cette iconographie médiatise et modèle en effet une représentation biaisée du passé, dans la mesure où elle ne rend pas compte des métissages qui ont gagné l'ensemble de la société coloniale. La valeur documentaire de cette iconographie confère à ces images une autorité qui occulte et distord cet aspect essentiel de l'histoire coloniale. La manière dont l'artiste a plié les images exemplifie la distorsion du passé que suscite une histoire essentiellement basée sur cette iconographie (*Figure 117*). Le pli évoque aussi la violence qu'impose la société coloniale à ceux qui doivent se plier à sa hiérarchie. La métaphore fonctionne d'ailleurs en français autant qu'en espagnol.

Cependant, en substituant à ces portraits ceux d'individus métis, l'échange symbolique qu'effectue l'artiste engage un autre regard qui n'est pas seulement celui du spectateur mais aussi celui du sujet photographié. Dans certaines images en effet, celui-ci fixe et interpelle le spectateur de l'image (*Figure 118*). Au cours d'un entretien donné dans le cadre d'une exposition de la série à New York, l'artiste insiste sur la visibilité nouvelle que ces images donnent à ces individus qui, de par leur fonction, sont traditionnellement dans l'ombre de leurs employeurs⁴⁰². Cette visibilité contribue ainsi également à distordre ou à modifier la représentation du pouvoir et de la hiérarchie, elle montre qu'ils n'existent qu'aux dépens de ceux à qui ils s'imposent. Dans l'ouvrage

⁴⁰² Voir, <http://ny.voltashow.com/Luis-Gonzalez-Palma.5915.0.html>, consulté le 2 juin 2014.

intitulé *Le pli – Leibniz et le Baroque*, Gilles Deleuze rappelle en effet que ce qui est plié n'a pas d'existence en dehors de ce qui l'implique et l'enveloppe, à savoir ici la hiérarchie qui plie ses subordonnées à son pouvoir⁴⁰³. En outre, si la question du pli semble ne se manifester que dans le premier ensemble de photographies, l'interprétation à laquelle il conduit est aussi valable pour l'autre ensemble d'images qui utilise des petits cadres baroques qui se ferment en se repliant sur eux-mêmes.

5.1.2. *Réhabilitation des métissages*

L'artiste guatémaltèque Verónica Riedel a produit en 2011 une série de portraits qui contribue aussi à réhabiliter la place des métissages dans la formation des sociétés latino-américaines à partir d'une réappropriation de l'iconographie coloniale. Contrairement aux portraits précédents de Luis González Palma, l'artiste a utilisé des modèles uniquement féminins et explicitement issus des communautés indigènes du pays. Comme l'indique le titre de la série *Mestiza, Reinas de América* (« Métisse, Reines de Amériques »), il ne s'agit pas tant d'évoquer les problématiques contemporaines liées au statut et aux conditions de vie de ces communautés que de mettre en valeur la place qu'elles ont occupée dès l'époque coloniale dans la formation de sociétés en Amérique latine.

De même que Luis González Palma dans la série de photographies précédemment présentée, Verónica Riedel s'appuie sur l'iconographie coloniale et notamment les portraits de dignitaires issus de la noblesse. On retrouve d'ailleurs dans certains portraits la fraise ou collerette blanche qui était portée à l'époque autant par des hommes que par des femmes (*Figures 119 et 120*). Ces portraits constituent le cadre de référence principal qui détermine la manière dont l'artiste compose l'image en situant l'individu photographié au centre de celle-ci. Cependant, pour réaliser ces portraits Verónica Riedel utilise une gamme d'éléments relevant de différents répertoires iconographiques. On trouve par exemple de nombreux documents historiques : des cartes, des illustrations, des extraits d'ouvrages, tous vraisemblablement produits au cours de la période coloniale au regard de leur facture esthétique et de la typographie des caractères. Dans la *Figure 121*, l'artiste a réalisé le portrait en utilisant en guise

⁴⁰³ Voir Gilles Deleuze, *Le Pli - Leibniz et le Baroque*, Paris, les Éditions de Minuit, Paris, 1988, p. 31.

d'arrière-plan la première page du célèbre ouvrage du prêtre dominicain Bartolomé de las Casas, traduit en français en 1579 à Anvers sous le titre *Tyrannies et cruautés des Espagnols perpétrées ès Indes occidentales, qu'on dit le Nouveau Monde*⁴⁰⁴.

À ces documents s'ajoutent d'autres types d'éléments qui renvoient cette fois explicitement à une énonciation préhispanique : des extraits de codex ou comme par exemple dans l'image suivante (*Figure 122*), la photographie d'un pan de mur préhispanique qui constitue l'arrière-plan sur lequel on distingue avec évidence des glyphes mésoaméricains. L'énonciation préhispanique est manifestée par ces documents mais aussi par un ensemble d'éléments matériels formant une trame complexe et hybride de références. Sur les photographies numériques à partir desquelles les portraits ont été réalisés et imprimés sur du lin, l'artiste incruste des matériaux divers qui ont été tissés ou collés : du plastique parfois, mais surtout du tissu, du bois, de l'argile, du cuir, des fils d'or ou d'argent, de la toile de jute, des plumes, des pierres précieuses, jade et obsidienne notamment, qu'elle a collectionnés dans différents pays d'Amérique latine. La manière dont ces divers matériaux sont utilisés en guise d'ornementation des portraits détermine clairement une référence à l'iconographie baroque coloniale. La référence religieuse, omniprésente dans cette série en particulier à travers la présence de nombreuses croix, confirme cette interprétation, d'autant que beaucoup d'images fonctionnent explicitement comme des *ex-voto* (*Figures 123 et 124*). Enfin, si la composition de l'image, la richesse de l'ornementation et les éléments issus du répertoire iconographique catholique font référence au baroque colonial, cette référence s'étend aussi aux arts précolombiens dont beaucoup de ces matériaux constituent d'ailleurs les matières premières. Dans de nombreux portraits, les femmes affichent des parures, colliers, pendentifs et couronnes, qui appartiennent manifestement à cette vaste catégorie historique.

Ces portraits se caractérisent donc par l'hétérogénéité des éléments qui les composent et les temporalités auxquelles ils renvoient, entre préhispanique et colonial. Cependant, rappelons que la composition des images est organisée en fonction d'une iconographie – celle des portraits de dignitaires – qui constitue la matrice sur laquelle se greffent ces éléments hétérogènes. L'hétérogénéité suppose en premier lieu la cohabitation d'éléments d'origines culturelles différentes. Or, dans cette série de

⁴⁰⁴ L'ouvrage est paru pour la première fois en espagnol en 1552 sous le titre, *Brevisima relación de la destrucción de las Indias*.

portraits, la manière dont ces références sont organisées à partir d'une matrice, est le signe d'une véritable hybridation culturelle. L'énonciation européenne d'où provient cette matrice renvoie à la manière dont les métissages ont été engendrés à partir de l'imposition du système colonial européen.

Dans les textes qui accompagnent la présentation des quinze portraits réalisés, on apprend que chacun d'entre eux renvoie à l'histoire d'une femme indienne qui fut forcée de se marier avec l'un des conquistadors. Pour retracer ces histoires, l'artiste déclare avoir effectué des recherches dans des documents relevant de l'histoire préhispanique et coloniale⁴⁰⁵. L'exposition des images n'est toutefois pas accompagnée de ces indications bibliographiques. À travers cette série de portraits, Verónica Riedel entend réhabiliter la place de la femme dans la construction des sociétés latino-américaines. L'hétérogénéité des références et des matériaux qu'elle emploie fait du métissage le mécanisme majeur de cette construction. La représentation des métissages qui en découlent identifie la rencontre entre Indiens et Espagnols comme la genèse de cette construction et se situe donc clairement dans le passé. Remarquons d'ailleurs que cette temporalité et le choix des références ne rendent pas compte des autres éléments de formation de l'identité en Amérique latine : les composants africains et asiatiques notamment. Malgré le caractère polémique qu'il revêt, nous employons ici volontairement le terme de rencontre dans la mesure où, avec cette série d'images, l'artiste entend dépasser la victimisation avec laquelle on traite généralement de la place des femmes dans la constitution des sociétés latino-américaines. Victime ou traîtresse, il est vrai que c'est toujours en termes négatifs que le rôle des femmes dans la genèse des identités en Amérique latine est perçu.

Le cas de la « Chingada » pour le Mexique (appelée aussi très souvent la « Malinche » ou « Doña Marina » qui est le nom que lui donnèrent les conquistadors) en est un célèbre exemple. La figure de cette Indienne donnée comme esclave au conquistador Hernán Cortés, dont elle fut l'interprète et la maîtresse, cristallise les

⁴⁰⁵ « J'ai cherché les référents féminins dans différents livres d'histoire préhispanique et de la Conquête de toute l'Amérique latine et des Caraïbes. J'ai trouvé ces quinze histoires. C'est moi qui ait mis les noms en espagnol, mais les récits de chacune d'entre elles sont réels ».

Notre traduction de : « Busqué los referentes femeninos en varios libros de historia prehispánica y de la conquista de toda Latinoamérica y el Caribe. Encontré estas 15 historias. Los nombres en castellano se los puse yo, pero los relatos de cada una son reales ».

Verónica Riedel, <http://elperiodico.com.gt/es/20101016/gentymas/179506/>, site internet consulté le 10 juin 2014.

contradictions qui donnèrent naissance au mythe de la nation mexicaine. Dans un célèbre essai intitulé *Le labyrinthe de la solitude* et paru en 1950, Octavio Paz (1914-1998) analyse l'origine et les différentes significations du terme qui renvoie à cette figure :

Qui est la Chingada ? Avant tout, c'est la Mère. Non pas une Mère faite de chair et d'os, mais une mère mythique. La Chingada est une des représentations mexicaines de la Maternité. [...] La Chingada est la Mère ouverte, violée et trompée par la force [...] Si la représentation de la Chingada est une Mère violée, il ne me paraît pas arbitraire de l'associer à la Conquête, qui fut aussi un viol, pas seulement au sens historique, mais dans la propre chair des Indiens. [...] Il est vrai qu'elle se donne volontairement au Conquistador, mais à peine cesse-t-elle de lui être utile, que celui-ci l'oublie. Doña Marina s'est convertie en une figure qui représente les Indiennes fascinées, violées ou séduites par les Espagnols⁴⁰⁶.

À la fois symbole de la trahison autant que victime d'un viol, la figure de la Malinche ne cesse de renvoyer à la violence de la Conquête et situe la genèse des métissages sous le prisme de cette violence. Avec la série *Mestiza, Reinas de Américas*, Verónica Riedel entend renverser ce prisme de lecture pour présenter ces femmes non plus seulement comme victimes des circonstances de la Conquête, mais comme des « Reines » capables de figurer avec honneur et dignité la Maternité des sociétés latino-américaines. Ce renversement ne fait pas pour autant abstraction de la violence de la Conquête. Dans un entretien publié dans un journal au sujet de l'exposition de cette série, l'artiste concède que, « pour les femmes indigènes, la Conquête fut une expérience tragique, traumatique et surréelle »⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ Notre traduction de : « ¿Quién es la Chingada ? Ante todo la Madre. No una Madre hecha de carne y hueso, sino una madre mítica. La Chingada es una de las representaciones mexicanas de la Maternidad. [...] La Chingada es la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza [...] 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. Es verdad que ella se da voluntariamente al Conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles ».

Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* [1950], México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 68, 72 et 77-78.

⁴⁰⁷ Notre traduction de : « Para las mujeres indígenas, la conquista fue una experiencia trágica, traumática y surreal ».

Verónica Riedel, *op.cit.*

Dans les images, différents éléments évoquent cette violence. On trouve par exemple en guise d'arrière-plan des *Figures 119 et 125*, des documents utilisés durant l'époque coloniale pour mener à bien l'évangélisation des Indiens : il s'agit du *Missale Romanum* (missel, livre liturgique qui rassemble les indications nécessaires à la célébration de la messe) et d'un catéchisme pour enfants. L'un des portraits qui renvoie le plus explicitement à cette violence est sans doute celui qui fait référence à la condamnation des exactions menées par les conquistadores sur les Indiens, qu'effectue Bartolomé de las Casas dans le célèbre ouvrage dont la première page a été reproduite en guise d'arrière-plan (*Figure 121*). Différents éléments renvoient à cette violence, mais c'est d'abord l'attitude et le regard digne de ces femmes qui interpellent le spectateur. Ils ne s'inscrivent en effet pas dans le répertoire iconographique qui put servir à représenter cette période et la violence qui la caractérise. Nous pensons par exemple aux gravures de Théodore de Bry (1528-1598), qui accompagnèrent certaines rééditions de l'ouvrage de Bartolomé de las Casas⁴⁰⁸ (*Figure 126*) et qui rappellent certaines scènes apocalyptiques du peintre Pieter Bruegel l'Ancien (1525-1569). Cette iconographie n'est toutefois pas complètement absente de la série de portraits. Elle est évoquée sur l'un d'entre eux (*Figure 127*), d'une part, par la nudité de la femme qui rappelle la manière avec laquelle on a traditionnellement représenté les Indiens, et d'autre part et surtout, par l'image qui constitue l'arrière-plan. Au regard de la composition de cette image, il s'agit vraisemblablement d'une scène de jugement dernier. S'il est difficile de déterminer la nature exacte et l'auteur de cette image, sa facture esthétique renvoie à l'iconographie du XVI^e siècle et aux gravures de Théodore de Bry. Bien que la partie de l'image correspondant aux enfers apparaisse sur le buste de la femme portraiturée, son visage se situe dans la partie supérieure, celle du ciel, et la placidité de ses traits dégage une impression de dignité.

Par conséquent, si la temporalité des références qui peuplent ces portraits renvoie à cette période extrêmement violente de l'histoire de l'Amérique latine, avec cette série de portraits, Verónica Riedel élabore une représentation des femmes qui réhabilite leur rôle dans la construction des sociétés coloniales et replace les métissages au cœur de celle-ci. Rappelons toutefois que la composition des portraits est organisée en fonction d'une matrice coloniale. L'artiste, comme Luis González Palma dans les

⁴⁰⁸ *Narratio regionum Indicarum per Hispanos quosdam devastatarum*, gravures de Théodore de Bry et texte du Père Bartholomé de Las Casas, édité en 1598 à Francfort par Théodore de Bry.

images précédemment analysées, conserve donc une partie du récit historique qui veut que la culture ibérique s'impose aux cultures autochtones. Toutefois, l'intégrité de cette lecture est altérée par les interventions sur l'image qu'elle effectue. Dans la *Figure 124*, une partie du cartouche qui présente le vœu d'un ex-voto a été oblitérée. Si les marques ont pour but de détourner le message initial, on distingue néanmoins les termes « Eglise espagnole » qui ont été barrés. Bien que l'image continue de fonctionner comme un ex-voto, cette intervention contribue à montrer que l'univers conceptuel ibérique et ses références ne s'imposent pas terme à terme aux cultures autochtones. L'imposition de ce cadre de référence s'effectue à travers une négociation qui, bien que déséquilibrée, modifie les cadres de référence de ses différents acteurs pour en construire un nouveau, hybride.

C'est pourquoi, tout en gardant la primauté de la référence coloniale (qui organise la composition des portraits), l'hybridation des références que Verónica Riedel introduit, à travers l'usage des différents matériaux précédemment décrits, et notamment l'importance accordée aux costumes, contribue à opérer une relecture de l'histoire et à réhabiliter la figure de la Mère indienne. Cette relecture place les métissages au cœur du récit historique. L'omniprésence de la référence au catholicisme et à l'univers préhispanique manifeste le fait que le syncrétisme religieux est sans doute l'un des marqueurs visuels les plus significatifs des phénomènes de métissage. Dans cette série de portraits, l'accumulation baroque des matériaux et des ornements d'origines préhispaniques suscite une densité syntaxique qui contribue à rendre hommage aux cultures autochtones. Avec la densité sémantique des images, autrement dit la pluralité des références historiques et iconographiques qu'elles présentent, l'artiste réussit à réhabiliter symboliquement et esthétiquement la façon dont ces cultures ont participé à l'élaboration des sociétés latino-américaines.

Les modalités de représentation du passé traditionnellement utilisées par l'histoire sont nombreuses : écriture, peinture, gravure, carte, photographie. En réinterprétant et en subvertissant le sens de ces supports, nous pouvons considérer que les artistes se réapproprient des modalités du discours historique. Ces réappropriations aboutissent à des relectures de l'histoire mais ne s'y substituent pas pour autant. Elles ne contribuent pas non plus à créer une seule, unique et nouvelle représentation du passé. Les travaux de Luis González Palma et de Verónica Riedel s'inscrivent dans une

tendance, motivée par une ambition éthique, qui occupe l'histoire depuis la remise en question de ses méthodes traditionnelles.

Cette tendance consiste à faire l'histoire « à rebours » ou « à rebrousse poil ». En Amérique latine, cette perspective a sans doute été alimentée par les travaux des historiens et anthropologues Miguel León-Portilla (1926-) qui publia en 1959 l'ouvrage intitulé *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*⁴⁰⁹, puis de Nathan Wachtel (1935-) qui repris en français ce titre avec l'ouvrage publié en 1971 : *La vision des vaincus*⁴¹⁰. Miguel León-Portilla et Nathan Wachtel proposent tous deux une relecture de l'histoire de la Conquête depuis le point de vue des communautés indigènes. Il s'agit d'une part, d'utiliser des documents qui n'ont généralement pas fait partie du corpus traditionnellement travaillé par les historiens, soit des documents qui relèvent d'une énonciation indigène. D'autre part, les auteurs procèdent en utilisant également le corpus traditionnel de documents. Mais il s'agit d'identifier dans ces documents ce qui relève des croyances et des pratiques préhispaniques, et notamment de la manière dont le bouleversement historique et culturel produit par l'imposition du système colonial provoque une évolution et une hybridation de l'univers symbolique qui hébergeait ces croyances et ces pratiques.

L'enjeu éthique des travaux que nous venons d'analyser s'apparente à cette démarche, dans la mesure où il consiste à revaloriser le rôle et le point de vue des vaincus. La différence tient à ce qu'il s'agit moins de raconter depuis leur point de vue que de réévaluer la place qu'ils occupent dans cette histoire, en modifiant la manière dont ils en intègrent les modalités visuelles. C'est pourquoi les artistes se réapproprient l'autorité du répertoire iconographique que constituent les portraits de dignitaires. Mais, en introduisant des références qui mettent en valeur le rôle occupé par les acteurs traditionnellement marginalisés de cette histoire, ils en subvertissent la lecture. Si, contrairement aux travaux de Miguel León-Portilla et de Nathan Wachtel, les images présentées ici ne permettent pas de décrire historiquement le point de vue des communautés indigènes sur la Conquête, elles rendent néanmoins compte de la hiérarchie qu'elle imposa, des bouleversements qu'elle entraîna et, en particulier, du cadre de référence hétérogène et hybride qu'elle conduisit à créer.

⁴⁰⁹ Miguel León-Portilla, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista* [1959], Mexico, UNAM, 2008.

⁴¹⁰ Nathan Wachtel, *La vision des vaincus*, Paris, Gallimard, 1971.

5.1.3. Réinterprétation de l'histoire édifiante depuis le présent

Nous allons maintenant envisager des travaux où les artistes s'approprient et remettent en question d'autres dispositifs et modalités de représentation du passé, sans doute parce qu'il s'agit d'un passé plus récent. L'expression « relectures de l'histoire » peut être sujette à polémique lorsque l'on se réfère à la Conquête ou la période coloniale, notamment parce que le récit historique de cet événement et de cette période fait déjà l'objet de controverses et d'interprétations différentes depuis plusieurs décennies. Toutefois, cette expression apparaîtra beaucoup plus adaptée pour qualifier les travaux qui vont suivre, parce que l'histoire à laquelle les artistes font référence est une histoire officielle, formulée par un Etat afin d'établir une représentation édifiante de la nation.

C'est pourquoi, dans les travaux que nous allons aborder, les artistes se réapproprient des modalités et des dispositifs officiels ou canoniques de représentation du passé en réinterprétant la valeur des documents sur lesquels ils s'appuient. La réappropriation est motivée par deux objectifs distincts : d'une part, modifier la teneur des récits historiques, et d'autre part, critiquer la rigidité des dispositifs sur lesquels ils s'appuient, car cette rigidité est aussi celle du statut et de la valeur que ces dispositifs confèrent aux documents. L'analyse montre que ces deux objectifs sont interdépendants dans la mesure où la modification des récits historiques et des représentations du passé s'effectue grâce à un renouvellement du statut et de la valeur des documents qui les composent. Si la question du statut et de la valeur des documents est au cœur de ces travaux, c'est que, contrairement aux précédents, il s'agit d'archives photographiques et non pas de représentations picturales. Bien que la peinture ait pu servir des intérêts documentaires et constitue donc une modalité historique de représentation du passé, elle est toutefois moins travaillée par la question du statut de ses images que ne le sont les images photographiques lorsqu'elles disposent du statut d'archive. Ce statut suppose en effet une objectivité que les artistes ont souhaité remettre en question, alors que les représentations picturales sont aujourd'hui souvent exemptes du doute et du scepticisme que cette objectivité suscite.

En 1996, le photographe argentin res⁴¹¹ a commencé un projet photographique sur le thème de l'expansion territoriale de l'Argentine au cours du XIX^e siècle. En 1879, le général Julio A. Roca a mené une campagne militaire permettant d'étendre les frontières du pays vers l'Ouest et de s'approprier ainsi l'une des régions les plus fertiles de l'Amérique du Sud. Cette conquête de la pampa humide fit partie d'un projet d'expansion territoriale stratégique pour l'économie nationale. Imaginée par l'oligarchie des grands propriétaires terriens, elle permit en effet à l'Argentine d'acquérir l'espace nécessaire pour développer un projet économique basé sur l'élevage extensif bovin : « ce qui était en jeu, souvenons-nous, était l'insertion de l'Argentine sur le marché mondial en tant que producteur de matières premières »⁴¹². La réussite du projet culmina en 1880 avec l'accès à la présidence du général Roca.

La contextualisation historique occupe une place importante dans les textes qui commentent le projet photographique de res, comme le montre par exemple la citation suivante : « La Campagne du Désert ne fut pas une entreprise exclusivement militaire. La convocation de professionnels de différents domaines (ingénieurs, topographes, naturalistes, journalistes, photographes, etc.) rend explicite l'intention d'incorporer la pampa au marché mondial »⁴¹³. Dans les textes, l'emploi du terme conquête semble justifié, d'une part, par l'expression générique de conquête territoriale qui s'applique à ce type d'entreprise, mais aussi par les individus auxquelles elles s'appliquent et par ses modalités d'exécution. La campagne militaire ne rencontra en effet pas de résistance de la part du pays voisin, le Chili, trop occupé par la guerre qu'il menait à ce moment-là contre le Pérou (Guerre du Pacifique, 1879-1883). Enfin, l'emploi du terme « conquête » en référence à la conquête espagnole est surtout justifié par le fait que le territoire conquis était majoritairement peuplé par des communautés indigènes que les troupes argentines exproprièrent et décimèrent, grâce notamment à leur supériorité technologique.

⁴¹¹ Il s'agit du pseudonyme de l'artiste qui s'écrit sans majuscule. Son véritable nom est Raúl Stolkiner.

⁴¹² Notre traduction de : « Lo que estaba en juego, recordemos, era la inserción de la Argentina en el mercado mundial como productora de materias primas ».

Valeria González, *La verdad inútil*, Buenos Aires, La marca, 2006, p. 190.

⁴¹³ Notre traduction de : « La Campaña del Desierto estuvo lejos de ser una empresa exclusivamente militar. La convocatoria de profesionales de diversas ramas científicas (ingenieros, topógrafos, naturalistas, periodistas, fotógrafos, etc.) hace explícita la intención de incorporar la pampa al mercado mundial ».

Ibid., p. 189.

La campagne militaire, souvent nommée « Campagne du Désert », fut officiellement documentée à l'époque par le photographe Antonio Pozzo qui accompagna les troupes du général Roca. Le projet de res est constitué de trois ensembles photographiques distincts et réunis sous le titre *NECAH/1879* que nous expliciterons bientôt. L'un de ces ensembles reprend les photographies officielles d'Antonio Pozzo. En 1996, res a suivi l'itinéraire des troupes et répété les prises de vues du photographe depuis les mêmes points de vue (*Figures 128 et 129 ; 130 et 131*). Cette réappropriation quasi mécanique de l'histoire officielle de la campagne à partir de son propre récit visuel montre qu'il ne s'agit pas tant de remettre en question les faits historiques que de produire un discours métahistorique. Dans l'exposition, les images d'archives sont mises côte à côte avec les photographies contemporaines, accompagnées chacune d'une légende sommaire, indiquant simplement le lieu et l'année de prise de vue. La contiguïté invite le spectateur à appréhender la distance temporelle qui sépare les deux images mais suggère le plus souvent une relation de cause/conséquence entre l'image de gauche d'Antonio Pozzo et l'image contemporaine de droite.

Cette mise en relation fonctionne très souvent par métaphore et métonymie. L'association des *Figures 132 et 133* rappelle par exemple la violence de la campagne militaire. La lecture traditionnelle de gauche à droite qui suit l'ordre chronologique conduit à attribuer la responsabilité des morts aux généraux photographiés par Antonio Pozzo. Dans le diptyque formé par les *Figures 134 et 135*, l'association montre métaphoriquement la place occupée par cette campagne militaire dans la construction de l'Etat-nation. L'image de gauche montre les troupes du général Rocca qui posent pour le photographe Antonio Pozzo. Tandis que sur celle de droite, de jeunes Argentins posent sous la statue d'Adolfo Alsina, figure historique de la première étape de la Campagne du Désert entamé en 1875. Des troupes militaires à la statue, l'ellipse temporelle permet d'appréhender d'un regard synoptique le récit sur lequel repose la construction de l'Etat-nation. Or, dans l'image de droite, l'expression naïve des jeunes gens évoque une certaine forme d'ignorance quant à la violence des faits historiques dont l'histoire nationale ne rend semble-t-il pas vraiment compte. La candeur de leurs visages exprime le consensus aveugle sur lequel repose son récit patriotique et sa valeur symbolique. Le point de vue métahistorique depuis lequel l'anachronisme de ces

associations nous situe permet d'interroger la valeur du récit officiel de cette campagne et de dénoncer la teneur coloniale qui le sous-tend.

La documentation de la campagne effectuée par Antonio Pozzo au XIX^e siècle est en effet bien plus une forme visuelle d'institutionnalisation et de célébration de la conquête territoriale qu'un compte rendu descriptif et informatif de ses modalités d'exécution. Aucune scène de bataille n'a été photographiée. Bien que ce constat s'explique par l'instabilité du dispositif photographique et la nécessité de longs temps de pose, certaines photographies ne laissent aucun doute quant au parti pris du photographe. En guise d'exemple, le catalogue de l'exposition reproduit en double-page une photographie d'Antonio Pozzo montrant des Indiens faits prisonniers, entourés par des militaires en arrière-plan et des prêtres à leurs côtés (*Figure 136*). Dans le catalogue, il s'agit de la seule photographie qui n'ait pas sa réplique contemporaine réalisée par res. La pose des prêtres missionnaires, debout aux côtés des Indiens assis, produit une représentation de la campagne militaire en tant que mission civilisatrice. Remarquons toutefois qu'on ne distingue presque que des femmes et des enfants parmi les Indiens faits prisonniers, la majorité des hommes ayant été tuée par les troupes militaires. Le travail de res montre combien la photographie, loin d'être un outil de représentation du réel produisant des documents neutres et objectifs, est mise au service d'un pouvoir et d'une iconographie officielle. Au sein de ce dispositif, la photographie sert de caution historique à la construction du récit de l'Etat-nation. À partir des associations qu'il crée, res invite le spectateur à réinterpréter la valeur de ces documents historiques et à prendre conscience de la manière dont ils entretiennent une représentation biaisée du passé et de la nation.

Enfin, pour mettre la violence qui caractérisa cette campagne militaire au cœur de sa (re)présentation, res expose une image du fusil Remington dont les troupes furent équipées (*Figure 137*). Il ne s'agit que d'une seule image mais elle constitue le second ensemble du projet photographique de res. Inventé aux Etats-Unis peu de temps avant le début de la Campagne du Désert et immédiatement importé par l'Argentine, le fusil Remington est la première arme permettant de tirer plusieurs coups de feu en un temps très court. Cette innovation technologique permit à l'Argentine d'annihiler rapidement la résistance indigène. L'arme n'apparaît sur aucune des photographies d'Antonio Pozzo. L'image du fusil que res choisit d'exposer pourrait sembler décontextualiser son

usage, elle apparaît de profil et sur fond blanc, incitant ainsi le regard à considérer l'objet d'un point de vue formel. Au contraire, cette décontextualisation pallie l'absence des armes sur les images et replace de manière métonymique et métaphorique la violence de la campagne au cœur de la représentation qu'élabore l'artiste. C'est l'association des images qui incite le spectateur à effectuer ces mises en relation significantes.

Au-delà de la réinterprétation des documents historiques à laquelle conduisent ces mises en relation, les textes écrits au sujet de ce travail lui attribuent aussi une portée critique vis-à-vis du contexte contemporain. Il est vrai que, si les photographies contemporaines de res permettent de reconsidérer la valeur des images d'archives, elles établissent aussi souvent une relation de continuité, en termes de cause/conséquence, entre passé et présent. À ce sujet, la critique d'art Valeria González déclare : « Dans leur désolation et précarité, les photographies contemporaines montrent autant les projets tronqués de la génération des années quatre-vingt que le rôle idéologique de ses discours de progrès »⁴¹⁴. Comme on peut le voir dans les diptyques des *Figures 128* et *129, 130* et *131*, les photographies réalisées par res témoignent du peu de changement de la région, et donc du mensonge derrière lequel s'est dissimulée une campagne militaire prétendant conduire à son développement économique. Pour justifier cette interprétation, les textes insistent sur le fait que la gestion des terres nouvellement acquises a été administrée par une poignée de familles de propriétaires terriens de Buenos Aires : « le rêve du désert peuplé de villes florissantes fut remplacé par la répartition de grands latifundios entre peu de mains »⁴¹⁵. Ces liens entre un contexte contemporain et des événements datant de plus d'un siècle mettent en évidence le fait que la réinterprétation des documents historiques ne conduit pas seulement à relire l'histoire canonique de la campagne militaire, mais à dénoncer aussi l'ensemble du discours idéologique sur lequel elle s'appuie.

Le troisième ensemble d'images constituant ce projet photographique explique l'acronyme du titre : NECAH, « No Entregar Carhué Al Huinca » (que l'on pourrait

⁴¹⁴ Notre traduction de : « En su desolación y precariedad, las fotografías actuales muestran tanto los proyectos trancos de la generación del ochenta como el papel ideológico de sus discursos de progreso ». *Ibid.*, p. 190.

⁴¹⁵ Notre traduction de : « el sueño del desierto poblado de ciudades florecientes fue reemplazado por el reparto de grandes latifundios entre pocas manos ». *Ibid.*

traduire ainsi en français : « Ne pas donner Carhué au blanc » ; dans la langue des communautés indigènes autochtones de cette région, le terme Carhué est le nom donné à la région et le terme Huinca renvoie au blanc). Il s'agit de l'injonction formulée par le chef indien (Cacique) Calfucurá à son peuple durant la campagne militaire. res a reproduit individuellement chacune des lettres formant cette injonction sous la forme de photographies afin de reformer la phrase et de l'inscrire dans le paysage contemporain de la région de Carhué (*Figure 138*). Dans la majorité des images, la mise au point est placée sur l'arrière-plan si bien que les lettres au premier-plan ont un contour incertain et semblent flotter sur le paysage. Comme une réminiscence du passé, l'injonction réapparaît dans le contexte contemporain restituant l'énonciation indigène dont les archives photographiques d'Antonio Pozzo ne témoignent pas. Elle rappelle ainsi la dépossession subie par les communautés indiennes qui peuplaient la région et rend hommage à la résistance qu'elles opposèrent à la conquête de leur territoire. Plus qu'une marque de contemporanéité du passé dans le présent, l'inscription de cette phrase dans le paysage contemporain semble exprimer l'idée que le territoire est, bien que de manière invisible, porteur de la mémoire de cet événement. Cette interprétation peut être confirmée par l'une des associations que réalise res et en particulier par le titre qu'il donne arbitrairement à l'image de droite dont il est l'auteur (*Figures 139 et 140*) : « Descendants du Cacique Linares à Choele Choel, 1996 ». En identifiant les individus qu'il photographie comme les descendants du chef indien Linares, res les convertit en survivances des communautés indiennes. Enfin, le contexte dans lequel ils posent, devant ce qui semble être leur maison, rend compte de la pauvreté dans laquelle ils vivent. L'association créée tend à montrer que la violence qui s'exerça sur les communautés indigènes durant la campagne militaire perdure dans le contexte contemporain sous la forme d'une marginalisation des individus issus de ces communautés.

5.1.4. Derrière l'apparente neutralité de l'archive photographique

Certains éléments du projet photographique de res auraient pu nous conduire à l'analyser dans le cadre de la troisième partie de cette thèse, aux côtés des travaux qui manifestent une contemporanéité du passé dans le présent. Nous avons cependant

souhaité en faire ici l'analyse. En effet, la démarche de res se caractérise par une volonté de relire l'histoire de la Campagne du Désert à partir de sa représentation visuelle historique. Comme c'est le cas des autres travaux présentés dans ce chapitre, cette relecture fonctionne à partir d'une réappropriation des modalités de représentation du passé, qui ébranle le statut de document d'archive de l'image photographique en démasquant son apparente neutralité. Dans les travaux des artistes contemporains, la réappropriation des images des archives est en effet une modalité récurrente de relecture de l'histoire.

Le travail mené par l'artiste péruvienne Milagros de la Torre au cours des années 1990 se caractérise par une réappropriation critique des modalités documentaires de la photographie. Il s'agit pour elle d'interroger l'objectivité de l'archive, d'en montrer les limites et de révéler ainsi en même temps la fonction normative du discours dissimulée derrière cette prétendue objectivité. Dans l'un de ses premiers travaux réalisé entre 1991 et 1993 et intitulé *Bajo el sol negro del Cusco* (« Sous le soleil noir de Cusco »), l'artiste s'est intéressée à un usage vernaculaire de la photographie. On trouve au Pérou sur certaines places publiques des photographes dits « minutereros » (que désigne l'aiguille qui indique les minutes sur une horloge mais que l'on traduit ici par « à la minute », tel un Photomaton) capables de réaliser en très peu de temps les photographies d'identité nécessaires pour l'accomplissement de certaines démarches administratives. Au moment du développement de l'image, les photographes enduisent le négatif d'un produit chimique de couleur rouge permettant de donner une tonalité plus blanche au positif que constitue le portrait. Dans la série d'images qu'elle réalise, Milagros de la Torre interrompt le procédé et expose les négatifs photographiques (*Figures 141 et 142*).

Les images montrent que c'est précisément sur le visage des individus qu'est appliqué le produit chimique de couleur rouge : « C'est ainsi que le procédé technique des "minutereros" devient une puissante métaphore de la construction des identités personnelles et collectives dans un pays dominé par le racisme »⁴¹⁶. En « blanchissant » le visage des individus photographiés, les « minutereros » ont élaboré un usage de la

⁴¹⁶ Notre traduction de : « Es así que el proceso técnico de los minutereros se convierte también en una poderosa metáfora de la construcción de identidades personales y colectivas en un país dominado por el racismo ». Natalia Majluf, « Bajo el sol negro », in *Fotomundo*, n° 328, Buenos Aires, Fotomundo, 1995, page inconnue.

photographie qui, en même temps qu'il déjoue individuellement les hiérarchies raciales implicitement formulées par l'administration péruvienne, contribue à les réitérer. En effet, bien qu'il s'agisse d'un usage vernaculaire de la photographie, une telle pratique n'a pu se développer qu'au regard d'une injonction normative implicite de la société péruvienne. En donnant à voir l'astuce technique sur laquelle repose cette pratique, Milagros de la Torre montre comment la représentation prétendument objective d'un individu que donne la photographie d'identité est conditionnée par cette injonction normative. Le titre de la série, « Sous le soleil noir de Cusco », contextualise cette pratique de la photographie et redécrit implicitement la couleur de peau de la majorité des habitants qui peuplent les Andes. Mais surtout, à partir de l'oxymore sur laquelle il s'appuie, ce titre renvoie à la contradiction à laquelle conduit cette injonction normative : soit le fait que des individus à la peau mate établissent une représentation biaisée d'eux-mêmes sous la pression des hiérarchies raciales.

Mais c'est sans doute dans un autre des travaux de l'artiste que la question du rôle de l'archive dans les représentations du passé apparaît avec plus d'acuité. Au cours de l'année 1996, Milagros de la Torre a obtenu une autorisation lui permettant de photographier les archives du Palais de Justice de Lima. Parmi ces archives, elle a sélectionné et photographié des objets ayant constitué des pièces d'accusation pour des procès menés durant l'époque du terrorisme au Pérou⁴¹⁷. Pour réaliser ces photographies, l'artiste a établi un protocole de prise de vue qui relève d'une approche scientifique. Elle a systématiquement photographié les quinze objets qui composent la série individuellement, sur un fond de couleur uniforme et avec un éclairage circulaire évoquant un point de vue médiatisé par un appareil tel qu'un microscope (*Figures 143, 144, 145 et 146*). L'ensemble de ces caractéristiques évoque une démarche scientifique de prise de vue fondée sur la description neutre et objective, une espèce d'entomologie judiciaire. Les titres des images ont une fonction essentiellement descriptive quant aux

⁴¹⁷ Le conflit qui oppose les groupes armés du Sentier Lumineux et du MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru) à l'armée régulière du Pérou a eu lieu entre 1980 et 2000. Selon la Commission de la Vérité et de la Réconciliation créée en 2001, les attentats commis par les groupes armés et les exactions attribuées à la dure répression menée par l'État auraient causé la mort de près de 70 000 personnes au cours de ces deux décennies. Site officiel de la Commission : <http://www.cverdad.org.pe/>

objets représentés et indiquent parfois l'implication de l'objet dans l'inculpation des accusés⁴¹⁸.

Ces caractéristiques ont toutefois des incidences esthétiques sur la perception des images. La couleur grise du fond sur lequel ont été posés les objets et le halo circulaire de lumière dans lequel ils apparaissent font écho au caractère sordide et violent des événements auxquels ils renvoient. Les objets font donc référence à ces événements de manière métonymique. Les textes critiques au sujet de cette série, écrits en majorité par des auteurs péruviens, font de son contexte spatiotemporel de production un élément nécessaire pour appréhender l'ensemble des implications de l'œuvre, en termes de rapports au passé notamment : « Tous ces cas [judiciaires] étaient présents dans l'imaginaire péruvien au moment de produire la série »⁴¹⁹ ; ou encore :

Pour celui qui a vécu à Lima entre 1980 et 1992, la mention qu'évoque le titre de l'image à l'origine de l'objet, porte avec elle le souvenir d'une partie de l'histoire de ces temps violents. C'est une mémoire collective autour de laquelle il existe un consensus transgénérationnel. Un exemple d'histoire non écrite qui comprend de sanglantes et sauvages émeutes dans les prisons ; la triste célébrité de victimes malheureuses et de bourreaux brutaux ; des crimes jamais éclairés et de personnages troubles impliqués ; la quotidienneté de l'angoisse et la terreur des attentats ; la corruption d'un système politique par le trafic de drogue ; et la perte généralisée de confiance dans les institutions⁴²⁰.

⁴¹⁸ Notre traduction des légendes :

Figure 148 : « Drapeau pris à un terroriste du Sentier Lumineux »

Figure 149 : « Masque d'identification du délinquant connu sous le nom de "Loco Perochena" ».

Figure 150 : « Chemise du journaliste assassiné durant le massacre de Ucchuracay, Ayacucho ».

Figure 151 : « Lettre d'amour incriminante écrite par une prostituée à son amant ».

⁴¹⁹ Notre traduction de : « Todos estos casos estaban presentes en el imaginario peruano al momento de producirse la serie ».

Natalia Efron, Lucila Iglesias, Malena San Juan, « Archivo, violencia e identidad en Milagros de la Torre Y Rosângela Rennó », texte présenté dans le cadre du III Seminario Internacional, « Políticas de la memoria », Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 2010.

Article consulté sur internet le 10 juillet 2014, http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-15/efron_iglesias_san_juan_mesa_15.pdf

⁴²⁰ Notre traduction de : « Para todo el que haya vivido en Lima entre 1980 y 1992, la mención que se hace en el título de la imagen al origen del objeto, trae consigo el recuerdo de una parte de la historia de tiempos violentos. Es una memoria colectiva en torno a la cual hay consensos transgeneracional. Un ejemplo de historia no escrita que comprende cruentos y salvajes motines en las prisiones; la triste fama de víctimas infaustas y brutales verdugos; la cotidianeidad en zozobra por el terror a los atentados; la corrupción de un sistema político por el tráfico de droga; y la pérdida generalizada de confianza en las instituciones ».

La fonction métonymique des images de cette série dépasse donc la singularité des cas judiciaires attachés à chacun des objets photographiés pour faire référence au contexte du terrorisme au Pérou. Au moment où Milagros de la Torre produit cette série (1996), la fonction métonymique est d'autant plus forte que le conflit, bien qu'en phase d'apaisement progressif, est encore en cours. Cette temporalité implique que ces événements n'ont pas pu faire l'objet d'un récit historique et n'appartiennent encore qu'à la mémoire des individus. Toutefois, le discrédit qui frappe les institutions et jette la suspicion sur la justice implique aussi une forme d'impossibilité d'intégrer de manière consensuelle ces événements au récit de l'histoire.

L'obscurité pesante qui entoure ces archives est celle dans laquelle elles restent confinées. La déréliction des objets représentés dans un faible halo de lumière et l'opacité des images qui en résultent figurent celle des événements et de la période à laquelle renvoient les objets photographiés. Ces ressources esthétiques suscitent un sentiment d'absence que renforce le titre de la série : *Los pasos perdidos* (« Les pas perdus »). Ce titre reprend le nom donné au hall d'entrée du Palais de Justice de Lima. Il acquiert toutefois une fonction métaphorique au regard des images et formule ainsi le caractère tragique des crimes que les objets identifient, de même que la perte de sens qui entoure ces événements. Bien que décrite dans la citation précédente, rappelons un instant la particularité du conflit qui oppose à l'époque des groupes armés dits terroristes à l'armée régulière. Si cette description succincte semble légitimement attribuer à l'Etat le droit à une réponse armée, la répression menée par l'armée conduit à l'époque à de nombreuses exactions qui brouillent la compréhension du conflit. Le conflit entraîne dès lors progressivement une perte généralisée de repères pour le comprendre, un sentiment d'immersion dans la violence et un discrédit des institutions publiques⁴²¹.

Le contexte sociopolitique dans lequel cette série d'images prend sens permet dès lors de comprendre comment l'inertie et l'automatisme du protocole de prise de vue

Jorge Villacorta Chávez, « Memorial del ser humano », in *Milagros de la Torre*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997, p. 10.

⁴²¹ Voir notamment les ouvrages en espagnol de Carlos Iván Degregori :

- *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2003.
- *Perú 1980-1993: Fuerzas Armadas, subversión y democracia*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1993.

adopté par la photographe exprime la vacuité des événements auxquels renvoient les objets. Le sens des funestes événements échappe en effet à la rigueur du classement archivistique. D'où l'idée d'une histoire qui non seulement n'a pas été écrite mais ne semble pas pouvoir l'être, qui apparaît de manière récurrente dans les textes écrits à propos de cette série : en « nous exposant les histoires que personnifient ces objets, Milagros de la Torre nous rappelle les histoires ignobles et infâmes qui demeurent à moitié du chemin, mais qui appartiennent à l'histoire du Pérou »⁴²². Ainsi, tout en se réappropriant une modalité documentaire relevant de ce qu'on pourrait appeler l'objectivité photographique et exemplifiant l'engagement de neutralité de la justice, Milagros de la Torre met en évidence les limites de l'archive et du discours qui l'organise et la légitime. Son travail s'appuie donc sur un paradoxe dont les implications ne peuvent être correctement comprises qu'au regard des caractéristiques du contexte sociopolitique péruvien. En se réappropriant la rhétorique archivistique, l'artiste épingle l'indigence politique et morale qui se dissimule derrière son apparente neutralité.

Si ces implications éthiques ne peuvent être appréhendées qu'au regard d'un contexte, l'œuvre a néanmoins une portée qui dépasse les spécificités de celui-ci. En interrogeant l'autorité d'une forme photographique prétendument objective, et en mettant en évidence ses limites, elle nous invite en effet à identifier la valeur normative du discours dissimulé derrière une telle forme.

5.1.5. *L'envers des images officielles*

L'artiste paraguayen Fredi Casco a présenté en 2011 une série de photographies intitulée *Foto Zombie*. Ces photographies sont des « objets trouvés » par l'artiste sur un marché aux puces de la capitale du Paraguay, Asunción. Bien que cette provenance suppose généralement que les images relèvent du régime de l'anonymat, l'intégrité du corpus qu'elles constituent a tout de suite permis à l'artiste d'en identifier la provenance. Il s'agit de photographies officielles produites durant la dictature du général Alfredo Stroessner qui dura de 1954 à 1989 (*Figure 147*). Cette provenance leur

⁴²² Notre traduction de : « exponiéndonos a las historias que personifican estos objetos, Milagros de la Torre nos recuerda las historias innobles e infâmes que se quedan a mitad de camino, pero que pertenecen a la historia de Perú ».

Charles Merewether, « Leyendo el archivo », in *Milagros de la Torre, op.cit.*, p. 6.

confère le statut de document d'archive, d'autant que les images ont été produites sous le contrôle de Juan O'Leary, directeur du protocole de Stroessner. Ces images documentent les gestes, postures, jeux de mains, sourires, et autres mimiques qui ont ponctué durant la dictature les cérémonies officielles, fêtes, visites présidentielles, remises de documents, réceptions de diplomates et de dignitaires étrangers. Il faut en effet signaler que, dans le contexte de l'époque, la dictature n'a pas suscité un isolement du Paraguay dans la mesure où le général Stroessner fut l'un des promoteurs de l'opération Condor qui vit le jour durant les années 1970. Organisée conjointement par les dictatures d'Argentine, de Bolivie, du Brésil, du Chili, de l'Uruguay et du Paraguay, sous couvert d'une lutte contre le communisme et d'un maintien de la sécurité nationale, l'opération Condor conduisit à l'assassinat de nombreux opposants aux régimes. Or, les principaux documents ayant permis d'attester l'existence de l'opération Condor ont été découverts en 1992 à Asunción⁴²³. Ces éléments contextuels expliquent sans doute l'intérêt de Fredi Casco pour ces images qui montrent le ballet des diplomates au cours des cérémonies officielles de la dictature du général Stroessner.

Le titre de la série est emprunté à une marque estampillée derrière certaines des photographies. « Foto Zombie » est le nom de l'un des studios photographiques qui fut sans doute commandité par O'Leary pour réaliser les images. Si l'artiste s'est réapproprié le nom de cette marque pour nommer la série, c'est parce qu'ironiquement, à la manière des zombies et comme des formes de survivance, réapparaissent dans le présent et depuis un contexte inattendu (le marché aux puces) les gestes qui déterminèrent dans le passé la représentation du régime dictatorial élaborée par ses propres représentants. L'écart entre cette représentation officielle et la violence de ce régime politique constitue un prisme sans lequel ces images ne sauraient aujourd'hui être appréhendées. En effet, au regard des données historiques que l'on possède au sujet de la dictature du général Stroessner et de la condamnation unanime qu'elle suscite, les cérémonies officielles que donnent à voir ces images nous apparaissent comme de pathétiques rituels diplomatiques. Cette considération permet notamment d'expliquer le

⁴²³ Pour plus de précisions concernant l'implication de la dictature du général Stroessner dans l'opération Condor, voir notamment :

- Benjamin Offroy, « Le Paraguay, un nid du « Condor » », in *Vingtième siècle. Revue d'histoire* 1, n° 105, Paris, Presses de Sciences Po, 2010, pp. 33-44
- Samuel Blixen, *El vientre del Condor, del archivo del Terror al caso Berrios*, Barcelone, Virus, 1995.
- Marcial Antonio Riquelme, *Stronismo, golpe militar y apertura tutelada*, Asunción, RP, 1992.

vocabulaire critique employé dans la citation suivante par Ticio Escobar, ancien secrétaire d'Etat à la culture du président paraguayen Fernando Lugo (2008-2012) :

Ainsi, l'œuvre de Casco relate à la fois la brève apogée des relations extérieures de Stroessner et leur décadence, deux moments historiques caractérisés par la médiocrité d'une administration mieux préparée à l'austère entreprise de répression qu'à l'apparat et aux courbettes diplomatiques⁴²⁴.

Il est vrai que l'exposition de ces images dans le contexte actuel suffit à attribuer au geste de l'artiste une valeur critique. L'effort de convenance qui présida à la réalisation de ces images ne peut en effet apparaître autrement que comme une entreprise de mystification au regard des informations que nous possédons aujourd'hui au sujet de la dictature du général Stroessner. Ainsi, les gestes des diplomates, ministres et autres dignitaires nous paraissent dès lors dans tout ce qu'ils ont d'affecté et de pompeux. Ils forment un vocabulaire visuel derrière lequel la dictature a pu dissimuler publiquement la violence de son régime. C'est pourquoi, depuis le présent, ces images du passé constituent des preuves du fait que la photographie, sous couvert de l'apparente neutralité de sa fonction descriptive, peut être mise au service d'une imagerie officielle. Pour l'instant, seules les informations que nous possédons au sujet de cette dictature renouvellent notre regard sur ces images et en déterminent la teneur critique.

L'artiste ne s'est pas contenté d'exposer telles quelles les images pour mettre en évidence à la fois les frasques derrière lesquelles le régime dissimulait sa violence et le concours de la photographie dans cette entreprise de mystification. Fredi Casco a décidé de retourner les photographies, d'écrire au dos de chacune la date, le lieu et parfois les protagonistes de la cérémonie documentée, mais surtout il a reproduit au crayon les silhouettes des individus apparaissant à l'endroit des images, indiqué leur statut et parfois leur nom (*Figures 148 et 149*). Cette intervention explique sans doute pourquoi les textes écrits au sujet de cette série insistent tant sur les gestes et les postures des diplomates et dignitaires. En soulignant simplement les silhouettes, la représentation des individus apparaît dans ce qu'elle a de plus théâtral, elle révèle la proximité des corps et

⁴²⁴ Ticio Escobar, « Les fantômes de Stroessner », in *Le monde diplomatique*, novembre 2013.
Page internet consultée le 2 février 2014 :
<http://www.monde-diplomatique.fr/2013/11/ESCOBAR/49812>

exprime ainsi la collusion des élites politiques (*Figure 150*). D'une certaine manière, on peut considérer que le procédé employé par Fredi Casco reprend le principe du miroir cher à Alberti (1404-1472) :

Le miroir sera un très bon juge. Je ne sais pourquoi les choses peintes exemptes de défaut sont gracieuses dans le miroir. Mais il est remarquable que toute erreur de peinture est accusée dans le miroir. Ce qui est emprunté à la nature doit donc être corrigé par le jugement du miroir⁴²⁵.

En retournant les images pour marquer au crayon la silhouette des individus, Fredi Casco produit nécessairement une représentation inversée de l'image de départ. Cette inversion fonctionne comme un révélateur des impostures des diplomates et des dignitaires de la dictature de Stroessner. La vertu de l'inversion résulte peut-être moins d'un principe optique que de la valeur symbolique dont est dotée cette figure de style, comme le signale par exemple l'expression « l'envers du décor ». Dans le cas présent, il semble que cette vertu provienne du renouvellement de notre attention sur l'image, auquel conduit l'isolement de certains de ses éléments. En dessinant le contour des silhouettes, Fredi Casco fixe en effet notre attention sur les gestes et l'attitude des protagonistes dans l'image. Dans la *Figure 151*, le sourire du général que l'on peut voir sur l'endroit de la photographie disparaît pour laisser apparaître à l'envers la rigueur du protocole dont témoigne le maintien des corps. L'inclinaison du corps du général Stroessner et sa poignée de main, dont l'artiste ne trace que le contour, semblent exprimer une injonction tacite de soumission, occultant l'autoritarisme qu'elle implique derrière le caractère conventionnel de ces civilités.

Depuis le présent et la condamnation que suscitent les informations au sujet de la dictature de Stroessner, Fredi Casco propose ainsi une relecture de la représentation officielle du régime. L'inversion constitue une ressource permettant de révéler la rhétorique et le contrôle de la représentation dissimulés derrière l'apparente neutralité de l'archive et de la documentation photographique. Mais la critique dépasse la photographie et s'attaque au protocole qui règle l'apparition médiatique des élites politiques. Avec cette série d'images, Fredi Casco met en effet en évidence la manière

⁴²⁵ Alberti, *De la peinture. De Pictura* (1435), traduction française de Jean-Louis Schefer, Paris, Macula Dédale, 1992, p. 195.

dont le protocole normalise un langage de gestes capable de couvrir dans l'espace public la violence d'un régime politique et l'autoritarisme de ses représentants.

5.2. Le devoir de mémoire rendu visible par la photographie

L'idée d'une photographie neutre et objective semble avoir déserté les pratiques artistiques de la photographie. Il semble pourtant paradoxal d'affirmer que cette désertion concerne l'ensemble des pratiques de la photographie dans le contexte – encore contemporain – de vague de mémoire. En effet, dans l'ouvrage *Les lieux de mémoire*, Pierre Nora signale combien « la mémoire moderne » repose sur la constitution d'ensemble d'archives établies sur la base de la « matérialité de la trace, de l'immédiateté de l'enregistrement, de la visibilité de l'image »⁴²⁶. Le vocabulaire utilisé par Pierre Nora dans cette citation fait écho à celui qui caractérise traditionnellement à la fois la transparence photographique et la photographie comme document. Ainsi, au moment même où l'on célébrait, depuis le champ de l'art, la fin de la transparence photographique, la vague de mémoire et la patrimonialisation qui l'accompagne s'est traduite par un accroissement des documents prolongeant la conception traditionnelle de l'image photographique. Toutefois, si l'augmentation du nombre d'archives repose notamment sur les conditions empiriques de l'enregistrement photographique (la photographie comme trace), l'organisation des archives repose quant à elle sur des conditions d'énonciation. Or, dans les travaux photographiques qui interrogent l'usage des archives, les artistes souhaitent mettre en évidence l'énonciation qui organise ces archives afin de déconstruire l'association entre document et neutralité derrière laquelle elle se dissimule bien souvent.

5.2.1. *Mémoire collective contre histoire officielle*

Si la photographie a toujours trouvé de nombreuses applications dans des domaines différents, dont celui de l'art, l'histoire du médium montre que le statut de document qui lui est attribué dès son invention au XIX^e siècle a fondé la majorité de ses

⁴²⁶ Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire », in *Les Lieux de mémoire*, tome 1, Paris, La République/Gallimard, 1984, p. 13.

pratiques et de ses usages. Dès son invention, la photographie est en effet introduite dans le champ des images par un discours qui, arguant sur la neutralité et l'objectivité de l'image photographique, deviendra la caution éthique de ses usages documentaires et archivistiques. À partir de la seconde moitié du XX^e siècle, la reconnaissance artistique de la photographie, qui s'est effectuée de manière contingente à la remise en cause des qualités neutre et objective de son statut de document, a ébranlé cette caution éthique sur laquelle reposaient tant de pratiques. À ce titre, pour l'historien de la photographie Olivier Lugon, le fait que des photographes dont les travaux se caractérisent par une approche documentaire et objectiviste du réel aient gagné le champ de l'art et le statut d'auteur, manifeste :

la réjouissante reconnaissance du fait que toute transparence photographique est illusoire et que, la réalité étant une construction, on ne peut en rendre compte qu'à travers l'élaboration d'un *discours*, lequel suppose par essence un sujet énonciateur, une voix singulière⁴²⁷.

Pourtant, depuis le champ de l'art, un regard sur les pratiques contemporaines de la photographie nous invite à relativiser la modalité exhaustive de cette affirmation. En effet, la photographie contemporaine recèle de nombreux travaux d'artistes qui interrogent et critiquent des modalités et des usages photographiques s'appuyant encore sur une conception de la photographie en tant que document neutre et objectif. Toutefois, si « toute transparence photographique est illusoire » et que la représentation du réel suppose « l'élaboration d'un *discours* », il semble que la critique de la neutralité et de l'objectivité soit désormais moins une critique de la photographie elle-même⁴²⁸, que du discours ou de l'instance énonciative qui se dissimule derrière l'apparente neutralité de la photographie comme le montre notamment les travaux de res, Fredi Casco ou Milagros de la Torre. Les travaux qui vont suivre montrent toutefois que l'approche documentaire de la photographie, étayée par la force persuasive du document photographique et de l'archive, est aussi un moyen pour rendre visible

⁴²⁷ Oliver Lugon, « L'anonymat d'auteur », in *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire*, Paris, Jeu de Paume, 2006, p. 11.

Parmi les photographes qu'il prend pour exemple du phénomène qu'il constate nous pouvons citer : Walker Evans, Bernd et Hilla Becher, Robert Adams ou encore Lewis Baltz.

⁴²⁸ Comme celle qu'effectue Charles Baudelaire en 1859 dans le texte intitulé « Salon de 1859. Le public moderne et la photographie », in *Ecrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, pp. 359-366.

l'injonction d'un devoir de mémoire qui s'applique dans certains contextes. Pourtant, comme nous allons le voir à présent, tout en prenant en charge cette injonction par les ressources de la photographie, les artistes ne cessent d'interroger la valeur et les propriétés des dispositifs qui médiatisent les images.

En 1994, l'artiste brésilienne Rosângela Rennó a présenté dans le cadre de l'exposition *Reverendo Brasília* (que l'on pourrait traduire par : « Révision ou Réexamen de Brasília ») une installation de photographies intitulée « Imemorial ». Les images exposées ont été sélectionnées dans un ensemble d'archives comprenant 15 000 photographies des ouvriers de la compagnie gouvernementale brésilienne de construction Novacap. Cette compagnie a participé à la construction de la nouvelle capitale, Brasília, inaugurée le 21 avril 1960, et édifiée à partir du projet architectural présenté par Oscar Niemeyer et Lucio Costa. Le projet est célèbre pour la vision moderniste et utopique qui caractérise son architecture et l'édification *ex nihilo* de la ville. Il a suscité l'intérêt de nombreux photographes qui trouvèrent dans les lignes géométriques et les volumes des édifices des occasions de reconduire le succès de la photographie moderniste des années 1920 à 1950. Le photographe franco-brésilien Marcel Gautherot a sans doute été l'un des premiers à la photographier et ainsi à documenter la construction de la ville.

Les images d'archives que Rosângela Rennó a reproduites et agrandies pour concevoir son installation sont des photographies d'identité. Aucune d'entre elles ne montre la ville telle que l'on conçoit généralement sa représentation. La ville est une référence métonymique des photographies qui composent l'installation, puisqu'il s'agit du visage des ouvriers qui l'ont bâtie. Cependant, pour mesurer les enjeux sous-tendus par cette référence et comprendre comment Rosângela Rennó s'approprie ces archives, il faut préalablement s'intéresser aux représentations de la ville produites durant sa construction, ou peu de temps après son inauguration.

La représentation qu'en offrent les photographies de Gautherot est à l'image de la vision moderniste et utopique qui fut à l'initiative de la nouvelle capitale brésilienne. Dans les images, la dimension humaine de l'entreprise est presque systématiquement occultée au profit de sa valeur architectonique, quelques ouvriers sont parfois montrés, sporadiquement (*Figures 152 et 153*). Dans certaines photographies, la ville semble même émerger de terre comme par elle-même (*Figure 154*). Cette focalisation sur les

qualités architectoniques de la ville se retrouve dans la majorité des travaux photographiques sur la ville de Brasilia⁴²⁹. Ils en ont rapidement forgé une représentation canonique qui conforte le discours moderniste ayant présidé à sa création et alimente aussi une certaine conception de la photographie. Cette conception s'ancre sur l'idée que la photographie possède des qualités esthétiques propres, relevant des spécificités du médium. Elles sont généralement exprimées en termes de contrastes, d'organisation des volumes et des lignes géométriques, mais aussi de texture et de grain. Le photographe français Lucien Clergue consacre lui aussi la même attention prééminente à l'audace architecturale au cours d'un séjour qu'il effectue dans la capitale quelques années après son inauguration (*Figure 155*). Toutefois, à la fin de l'ouvrage qui réunit ces photographies, certaines images présentent un troublant contraste avec cette représentation moderniste : des photographies du cimetière de Brasilia. Creusé à même la terre, le cimetière et ses tombes n'ont vraisemblablement pas fait partie des plans d'aménagement urbain, comme si la ville se concevait exclusivement tournée vers l'avenir (*Figure 156*).

Dans les archives à partir desquelles Rosângela Rennó a conçu l'installation « Imemorial », de nombreuses photographies d'ouvriers ayant participé à la construction de la ville ont été classées sous la mention « dispensé pour motif de mort ». Au terme de la construction, près de 40 000 ouvriers vivaient sur le site, tous immigrés de la région du Nordeste, travaillant quatorze heures par jour. En février 1959, certains d'entre eux entamèrent une grève qui fut réprimée dans le sang moins de vingt-quatre heures plus tard par la garde civile. Les corps furent enterrés dans un lieu gardé secret. Fautes de pièces à conviction, aucune action juridique n'a pour l'instant été entamée. Un groupe de chercheurs de l'Université de Brasilia travaille actuellement à la « reconstruction de la mémoire de ce fait historique qui fut occulté de l'histoire officielle du Brésil »⁴³⁰.

Il est intéressant d'observer l'usage des termes employés dans cette citation. L'emploi du terme mémoire semble justifié d'une part par la dimension essentiellement

⁴²⁹ Nous pensons par exemple aux travaux de Lucien Hervé, René Burri et Julius Shulman.

⁴³⁰ Notre traduction de : « O objetivo deste trabalho é a reconstrução da memória deste fato histórico que foi ocultado na história oficial de Brasília ».

Nair Heloisa Bicalho de Sousa, « O massacre de Pacheco Fernandes Dantas em 1959 : memória dos trabalhadores da construção civil de Brasília », 2011.

http://www.derhuman.jus.gov.br/conti/2011/10/mesa_11/bicalho_mesa_11.pdf, page internet consultée le 20 mai 2013.

humaine de ce tragique événement, et d'autre part, parce que son caractère subversif, eu égard à la représentation de la ville de Brasilia, semble le contraindre à rester dans l'oubli : « Les souvenirs de ce massacre demeureront contenus dans le silence du discours officiel et dans les réseaux de sociabilité affective des ouvriers, sans gagner l'espace public capable de donner de la visibilité à la vérité et la nécessité de justice »⁴³¹. Le Brésil ne semble en effet pas prêt à prendre le risque de voir sa responsabilité publiquement engagée dans ce drame. Assumer cette responsabilité conduirait à écorner la représentation canonique de Brasilia, qui célèbre officiellement la modernité du pays. Dans la première des deux citations précédentes, le terme mémoire manifeste implicitement une opposition avec le terme histoire et en infère un usage qui répond à la conception traditionnelle selon laquelle l'Etat a le monopole de l'histoire. La notion de mémoire est inscrite dans une conception politique et la mise au jour de cet événement relèverait donc – d'un point de vue éthique et non pas étatique – d'un devoir de mémoire. L'exigence d'un « devoir de mémoire » répondrait en effet à un engagement éthique, entendu comme « exigence d'une lutte contre l'oubli que l'histoire ne saurait satisfaire »⁴³².

5.2.2. *Contre les représentations canoniques : l'archive subversive*

Le terme histoire employé dans cette citation, ou l'« histoire officielle » de la citation précédente, renvoie à ce que Nietzsche appelle l'« histoire monumentale » dans l'ouvrage intitulé *Considérations inactuelles*. Il s'agit d'une histoire qui, par souci de cohésion et de grandeur, fait « violence à la réalité individuelle du passé » et n'est souvent qu'une « fiction mythique »⁴³³. Dans un ouvrage intitulé, *Brasilia, entre le mythe et la nation*, le sociologue brésilien Márcio de Oliveira montre combien la construction de la nouvelle capitale sert à refonder un mythe moderne de la nation brésilienne⁴³⁴. Parce qu'elle a besoin de sémiophores visuels pour témoigner de sa

⁴³¹ Notre traduction de : « As lembranças do massacre ficaram contidas no silêncio do discurso oficial e nas redes de sociabilidade afetiva dos operários, sem ganhar o espaço público capaz de dar visibilidade à verdade e à necessidade de justiça ».

Ibid.

⁴³² Marie-Claire Lavabre, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Critique internationale*, n°7, Paris, Les Presses de Sciences Po, avril 2000, p. 51.

⁴³³ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles (Unzeitgemässe Betrachtungen)*, Paris, Aubier-Montaigne, 1964, p. 229.

⁴³⁴ Márcio de Oliveira, *Brasilia, entre le mythe et la nation*, Paris, L'Harmattan, 2014.

grandeur, l'histoire qui fait l'éloge de la nation est le plus souvent une histoire monumentale. Les associations d'images, que réalise l'artiste argentin dans le travail analysé précédemment, montrent que le récit visuel de la campagne militaire d'Antonio Pozzo est l'instrument d'une histoire monumentale de l'Argentine. Dans le cas présent, le titre de l'installation de Rosângela Rennó, « Imemorial », dénote le fait que c'est à cette histoire qu'elle s'attaque, le mémorial étant l'un des sémiophores traditionnels de l'histoire officielle. La réappropriation des archives photographiques va lui permettre de faire tomber le monopole sur l'histoire exercée par l'Etat et réhabiliter la dimension humaine de la construction de la ville.

Les archives sur lesquelles s'appuient Rosângela Rennó ont un statut tout à fait différent de celles à partir desquelles travaille res. Elles n'ont jusqu'alors jamais été rendues publiques. L'artiste brésilienne va se charger de créer un dispositif qui, depuis le champ de l'art, permette de leur octroyer une visibilité. La disposition des photographies dans l'espace d'exposition, de même que les matériaux utilisés, fait explicitement référence aux monuments aux morts, hauts-lieux de l'histoire officielle et avatars des usages étatiques de la notion de « devoir de mémoire »⁴³⁵ (*Figure 157*). Le titre de l'exposition, « Immémorial », qui domine les images confirme cette référence au dispositif officiel de représentation du passé qu'est le mémorial. Cependant, c'est à partir d'une volonté critique vis-à-vis de l'histoire monumentale et de ses dispositifs que l'artiste établit cette référence. En effet, le préfixe « im- » manifeste le fait que cette mémoire n'a bénéficié d'aucune prise en charge dans les usages et les représentations officielles du passé. De ce point de vue, il est donc utilisé comme un privatif et fait état du statut clandestin de la mémoire qui est exposée. Toutefois, le terme « Immémorial » peut aussi être entendu dans le sens plus classique de ce dont l'origine est trop lointaine pour que l'on puisse s'en souvenir. Cette acception est proche de la première dans la mesure où dans les deux cas il s'agit de mettre en évidence la manière dont la mémoire des ouvriers est restée dans l'oubli. Enfin, le détournement du mémorial qu'effectue Rosângela Rennó fait écho à la notion de « contre-monument ». L'historien James

Voir également : Boris Kossoy, *Um Olhar Sobre O Brasil. A Fotografia Na Construção Da Imagem Da Nação. 1833-2003*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2013.

⁴³⁵ Le terme de mémorial traduit bien le fait que la notion de mémoire a investi le champ de l'histoire officielle et des usages du passé effectués par l'Etat. En France par exemple, Marie-Claire Lavabre rappelle que « l'extension de la loi de 1913 sur les monuments historiques, [...] admet aujourd'hui les classements possibles au titre de "lieux de mémoire" ».

Marie-Claire Lavabre, *op.cit.*, p. 51.

Young a forgé cette notion à partir d'une description de certains travaux artistiques dont l'enjeu était de montrer que les monuments ne sauraient se substituer à la responsabilité publique⁴³⁶.

Dans l'installation, les portraits des ouvriers ont été agrandis à l'aide de deux procédés photographiques distincts qui ont tous deux altéré les photographies d'identité des ouvriers. Quarante portraits ont été disposés sur le sol (*Figure 158*). Ils ont été réalisés à l'aide de vieilles pellicules que l'artiste a peintes, produisant ainsi un voile sombre qui confère à ces visages un aspect mortuaire (*Figures 159 et 160*). Dix autres portraits ont été accrochés sur le mur, leur disposition singulière évoque une carence d'images, le nombre incomplet de la série des victimes (*Figure 157*). La technique utilisée leur donne cette fois un aspect beaucoup plus clair, qui met en évidence des plaies que l'on peut observer sur chacune des images composant l'installation. Ces plaies ont été causées par des incisions pratiquées sur l'image et par l'oxydation des boulons qui la fixent (*Figures 161 et 162*). Cependant, elles ne sont pas situées en particulier sur le corps des ouvriers, c'est l'image qu'elles saignent. Le procédé utilisé ne vise donc pas tant à exemplifier la violence subie par les ouvriers que celle faite à cette mémoire dont les images constituent les témoignages.

Rosângela Rennó donne à ces archives, longtemps secrètement conservées, la possibilité d'une existence dans l'espace public de l'exposition. Les textes écrits au sujet de cette installation insistent sur cet enjeu éthique en marquant l'opposition entre mémoire et histoire. C'est justement pourquoi l'enjeu de cette installation ne saurait être réduit à la visibilité nouvelle que l'artiste donne à ces images. Si cette visibilité permet de réhabiliter symboliquement la mémoire des ouvriers, les ressources esthétiques qu'elle emploie ont une fonction métaphorique et métonymique qui dépasse cet enjeu. Elles servent en effet à exprimer la manière dont l'existence publique des images est soumise à des enjeux de pouvoir et de contrôle. En maintenant ces images dans l'oubli, il s'agissait bien de protéger la représentation canonique de la ville de Brasilia. Les altérations auxquelles Rosângela Rennó soumet les photographies d'identité en y produisant des stigmates manifestent d'abord la violence faite à la mémoire des ouvriers pour avoir été maintenue dans l'oubli. Mais, comme l'indique le titre de l'exposition qui accueille l'installation de Rosângela Rennó (« Révision ou Réexamen de Brasilia »),

⁴³⁶ James Young, Anne Tomiche, « Ecrire le monument : site, mémoire, critique », in *Annales ESC*, Paris, mai/juin 1993, n°3, p. 729-743.

l'un des principaux enjeux de l'exposition des images est peut-être qu'elle conduit aussi à altérer la représentation de la ville de Brasilia, que nous pouvons considérer comme l'image mentale issue de la somme des représentations – photographiques notamment – de la ville.

Exhumer les objets du passé, c'est modifier et le présent, et le passé lui-même. Il n'y a, dans la culture comme dans la psyché, ni destructions complètes, ni restitutions complètes⁴³⁷.

L'exposition de ces documents d'archives restitue une part tragique du récit de la ville, ce faisant, elle modifie donc la teneur de l'histoire de sa construction (le passé), mais ébranle aussi sa représentation canonique et mythique (dans le présent). L'image épurée et radicalement moderne de Brasilia, promotionnée avec enthousiasme par les médias dans les années soixante, est altérée au contact de ces autres images⁴³⁸. De même qu'il restera toujours beaucoup de la splendeur de cette image idéale, la mémoire des ouvriers morts durant la construction ne sera jamais complètement restituée. Les deux phénomènes pointés par Georges Didi-Huberman dans cette citation (« ni destructions complètes, ni restitutions complètes ») mettent en évidence deux caractéristiques des images : leur plasticité d'une part, qui permet aux représentations du monde d'évoluer au gré des conflits que les images se livrent pour leur visibilité ; leur assujettissement à un média d'autre part, car médium et média ne cessent de rattacher l'image à des conditions d'existence qui l'autorisent et la brident en même temps. La visibilité nouvelle que Rosângela Rennó donne à ces images depuis le champ de l'art n'a en effet qu'une incidence relative sur la représentation de la ville de Brasilia, comme le montre à la fois l'effort et le pessimisme du groupe de chercheurs qui « travaille à la reconstruction de la mémoire de ce fait historique » tout en considérant que « [L]es souvenirs de ce massacre demeureront contenus dans le silence du discours officiel »⁴³⁹.

⁴³⁷ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, op.cit., p. 326.

⁴³⁸ Au sujet des représentations médiatiques de Brasilia, voir notamment l'article de Marie-Madeleine Ozdoba, « La construction de Brasilia, une aventure médiatique », publié le 6 décembre 2012 sur le site internet <http://culturevisuelle.org/plancoupeimage/archives/158>, consulté le 20 mai 2013.

⁴³⁹ Nair Heloisa Bicalho de Sousa, « O massacre de Pacheco Fernandes Dantas em 1959 : memória dos trabalhadores da construção civil de Brasília ». Déjà cité, note de bas de page n° 431.

Contrairement à Milagros de la Torre, pour l'installation « Imemorial », Rosângela Rennó s'appuie sur la qualité de document de l'archive photographique. C'est cette qualité qui lui permet de réhabiliter symboliquement la mémoire des ouvriers. Cependant, comme le rappelle le titre de l'installation, l'artiste critique la partialité et l'apparente neutralité des dispositifs officiels de représentation du passé. En ce sens, ces deux artistes partagent une même suspicion vis-à-vis des formes canoniques de représentation du passé. L'installation « Imemorial » de Rosângela Rennó remet en effet en cause la capacité du dispositif qu'est le mémorial à répondre à l'injonction de devoir de mémoire. Dans une vidéo réalisée en 2005 et intitulée « Proyecto para un memorial » (« Projet pour un mémorial »), l'artiste colombien Oscar Muñoz met en évidence de manière simple et astucieuse les limites du mémorial dans sa capacité à entretenir l'activité permanente que suppose l'injonction de devoir de mémoire. L'artiste peint les visages de victimes du conflit militaire colombien sur une surface de pierre que cinq vidéos projecteurs font apparaître de manière indépendante. Une fois que l'artiste a peint un visage, on peut voir sa main en peindre un second sur l'espace suivant. L'entreprise pourrait être terminée lorsqu'il arrive au cinquième et dernier espace que montre le vidéo projecteur...si les premiers portraits ne s'étaient pas effacés. Peints à l'eau, les portraits s'évaporent progressivement, contraignant l'artiste à réitérer indéfiniment le geste qui permet de représenter ces visages. La technique employée dans ce « Projet pour un mémorial » illustre bien que l'activité de remémoration caractéristique du devoir de mémoire ne doit jamais cesser. L'artiste met ainsi implicitement en évidence les limites du mémorial dans sa capacité à répondre à l'injonction de devoir de mémoire. Cette injonction supposerait en effet une activité constante de remémoration et ne saurait se satisfaire de la forme rigide et immuable du monument que constitue un mémorial⁴⁴⁰.

⁴⁴⁰ Les dictionnaires indiquent que le mémorial appartient à la catégorie de monument. La différence entre les deux tient à ce que le mémorial s'ancre dans un événement daté et a une fonction de commémoration que le monument n'a pas nécessairement. Le mémorial a la responsabilité de transmettre et d'entretenir une certaine représentation du passé, sa fonction mémorielle est inhérente à son principe didactique.

5.2.3. La photographie comme pratique symbolique

Le « devoir de mémoire » auquel Rosângela Rennó répond avec l'installation « Imemorial » repose sur la valeur de document des archives photographiques qu'elle utilise. Toutefois, en altérant les images qu'elle reproduit et en critiquant ouvertement le dispositif de représentation du passé qu'est le mémorial, la valeur symbolique de l'installation repose moins sur cette valeur documentaire que sur le discours critique configuré par l'ensemble des éléments qui la composent. Les deux exemples qui vont suivre montrent que certains artistes conçoivent des travaux qui s'appuient encore sur les qualités et les pratiques documentaires de la photographie et qui ont pour fonction d'attester du réel. Néanmoins, dans ces travaux, comme dans celui de Rosângela Rennó, cette attestation est toujours assortie d'une dimension réflexive, élaborée en fonction des caractéristiques de la réalité documentée.

Comme nous allons le voir, cette dimension réflexive conduit à interroger le rôle des images dans leur capacité à rendre compte d'un événement ou à représenter le passé. Cette interrogation peut être considérée comme symptôme de l'évolution du statut de l'image photographique et de la décrédibilisation progressive de son statut de document. Si cette évolution a modifié et pluralisé les usages de la photographie dans le champ de l'art, on trouve dans les expositions des travaux contemporains, qui, bien que minoritaires, s'appuient encore sur la capacité d'attestation de la photographie.

Comme nous l'avons vu dans la première partie, la valeur documentaire qui découle de cette capacité concède à la photographie la possibilité de devenir un support de représentation du passé. Grâce à cette valeur documentaire, la photographie a pu intégrer l'éventail des documents grâce auxquels les injonctions de « devoir de mémoire » sont légitimées et trouvent des conditions de visibilité. La photographie passe ainsi de la désignation relativement neutre de support de représentation du passé à celle de support de mémoire qui suggère un enjeu éthique. Toutefois, elle ne saurait devenir support de mémoire qu'à travers une instance et un discours qui la médiatisent. Ces instances et ces discours sont divers et relèvent de différentes stratégies communicationnelles, qu'il s'agisse du journalisme, du mémorial, du musée ou encore de l'archive. Dans le cas du journalisme, ou encore d'une manifestation publique durant laquelle les individus brandissent des images à bout de bras, les images photographiques disposent d'une visibilité et d'une temporalité précaire. De plus, cette

visibilité est souvent rapidement noyée dans le flot des images et dans la multiplicité des stratégies communicationnelles qui les médiatisent. Comme nous le verrons, c'est ce constat qui suscite souvent de la part des artistes l'élaboration de travaux remettant en question la capacité des images à rendre compte du réel et à constituer une mémoire.

Au sein des axes thématiques récurrents qu'élaborent les expositions de photographies latino-américaines, cohabitent des travaux hétéroclites qui témoignent de la diversité des stratégies communicationnelles auxquelles l'image photographique peut prendre part. En dépit de ce qu'affirment une majorité des écrits accompagnant les expositions, parmi ces stratégies on constate que les pratiques et les usages documentaires reposant sur la capacité d'attestation de l'image photographique n'ont pas totalement disparu. Les travaux qui relèvent de ces pratiques et de ces usages interviennent le plus souvent lorsqu'il existe une problématique de carence d'images. Or, si ces travaux ont pour fonction de pallier cette carence, ils mettent aussi en œuvre des ressources formelles qui manifestent la précarité et la versatilité des images lorsqu'il s'agit de rendre compte du passé et de constituer une mémoire. Ainsi, tout en faisant appel à la qualité d'immanence de l'image photographique, les artistes ont pris acte de ses limites et du fait que le statut de document de cette image n'a de valeur qu'au sein d'une instance et d'un discours qui le médiatisent. Pour montrer ce phénomène qui relève à la fois d'une continuité et d'une évolution, nous souhaitons présenter deux travaux photographiques traitant de sujets très différents mais qui partagent au demeurant des modalités de fonctionnement similaires.

L'exposition de photographie latino-américaine *Mapas Abiertos* présente le travail du peintre et photographe guatémaltèque Marlon García. Cette double pratique artistique n'est néanmoins pas manifeste dans le travail exposé. En effet, les photographies de Marlon García qui sont exposées ont été réalisées dans le cadre de son activité de photographe « forense » (le terme espagnol « forense » se traduit généralement en français par médecin légiste ou médico-légal) au sein de la « Fundación de Antropología Forense » (que l'on traduira donc ainsi : Fondation d'Anthropologie Médico-légale) entre 1997 et 2000⁴⁴¹. Dans le cadre de cette activité,

⁴⁴¹ Signalons que Marlon García a été directeur du « Consejo Técnico del Historial para la Paz » (Conseil Technique de l'Historial pour la Paix) et consultant du « Programa de Reestructuración del Museo Nacional de Arqueología y Etnología » (Programme de Restructuration du Musée National d'Archéologie et d'Ethnologie) au Guatemala en 2001.

Marlon García a notamment documenté le processus d'exhumation de corps de victimes du « génocide maya » que nous avons précédemment mentionné au sujet du travail de Luis González Palma. Ses photographies d'exhumations (*Figure 163*) sont accompagnées de photographies de membres des familles de victimes des exactions. Comme le manifeste le titre de la *Figure 164*, « Justicia con las manos atadas » (« Justice, avec les mains attachées »), ces photographies des exhumations attestent des exactions commises par le régime militaire et constituent ainsi des documents tangibles pour rendre compte de cette période récente de l'histoire du Guatemala. Elles participent à l'injonction de devoir de mémoire qui s'applique à ce type de contexte.

Dans le cadre de cette activité officielle, Marlon García ne s'est pas seulement contenté de photographier les exhumations. Il a réalisé des photographies des membres des familles de victimes et a contribué à les aider à récupérer des photographies de leurs défunts. Les familles ont ainsi parfois pu récupérer à la fois la dépouille de leur parent et des images de ces victimes, photographiés de leur vivant. Dans les photographies qu'il réalise, Marlon García met en évidence cette double réappropriation (*Figure 165*). Il ne s'agit donc pas seulement de rendre compte des exactions d'un point de vue documentaire, mais aussi de permettre aux communautés affectées de disposer de moyens visuels pour constituer des archives susceptibles de donner corps à une mémoire collective. La récupération des photographies manifeste en effet le rôle que jouent les images dans la constitution d'une mémoire collective comme le souligne l'affirmation suivante de Marlon García : « je travaille à partir de la récupération de photos qui ont survécu aux victimes, et qui aident à fermer le processus de deuil de leurs proches quand leurs sont rendues les images d'un visage qu'ils n'avaient pas vu depuis vingt ans »⁴⁴².

L'exhumation des corps des victimes, souvent des disparus, et la récupération d'images de ces victimes permettraient de situer dans le passé ces violences. Comme nous l'avons mentionné dans la première partie à propos du travail de Gustavo Germano au sujet des disparus, victimes de la dictature en Argentine, le deuil, lorsqu'il arrive à son terme, conduit à situer définitivement dans le passé l'événement qui l'a motivé et

⁴⁴² Notre traduction de : « trabajo a partir de la recuperación de fotos que han sobrevivido a las víctimas, y que ayudan a cerrar el proceso de duelo de sus familiares cuando les son entregadas imágenes de un rostro que no habían visto en veinte años ».
Marlon García, *Mapas Abiertos*, *op.cit.*, p. 230.

d'admettre la perte qu'il a occasionnée. Dans l'ouvrage qu'il a publié, Gustavo Germano montre les difficultés du deuil dans un contexte où les victimes sont encore portées disparues et où il n'existe donc aucun indice tangible de la mort des individus⁴⁴³. Au contraire, Marlon García, en documentant l'exhumation des corps et en permettant aux familles de se réappropriier des images de leurs parents exécutés, contribue à créer les conditions nécessaires au deuil.

Une telle capacité semble reposer essentiellement sur l'aptitude de la photographie à attester du réel et à le documenter, autrement dit sur la nature d'immanence de l'image photographique. La dépouille et la photographie constituent des indices patents de l'existence de ces individus, qui n'eurent souvent pas droit à une sépulture permettant d'identifier leur identité. Hormis le cas de la présentation de ces images dans l'exposition *Mapas Abiertos*, la pratique de la photographie menée par Marlon García dans le cadre de son activité de photographe « légiste » a trouvé des usages dans un contexte scientifique, autrement dit dans celui qui accueille aujourd'hui principalement les pratiques documentaires de la photographie reposant essentiellement sur l'attestation⁴⁴⁴. Si ce travail apparaît dans l'exposition *Mapas Abiertos*, c'est sans doute que les commissaires ont voulu rendre compte de l'importance de la question des disparus et des victimes des dictatures dans les pratiques photographiques contemporaines en Amérique latine⁴⁴⁵. Toutefois, les photographies réalisées par Marlon García ne sont pas dépourvues d'intérêt concernant la question du statut des images et de la capacité de la photographie à rendre compte du réel. Comme nous allons le voir, elles possèdent en effet certaines caractéristiques esthétiques qui vont au-delà de la valeur d'attestation de l'image photographique et permettent d'ailleurs d'en montrer les limites. De plus, Marlon García crée les conditions d'une pratique symbolique et réflexive des images qu'il produit ou récupère, en réponse au « devoir de mémoire ».

Dans le catalogue de l'exposition *Mapas Abiertos*, on trouve une photographie montrant une femme qui tient un cierge dans une main et dans l'autre une photographie

⁴⁴³ Voir 1^{ère} Partie, Chapitre 3, 3.1.1. L'importance de l'articulation du passé avec le présent.

⁴⁴⁴ Les photographies de Marlon García ont fourni des documents à l'Historial pour la Paix du Guatemala, ainsi qu'à la revue scientifique *Espacios Politicos*, n° 9, Guatemala, édition *Cara Parens* de l'Université Rafael Landívar, novembre 2013. Revue consultée le 6 mai 2014 sur le site internet : http://issuu.com/iripaz/docs/espacios_poli_ticos_no_10

⁴⁴⁵ Nous aurons en effet l'occasion d'analyser de nouveaux travaux de photographes latino-américains à propos de la question des disparus. Rappelons qu'une exposition itinérante a été organisée sur ce sujet en 2006, cf. *Los Desaparecidos/The Disappeared*, Grand Forks, Charta/North Dakota Museum of Art, 2006.

de sa fille, victime des exactions du régime militaire comme l'explique la légende qui explicite leur relation de parenté⁴⁴⁶. À côté de la photographie de Marlon García et de la légende, on trouve reproduite dans le catalogue la photographie de cette jeune femme (*Figure 165*). Son aspect particulièrement détérioré et notamment les rayures qui marquent le visage exemplifient en quelque sorte la violence subie par cette femme mais témoignent aussi du passage du temps, elles contribuent donc à situer dans le passé la représentation de cette femme. Il serait néanmoins arbitraire d'attribuer à Marlon García la responsabilité de ces stigmates, si ce n'est peut-être qu'ils ont été accentués par un éventuel agrandissement de l'image. C'est dans d'autres images que l'on constate l'intervention directe du photographe.

C'est le cas deux images, celle d'une exhumation d'un cadavre (*Figure 164*) et le portrait d'une femme (*Figure 166*)⁴⁴⁷, qui ont été composées à partir de plusieurs épreuves photographiques assemblées pour former une seule représentation. Ces assemblages ne résultent vraisemblablement pas d'une contrainte technique extérieure mais bien de la volonté du photographe lui-même, comme le montrent les décalages laissés en évidence entre les différents fragments photographiques. En laissant apparaître le montage des fragments qu'il effectue, l'artiste exemplifie le fait que la documentation des violences et la constitution d'une mémoire collective relève d'un processus de recomposition, qui se caractérise autant par son intentionnalité que par son incomplétude et sa précarité. Cette incomplétude et cette précarité proviennent autant de la mémoire que des indices sur lesquels elle s'appuie : la dépouille n'est qu'une trace périssable de l'existence passée des individus (de plus tous les corps n'ont pas pu être systématiquement identifiés ni trouvés). Quant aux photographies, elles n'offrent qu'une image ponctuelle des disparus qu'elles représentent. Les césures entre les

⁴⁴⁶ Légende : « Au début de la guerre Doña Magdalena, mère de María Sunush, avait trois enfants, au terme de la guerre elle en élevait dix-huit abandonnés par la guerre : “Je n'ai perdu que la María...mais maintenant j'ai pu récupérer son visage.” ».

Notre traduction de : « Al inicio de la guerra Doña Magdalena, madre de María Sunush, tenía 3 hijos propios, al finalizar esta ya criaba a 18 niños abandonados por la guerra : “Solo se me perdió la María... pero ahora he vuelto a atrapar su cara.” ».

⁴⁴⁷ Traduction de la légende accompagnant l'image : « Le 22 avril, María Brito fut forcée par l'armée, à assister avec d'autres anciens de la communauté d'Acul, Nebaj, Quiché, à la torture et à l'assassinat de jeunes membres de la communauté accusés de guérilleros. Parmi les personnes assassinées se trouvait son fils ».

Notre traduction de : « El 22 de abril, María Brito fue forzada por el ejercito, a presenciar junto con otros ancianos de la comunidad de Acul, Nebaj, Quiché, la tortura y el asesinato de jóvenes miembros de la comunidad acusados d'être des guerrilleros. Entre las personas asesinadas se hallaba su hijo ».

différentes images photographiques signalent en effet le caractère précaire et fragmentaire de la documentation du réel par la photographie.

On touche ici aux caractéristiques que Roger Bastide décrit au sujet de la mémoire collective. En donnant aux familles la possibilité de se réapproprier des indices (au sens peircien) qui attestent de l'existence de leurs parents, Marlon García crée les conditions d'une praxis au sein de laquelle les familles se réapproprient l'image de leurs défunts et la constituent en mémoire :

Toutes les images [...], que peuvent fournir aux individus les traditions des groupes, familiaux, religieux, politiques, auxquels ces individus adhèrent, ne sont pas « réactivées », mais seulement celles qui sont en accord avec le présent - plus exactement avec la praxis des individus engagés dans le présent⁴⁴⁸.

La praxis que le photographe met en œuvre est motivée par la difficulté des rapports au passé qu'implique dans le présent la question des disparus. En effet, comme l'indique implicitement la citation suivante de Marlon García, il ne faut pas faire l'amalgame entre la disparition des corps et la mort des individus, car, contrairement à la mort suivie des obsèques, la disparition jette un doute quant à l'existence même de ces individus : « J'ai l'habitude de dire que nos parents ne sont pas nés morts, et qu'ils ne sont pas seulement un numéro parmi les deux cent mille disparus qu'a laissés la guerre »⁴⁴⁹. La capacité qu'a l'image photographique d'attester d'un fait permet de contrecarrer ce doute tandis que se réapproprier des corps et des images pour les familles permet de retrouver symboliquement « le contenu des anciens souvenirs »⁴⁵⁰, sur lesquels la disparition avait jeté le doute. La photographie (*Figure 165*), où une femme tient dans une main un cierge évoque le rituel de la veillée funéraire. Là, l'image photographique du parent défunt revêt une valeur symbolique au-delà de sa valeur documentaire.

L'image photographique constitue donc la pierre angulaire qui renvoie autant aux souvenirs de la personne vivante qu'à l'absence suscitée par sa disparition. En ce sens, « elle reste une forme, à la fois vide et pleine [...] puisqu'elle n'est point

⁴⁴⁸ Roger Bastide, « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *op.cit.*, p. 18.

⁴⁴⁹ Notre traduction de : « Suelo decir que nuestros familiares no nacieron muertos, y no son sólo un número entre los doscientos miles de desaparecidos que dejó la guerra ». Marlon García, *op.cit.*

⁴⁵⁰ Roger Bastide, *op.cit.*, p. 33.

véritablement absence, néant, ou rien, mais sentiment d'un manque et, sentiment agissant, provocateur d'un effort mnémonique »⁴⁵¹. Rappelons que la pratique et les usages photographiques de Marlon García appartiennent aux activités officielles qui, après les exactions, visent à situer dans le passé la période de conflit et à constituer une mémoire des événements. Ce contexte de devoir de mémoire explique donc l'intentionnalité impliquée par l'expression « effort mnémonique ». Cet effort doit composer avec les « trous de mémoire » laissés par la disparition des victimes. Ainsi, tout en mettant en évidence la précarité des images dans leur capacité à rendre compte du passé, Marlon García conçoit une pratique des images où leur valeur documentaire s'articule avec leur usage symbolique.

5.2.4. Comment le vernaculaire devient patrimonial

Le travail de la photographe costaricaine Cynthia Soto ne partage rien du contexte dramatique dans lequel Marlon García a développé sa pratique de la photographie. Ces deux artistes partagent toutefois un ancrage dans les pratiques documentaires de la photographie et une conscience – identifiable dans les images par les ressources formelles employées – des limites et de la précarité des images photographiques lorsqu'il s'agit de rendre compte du passé. Au cours de l'année 2006, Cynthia Soto a conçu une série de photographies, intitulée *a (des)tiempo* (« à (contre)temps »), de différents lieux publics (commerces de primeur, salles de billard, ateliers d'imprimeur, de coiffeurs, tailleurs) ou d'intérieurs de maisons particulières du Costa Rica. La réalisation des images est marquée par une approche qui relève de la tradition documentaire et patrimoniale. Les photographies ont en effet été réalisées de manière frontale, de plain-pied et à l'aide d'un appareil moyen format. Enfin, aucun individu n'apparaît directement dans les images.

Si la notion de devoir de mémoire renvoie généralement à des contextes marqués par une histoire violente, il semble bien que nous puissions l'appliquer à la démarche de Cynthia Soto. Celle-ci déclare en effet à propos de ce travail : « Ces lieux disparaissent à une vitesse impressionnante ; il s'agit d'une esthétique sur le point de

⁴⁵¹ *Ibid.*

disparaître »⁴⁵². La photographie est donc conçue comme un moyen de documenter ces lieux, d'en conserver une mémoire et de les constituer en patrimoine puisqu'elle permet de les répertorier (la légende des images donne le nom des lieux photographiés) et de révéler leur valeur esthétique. Si nous parlons d'ancrage dans la tradition documentaire pour qualifier cette série, c'est d'abord parce que les caractéristiques formelles des images y renvoient, mais aussi c'est parce que les pratiques et les usages documentaires de la photographie « sont indissociables d'une "conscience historique" »⁴⁵³. Le texte qui accompagne la présentation des images dans le catalogue de l'exposition rappelle d'ailleurs très clairement cet usage documentaire et patrimonial, en faisant notamment référence à Roland Barthes : « La photographie, donc, comme réplique devant cette menace de disparition. La photo mémoire ; la photo document. La photo, enfin, comme témoignage de ce qui *a été* »⁴⁵⁴.

Cynthia Soto souhaite donc en quelque sorte anticiper une carence d'images qu'entraînera bientôt la disparition des lieux photographiés et, avec elle, celle de l'esthétique vernaculaire qui les caractérise. La commissaire de l'exposition décrit cette esthétique à partir du vocabulaire des théories du baroque, bien qu'elle n'utilise pas ce terme : « Des lieux qui, d'une part, ont en commun l'excès, le trop plein, quelque chose comme l'horreur au vide. Et, d'autre part, qui semblent partager un espace en marge de la logique homogénéisante du capitalisme global »⁴⁵⁵. Le titre de la série, « à (contre)temps », contextualise ainsi l'effort de la photographe pour consigner ce patrimoine, et souligne l'articulation temporelle à partir de laquelle il procède, du présent vers le passé. C'est en effet un effort mené à contrecourant par rapport à la modernisation qui elle, suppose d'aller du présent vers le futur.

⁴⁵² Notre traduction de : « Estos lugares desaparecen a una velocidad impresionante; se trata de una estética a punto de desaparecer ».

Cynthia Soto citée par Tamara Díaz Bringas, catalogue de l'exposition *Cynthia Soto*, San José, Fundación Teoretica/Jotabequ, 2007, p. 4.

⁴⁵³ Gilles Saussier, Emmanuelle Chérel, « La place de l'auteur et du spectateur dans la photographie documentaire », in *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire*, Edition du Jeu de Paume, Paris, 2006, p. 16.

⁴⁵⁴ Notre traduction de : « La fotografía, entonces, como réplica ante esa amenaza de desaparición. La foto memoria; la foto documento. La foto, en fin, como testimonio de lo que *ha sido* ».

Tamara Díaz Bringas, *op.cit.*

⁴⁵⁵ Notre traduction de : « Lugares que, por una parte, tienen en común el exceso, el demasiado lleno, algo como el horror al vacío. Y, por otra parte, parecen compartir un lugar al margen de la lógica homogeneizadora del capitalismo global ».

Ibid.

L'intérêt pour cette esthétique vernaculaire, et ses marqueurs formels que constitue notamment la typographie des affiches et des enseignes, est apparu récemment en réaction à la modernisation progressive de la société costaricaine et la disparition d'un type de commerces qu'elle entraîne. Les produits populaires de cette esthétique sont ainsi progressivement devenus un facteur de reconnaissance et d'affirmation identitaire, comme en témoigne par exemple la création du magazine *Iden-tica* (2013) qui répertorie et valorise la typographie des enseignes de commerces populaires du Costa Rica⁴⁵⁶. Le titre du magazine signale ce facteur de reconnaissance identitaire à partir d'une combinaison du terme « identité » et du terme « tica » qui désigne génériquement la population du Costa Rica. La reconnaissance de la valeur esthétique de ces éléments vernaculaires a donc été suscitée par la menace de leur disparition.

Pour en révéler la valeur esthétique et patrimoniale, Cynthia Soto fait appel à la tradition documentaire et à la forme conventionnelle du relevé patrimonial. Les caractéristiques formelles de cette tradition – le cadrage frontal depuis le point de vue d'un adulte et le bannissement d'effets stylistiques tels que le flou ou la saturation des contrastes – ont pour but de produire un effet d'objectivité. À la manière d'un inventaire, il s'agit de « reconduire de motif en motif un protocole de prise de vue standardisé »⁴⁵⁷. Motivée d'abord par des usages scientifiques, cette pratique documentaire a progressivement bénéficié d'une véritable reconnaissance artistique au cours de la seconde moitié du XX^e siècle. Dans l'article que nous venons de citer, Olivier Lugon analyse les différents facteurs de cette reconnaissance artistique. Concernant le travail de Cynthia Soto, le point de l'analyse effectuée par Olivier Lugon qui nous intéresse particulièrement concerne l'effet d'un tel protocole de prise de vue sur le référent de l'image.

⁴⁵⁶ « *Iden-tica* naît avec l'intention de répertorier des éléments représentatifs de l'identité graphique costaricaine. Tout ce qui définit "l'idiosyncrasie du tico" : annonces publicitaires, peintures murales, emballages et affiches, plein de créativité, l'humour et l'espièglerie des gens dans les environnements urbains du Costa Rica ».

Notre traduction de : « *Iden-tica* nace con la intención de recopilar muestras representativas de la identidad gráfica costarricense. Todos aquellos elementos que definen « la idiosincrasia del tico » : anuncios publicitarios, murales, empaques y rótulos, llenos de la creatividad, el humor y la picardía de la gente en los entornos urbanos en Costa Rica ».

Texte extrait de la page facebook du magazine, consulté le 1^{er} juin 2014 :

<https://www.facebook.com/identicaelzine/info>

Voir aussi <http://identicazine.tumblr.com/>

⁴⁵⁷ Olivier Lugon, « L'anonymat d'auteur », in *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire*, op.cit., p. 13.

En photographiant seulement la devanture ou l'intérieur des commerces et des ateliers, Cynthia Soto commence par délimiter un territoire thématique. Or, la répétition des règles de prise de vue appliquées aux éléments composant ce territoire agit comme « une sorte de révélateur culturel, capable de faire émerger au regard, et au regard esthétique en particulier, un champ thématique resté jusque-là inaperçu »⁴⁵⁸. La répétition du protocole de prise de vue permet donc de constituer l'ensemble des référents en un patrimoine commun au sein duquel chacun des constituants occupe une part égale. Par conséquent, si Cynthia Soto réemploie les caractéristiques de la tradition documentaire, c'est d'une part pour constituer en patrimoine ce qu'elle photographie, et d'autre part, pour inciter le spectateur à poser sur ces objets un regard esthétique.

Cependant, dans cette série de photographies, Cynthia Soto exacerbe les caractéristiques formelles de la tradition documentaire en donnant à voir son protocole de travail et en créant de légers décalages du point de vue. Elle a en effet réalisé chacune des images qui composent la série à la manière d'une planche contact, autrement dit, en simulant une étape de production de l'image qui se situe avant sa réalisation et qui rend compte de sa temporalité ponctuelle (*Figures 167, 168, 169 et 170*)⁴⁵⁹. Si le regard recompose rapidement l'image, il est au départ interpellé par l'effet de répétition que créent les décalages. L'exposition de la pellicule qui encadre chacune des prises de vue met en évidence la composition de l'image à partir de la succession des prises de vues et révèle ainsi la condition de fragment de toute photographie. En utilisant ce procédé, Cynthia Soto expose la rhétorique formelle sur laquelle repose la tradition documentaire. Pour la critique d'art Virginia Pérez-Ratton, l'artiste interroge ainsi le langage photographique à partir d'une pratique qu'elle qualifie de métalangagière⁴⁶⁰. Une telle pratique de la photographie fait écho à la citation de Michel de Certeau au sujet de la manière dont l'histoire trouve aujourd'hui l'objet de son travail dans l'explicitation des conditions de sa propre activité⁴⁶¹. La mise en évidence de la condition de fragment de toute photographie remet en cause le statut et la valeur de document de cette image.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁵⁹ Les images reproduites ici présentent une légère distorsion que ne possèdent pas les originaux et qui est due au moyen de reproduction que nous avons utilisé.

⁴⁶⁰ Virginia Pérez-Ratton, *Cynthia Soto*, San José, Fundación Teoretica/Jotabequ, 2007, p. 3.

⁴⁶¹ Cf. *Supra* notes de bas de page n° 97 et 112.

Enfin, la taille des images (plusieurs mètres de large et de haut), l'importance des couleurs et de l'agencement des fragments (qui dénote une préoccupation formaliste en termes de composition), renvoient à une tradition picturale moderniste, incitant le spectateur à considérer l'image pour elle-même (ses qualités plastiques) en tant que représentation. À travers les différents procédés qu'elle emploie – la mise en évidence des principes de construction de l'image en particulier – et les références qu'ils établissent – entre tradition photographique et tradition picturale –, Cynthia Soto dépasse un usage documentaire fondé sur l'utopie d'une valeur portée en soi par le document. L'artiste revendique une conception de la photographie qui s'appuie sur l'histoire de ses pratiques et de ses théories, mais qui considère la description non comme une saisie mais comme un acte de construction permettant de faire exister le référent et d'en valoriser le potentiel esthétique :

Un art de l'imitation fondé sur la description, autonome et réflexif, s'actualisant dans sa valeur d'exposition assurée par la forme du « tableau » et ne dénigrant pas une « rigidité » qui forme le rappel de la « mécanique de l'enregistrement » (Jeff Wall)⁴⁶².

Cynthia Soto conjugue ces différentes ressources en tenant compte du statut des objets auxquels elle applique cette forme traditionnelle du relevé patrimonial. Les pratiques patrimoniales tendent généralement à figer la forme et la valeur des objets qu'elles documentent. Or, les objets qui constituent le patrimoine documenté dans cette série sont le fruit de pratiques vernaculaires : des intérieurs qui se modifient au gré des agencements singuliers de leurs propriétaires. L'effet de répétition créé par les décalages du point de vue permet d'échapper au hiératisme de la forme patrimoniale et de rendre compte du caractère à la fois singulier et dynamique de ces agencements, d'où la dimension réflexive d'une telle pratique de l'image. Cet effet de répétition semble avoir été conçu en fonction des caractéristiques du référent, dans la mesure où il contribue à intensifier le caractère surchargé des intérieurs photographiés. À ce titre, en concluant la présentation de cette série dans le catalogue de l'exposition, la commissaire

⁴⁶² Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002, p. 106.

déclare que « la multiplication des prises de vue semble mettre en scène la difficulté d’appréhender une réalité excessive, trop vaste »⁴⁶³.

Les interventions de Marlon García et de Cynthia Soto semblent avoir un contexte en commun, celui de la carence d’images ; dans le premier cas, il s’agit de « combler » le vide laissé par les disparitions et de suturer les tourments qui en résultent, tandis que, dans le second, il s’agit d’anticiper une disparition. Tous deux partagent un même ancrage dans les pratiques traditionnelles de la photographie documentaire. Cautionnées par la nature d’immanence de l’image photographique, ces pratiques ont constitué des modalités photographiques privilégiées pour représenter le passé. Bien qu’elles aient pu investir le champ de l’art à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, elles n’ont pas cessé de fournir des documents visuels pour l’histoire car elles « sont [en effet] indissociables d’une ”conscience historique” »⁴⁶⁴. Art et histoire ne s’excluent pas mutuellement comme en témoigne sans doute avec exemplarité le projet de documentation photographique du territoire mené par la DATAR en France dans les années 1980 à partir d’une commande publique et d’une équipe de photographes reconnus pour leur pratique artistique⁴⁶⁵. Capables d’interroger et de redéfinir les protocoles de prise de vue et d’édition qui donnent à l’image photographique sa valeur documentaire, les artistes refusent désormais de croire en une valeur invariable du document photographique. Au contraire, ils préfèrent placer l’image au cœur d’une pratique réflexive, à partir d’une mise en scène de ses propres conditions de visibilité notamment.

5.2.5. Le rôle des images en question : du témoignage à la disparition

L’analyse des travaux de Marlon García et Cynthia Soto montre que « toute transparence photographique est illusoire » même lorsque ces travaux reposent sur des pratiques documentaires de la photographie. Cependant, il semble difficile d’étendre

⁴⁶³ Tamara Díaz Bringas, *op.cit.*, p. 15.

⁴⁶⁴ Gilles Saussier, Emmanuelle Chérel, *op.cit.*, voir note de bas de page n° 453.

⁴⁶⁵ À ce sujet voir notamment :

- Raphaële Bertho, *La Mission photographique de la DATAR, un laboratoire du paysage contemporain*, Paris, La Documentation française, 2013.
- Vincent Guigueno, « La France vue du sol : Une histoire de la Mission photographique de la DATAR (1983-1989) », *Etudes Photographiques*, n° 18, Société française de Photographie, Paris, 2006.
- *Paysages, photographies, 1984-1988*, Mission photographique de la Datar, Paris, Hazan, 1989.

cette affirmation à l'ensemble des pratiques photographiques. Malgré l'adhésion qui suscite aujourd'hui l'opinion d'Olivier Lugon, il faut reconnaître que certains usages photographiques reposent encore sur la logique traditionnelle du document photographique comme valeur d'usage instrumentale et caution historique immanente. Parmi ces usages, le photojournalisme en est sans doute l'un des plus emblématiques.

L'œuvre de l'artiste colombien Oscar Muñoz interroge le statut des photographies de presse et remet plus largement en cause la capacité des images à rendre compte du réel et à représenter le passé. Durant les décennies de 1990 et 2000, il a réalisé sous la forme d'installations des œuvres qui, à partir d'une grande maîtrise des procédés techniques photographiques, exacerbent les caractéristiques dans le but de révéler la précarité de l'existence des images photographiques. Les travaux d'Oscar Muñoz expriment en quelque sorte un discrédit de l'image photographique, de sa valeur documentaire et peut-être surtout des usages médiatiques qui lui sont associés. Dans les œuvres qu'il a réalisées, il réemploie en effet très souvent des photographies publiées dans la presse. Aux côtés de l'archive, le journalisme est aujourd'hui l'une des pratiques documentaires qui promeut la valeur de document de l'image photographique et la caution de l'empreinte.

La photographie de presse constitue l'une des modalités documentaires de représentation du monde bénéficiant probablement de la plus grande visibilité dans le contexte actuel et en ce qui concerne l'image fixe. La pratique journalistique de la photographie fonctionne principalement à partir d'une répétition de ses propres critères de production des images et de sélection des événements à photographier. L'effet de redondance suscité par cette répétition produit une certaine forme d'uniformisation des représentations du monde. Dans un tel contexte, Oscar Muñoz « s'intéresse à la fonction de médiateur de la photographie et de la presse, et remet en question la capacité des images reproduites dans la presse à jouer un rôle de mémoire »⁴⁶⁶.

Cette remise en cause n'a pas seulement pour fonction de mettre en évidence les limites de la rhétorique sur laquelle s'appuie le photojournalisme. Elle prend sens eu égard aux spécificités d'une expérience historique et du contexte politique colombien. Depuis plus de cinquante ans, le pays connaît une guerre civile qui, bien que militairement active dans certaines zones du pays, affecte la majeure partie de la

⁴⁶⁶ Carolina Ariza, *América Latina, 1960-2013, Photographies, op.cit.*, p. 266.

population et détermine une activité médiatique dominée par de funestes événements. La répétition des événements de même nature et des critères de production des images génère un effet de redondance qui estompe la singularité de ces événements et défie la capacité des individus à s'en rappeler.

L'œuvre intitulée *Aliento* (que l'on traduit généralement par le terme « Haleine » mais que nous traduirons ici par « Respiration » ou « Souffle ») a été réalisée en 1999 à l'aide d'une technique mixte de photographie et de sérigraphie. L'artiste a utilisé des plaques de métal poli comme supports pour des photographies extraites de journaux colombiens documentant de tragiques faits divers. Toutefois, les photographies n'apparaissent que si le spectateur souffle sur la surface polie qui fonctionne comme un miroir (*Figures 171 et 172*). Tant qu'il n'a pas soufflé, il ne peut observer que sa propre image. Oscar Muñoz invente ainsi un astucieux procédé pour rappeler au spectateur que les morts n'existent que dans la mémoire des vivants, étant donné que l'image n'apparaît que s'il intervient volontairement. Ainsi, si les images ne sont visibles que selon certaines conditions d'énonciation (dans le cas présent, celles du journalisme puis celles de l'exposition artistique), ce procédé nous rappelle aussi les conditions de co-énonciation, soit l'interaction entre le spectateur et l'image, dans lesquelles l'image acquiert une visibilité effective. Dans un contexte dominé par une quotidienneté de la violence et de la mort, ce procédé peut être interprété comme une exhortation à agir pour se remémorer. L'artiste invente ainsi une manière de mettre en évidence la précarité des images de presse. Il réunit en effet dans l'espace d'exposition les caractéristiques de l'expérience du photojournalisme : la répétition des sujets et des formes de représentation (les images ont toutes le même aspect), et la précarité temporelle de leur existence médiatique. Les images s'estompent et disparaissent rapidement après que le spectateur ait soufflé, de même que les informations s'évanouissent dans la succession d'événements de nature similaire.

L'ancienne force symbolique des images semble épuisée et la mort est devenue si abstraite qu'on voit même s'évanouir à son propos la question du sens qui lui était traditionnellement attachée. Non seulement nous ne disposons plus d'images de la mort qui sachent nous obliger, mais nous commençons même à nous habituer à la mort des images qui bénéficiaient encore, il y a peu, de la puissance de fascination anciennement

opérée par le symbolique. L'analogie entre l'image et la mort, qui paraît être aussi archaïque que la fabrication des images elle-même, verse du même coup dans l'oubli⁴⁶⁷.

L'installation d'Oscar Muñoz montre que la rapidité avec laquelle les photographies d'événements tragiques se succèdent et disparaissent dans la presse remet en cause notre capacité à donner du sens aux événements, en même temps qu'elle annihile la capacité des images à jouer d'une fonction symbolique. De manière sous-jacente, la question du rôle de la mémoire est au cœur de ces deux phénomènes dans la mesure où la capacité à se rappeler prend sens lorsque le souvenir – lui-même image mentale – est chargé d'une valeur symbolique. La réitération des événements que suscite la continuité du conflit tend à brouiller la capacité des individus à donner du sens, dans la mémoire, à l'expérience historique du conflit.

Une installation réalisée en 2007 et intitulée *Paístiempo* critique explicitement les modalités photojournalistiques de représentation du monde. Le titre fait référence aux noms des deux journaux colombiens, *El País* et *El Tiempo*, qu'Oscar Muñoz reproduit sous la forme de gravures, laissant apparaître leur trame typographique. Dans l'exposition, selon les pages extraites de ces journaux cette trame est plus ou moins agrandie (*Figure 173*). Les pages sont disposées depuis l'agrandissement le plus fin au plus grossier. Ainsi, le contenu (textes et images) des pages se désintègre dans la disposition graduelle que leur donne l'exposition. L'artiste élabore ainsi un procédé illustrant la disparition, ou peut-être plutôt la dissolution, des informations journalistiques dans la continuité du flux médiatique.

L'œuvre intitulée *Lacrimarios* réalisée en 2001 fonctionne selon un principe similaire à *Aliento*. Toutefois, c'est moins la question de la capacité de se rappeler qui intéresse cette fois l'artiste que les enjeux soulevés par la temporalité de l'image et de son souvenir. Visibles sans autre intervention que celle du regard du spectateur, les photographies que l'artiste reproduit vont se dégrader progressivement durant toute la durée de l'exposition (*Figures 174 et 175*). Le temps permet ainsi d'apprécier les transformations de l'image jusqu'à sa décomposition. Les photographies exposées dans cette installation ont à nouveau été extraites de journaux, le titre de certains articles est

⁴⁶⁷ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images, op.cit.*, p. 183.

d'ailleurs parfois partiellement lisible⁴⁶⁸. Elles ont été reproduites en déposant de la poudre de carbone à la surface de cubes en verre remplis d'eau. La condensation qui se produit crée des gouttelettes qui tombent sur chaque image et en altèrent progressivement la qualité. L'éclairage leur permet de se refléter sur les différentes faces du cube. Les images sont instables et se meuvent au gré des fluctuations de la surface pour disparaître petit à petit et ne laisser enfin qu'une tache informe, actant « la mort des images ».

L'environnement humide dans lequel les images évoluent évoque la région de Colombie d'où sont issues les nouvelles extraites des journaux. Elles concernent en effet la côte Pacifique et plus précisément le Chocó, l'une des régions de la planète où les précipitations sont les plus importantes. Mais c'est aussi la région la plus pauvre du pays, où les populations sont soumises à des déplacements forcés, à la quotidienneté des pressions et des affrontements entre les guérillas des FARC, de l'ELN et les groupes paramilitaires qui se disputent notamment le contrôle des ressources naturelles. Au regard du titre de la série, les gouttes d'eau qui tombent sur l'image peuvent être interprétées comme les larmes que suscite la teneur tragique des événements qui ont lieu dans la région. Les cubes remplis d'eau sont en effet comme des « lacrimarios », des récipients qui, chez les Grecs et les Romains, étaient disposés dans les tombes et contenaient des huiles parfumées et parfois les larmes des proches du défunt. Les photographies exposées peuvent donc être identifiées comme des images mortuaires. Le procédé employé et les références qu'il convoque suggèrent une forme d'équivalence entre l'image matérielle qu'est la photographie et l'image mentale qu'est le souvenir.

La référence aux « lacrimarios » nous rappelle que l'histoire de la production des images est intimement liée à la question de la mort et de l'absence qu'elle suscite. L'image et la mort peuvent faire l'objet d'une analogie dans la mesure où toutes deux se réfèrent à une absence. Pourtant, par le passé, les images ont été dotées d'une fonction symbolique, « elles avaient pour fonction de se substituer au corps disparu des défunts »⁴⁶⁹. Les images mortuaires n'ont cessé de conserver cette fonction en garantissant dans leur propre existence tangible le souvenir des individus auxquelles

⁴⁶⁸ *Figure 174*, on peut distinguer les termes « [...]ctáreas les han arrebatado » que l'on pourrait traduire par « des hectares leur ont été enlevés » et qui semble faire référence à l'une des conséquences du conflit armé, à savoir la dépossession de plusieurs centaines de milliers d'hectares de terres cultivables que subissent de nombreux paysans colombiens.

⁴⁶⁹ Hans Belting, *op.cit.*, p. 184.

elles se réfèrent : «[E]n fabriquant des images, on entreprenait quelque chose pour ne pas demeurer plus longtemps assujetti à l'expérience de la mort »⁴⁷⁰. Le contexte latino-américain recèle de nombreux exemples témoignant encore de ces usages de l'image, la pratique symbolique mise en œuvre par Marlon García en est un exemple. Un peu partout en Amérique latine, dans les manifestations que suscitent les revendications de justice au sujet des disparus, des individus brandissent l'image de leur proche. L'image tangible (le plus souvent un portrait photographique) a une double fonction : elle atteste d'une part de l'existence des disparus par le passé et elle symbolise leur présence dans la mémoire des vivants.

Dans l'installation d'Oscar Muñoz, la décomposition progressive des images jusqu'à leur disparition peut être interprétée comme une manière de mettre en évidence la relativité de l'image et du souvenir. L'installation apparaît ainsi comme une métaphore des transformations auxquelles le temps soumet les images. Mais cette interprétation évacue les incidences politiques liées au contexte et au statut des images reproduites. Parce qu'il utilise des photographies de presse qui renvoient à la violence du contexte politique, le dispositif créé par l'artiste remet en cause la visibilité de l'image photographique, de même que la capacité de notre mémoire à donner une valeur symbolique à ces images médiatiques. L'artiste élabore ainsi une critique du rôle de médiateur que joue la photographie de presse. Paradoxalement, tout en souhaitant rendre compte du monde, le mouvement et la temporalité de l'image de presse immunisent notre capacité à investir l'image d'une fonction et d'une valeur symbolique. Le dispositif créé par l'artiste possède – ne serait-ce que par son titre – d'évidentes connotations symboliques qui peuvent être interprétées comme une invitation à redonner à l'image une fonction signifiante.

L'analyse des travaux qui précèdent nous a conduit à repenser progressivement les modalités d'une réappropriation du passé. Avant d'entrer dans le troisième et dernier chapitre de cette deuxième partie qui présente et analyse une autre de ces modalités, nous souhaitons rappeler les différentes acceptions de l'expression « réappropriation du passé » que nous avons jusqu'à présent distinguées.

La première de ces acceptions concevait la « réappropriation du passé » comme une manière de faire sien un aspect du passé qui fut oblitéré ou marginalisé par

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 186.

l'expérience historique de formation des sociétés et des cultures en Amérique latine (qu'il s'agisse de l'expérience coloniale ou des expériences nationales). Dans les travaux qui relèvent de cette acception⁴⁷¹, la réappropriation du passé se traduisait par une réhabilitation symbolique dans le présent d'un répertoire de signes considérés comme indices de ce passé. La réappropriation du passé supposait donc un exercice d'introspection et de dévoilement et engageait nécessairement une réflexion sur l'identité⁴⁷². Toutefois, devant l'impossibilité à restituer la valeur symbolique de ces signes, cet exercice conduisait à prendre conscience des « trous de la mémoire collective » et à redéfinir l'identité de manière hétérogène, mais aussi souvent conflictuelle. C'est pourquoi, ce rapport au passé consistait moins à se réapproprier tels quels certains aspects du passé – marginalisés par une histoire des vainqueurs – qu'à mettre en valeur le rôle qu'ils ont joué dans la constitution des identités et des cultures en Amérique latine, en manifestant symboliquement leur présence dans le présent.

Dans le second chapitre, la question des modalités de représentation du passé est apparue comme la problématique centrale des travaux que nous avons analysés⁴⁷³. Une réappropriation du passé résultait nécessairement d'une réappropriation des modalités de représentations de celui-ci. Or, l'enjeu de ces travaux était moins une réhabilitation symbolique du passé dans le présent qu'une relecture du passé depuis le présent. Toutefois, en même temps qu'ils se réappropriaient des modalités de représentation du passé, les artistes en interrogeaient la légitimité. La question de l'autorité de l'instance qui médiatise et modèle une connaissance du passé, et de la crédibilité de ses modalités de représentation, est en effet progressivement devenue primordiale au cours du chapitre. Il n'est guère étonnant que l'image photographique ait occupé une place aussi importante dans ces remises en question. Sans doute, pour une part parce que l'un des enjeux des pratiques artistiques contemporaines consistent à réinterpréter les usages du médium avec lequel elles travaillent. Mais aussi, parce que, dans un grand nombre de ses usages (documentaires, archivistiques, vernaculaires), le médium photographique

⁴⁷¹ Rappelons le nom des artistes dont nous avons analysé certains travaux : Tatiana Parcerro, Ambra Polidori, Adriana Calatayud, Anna Bella Geiger, Gerardo Suter, Luis González Palma.

⁴⁷² Hormis le cas du travail de Gerardo Suter qui implique bien plus la question de la valeur symbolique du patrimoine préhispanique.

⁴⁷³ Dans ce chapitre, nous avons analysé certains travaux de : Luis González Palma, Verónica Riedel, Marlon García, Cynthia Soto, Rosângela Rennó, Milagros de la Torre, Fredi Casco, Oscar Muñoz.

implique très souvent la question de l'absence et donc une relation aux catégories passé/présent.

Nous allons maintenant analyser des travaux qui manifestent un autre type de rapport au passé où les nombreuses références historiques convoquées par les artistes sont très souvent situées dans un environnement contemporain. L'emploi des anachronismes est en effet une modalité récurrente de ce nouveau rapport au passé. Au cours des deux chapitres précédents, les anachronismes n'ont pas occupé une place essentielle dans l'interprétation des images. Les images nous plongeaient dans le passé sans manifester expressément le contexte contemporain depuis lequel les artistes travaillent. Dans les travaux qui vont suivre, l'articulation passé/présent se fait explicite dans les images elles-mêmes et non plus seulement au regard des informations contextuelles données dans les expositions, ce que nous pourrions appeler le paratexte des œuvres.

CHAPITRE 6
Le passé déconstruit par le présent

La cohabitation des catégories passé et présent visible dans les images étudiées au sein de ce chapitre ne relève pas d'une contemporanéité du passé, telle que nous souhaitons l'étudier dans la troisième partie de cette thèse. Dans la troisième partie, nous verrons que les artistes tentent en effet de montrer comment certains événements et configurations historiques (sociales, économiques, politiques et symboliques) persistent ou se réitèrent dans le présent. Ainsi, dans ce que nous avons nommé « Actualiser le passé », les anachronismes relèvent moins d'une superposition des temporalités volontairement effectuées par les artistes, que d'une volonté d'identifier dans le présent des indices et des schèmes du passé qui en déterminent la compréhension. Au contraire, dans les travaux qui vont suivre, l'anachronisme constitue pour les artistes un moyen de mettre en évidence la façon dont le passé produit une interprétation mensongère et stéréotypée du présent et en suscite une compréhension désuète.

Ayant pris acte de l'évolution des sociétés latino-américaines et de la conflictualité qui est à l'œuvre dans les contextes où ils travaillent, les artistes s'en prennent notamment aux grands récits fondateurs et intégrateurs. Ils tentent de mettre en évidence le caractère apologétique et mythique de ces grands récits, ceux des identités nationales en particulier, et s'attaquent aux figures historiques qui les soutiennent. La teneur critique de ces travaux conduit à une déconstruction des attributs caractéristiques de l'identité, mais aussi à une redéfinition de celle-ci à la lumière de l'évolution des sociétés et des cultures latino-américaines dans le contexte de la mondialisation.

C'est pourquoi, dans ce chapitre, contrairement aux deux chapitres précédents, les travaux analysés manifestent moins un désir de se réappropriier le passé dans le présent – que ce soit pour en récupérer ou en relire un aspect – que de s'en défaire – pour délester le regard sur le présent de l'idéalisme passéiste qui présida à la construction des identités nationales. La volonté de se défaire du passé suppose que passé et présent soient identifiés comme deux catégories temporelles séparées. Nous allons voir que la contemporanéité du passé suppose au contraire que ces deux catégories temporelles cohabitent.

Le chapitre précédent nous a conduit à mettre en évidence la suspicion ou le doute et parfois même le discrédit que suscitent les images qui représentent le passé. Face à ce discrédit, de nombreux artistes ont développé des pratiques photographiques qui évincent la question de la temporalité de l'image photographique. La mise en scène,

en particulier, est devenue une modalité de représentation permettant de faire cohabiter des temporalités, sans que la question de la temporalité spécifique de l'image photographique n'apparaisse nécessairement comme un enjeu de la représentation. Un regard sur les pratiques contemporaines de la photographie en Amérique latine montre que la parodie et le pastiche sont devenues des modalités récurrentes pour remettre en question les grands récits fondateurs et intégrateurs de la nation et/ou de l'identité. Ces modalités permettent de faire référence à différents types de répertoires iconographiques et donnent à l'image une capacité réflexive. Il est clair que, pour acquérir cette capacité réflexive, l'image photographique a dû cesser de camper sur la temporalité propre à sa nature indicielle.

Dans les écrits sur la photographie latino-américaine contemporaine, ce phénomène est considéré comme l'expression d'un doute généralisé vis-à-vis des récits traditionnels de l'histoire et de l'identité. Ils en tirent la conclusion que les artistes déconstruisent et reconstruisent librement cette notion et les récits qui l'ont accompagnée. Alejandro Castellote relie commodément les enjeux éthiques et esthétiques engendrés par cette situation en faisant double emploi du terme doute. Pour qualifier la photographie contemporaine latino-américaine, il parle en effet d'une « exacerbation du doute comme approche formelle »⁴⁷⁴. Pour lui, ce doute serait le signe d'une volonté de rupture vis-à-vis de l'hégémonie des régimes de représentation traditionnels, des récits officiels de l'histoire et des discours essentialistes sur l'identité. Le vocabulaire utilisé pour décrire les modes de figuration utilisés par les artistes relève typiquement de la théorie bakhtinienne ainsi que des théories du baroque latino-américain. Les mots qui reviennent sans cesse dans les commentaires sont la parodie, le travestissement, la carnavalisation, le sarcasme, la transgression, tandis que, pour qualifier les pratiques, on parle de montage/collage, de fragment, de série, de syntaxe singulière, de procédé narratif emprunté, d'échange iconographique, de dialectique⁴⁷⁵. En étudiant les références présentes dans les images et la manière dont elles sont configurées, nous souhaitons voir comment le travail artistique entreprend une

⁴⁷⁴ Alejandro Castellote, *Photoquai, op.cit.*, p. 22.

⁴⁷⁵ Tous les termes et expressions recensés ici n'apparaissent pas dans le texte d'Alejandro Castellote mais proviennent de différents écrits de commissaires d'exposition et critiques d'art. Nous les avons réunis ici car ils appartiennent tous à un même vocabulaire utilisé par les acteurs du monde de l'art ; ils proviennent souvent des appropriations latino-américaines de la théorie bakhtinienne et conviennent aux théoriciens du baroque.

articulation critique des différentes temporalités témoignant d'une volonté de se défaire du passé ou de le déconstruire.

6.1. Déconstruire l'histoire nationale

L'histoire nationale est souvent l'un des enjeux de la critique effectuée par les artistes dans leurs travaux. L'expression « histoire nationale » fait ici spécifiquement référence à l'Histoire officielle ou canonique imaginée et promotionnée par l'Etat, rappelons qu'elle constitue un courant historiographique nommé « *historia patria* » en Amérique latine. Dans un contexte où « l'Etat précède la nation »⁴⁷⁶, l'histoire nationale a joué un rôle très important, elle souhaite en effet proposer un récit intégrateur et consensuel permettant de fédérer les différents constituants nationaux et de résorber la violence des conflits qui les opposent. Mais ce récit fonctionne à partir d'une idéalisation des différents constituants nationaux et des relations qu'ils entretiennent dans la construction de la nation. Cette idéalisation escamote la conflictualité de ces relations et les inégalités existantes entre ces différents constituants. En plus de ne pas rendre compte de la réalité sociale et de sa complexité, elle produit une forme d'inertie dans la mesure où elle ne rend pas compte des évolutions de la société.

6.1.1. L'idéalisme d'un récit mythique incohérent

L'artiste vénézuélien Alexander Apóstol a produit en 2010 une série de photographies et une vidéo intitulée *Ensayando la postura nacional* (« Mettre à l'épreuve la posture nationale »). Dans ces photographies réalisées à partir de mises en scène, l'artiste revisite l'œuvre du peintre vénézuélien Pedro Centeno Vallenilla. La référence n'est identifiable qu'à condition de connaître l'œuvre du peintre car ses peintures n'ont pas été exposées ni reproduites à côté des photographies. Toutefois, en tant que peintre officiel de la dictature de Marcos Pérez Jiménez durant les années 1950, les peintures de Pedro Centeno Vallenilla bénéficient d'une notoriété qui, au Venezuela, rend la référence évidente. Le caractère évident de cette référence est appuyé par le fait que les textes qui accompagnent la présentation des photographies et de la vidéo les mettent systématiquement en relation avec l'œuvre du peintre. Enfin, Alexander

⁴⁷⁶ Henri Favre, *op.cit.*, p. 125.

Apóstol a ostensiblement produit les images pour que la référence soit explicite étant donné qu'il conserve les poses maniéristes du peintre, la disposition des figures dans l'espace et l'habillement des personnages représentés.

Formé à la peinture dans le contexte de l'Italie fasciste précédant la Seconde Guerre Mondiale, l'œuvre de Pedro Centeno Vallenilla peut être considérée comme l'expression visuelle de l'« *historia patria* » dans la mesure où elle eut notamment pour fonction de consolider une iconographie nationale patriotique. Alimentée par certains mythes de la fondation de la nation vénézuélienne, elle se caractérise par une exaltation naïve du métissage comme paradigme de construction de la nation. Les figures qui composent le répertoire iconographique du peintre représentent de manière stéréotypée les différents constituants ethniques qui ont formé le berceau de la nation vénézuélienne au XIX^e siècle : indigène, créole, blanche et noire. La stéréotypie concerne les poses maniéristes des individus et leurs mensurations que le peintre emprunte au canon gréco-romain et qui résulte de sa formation. Elle concerne également l'apparence des personnages que le peintre projette dans le contexte historique de la fondation du Venezuela dans de nombreuses images.

En guise d'exemple, en 1958 et 1959, le peintre réalise une fresque intitulée « *Gran Arquitecto* » (« *Grand Architecte* ») qui représente la naissance de la nation (*Figure 176*). Les Indiens, vêtus d'un pagne, d'une coiffe de plume et de leurs armes, cohabitent avec les gradés de l'armée de libération conduite par Simón Bolívar, qui sont reconnaissables par leurs costumes inspirés de l'armée napoléonienne. Les grandes figures de l'indépendance sont hissées sur les montagnes des Andes et dominant au premier plan les corps de trois individus, un Blanc, un Noir et un Indien, en train de graver dans la roche les emblèmes du blason vénézuélien⁴⁷⁷. L'image promulgue ainsi une représentation consensuelle de la nation au sein de laquelle les différents constituants raciaux sont unis vers un même objectif patriotique.

D'autres peintures représentent certaines figures de l'imaginaire et de l'iconographie nationale vénézuélienne, celle de María Lionza par exemple⁴⁷⁸. Les

⁴⁷⁷ Le détail de la fresque reproduit dans la *Figure 176* n'intègre pas les figures de l'indépendance qui dominent les trois individus situés au premier plan.

⁴⁷⁸ La figure de María Lionza renvoie à l'un des mythes fondateurs de la nation vénézuélienne dans la mesure où elle réunit de manière syncrétique l'héritage hispanique, amérindien et africain. María Lionza est considérée comme une déesse qui fait encore aujourd'hui l'objet d'un culte syncrétique.

figures de ce répertoire iconographique n'ont donc pas été inventées par le peintre, elles sont reprises à un imaginaire national patriotique qu'il alimente et interprète à travers une esthétisation des corps et des relations entre les différentes origines raciales et ethniques qui composent la nation. Alexander Apóstol reprend telle quelle l'apparence de ces figures dans ses mises en scène photographiques. Il conserve également la composition formelle des images, la posture des corps et leur habillement mais choisit parfois de ne reprendre que certains des personnages représentés et se concentre donc ainsi sur une partie de la représentation picturale et non pas sur son ensemble. Lorsque c'est le cas, l'artiste reprend en particulier les personnages qui dans la peinture participent symboliquement à la construction de la nation par un peuple métisse. Dans les peintures comme dans les photographies, ces personnages apparaissent complètement nus.

La photographie suivante intitulée « El escudo » (« Le blason ») fait explicitement référence à la fresque intitulé « Gran Arquitecto » (*Figure 177*). L'artiste reproduit la pose stéréotypée des trois individus qui représentent la naissance de la nation métisse. Il introduit toutefois une modification majeure qui se révèle dès le premier regard porté sur les photographies. Au paysage grandiloquent de montagnes dans lequel les personnages sont représentés dans la peinture, il substitue une pièce vide. La pièce est en mauvais état comme le montre la prise électrique déchaussée ou le sol noirci. Dans la peinture, les trois personnages représentés sont en train de graver dans la roche le blason vénézuélien. Or, dans la photographie, leurs poses, transposées presque littéralement, s'apparentent à un exercice chorégraphique étant donné que l'artiste ne reproduit pas le blason, mais il situe simplement les corps dans l'encadrement d'une fenêtre. Les deux rameaux situés de part et d'autre de la fenêtre permettent néanmoins de conserver le caractère symbolique de la scène représentée. Cependant, la capacité des personnages à représenter la nation est décrédibilisée par la contradiction que génère la mise en scène entre la pièce vide et la pose affectée mais sans finalité des personnages.

Dans ses mises en scène, Alexander Apóstol déplace les personnages du contexte historique et idéalisé dans lequel le peintre les représenta pour les situer dans un contexte contemporain auquel renvoie la maison. Dans les peintures, les personnages

Voir notamment, Angelina Pollack-Eltz, *María Lionza, Mito y Culto venezolano*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello/ Instituto de Investigaciones Históricas, 1972.

sont en effet campés dans un environnement naturel, des paysages de montagnes ou de bords de mer. Cet environnement alimente le caractère idéalisé de ces représentations de la nation. Avec la nudité des personnages, il permet au peintre de réinterpréter un mythe des origines depuis un point de vue nationaliste. En reprenant fidèlement ces figures et en les situant dans cette maison moderne et délabrée, Alexander Apóstol produit une contradiction visuelle et un anachronisme entre le décor ou l'environnement et les personnages mis en scène.

Dans la *Figure 177*, la pièce vide, poussiéreuse, et le climatiseur au-dessus de la fenêtre qui situent la mise en scène dans le contexte contemporain, paraissent comme un symbole de l'échec et des désillusions suscitées aujourd'hui par le projet moderniste poursuivi durant la dictature Marcos Pérez Jiménez (1952-1958)⁴⁷⁹. Dans l'ensemble de la série, l'environnement dans lequel Alexander Apóstol situe ses mises en scène joue un rôle essentiel pour mesurer les implications contextuelles des parodies qu'il réalise. Les photographies de cette série ont toutes été réalisées dans une grande maison moderne convertie en bureaux administratifs. Le mauvais état de la maison et le sentiment d'abandon que produit le dépouillement des pièces ainsi que l'aspect suranné du matériel de bureau (*Figure 178*) provoquent un important contraste avec la manière dont les corps sont représentés, le plus souvent nus, parfois en Indien stéréotypé ou dans un costume du XIX^e siècle évoquant la campagne militaire de Bolívar, qui permit la constitution d'un Etat vénézuélien. Ce contraste met en évidence le caractère idéalisé et anachronique de la représentation de la nation élaborée par Pedro Centeno Vallenilla durant les années 1950. À l'époque, le peintre officiel de la dictature plongeait dans le passé pour donner au pouvoir politique un récit visuel mythique, une épopée dans laquelle se projeter et légitimer ses actions.

Les mises en scène d'Alexander Apóstol montrent les contradictions sur lesquelles repose ce récit. Dans la *Figure 179*, il substitue aux montagnes à l'arrière-plan du paysan peint par Vallenilla (*Figure 180*), un intérieur sombre meublé par une étagère métallique sur laquelle sont empilés de vieux classeurs. Le décalage produit montre l'incohérence et la contradiction de ce récit de la nation avec les changements conduits par le régime. Au cours des années 1950, la place croissante de l'exploitation pétrolière dans l'économie nationale conduisit à délaisser les activités agricoles et

⁴⁷⁹ Alexander Apóstol met en évidence les échecs du projet moderniste vénézuélien dans d'autres travaux dont la série intitulée *Residente Pulido* réalisée en 2001.

engendra un exode rural massif. La référence au contexte administratif que l'on retrouve dans d'autres photographies (*Figure 181*) semble évoquer le caractère technocratique du pouvoir et de la politique engagée par le régime. L'environnement dans lequel les mises en scène sont situées paraît incongru et met à l'épreuve les différentes figures de Vallenilla en en révélant le caractère mythologique. Le titre de la série d'Alexander Apóstol, *Ensayando la postura nacional* (« Mettre à l'épreuve la posture nationale »), confirme cette interprétation étant donné la fonction d'ancrage qu'il assume pour le spectateur. Mais, cette remise en question n'est pas naturellement impliquée par l'inscription des figures dans un contexte contemporain, ce sont les caractéristiques de ce contexte qui la suscitent. La maison vide et délabrée dans laquelle les figures ont été transposées produit un sentiment de vacuité qui ébranle leur valeur symbolique.

Le décalage formel qui en résulte peut être décrit comme une articulation signifiante des catégories du passé (à laquelle renvoie la citation des peintures) et du présent (à laquelle renvoie l'environnement dans lequel elles sont reproduites). L'œuvre d'Alexander Apóstol n'a en effet pas seulement pour fonction de critiquer la teneur idéaliste et apologétique qui s'attache à la représentation de la nation produite par le peintre. L'environnement dans lequel Alexander Apóstol campe ces figures permet de motiver la critique depuis le contexte contemporain et de l'étendre ainsi à l'ensemble du projet moderniste au sein duquel l'œuvre de Vallenilla a été produite.

Comme Luis González Palma ou Verónica Riedel, Alexander Apóstol se réapproprie une modalité picturale de représentation du passé dans un but critique. Toutefois, cette réappropriation ne conduit pas à une relecture de l'histoire. La modification du décor qu'il effectue nous situe dans le contexte contemporain et manifeste ainsi l'échec de ce récit mythique et de l'idéalisme sur lequel il repose. Tout en se réappropriant l'autorité des figures de Vallenilla, l'artiste déconstruit le récit qu'elles entretiennent mais n'en modifie pas la teneur, comme c'est le cas dans les travaux de Verónica Riedel ou Luis González Palma. En montrant l'incohérence et la contradiction de ce récit au regard du contexte contemporain, l'artiste invite à se défaire de la représentation du passé promotionnée par l'Etat. À ce titre, il est intéressant de mentionner que les peintures de Vallenilla sont aujourd'hui encore exposées dans les bâtiments officiels du Venezuela. La teneur critique de cette série peut donc être interprétée comme une invitation à la défiance dans le contexte contemporain.

Sans y faire explicitement référence, cette série fait en effet écho au régime politique d'Hugo Chávez au sein duquel l'histoire, et notamment la figure de Bolívar, est devenu un puissant facteur de légitimation⁴⁸⁰. Dans les images, nombreux sont les costumes évoquant cette référence historique. Qu'il soit de gauche ou de droite, il semble que le pouvoir politique au Venezuela a souvent su instrumentaliser l'histoire pour légitimer ses actions et disposer du socle patriotique nécessaire à la mise en œuvre de sa politique. L'œuvre résonne avec le contexte contemporain au regard des réflexions critiques qu'elle suscite concernant le pouvoir autocratique et les mythologies nationales. Elle montre que le patriotisme souhaite conduire à la construction d'un corps social normalisé.

Le corps joue en effet un rôle essentiel pour comprendre cette série d'images et en particulier la valeur critique des reproductions photographiques de peintures. Dans les mises en scène, les personnages reproduisent les poses forcées et le maniérisme des figures du peintre. La vacuité du décor dans lequel ils sont transposés permet de focaliser l'attention sur les corps représentés. L'intermédialité, ou le passage de la peinture à la photographie, met en évidence la manière dont l'esthétique et la composition des peintures de Vallenilla produisent une représentation normative du corps social. En effet, si le caractère idéalisé des poses ne semble guère problématique dans les peintures, dans les photographies il met en évidence la théâtralité sur laquelle il repose, notamment parce que la question de la temporalité de l'image se pose différemment pour la peinture et pour la photographie. En effet, dans la photographie suivante intitulée « La bandera » (« Le drapeau ») (*Figure 182*), la position des corps apparaît tout simplement intenable hors de l'instantané photographique qui les immobilise. L'intermédialité donne ainsi à voir la pétrification des corps que produisent les peintures. Cette critique de la manière dont les représentations de la nation soumettent l'individu et le corps apparaît plus clairement encore dans le film qui accompagne l'exposition des photographies. Le film s'apparente à un tableau vivant dans la mesure où l'artiste demande à ses modèles de recréer avec leurs poses la peinture intitulée « La fecundidad » (« La fécondité ») (*Figure 183*). Le film montre les tentatives infructueuses des personnages pour garder la posture sans bouger. À travers

⁴⁸⁰ Pour une analyse des références à Simón Bolívar dans les discours d'Hugo Chávez, voir l'ouvrage de María Fernández González Binetti : *Hugo Chávez et Álvaro Uribe ou la force des mots*, Paris, L'Harmattan, 2012.

ce simple procédé, l'artiste révèle l'importance des corps et la normativité à laquelle ils sont soumis dans la représentation picturale.

L'importation du canon esthétique gréco-romain qu'effectue le peintre témoigne de l'idéalisation à partir de laquelle il élabore une mythologie nationale. Si les corps nus et athlétiques des personnages suggèrent des implications érotiques, la force coercitive de la pose tend à dissoudre ces implications tant l'érotisme et la sensualité des corps paraissent normés. En reproduisant les figures du passé de Vallenilla dans une grande maison moderne, l'anachronisme employé par Alexander Apóstol permet de dénoncer la teneur idéaliste et normative du récit visuel de la construction de la nation et de l'identité. L'incongruité du contexte où sont reproduites ces figures montre l'incohérence de ce récit devant l'expérience historique d'une modernité tronquée et inachevée. La déconstruction du récit mythique qui en résulte déleste le regard sur le présent des illusions du passé. L'ancrage contemporain des images peut ainsi être entendu comme une invitation à se défaire des images fantasmées du passé.

6.1.2. Détournement des images du passé et renversement des valeurs symboliques

De même qu'Alexander Apóstol, l'artiste argentin Leonel Luna revisite des peintures canoniques de l'histoire de l'Argentine ou de l'Uruguay dans des photographies réalisées au cours des années 2000. Comme dans le cas précédent, la citation picturale a moins pour but de modifier la teneur du récit historique de la nation véhiculée par ces peintures, que d'en interroger la valeur au regard du contexte contemporain.

Leonel Luna a donné à la photographie suivante le titre, « La Conquista del Desierto » (« La Conquête du Désert »), le même que donna le peintre Juan Manuel Blanes à l'œuvre qu'il réalisa en 1889 pour commémorer la conquête de l'Ouest argentin (*Figures 184 et 185*). Conquête réalisée par le général Julio A. Roca entre 1876 et 1879 à laquelle nous avons fait précédemment référence au cours de l'analyse du travail de res. L'œuvre de Blanes appartient à la peinture d'histoire, un genre académique pratiqué dans de nombreux pays d'Amérique latine au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. La peinture d'histoire se caractérise notamment par la dimension épique et monumentale des scènes qu'elle représente. Elle a joué un rôle essentiel dans

la construction nationale des jeunes Etats latino-américains et la légitimation de leur récit historique. Le rôle de la peinture d'histoire va en effet au-delà de la mission de documentation des grands épisodes de l'histoire nationale qui lui est assignée. À travers l'esthétique très souvent grandiloquente des scènes qu'elle représente, elle élabore un récit visuel qui conforte l'idéal patriotique et nationaliste dont a besoin le pouvoir politique pour légitimer ses actions.

En guise d'exemple, le succès de la campagne militaire qui porta le général Roca à la présidence de l'Argentine en 1890 n'a pas été entaché par la violence exercée sur les communautés indigènes. Ce manque de réactions se comprend pour une part au regard de la représentation des communautés indigènes que produit notamment la peinture d'histoire à l'époque. L'œuvre suivante, réalisée en 1892 par Angel Della Valle et intitulée « La vuelta del malón », représente le rapt d'une femme blanche par des Indiens à cheval ayant profané une église (*Figure 186*). Une telle représentation des communautés indigènes a contribué à justifier la campagne militaire en tant que campagne de civilisation et de lutte contre la prétendue barbarie des Indiens.

Les reproductions de tableaux que réalise Leonel Luna n'ont pas pour but d'effectuer une relecture du récit historique des événements représentés. L'artiste souhaite tirer profit de l'importance symbolique que revêtent ces représentations picturales pour interroger le contexte contemporain. L'image intitulée « La Conquista del Desierto » a été réalisée à partir d'un collage de trente-cinq photographies (*Figure 185*). Elle a été produite en 2002 durant la crise économique et sociale qui a violemment frappé le pays et provoqué une très importante dévaluation de la monnaie. L'artiste a remplacé chacun des cavaliers de la peinture par des photographies de civils en armes et au visage couvert pour dissimuler leur identité. Il a également utilisé ses propres photographies de manifestants et de policiers réalisées au cours des manifestations qui agitèrent le pays durant l'année 2001. Enfin, la peinture de Blanes qu'il a choisi de reprendre renforce la référence à ce contexte car elle est reproduite sur les billets de cent pesos de monnaie argentine.

Ces références contemporaines permettent à la citation picturale effectuée par Leonel Luna de délivrer la peinture de Blanes de la temporalité historique qui lui est assignée par sa valeur documentaire. Il s'agit de détourner la valeur symbolique de cette image pour la réinvestir depuis le contexte contemporain. Ce détournement ne

fonctionne que grâce à la reconnaissance de l'image de référence, c'est pourquoi Leonel Luna conserve la composition formelle de la peinture de Blanes. L'anthropologue Hans Belting estime que les images ont la capacité d'être intermédiaires, qu'elles peuvent transcender les déterminations techniques relevant de leur médium pour s'actualiser dans de nouveaux médiums. La citation picturale effectuée avec la photographie est une manière d'engager ce transit des images : « [L]e caractère épique de notre présent est réinvesti de significations à travers les épisodes qui ont marqué la construction de notre nation, sur la base d'une violence inouïe incarnée parfois par la civilisation, d'autres fois par la barbarie »⁴⁸¹.

Dans cette citation, Leonel Luna explique sa démarche et suggère la valeur subversive du renversement qu'il effectue à travers une référence que l'on retrouvera dans une œuvre d'un autre artiste argentin, Eduardo Molinari. En intégrant des références contemporaines à une représentation du passé, l'anachronisme créé par l'artiste a pour but de recycler la valeur symbolique de la peinture dans le présent. Toutefois, il ne s'agit pas de faire à nouveau bénéficier le pouvoir politique de cette valeur symbolique. En substituant les cavaliers par des manifestants, l'artiste renverse l'attribution des valeurs de l'image de tutelle. Cette réappropriation permet d'intégrer symboliquement la contestation populaire au récit épique de la nation. La représentation des manifestants n'est plus marquée par la criminalisation dont ils font souvent l'objet dans les médias, au contraire elle invite à en faire de nouveaux héros de la nation.

Enfin, la valeur subversive de cette réappropriation ne concerne pas seulement le contexte contemporain dans la mesure où elle renouvelle le regard sur la peinture de Blanes. La substitution effectuée par l'artiste ne détermine néanmoins pas une relecture du passé, dans la mesure où les manifestants ne sauraient renvoyer au temps passé de la Conquête du Désert. Pour autant, le renversement effectué témoigne de la manière dont les images peuvent être délibérément mises au service d'un discours et d'une représentation des événements. Ainsi, tout en s'appuyant sur l'autorité de l'image de référence pour en détourner la valeur, la substitution qu'opère Leonel Luna dénonce le parti pris du récit historique que conforte la peinture de Blanes. De plus, parce qu'il

⁴⁸¹ Notre traduction de : « El carácter épico de nuestro presente se resignifica a través de los episodios que marcaron la construcción de nuestra nación, sobre la base de una inaudita violencia encarnadas unas veces por la civilización, otras por la barbarie ».
Leonel Luna, *Mapas Abiertos*, *op.cit.*, p. 126.

utilise précisément l'image qui apparaît sur les billets de cent, Leonel Luna suggère une relation d'équivalence entre la dévaluation de la monnaie et la dévaluation de l'histoire officielle.

Mais l'un des enjeux sous-jacents de la citation picturale est sans doute la remise en question du statut des images. Dans les différents travaux de Leonel Luna, les reprises de peinture se caractérisent très souvent par une certaine naïveté des compositions. Comme dans le travail d'Alexander Apóstol, la transposition des poses par le biais de la photographie exacerbe le maniérisme des peintures. Au-delà des enjeux contemporains de la substitution, le détournement de l'image possède donc une fonction critique à l'égard de la façon dont les représentations sont mises au service d'une interprétation des événements.

D'un point de vue formel, on peut considérer que le caractère flagrant de la citation picturale est une manière de signaler la versatilité des valeurs que l'on attribue aux images : « Il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie. Cette barbarie inhérente aux biens culturels affecte également le processus par lequel ils ont été transmis de main en main »⁴⁸². Dans cette citation, Walter Benjamin établit la possibilité d'un renversement des valeurs traditionnellement associées aux objets constituant un patrimoine culturel et met en évidence l'importance du récit, comme processus de transmission, qui perpétue l'attribution de ces valeurs. Dans l'image de Leonel Luna, le renversement auquel conduit la substitution des cavaliers par des manifestants montre que, selon le point de vue adopté, la violence des événements peut être interprétée comme témoignage de culture ou civilisation, ou comme témoignage de barbarie.

Au regard du caractère épique de son récit, l'histoire officielle relève très souvent de l'historicisme que critique Walter Benjamin. Les travaux d'Alexander Apóstol et de Leonel Luna montrent que les représentations picturales ont contribué à composer « l'image éternelle du passé » (Walter Benjamin) dont a besoin l'« *historia patria* ». En mettant en relation ces images du passé avec le contexte contemporain, les artistes décrédibilisent le récit épique élaboré par ces représentations. Or, il ne s'agit pas de proposer une version alternative de ce récit, mais de déconstruire l'idéalisme dont il procède. La déconstruction conduit à révéler la façon dont les images sont mises au

⁴⁸² Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *op.cit.*, p. 433.

service d'un discours et d'une interprétation. Elle invite à délester le regard sur le présent du prisme réducteur que constitue ce récit.

6.1.3. Contre le hiératisme des figures historiques

La déconstruction de l'histoire nationale passe aussi très souvent par une remise en question de l'importance des figures historiques qui ont marqué l'histoire de la nation⁴⁸³. En guise d'exemple, à partir de manipulations numériques des images, l'artiste argentin Agustín Blanco caricature et décrédibilise les représentations des figures nationales élevées jusqu'au panthéon de la patrie par la tradition du portrait officiel et par les manuels d'histoire nationale en Argentine. Les caricatures que l'on peut observer dans la *Figure 187* permettent de désacraliser la valeur symbolique de ces figures et de réinvestir l'histoire de la nation et les conflits qui la jalonnent.

L'artiste argentin Eduardo Molinari a réalisé en 2000 une œuvre intitulée « Civilización o Barbarie ». Pour ce diptyque (*Figure 188*), l'artiste met côte-à-côte le portrait de deux adversaires politiques du XIX^e siècle : Juan Manuel de Rosas (1793-1877) et Domingo Sarmiento (1811-1888). Le titre de l'œuvre fait explicitement référence à un ouvrage rédigé en 1845 par Sarmiento alors qu'il était exilé au Chili et que l'Argentine était gouvernée par Rosas, qui s'était alors autoproclamé « tyran »⁴⁸⁴. L'ouvrage est une analyse de l'Argentine de l'époque et un réquisitoire contre le gouvernement de Rosas. La rivalité entre ces deux figures historiques et la conception politique qu'ils défendent traversent toute l'histoire de l'Argentine. Pour l'historienne María Sáenz Quesada, « ils synthétisent dans leur vigoureuse personnalité deux manières opposées de voir le pays »⁴⁸⁵. Les interprétations historiques font encore débat et l'histoire officielle, selon les mandats, privilégie l'une ou l'autre de ces deux figures, perpétuant ainsi la tradition d'une histoire faite d'élus et de déchus. Depuis le début des

⁴⁸³ À ce sujet, voir notamment :

Laura Malosetti Costa, « Style et fonction des portraits des héros de l'Indépendance en Amérique latine », in *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Colloques, mis en ligne le 29 janvier 2014, consulté le 20 juin 2014. URL : <http://nuevomundo.revues.org/66196>

⁴⁸⁴ Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, 1845. Traduction française : collection. *Mémoires*, Paris, L'Herne, 1990.

⁴⁸⁵ Notre traduction de : « Ambos sintetizan en sus vigorosas personalidades dos modos opuestos de mirar al país ».

María Sáenz Quesada, « Sarmiento, Rosas y la memoria nacional », article consulté le 20 juillet 2014 et publié sur le site internet: <http://www.perfil.com/columnistas/Sarmiento-Rosas-y-la-memoria-nacional-20110226-0012.html>

années 1990, les différents présidents qui se sont succédés, de Carlos Menem aux Kirchner, ont favorisé la figure de Rosas au détriment de celle de Sarmiento. Si le titre de l'œuvre réalisée par Eduardo Molinari fait explicitement référence à l'ouvrage de Sarmiento, la substitution du « et » entre les termes « civilisation » et « barbarie » par un « ou » renvoie à la fracture historiographique que suscitent ces deux figures dans l'histoire officielle.

Cependant, de manière implicite, le titre fait à nouveau référence à la conception de l'histoire défendue par Walter Benjamin. Dans l'image réalisée par Eduardo Molinari, chacun des deux hommes a entre les yeux l'image de son adversaire. Autour des portraits, d'autres images de provenances et de temporalités diverses ont été placées et mises en relation avec les deux figures historiques à l'aide de lignes noires tracées entre les images, lignes qui voudrait traverser l'espace situé entre les deux portraits en suggérant un certain nombre de liens entre les deux rivaux. Si le diptyque se présente ainsi comme un diagramme, les mises en relation semblent néanmoins relativement imperméables en termes de signification. La valeur symbolique singulière des images disposées autour des portraits n'a finalement que peu d'importance pour comprendre l'intérêt de la composition. Au regard de la référence à Walter Benjamin évoquée par le titre de l'œuvre, la figure du diagramme nous invite à comprendre la démarche de l'auteur comme celle d'un historien matérialiste :

L'historien matérialiste ne s'approche d'un objet historique que lorsqu'il se présente à lui comme une monade. Dans cette structure il reconnaît le signe d'un blocage messianique des événements, autrement dit le signe d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé⁴⁸⁶.

La rivalité entre Sarmiento et Rosas a produit une représentation binaire de l'histoire argentine et a déterminé une polarisation radicale des conflits politiques en Argentine, évinçant la possibilité d'autres interprétations historiques. La binarité du titre de l'œuvre, « Civilisation ou Barbarie », et la référence à Benjamin semblent indiquer qu'Eduardo Molinari considère cette polarisation comme un blocage des événements. Par conséquent, le tracé des lignes qui voudraient traverser l'espace entre les deux

⁴⁸⁶ Walter Benjamin, *op.cit.*, note de bas de page n° 356.

images peut être entendu comme une invitation à dépasser cette opposition afin d'ouvrir le passé à de nouvelles interprétations historiques.

Au regard de l'hétérogénéité des documents iconographiques qui entourent les portraits, l'image suggère que cette ouverture provienne de l'incorporation d'une pluralité de sources et non plus seulement de l'autorité des figures politiques. Cette autorité est d'ailleurs remise en question par l'iconographie populaire à laquelle appartiennent de nombreuses images entourant les portraits. La présence de ces images anticipe le projet qu'Eduardo Molinari inaugura quelques années plus tard avec la création d'une « Archivo caminante » (que nous pourrions traduire par « Archive cheminante ») qu'il définit dans les termes suivants : « une archive visuelle autour des relations existantes ou imaginables entre art, histoire et politique, contre la momification de la mémoire sociale »⁴⁸⁷. Ce projet manifeste la façon dont l'artiste conçoit les rapports au passé et le rôle des images. Les rapports au passé sont entendus comme des relations dynamiques non déterminées par la question de la véridicité, tandis que les images sont conçues comme des espaces de reconfiguration de ces rapports. Le « combat pour le passé opprimé » est donc moins une lutte pour la récupération de certains aspects du passé qu'une lutte contre la rigidité des interprétations historiques. La mémoire joue un rôle essentiel dans cette lutte en ce qu'elle permet de flexibiliser les rapports au passé. Cette conception s'oppose au hiératisme des représentations historiques que formulent les portraits de figures nationales, la peinture d'histoire ou encore les monuments. Enfin, au regard de ces considérations, le titre de l'image, « Civilisation ou Barbarie » (sans point d'interrogation), indique que différentes interprétations historiques peuvent cohabiter et se tolérer dans la contradiction, témoignant ainsi positivement de leur relativité plus que de leur rigidité. Eduardo Molinari invite donc à se défaire de la rigidité des interprétations historiques du passé que le culte des figures nationales fait naître et renforce.

⁴⁸⁷ Notre traduction de : « un archivo visual en torno a las relaciones existentes o imaginables entre arte, historia y política, contra la momificación de la memoria social ». Eduardo Molinari, déclaration d'intention extraite de la page internet du projet consulté le 22 juin 2014, <http://archivocaminante.blogspot.com.ar/2012/08/soberania-alimentaria-archivo-caminante.html>

6.1.4. *Passéisme des rituels patriotiques*

Dans une série de photographies réalisées en 2011, le péruvien Fernando Gutiérrez s’empare d’un sujet de tension qui nourrit l’animosité entre Chiliens et Péruviens depuis la Guerre du Pacifique (1879-1883). À travers des mises en scène photographiques, il imagine la récupération par le Pérou d’un navire de la marine, appelé le « Huáscar », capturé par le Chili au cours de la guerre et aujourd’hui exposée dans le port chilien de Talcahuano où il sert de musée. L’amiral péruvien Miguel María Grau qui commanda le navire, et qui mourut dans la bataille, est considéré comme un héros de la guerre qui conduisit à l’annexion par le Chili du sud du Pérou.

Pour cette série de photographies intitulée *Superchaco y Miguel Grau en busca del Huáscar* (« Super Chaco et Miguel Grau à la recherche du Huáscar »), l’artiste Fernando Gutiérrez a demandé au descendant de l’amiral, Germán Seminario, de parcourir plus de 4000 kilomètres en partant de Lima jusqu’au port de Talcahuano situé dans le sud du Chili. L’artiste organisa dans différentes villes côtières des mises en scène au cours desquelles Germán Seminario, vêtu de l’uniforme de son aïeul, est amené à poser, représentant ainsi les différentes étapes de la cérémonie qui conduisit fictivement à récupérer le navire (*Figures 189 et 190*). Il n’est pas anecdotique que l’artiste ait sollicité le descendant direct de l’amiral. L’homme semble incarner malgré lui le traumatisme de la guerre, compte tenu du fait qu’il porte quotidiennement le costume de l’amiral. Ce comportement pourrait être interprété comme un acte de mémoire. Le port du costume produit un anachronisme suscitant nécessairement une remémoration de l’histoire de l’amiral, et par extension de la Guerre du Pacifique dont il est un héros, mais aussi un martyr. Malgré le caractère tragique de l’événement dont il se fait l’indice, l’homme ne semble pas ignorer l’effet burlesque qu’il produit. Dans cette série de photographies, il se fait le complice de l’artiste, qui accentue cet effet burlesque grâce aux éléments qu’il introduit dans ses mises en scène.

L’esthétique des images, le grain des photographies et la tonalité sépia des couleurs, ainsi que le costume militaire de l’amiral en charge de ramener le navire renvoient à la temporalité passée de la guerre du Pacifique. L’anachronisme est provoqué par un ancrage dans le contexte contemporain que manifeste l’architecture, les objets qui entourent les différentes scènes de la restitution et les vêtements portés par les témoins de l’événement. Mais cet anachronisme est d’autant plus évident que Fernando

Gutiérrez conçoit la série comme une représentation de la mise en scène que constitue de fait une cérémonie. Les techniciens (preneurs de son en particulier) qui apparaissent dans certaines images manifestent explicitement le caractère orchestré de l'événement (*Figures 191 et 192*). Ils font référence aux médias qui auraient sans nul doute couvert la cérémonie, si le Chili consentait à la demande de l'Etat péruvien. Ainsi représentée, cette mise en scène apparaît donc comme celle de l'Etat. Les symboles patriotiques (drapeaux et silhouettes de statues de figures de patriotes) sont nombreux et confirment le caractère officiel de l'événement.

Dans certaines images, la présence d'un individu habillé d'un costume de super-héros vient décrédibiliser la cérémonie et accentuer cet effet d'anachronisme (*Figures 193 et 194*). Peut-être incarne-t-il la nation victorieuse qui retrouve son honneur en récupérant le navire ? En effet, d'un point de vue symbolique, on peut considérer que le super-héros renvoie à la figure de héros national qu'est l'amiral. Toutefois, sa présence au côté de l'amiral est pour le moins étonnante au regard du contraste qu'elle établit avec les poses solennelles de celui-ci. Dans la *Figure 194*, cette présence défait le caractère solennel de la scène, auquel renvoient la posture de l'amiral et le drapeau péruvien. La pauvreté de son costume de super-héros, la mine indolente de son visage et de ses postures en fait une espèce d'oxymore visuelle. En signalant par sa présence le caractère officiel et composé de la représentation, il s'agit en quelque sorte de montrer que seul le simulacre que constitue cette représentation officielle convertit l'amiral en héros. La représentation de la mise en scène révèle ce simulacre et déconstruit le symbole patriotique qu'il constitue.

Le rituel patriotique de la restitution autour de la figure de l'amiral, comme les symboles de la nation que sont statues et monuments, peut faire l'objet des mêmes critiques qui sont souvent adressées aujourd'hui par les artistes aux monuments mémoriels officiels apparus dans de nombreux pays d'Amérique latine après les dictatures. C'est l'interprétation monolithique du passé et, pour reprendre une expression d'Eduardo Molinari, la « momification de la mémoire » à laquelle elle conduit, que les artistes dénoncent dans leurs critiques des dispositifs officiels de représentation du passé. Les ressources de la parodie qu'emploie Fernando Gutiérrez dans cette série de photographies conduisent à effectuer une critique de la représentation édifiante du passé qu'effectue l'Etat par l'intermédiaire de la figure de l'amiral.

L'importance de cette figure et l'enjeu symbolique de la récupération du navire dissimulent et exacerbent en même temps une animosité alimentée par le pouvoir politique depuis la Guerre du Pacifique. L'importance symbolique de l'événement que met en scène Fernando Gutiérrez fait état d'une certaine présence du passé dans le présent. Or, l'anachronisme des mises en scène parodiques qu'il réalise peut être considéré comme une manière de disqualifier cet enjeu symbolique et de dénoncer l'animosité qu'il dissimule et alimente. En mettant en scène la récupération du navire par le Pérou sous la forme d'un anachronisme et avec les ressources de la parodie, on peut considérer que Fernando Gutiérrez invite à se défaire du passé et critique la teneur passéiste de ces rituels patriotiques.

Contrairement aux travaux analysés dans les chapitres précédents, si les artistes convoquent ici le passé dans le présent, c'est pour exprimer la distance qui sépare les deux catégories temporelles et pour délester ainsi la compréhension du présent du poids des interprétations du passé. Le passé constitue d'abord un prisme permettant de renouveler le regard sur le présent :

Juxtaposer des dates, les empiler, constituer des séries à première vue improbables et en tirer des effets de sens relève d'une pratique réglée de l'anachronisme [...] ces ellipses ou parataxes chronologiques sont une façon de traduire une expérience de soi à travers celle de l'inéluctable et répétée non-coïncidence de soi à soi⁴⁸⁸.

L'ancrage contemporain dans lequel les références au passé sont situées est une façon de mettre le passé à l'épreuve du présent. Il s'agit de faire voir la façon dont les représentations et les interprétations du passé s'avèrent inefficaces et trompeuses pour comprendre le présent. Mais l'anachronisme engage une relation réflexive entre les catégories temporelles passé et présent. C'est pourquoi, cette mise en relation a aussi un effet sur la catégorie du passé. Elle permet de dénoncer le hiératisme des interprétations et des représentations du passé officiellement construites et entretenues. La citation précédente de François Hartog fait apparaître la réflexivité qui caractérise la mise en relation de ces deux catégories temporelles. Cette citation fait toutefois état d'un enjeu

⁴⁸⁸ François Hartog, *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, op.cit., p. 125.

supplémentaire qui, dans les travaux qui vont suivre, va devenir l'une des préoccupations centrales des artistes : la question de l'identité.

Les références au passé que les artistes convoquent dans le présent sont souvent peuplées de caractéristiques déterminant une certaine conception de l'identité. L'analyse de la série de photographies produites par Alexander Apóstol nous avait permis d'aborder cet enjeu, dans la mesure où les peintures de Vallenilla qu'il reproduit avaient déterminé par le passé une certaine représentation de l'identité nationale. Dans les années 1950, ses peintures véhiculaient une conception du métissage instrumentalisée par un pouvoir politique afin d'occulter la conflictualité des processus identitaires et d'exalter le sentiment patriotique. Or, la reproduction des peintures permettait de mettre en évidence la « non-coïncidence » du projet défendu par cette représentation avec la réalité contemporaine à laquelle renvoyait l'environnement des mises en scène. La question de l'identité, et plus particulièrement de l'identité nationale, n'a pas été au centre des enjeux dont témoignaient les travaux de Leonel Luna, Eduardo Molinari ou Fernando Gutiérrez. Il s'agissait bien plus de montrer que l'histoire officielle et ses représentations constituent un prisme réducteur pour appréhender le passé comme le présent.

6.2. L'identité déconstruite et redéfinie

6.2.1. Des processus identitaires bouleversés

En Amérique latine comme ailleurs, l'écriture d'une histoire officielle est intimement liée à la constitution d'une identité nationale. Histoire et identité sont déterminées par des enjeux politiques de nature similaire, notamment parce que l'histoire officielle souhaite offrir des éléments d'identification et de cohésion identitaire, comme en témoigne par exemple les peintures de Vallenilla. Bien que ces enjeux se situent d'abord à l'échelle des nations, l'expérience historique relativement similaire des pays d'Amérique latine – celle de la colonisation puis celle des indépendances – fait que certains facteurs d'identification peuvent être partagés au-delà des frontières de chaque pays. Néstor García Canclini décrit ainsi une articulation entre identité nationale et identité latino-américaine :

Depuis le XIX^e siècle, les entreprises pour définir le propre de l'Amérique latine ont été élaborées en fonction de visées ontologiques et politiques. C'est l'être national ou régional que l'on cherchait alors à découvrir : la « brésilianité », la « mexicanité », la « péruvianité » et l' « être latino-américain » en tant que synthèse. Ce qui impliquait parfois une idéalisation des racines autochtones et, dans d'autres cas, de promouvoir l'unité d'un « tempérament » qui découlerait du moule ibérique. La nation s'imposait alors en tant qu'unité d'intégration au sein de laquelle les différences et les fractures sociales se structuraient et « se résorbaient »⁴⁸⁹.

Ainsi, bien que chaque nation se soit forgée en s'appropriant son propre répertoire de signes et de figures symboliques, d'autres éléments d'identification existent au-delà des frontières nationales. Comme l'indique Néstor García Canclini, la constitution de ces identités était présidée par une conception ontologique et unifiante de celle-ci. Or, les définitions de l'identité formulées au cours des XIX^e et XX^e siècles n'ont pas résisté à l'évolution des pays latino-américains (évolution tant démographique que sociale, économique et politique) et de la notion d'identité elle-même. L'inscription récente dans la Constitution de nombreux pays du caractère pluriethnique de la nation est sans doute un indice de l'échec des notions telles que la « péruvianité » ou la « brésilianité ».

Les travaux artistiques postérieurs aux années 1980 interviennent à un moment où les différentes lectures identitaires du contexte latino-américain ont implosé, notamment sous l'impact du passage d'une conception stable à une conception dynamique de la notion d'identité. Devant l'aporie des différentes lectures identitaires, beaucoup d'artistes et d'intellectuels ont progressivement renoncé à cette recherche ontologique, préférant pour certains décrire les mécanismes qui ébranlent et reconfigurent des identités désormais conçues comme dynamiques. À ce bouleversement s'ajoute une évolution contextuelle importante qui vient modifier le répertoire et la grammaire des signes renvoyant à une identité nationale ou latino-américaine et brouiller les frontières entre les différents registres symboliques. Pour l'historienne de l'art Ivonne Pini :

⁴⁸⁹ Néstor García Canclini, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, 2002, traduction d'Emmanuelle Tremblay, *L'Amérique latine au XXI^e siècle*, 2006, Presses de l'Université de Laval, p. 25.

Le développement urbain, la concentration de populations dans les villes, le développement industriel [...] a contribué à faire naître une culture urbaine du croisement qui se produit entre le culte et le populaire, avec une incidence sur la création de phénomènes particuliers comme le « kitsch » [...] À tout cela il faut ajouter le fait que les médias de masse contribuent à la mondialisation d'images qui, pour une part, s'universalisent et, pour une autre, dans les espaces de dépendance comme c'est le cas en Amérique Latine, se mélangent avec des éléments des cultures locales⁴⁹⁰.

Décrivant l'évolution récente des pays latino-américains, Ivonne Pini reprend ici l'idée de croisement entre le « culte » et le « populaire » que défend Néstor García Canclini dans l'ouvrage *Cultures Hybrides*. Enfin, elle reprend aussi le terme « kitsch » issu du vocabulaire esthétique, et que l'on retrouve fréquemment dans les écrits sur la photographie latino-américaine pour qualifier les travaux de certains artistes. Le terme est en effet souvent utilisé pour caractériser les images où se mêlent des références cultes et populaires qui, d'un point de vue symbolique, fonctionnent souvent comme des oxymores ou des mélanges un peu éclectiques. Ce terme peut être associé au champ sémantique que nous avons précédemment identifié dans ces écrits, avec les termes : parodie, travestissement, carnavalisation, sarcasme et transgression.

Si l'acception courante du terme kitsch renvoie à « vulgaire » ou « de mauvais goût », tel qu'il est utilisé pour qualifier les travaux de certains artistes, le terme prend sens au regard d'un contexte de circulation des objets caractérisé par la reproductibilité technique et les industries culturelles : « Caractère esthétique d'œuvres et d'objets, souvent à grande diffusion, dont les traits dominants sont l'inauthenticité, la surcharge, le cumul des matières ou des fonctions et souvent le mauvais goût ou la médiocrité »⁴⁹¹. Cette définition, indépendante du contexte de l'Amérique latine, permet pour l'instant de préciser pourquoi les écrits font usage du terme kitsch pour qualifier certains travaux

⁴⁹⁰ Notre traduction de : « El desarrollo urbano, la concentración de población en las ciudades, el crecimiento industrial, incidieron en la progresiva crisis de la cultura popular tradicional. Ello ayudó a gestar una cultura urbana, que nace del cruce que se produce entre lo culto y lo popular, incidiendo en la creación de fenómenos particulares como el « kitsch », y asimilando, de manera masiva y banalizada, formas e íconos del arte culto. A todo ello hay que agregar el hecho de que los medios masivos de comunicación ayudan a la globalización de imágenes que, por una parte se universalizan, y por otra, en áreas dependientes como es el caso de América Latina, se mezclan con elementos culturales locales ».
Ivonne Pini, *Fragmentos de memoria, Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*, Bogota, Edition Uniandes, 2001, p. 107.

⁴⁹¹ Définition proposée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, page internet consulté le 15 juillet 2014, <http://www.cnrtl.fr/definition/kitsch>

artistiques et notamment ceux qui vont suivre dans notre analyse. Tel qu'il est employé par Ivonne Pini, et au regard de la définition précédente, le terme suppose un croisement entre culte et populaire, c'est un tel croisement que les artistes exemplifieraient dans leurs œuvres et que Néstor García Canclini considère comme un facteur contemporain de « l'hétérogénéité multitemporelle » caractéristique des pays latino-américains depuis le XVI^e siècle.

Pour ces deux auteurs, la notion de kitsch, en s'ancrant dans le contexte contemporain et ses bouleversements récents, s'inscrit aussi dans une continuité de pratiques identifiées comme caractéristiques de la formation des sociétés et des identités en Amérique. Elle permet de décrire des pratiques artistiques contemporaines qui manifestent combien l'identité est devenue une notion instable, sans cesse reconfigurée par le croisement de nouveaux apports culturels, mondialisés, avec des traditions locales. Comme nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse⁴⁹², l'identité latino-américaine a généralement été appréhendée en termes d'appropriations et d'hybridations d'éléments culturels d'origines différentes. Ainsi, si le kitsch constitue une modalité esthétique de description de ces appropriations, la contemporanéité de cette modalité ne relève que du fait qu'elle identifie ce qui, dans ces appropriations, relève des médias, des industries culturelles et de la mondialisation.

6.2.2. Références globales/Modalités locales

Dans les images, on constate la cohabitation d'éléments ou de références issues de traditions locales (renvoyant au passé sans que cette temporalité suppose leur disparition), avec des références plus contemporaines et souvent d'origine étrangère et occidentale. Cette cohabitation, que décrit notamment l'idée d'un croisement du culte et du populaire, devrait nous pousser à cesser d'employer le terme anachronisme pour qualifier cette situation contemporaine, notamment parce que les notions de croisement et d'appropriation suggèrent une actualisation des différentes références qui entrent en contact.

Pourtant, la façon dont certains artistes exacerbent les caractéristiques de cette cohabitation montre au contraire que l'anachronisme permet d'interroger et de critiquer

⁴⁹² Voir notamment : 1^{ère} Partie, Chapitre 2. 2.2. Rhétorique des appropriations : métissage, syncrétisme, hybridité et hétérogénéité.

la valeur de ces évolutions. Le passé peut donc à nouveau servir de prisme pour mettre à l'épreuve le présent. L'artiste argentin Marcos López a réalisé des photographies qui relèvent de cette situation. La *Figure 26*, réalisée en 1996, en est un exemple. La photographie montre comment la statue d'une figure patriotique de l'Argentine cohabite avec la réplique d'un château de Disneyland. La statue renvoie à un temps passé tandis que le château renvoie à une temporalité présente ainsi qu'à deux aspects récurrents de l'œuvre de l'artiste : la référence à la société de consommation et une « américanisation » de l'Amérique latine.

La photographie de Borges fermant les yeux (volontairement semble-t-il) que Marcos López introduit dans la composition, accentue le sentiment d'incohérence suscité par la cohabitation des deux symboles que constituent la statue et le château. Le château de Disneyland joue en effet le rôle de symbole d'une culture de masse mondialisée, alors que la statue d'un héros national (probablement de l'indépendance) symbolise l'intégrité nationale. Quant au portrait de Borges convoqué ici comme figure d'autorité, il semble qu'il ferme les yeux non pour ignorer cette cohabitation, mais parce qu'elle lui serait insupportable. L'anachronisme sur lequel s'appuie cette image est donc une façon de critiquer l'évolution du pays dans un contexte marqué la libéralisation de l'économie sous la présidence de Carlos Menem (1989-1999). Il ne s'agit pas ici de se défaire du passé ni de se le réapproprier mais de montrer comment les valeurs véhiculées par les représentations patriotiques du passé, l'intégrité de la nation en particulier, sont en contradiction avec les bouleversements du contexte contemporain.

Dans le travail du photographe argentin Marcos López, la critique du modèle capitaliste et néolibéral apparaît de manière récurrente dans nombre des images qu'il a produites. Toutefois, cette critique ne tombe pas dans le radicalisme qui consisterait à croire que la mondialisation a dénaturé la culture locale et les cultures en Amérique latine pour susciter une uniformisation culturelle. La pluralité de références qui composent l'œuvre de l'artiste est un indice du caractère réducteur de cette lecture. Ses parodies d'images relevant de différents répertoires iconographiques, ceux de la culture populaire argentine, de l'imagerie religieuse chrétienne et coloniale, mais aussi de la publicité et de l'histoire de l'art, montrent que des imaginaires hétérogènes sont capables de coexister, jusque dans la contradiction, sans pour autant se résorber et se fondre dans une culture uniformisée. Les réappropriations qu'il effectue constituent une

façon de montrer comment les éléments de la culture de masse sont souvent réappropriés et intégrés à une culture locale.

Marcos López est l'inventeur auto-déclaré du « pop latino », version latine du pop art, une référence esthétique que l'on retrouve explicitement dans de nombreuses images et qui déterminent notamment l'emploi du terme kitsch pour qualifier ses photographies. D'un point de vue artistique, le terme kitsch renvoie en effet au pop art qui se caractérise en particulier par l'incorporation dans l'art d'images relevant de la société de consommation et des médias de masse. *Pop latino* est aussi le nom qu'il donne à l'une des séries de photographies qui composent son travail. Une autre série majeure du photographe s'intitule *Sub-realismo criollo* (que nous pourrions traduire par « Sous-réalisme créole »), le préfixe « sub- » évoque la situation sous tutelle de l'Amérique latine et sa place dans la catégorie de sous-continent périphérique. La tutelle à laquelle le titre renvoie et que les images dénotent dans le choix des référents, ainsi que dans l'esthétique des images et les poses des personnages, est celle de l'Occident, de son histoire de l'art autant que de sa domination économique, manifestée en particulier dans les images par de nombreuses références à une « américanisation » de l'Amérique latine (*Figure 195*).

Dans la *Figure 196* comme dans la précédente, l'artiste reprend un signe fonctionnant comme renvoi aussi naïf qu'évident à la mondialisation et à l'idée d'occidentalisation de l'Amérique latine. La marque Adidas que l'on retrouve déclinée dans l'image sous différentes formes fonctionne en effet comme signe de la société de consommation. Les nombreuses occurrences de la marque dans l'image évoquent l'idée d'une perte d'identité entraînée par la mondialisation. L'image suivante « Todo por un peso » (« Tout à 1 peso », *Figure 197*) renforce cette valeur critique. On y retrouve d'ailleurs trois références récurrentes des images de Marcos López : la marque Adidas, le hamburger et le Coca-Cola, tandis que la marque de bière argentine Quilmes à gauche du personnage joue le rôle d'indicateur contextuel. L'expression hébétée du personnage donne à la scène un effet grotesque accentuant l'idée de perte d'identité.

Cependant, le terme créole dans le titre de la série, qui dépasse ici son acception française pour faire référence au caractère métis de l'Amérique latine et aux syncrétismes qu'il produit, entend mettre en évidence les appropriations singulières auxquelles sont soumises les influences venues de l'hémisphère nord. Les références

dont le travail de Marcos Lopez est truffé relèvent souvent d'une critique de l'influence occidentale sur l'Amérique latine. Toutefois, les photographies qu'il réalise montrent comment ces références sont localement adaptées par des modalités esthétiques relevant de pratiques traditionnellement latino-américaines.

En guise d'exemple, dans les images (*Figures 195, 198 et 199*), les marques et les signes qui font référence à la société de consommation et à une culture de masse n'apparaissent pas à la manière de bannières publicitaires traditionnelles. Ils ont été peints directement sur les murs dans des couleurs saturées, créant des représentations dont le caractère exubérant et surchargé justifie pour les critiques une référence plus large au baroque latino-américain. Sur le site internet de l'artiste, un texte bref ouvrant la série *Pop Latino* mentionne une tradition picturale latino-américaine : « Intégrer la mystique et les idéaux du muralisme mexicain pour les modifier et les adapter ensuite aux codes actuels de la communication de ce ridicule village global »⁴⁹³. Le point de vue critique de l'artiste sur la mondialisation doit être appréhendé à l'aune de la réappropriation qu'il fait de ses signes depuis des modalités de représentations élaborées en Amérique latine.

C'est peut-être dans certaines photographies récentes que se distingue plus clairement un intérêt, ou peut-être plutôt, une fascination, de l'artiste pour la manière dont des références extérieures sont réappropriées depuis des modalités locales. Cet intérêt se manifeste dans toute son œuvre mais il est confirmé par une série de photographies documentaires que l'artiste a réalisée récemment au cours d'un voyage au Pérou et en Bolivie. Dans la *Figure 200*, l'intérieur du petit restaurant qu'il photographie est tapissé par des images dont certaines renvoient au contexte local, tandis que d'autres font référence à la culture de masse. Sur des murs recouverts de draps et de tissus ornés de motifs locaux et indigènes pour certains, l'image télévisuelle du président bolivien Evo Morales côtoie celles du Père Noël, de Bambi, d'un Indien vraisemblablement nord-américain, mais aussi une représentation de la Cène. La photographie précédente de cette série (*Figure 201*) confirme le caractère documentaire du travail. Le paysage urbain qui apparaît sur la partie droite de l'image renvoie au

⁴⁹³ Notre traduction de : « Internalizar la mística y los ideales del muralismo mexicano para luego hacer switch y adaptarlos a los códigos actuales de comunicación de esta insensata aldea global ». Marcos López, texte introduisant la série « Pop Latino », site internet consulté le 3 juin 2014, <http://www.marcoslopez.com/series.php>

contexte identifié par Néstor García Canclini ou Ivonne Pini comme un environnement qui engendre ces croisements entre culte et populaire. La présence d'une femme indigène et l'étal du commerce, à gauche dans l'image, renvoient à une forme de persistance des traditions locales.

Dans ses mises en scène Marcos López cherche en quelque sorte à reproduire et exacerber une manière de se réappropriier des images qu'il observe : « Cette revalorisation du trivial [...] [E]t le "kitsch" a été perçu par beaucoup de gens comme une forme d'appropriation vulgarisée des véritables créations, comme une interprétation bon marché du véritable objet de design ou d'art »⁴⁹⁴. Quand le terme kitsch est employé dans les écrits de commissaires et de critiques, jamais il ne désigne ces phénomènes socioculturels mais il caractérise plutôt la manière dont les artistes en rendent compte. L'œuvre de Marcos López répond à ces caractéristiques, en particulier parce qu'elle reprend de nombreuses œuvres de l'histoire de l'art.

Dans l'image intitulée « Asado en Mendiolaza » (« Barbecue en Mendiolaza », *Figure 202*), l'artiste parodie « La Cène » de Leonard de Vinci sous la forme d'un barbecue. La composition de l'image ne laisse aucun doute quant à l'image que Marcos López prend pour référence et qui a été maintes fois reprises par des artistes au cours des dernières décennies. Il modifie toutefois légèrement l'angle de prise de vue afin de mettre en évidence les différents éléments présents sur la table et en particulier les morceaux de viande grillée qui composent le barbecue. Aux références aux différents évangiles et aux symboles que constituent dans la peinture de Vinci les gestes des personnages, Marcos López substitue la représentation d'un repas copieux entre amis. La substitution contribue à désacraliser l'image de référence au regard l'antinomie sur laquelle elle repose. La reprise de l'artiste se saisit en effet d'un symbole sacré et y associe ce qui, du point de vue du sacré, relève du trivial et de la satisfaction des besoins primaires, à savoir l'alimentation. Cependant, cette substitution a moins pour objet de désacraliser l'image de référence que de représenter ironiquement l'importance d'une tradition caractérisant l'identité argentine. Le terme « asado » n'est en effet pas la traduction en espagnol du terme « barbecue » mais renvoie à une tradition vieille de

⁴⁹⁴ Notre traduction de : « Esa revalorización de lo trivial [...] Y lo "kitsch" fue visto por muchos como una forma de la apropiación vulgarizada de las verdaderas creaciones, como una interpretación barata del verdadero objeto de diseño o de arte ». Ivonne Pini, *Fragmentos de la memoria, op.cit.*, p. 108.

plusieurs siècles des gauchos ou éleveurs argentins de la pampa. En se réappropriant une œuvre majeure de l'histoire de l'art, l'artiste met en évidence l'importance symbolique de l'« asado » dans la culture et l'identité argentine. Cependant, cette réappropriation conduit à critiquer le caractère prosaïque mais aussi machiste de cet élément caractéristique de la culture et l'identité argentine. Cette valeur critique est en effet déterminée par l'écart qui, en termes de valeur symbolique, sépare l'image de référence de la représentation élaborée par l'artiste.

La citation précédente d'Ivonne Pini justifie l'emploi du terme « kitsch » pour caractériser la réappropriation de Marcos López de « La Cène » de Leonard de Vinci. Le terme acquiert une connotation péjorative au regard de la valeur critique de cette réappropriation. Toutefois, comme le montre notre analyse des images précédentes, le kitsch des nombreuses mises en scène de Marcos López ne détermine pas systématiquement une critique des attributs de l'identité elle-même. Pour Ivonne Pini, ils constituent en effet aussi une modalité esthétique permettant de redécrire une caractéristique de l'identité et de la culture, et de rendre compte de la façon dont elles se reconfigurent sous l'impact des évolutions contextuelles :

Cependant, pour certains artistes [le terme kitsch] n'a pas ce sens péjoratif et ils lui reconnaissent une authenticité qui se nourrit de ses propres traditions. [...] l'idée de « kitsch », a une connotation qui la met en lien avec le populaire, avec des éléments qui font partie de sa propre identité. Les artistes considèrent que ces éléments leur permettent d'appréhender des aspects élémentaires de leur culture vernaculaire⁴⁹⁵.

Le kitsch et les croisements qu'il met en œuvre entre culte et populaire est donc aussi une façon de rendre compte d'un fonctionnement socioculturel, à travers une réappropriation et une exacerbation de l'une de ses caractéristiques essentielles. Cependant, l'ironie qui caractérise la majorité des images composant l'œuvre du photographe indique que l'enjeu de ses images ne consiste pas seulement à redécrire l'identité à partir d'un nouveau contexte, mondialisé, mais aussi à interroger l'intégrité

⁴⁹⁵ Notre traduction de : « Sin embargo, para algunos artistas no tiene ese sentido peyorativo y se le reconoce una autenticidad que se nutre en sus propias tradiciones. [...] la idea de "kitsch", tiene una connotación que lo vincula con lo popular, con elementos que forman parte de su propia identidad. Los artistas consideran que esos elementos les permiten aprehender aspectos básicos de su cultura vernácula ».

Ibid.

de ces nouvelles configurations identitaires. Dans une déclaration d'intention accompagnant l'exposition de certaines de ses images, l'artiste explicite sa démarche dans des termes qui justifient l'emploi du terme kitsch. Il y manifeste en effet les deux acceptions qu'Ivonne Pini confère au terme dans les citations précédentes, autrement dit, la réappropriation d'œuvres majeures de l'histoire de l'art d'une part, et la description d'une caractéristique vernaculaire de la culture en Amérique latine d'autre part :

Le chemin qu'est en train de prendre mon travail vise à redéfinir des mythes, des icônes et des œuvres d'art universelles depuis le « Sud ». Réfléchir dans la pratique, depuis la conception et la réalisation de l'œuvre elle-même, sur le langage et le discours propre de la photographie (la crédibilité de la mise en scène). Assumer les tendances de mode de la photographie dans le contexte de l'art contemporain et les sélectionner minutieusement avec les sens et les textures propres de la périphérie. [...] Générer avec l'œuvre un acte alchimique qui transforme le ressentiment en geste poétique⁴⁹⁶.

L'artiste déclare ici tenter de redéfinir depuis le contexte de l'Amérique latine des références provenant de l'hémisphère Nord et de la culture occidentale. Cette tentative de redéfinition est une manière de mettre en évidence, et de critiquer parfois, les évolutions culturelles et économiques auxquelles conduit l'incorporation de ces références dans les cultures latino-américaines. Toutefois, comme nous espérons l'avoir montré à travers l'analyse de l'image intitulée « Asado en Mendiolaza », ces références constituent aussi un prisme à travers lequel interroger les représentations de l'identité (argentine dans ce cas-là).

La manière avec laquelle Marcos López élabore soigneusement chacune de ses mises en scène, bien qu'il ne s'interdise pas une approche plus documentaire parfois, ouvre un accès à l'historicité des références qu'il mobilise. C'est la dissonance entre la représentation créée et l'image à laquelle elle renvoie qui offre la possibilité d'une

⁴⁹⁶ Notre traduction de : « El rumbo que está tomando mi trabajo apunta a redefinir mitos, iconos y obras de arte universales desde el "Sur". Reflexionar en la práctica, desde la concepción y la realización misma de la obra, acerca del lenguaje y del discurso propio de la fotografía (la credibilidad de la puesta en escena). Asumir las tendencias de moda de la fotografía en el contexto del arte contemporáneo y tamizarlas con el sentir y las texturas propias de la periferia [...] Generar con la obra un acto alquímico que transforme el resentimiento en gesto poético ». Marcos López, *Mapas Abiertos, op.cit.*, p. 208.

expérience critique d'historicité. Bien ancrées dans l'époque contemporaine (grâce aux nombreuses références à la société de consommation), ses mises en scène font appel à de nombreuses figures (personnages célèbres et figures typologiques) ayant ponctué l'histoire de l'Amérique latine et de l'Argentine. La dissonance est suscitée par l'ironie qui caractérise presque toujours ses images, de même que par l'anachronisme des références historiques campées dans un univers contemporain. Le burlesque et la construction parodique de ses mises en scène manifestent l'imposture ou la désuétude des représentations lorsqu'elles cristallisent un ensemble de caractéristiques pour servir les intérêts des affirmations identitaires. Les éléments identifiables comme relevant des identités et des histoires des pays latino-américains sont presque systématiquement affublés dans les images par des références à la culture occidentale.

Or, s'il qualifie sa démarche de tentative de redéfinition de « mythes, d'icônes et d'œuvres d'art universelles », c'est parce que ses images, réciproquement, manifestent impudemment la manière dont l'Amérique latine est capable de s'appropriier des éléments venus de l'extérieur pour leur donner un sens et une tonalité locale, nationale souvent. Néanmoins, la dérision qu'il pratique dans ses mises en scène interdit toute affirmation statutaire et suggère au contraire une déconstruction des représentations archétypales. L'ironie de ses images interdit en effet toute inscription de son travail dans une affirmation identitaire. Ainsi, Marcos López ne produit pas seulement un discours sur l'Amérique latine et ses représentations identitaires, mais interroge aussi la valeur des images dans les sociétés de consommation, depuis une énonciation située en Amérique latine.

6.2.3. Construction dialogique des identités

La circulation des images dans le contexte contemporain ne suscite pas uniquement une incorporation des références issues de la culture occidentale, mais aussi une confrontation avec les représentations de l'Amérique latine qui cristallisent des caractéristiques identitaires. Il semble que certaines images produites par Marcos López manifestent la façon dont les représentations exotiques de l'Amérique latine peuvent constituer un prisme permettant de remettre en cause l'importance des symboles identifiés comme caractéristiques de l'Amérique latine. Comme nous l'avons montré au cours de la première partie, la notion d'exotisme telle que nous l'employons renvoie à la

représentation de l'Amérique latine élaborée en Occident⁴⁹⁷. L'une de nos hypothèses est que le travail de Marcos López montre que l'exotisme constitue un prisme à travers lequel les artistes peuvent mettre à l'épreuve les représentations identitaires de l'Amérique latine.

Dans la théorie bakhtinienne, le concept d'« extraposition » désigne la manière dont l'auteur d'une œuvre littéraire peut abandonner momentanément sa position d'énonciation pour adopter de manière empathique le point de vue de l'un de ses personnages. Le concept d'extraposition peut être rapproché de ce que Claude Lévi-Strauss nomme la vision exotopique pour qualifier le déplacement de point de vue qu'effectue un anthropologue dans son étude d'une culture étrangère. Les mises en scène de Marcos López dénotent de sa part une certaine empathie pour les stéréotypes au sujet de l'Amérique latine qui ont été alimentés par une réception occidentale. Or, le concept d'extraposition nous permet de penser que cette empathie constitue en fait une manière de révéler comme tels ces stéréotypes et de remettre en cause les représentations qui en découlent. Il est important de signaler que les référents impliqués par ces stéréotypes n'ont pas été conçus en Occident. Comme nous l'avons montré au cours de la première partie, c'est leur réception en Occident qui les constitue en tant que stéréotypes, en ce qu'elle se focalise sur certains de leurs traits et en accentue l'importance.

Cependant, le concept d'extraposition n'engage pas seulement un déplacement de point de vue. Pour les auteurs latino-américains qui se sont appropriés les concepts bakhtiniens, l'extraposition est aussi une ressource permettant de penser la formation dialogique de l'identité :

la culture ne peut pas compléter sa propre image depuis son intériorité, elle a besoin du référent que lui fournit l'altérité, elle a besoin du regard des autres cultures pour enrichir sa propre compréhension. Si bien que ce que nous appelons l'identité doit se comprendre comme un phénomène de frontière, comme quelque chose qui a lieu au seuil de l'intersection entre moi et l'autre, dans la rencontre exotopique avec l'altérité⁴⁹⁸.

⁴⁹⁷ Voir 1^{ère} Partie, Chapitre 2, 2.2.4. L'exotisme comme stéréotype.

⁴⁹⁸ Notre traduction de : « tampoco la cultura puede completar la imagen de sí misma desde su interioridad, pues necesita del referente que le proporciona la alteridad, necesita la mirada de las otras culturas para enriquecer su propio entendimiento. De allí que eso a lo que llamamos identidad debe

L'ironie qu'emploie Marcos López dans ses mises en scène désacralise les référents identifiables comme latino-américain, souvent argentin, et met en évidence leur condition de stéréotype. Or, nous pensons que, concernant certaines des images qu'il a réalisées, cette mise en évidence passe par une empathie pour une réception occidentale et exotisante des représentations de l'Amérique latine. Cependant, si cette empathie conduit à une désacralisation de ces représentations, au regard des références à une culture occidentale mondialisée qui peuplent constamment son œuvre, on peut considérer qu'elle constitue aussi une manière de rendre compte des évolutions contemporaines de l'identité. Les bouleversements historiques et contextuels des dernières décennies remettent en cause la valeur de certains référents caractéristiques de l'Amérique latine. Dans les images qui suivent, l'artiste met en évidence ce phénomène et montre comment l'intégrité de ces référents peut être compromise dans le contexte contemporain.

La *Figure 203* réunit quelques-uns des stéréotypes généralement identifiés comme caractéristiques de l'Argentine : le tango, matérialisé ici par la présence d'une réplique de Carlos Gardel, d'un accordéoniste et de quelques illustrations. La présence d'un boucher dans l'arrière-plan de l'image qui illustre l'importance symbolique et économique de la viande ; le plat de spaghettis et le titre de l'image, qui est aussi celui du lieu photographié, évoquent la place occupée par la culture italienne suite aux grandes vagues de migrations du XX^e siècle. La réunion de ces différentes caractéristiques dans un même environnement surchargé renvoie de manière métonymique et métaphorique à l'identité argentine. Cependant, la pose forcée des personnages et la manière dont leurs regards interrogent le spectateur mettent en évidence l'incongruité de la scène et conduisent à décrédibiliser cette représentation de l'identité. La théâtralité de la mise en scène révèle la valeur stéréotypée de ces différentes caractéristiques de l'identité argentine. Mais c'est sans doute dans d'autres travaux de l'artiste que se manifeste plus explicitement l'empathie de l'artiste pour les représentations exotisantes de l'Amérique latine.

entenderse como un fenómeno de frontera, como algo que ocurre en el umbral de intersección entre yo y el otro, en el encuentro exotópico con la alteridad ».

José Alejos García, « Identidad y alteridad en Bajtín », Revue *Acta Poetica*, n° 27, *op.cit.*, p. 54.

Dans la *Figure 35*, le photographe met en scène de manière parodique le leader historique de la révolution cubaine : Fidel Castro, brandissant un pistolet à eau au cœur de la végétation tropicale du jardin botanique de Buenos Aires. Cette mise en scène repose sur une réappropriation parodique et exacerbée des caractéristiques de la figure du guérillero latino-américain. On les retrouve en effet dans l'une des photographies latino-américaines récemment primées par un jury (*Figure 57*), présidé par le photographe suisse René Burri, lui-même auteur d'une célèbre photographie de Che Guevara. Le fait que cette photographie ait été primée par un jury occidental atteste de la persistance de la figure du guérillero latino-américain dans l'imaginaire occidental. En indiquant dans le titre de l'image que la photographie a été réalisée dans un jardin botanique, Marcos López renvoie à la dimension exotisante de cette figure pour cet imaginaire et à son importance dans la typologie des représentations caractéristiques de l'Amérique latine. La mise en scène qu'il réalise se présente comme un véritable canular. Son caractère potache relève d'une empathie naïve pour cette figure symbolique qui, lorsqu'elle n'est pas assimilée dans les médias à l'image du terroriste sanguinaire et tyrannique, est assimilée à un espoir révolutionnaire chimérique, élaborée loin du monde moderne, dans l'ivresse de la forêt tropicale.

La *Figure 204* a été réalisée à Cuba. Il s'agit du portrait d'un chauffeur de taxi posant fièrement, accoudé sur le capot de sa voiture, vêtu d'un t-shirt arborant un portrait de Che Guevara. Les couleurs de l'image ont été accentuées pour souligner l'exotisme de cet environnement tropical. L'image pourrait sans doute figurer dans la brochure d'une agence de voyage. Elle convoque en effet les références qui, dans l'imaginaire occidental, renvoient à Cuba : la figure de Che Guevara comme symbole de la révolution cubaine, le palmier pour l'environnement tropical, et la voiture dont le modèle ancien conforme l'image de Cuba à l'idée d'un pays maintenu dans le passé par son autarcie politique. Si ces éléments appartiennent d'un point de vue factuel au contexte représenté, la manière dont ils sont représentés renvoie bel et bien à un point de vue occidental. La saturation des couleurs ancre ces éléments dans une représentation exotique et la pose du chauffeur de taxi évoque un symbole occidental par excellence : la voiture comme symbole de liberté et d'indépendance.

Cette représentation est une manière de mettre en évidence les stéréotypes qui caractérisent les représentations de Cuba. Mais elle constitue aussi sans doute une

manière de montrer que la représentation de soi et donc de son identité, à laquelle renvoie ici la théâtralité de la pose du chauffeur de taxi et les symboles qui l'accompagnent, a évolué en fonction des représentations occidentales. Ainsi, dans le cas présent, l'individu élabore une représentation de son identité qui s'appuie à la fois sur un symbole de la révolution cubaine, la figure de Che Guevara, et un symbole de l'imaginaire occidental, la voiture, bien que la cohabitation de ces deux symboles puisse apparaître comme contradictoire.

Dans ces images (*Figures 35 et 204*), Marcos López exagère volontairement les caractéristiques de la lecture exotisante de l'environnement latino-américain. La théâtralité avec laquelle il fait poser ces personnages dans cet univers stéréotypé révèle les faux-semblants qui caractérisent aujourd'hui la circulation de ces figures historiques de la révolution cubaine. Engagées dans le processus consumériste de circulation des images, déclinées sous des formes diverses (t-shirts, masques, jouets, figurines, porte-clés, etc.) grâce à la créativité et les dérives du commerce des images, ces figures ont progressivement été dépossédées de leur réserve politique et révolutionnaire. La démarche parodique de Marcos López traduit son scepticisme vis-à-vis des représentations censées caractériser l'Amérique latine. Elle invite à se défaire du passé en montrant que les caractéristiques qui lui ont été associées sont reconfigurées sous l'impact des évolutions contextuelles et notamment de la marchandisation. L'artiste révèle les contradictions que dissimule ce phénomène et qui participent pourtant à la manière dont l'identité se manifeste dans le contexte contemporain : « Toute l'« ontologie du je » dans le sens bakhtinien se dialogise, en première instance, sur cette frontière, et ne peut que se réaliser dans ce lieu de rencontre plein de tensions. Le sujet est toujours le produit de son interaction avec d'autres sujets »⁴⁹⁹.

La frontière évoquée dans cette citation est celle qui sépare le je, ou le propre, de l'altérité. L'analyse des images produites par Marcos López a été effectuée en distinguant les éléments relevant de répertoires iconographiques latino-américains et ceux, charriés par la mondialisation, relevant de l'étranger et en particulier de l'Occident. Or, bien que l'analyse soit tributaire de cette distinction, le passage d'une

⁴⁹⁹ Notre traduction de : « Toda la « ontología del yo » en el sentido bajtiniano se dialogiza, en primera instancia, en esta frontera, y no puede realizarse más que en este lugar de encuentro lleno de tensiones. El sujeto siempre es el producto de su interacción con otros sujetos ». Pierrette Malcuzyński, « Yo no es un O/otro », in *Acta Poetica*, n° 27, Mexico, UNAM, 2006, p. 22.

conception stable à une conception dynamique de l'identité nous invite à décrire la cohabitation de ces éléments comme un indice de la reconfiguration des identités qu'impliquent les évolutions contextuelles contemporaines. Rappelons toutefois que cette situation n'est pas inédite même si la conception de l'identité qui nous permet de l'appréhender l'est. La Conquête et la colonisation de l'Amérique latine à partir du XVI^e siècle fournissent en effet déjà un contexte de métissage des références et des valeurs symboliques. C'est d'ailleurs pourquoi Serge Gruzinski estime que « l'Amérique latine recèle dans son passé de quoi mieux affronter le monde postmoderne où nous nous engouffrons »⁵⁰⁰. L'ironie qui caractérise l'œuvre de Marcos López montre cependant que celle-ci ne peut être réduite à une description de la situation contemporaine et des processus de reconfigurations qui la caractérise. Elle manifeste au contraire une véritable dimension critique et une remise en cause des représentations identitaires que nous souhaitons illustrer à travers l'analyse d'un dernier exemple.

6.2.4. Métissage des cadres de référence identitaire

L'image suivante intitulée « Tomando el sol en la terraza » (« Prenant le soleil sur la terrasse », *Figure 205*) est une version irrévérencieuse d'une photographie de Manuel Álvarez Bravo datant de 1939, monument de la photographie mexicaine, intitulée « La buena fama durmiendo » (« La bonne renommée endormie », *Figure 93*). Marcos López fait donc cette fois explicitement référence à l'histoire de la photographie elle-même. Le changement le plus évident entre les deux images concerne la substitution du modèle féminin par un modèle masculin. Alors que le titre de la photographie d'Álvarez Bravo induit une lecture poétique de l'image, celui choisi par Marcos López nous ancre dans une forme de quotidienneté. Les éléments qui composent l'image, les artefacts disposés autour du modèle, renvoient à un stéréotype de la masculinité. Pour le critique cubain Juan Antonio Molina, l'image de López « rompt avec les stéréotypes sexuels qui ont été ancrés dans la photographie moderne,

⁵⁰⁰ Serge Gruzinski, *La guerre des images, de Christophe Colomb à « Blade Runner » (1492-2019)*, *op.cit.*, p. 336. Déjà cité, note de bas de page n° 275.

déterminant la construction de la figure féminine pour le regard masculin »⁵⁰¹. Il estime que la représentation de Marcos López renverse la condition masculine du voyeur, critiquant ainsi implicitement les images qui contribuent à fonder et consolider notre identité en termes de genre. La reprise effectuée par Marcos López met également en évidence par contraste la lecture identitaire élaborée dans la photographie d'Álvarez Bravo.

La photographie de Manuel Álvarez Bravo s'inscrit en effet dans une lecture identitaire, dans une représentation poétique de l'identité mexicaine. La disposition des nopals (petits cactus typiquement mexicains) donne une tonalité locale à l'image. L'onirisme avec lequel cette représentation mexicaine est construite et le succès médiatique qu'elle a connue tendent à en faire un symbole poétique, relevant d'une temporalité dilatée plus que d'une époque et d'un contexte précis (si ce n'est celui de l'histoire de la photographie). Dans la mise en scène de Marcos López, les objets disposés autour du modèle donnent également une tonalité locale à l'image, mais l'ancrent cette fois dans un contexte spatiotemporel contemporain : la marque de bière est typiquement argentine, de même que le journal situé à droite de l'image. La référence explicite à la photographie d'Álvarez Bravo et la substitution des éléments composant l'image poussent à effectuer une comparaison des référents de l'image.

Dans la photographie mexicaine, les cactus renvoient de manière poétique et picturale à l'environnement mexicain tandis que la pose donne à la figure féminine une dimension onirique. Alors que dans la photographie de López, les bières, les journaux et les cigarettes renvoient à un stéréotype moderne de la masculinité qui, bien que géographiquement identifiable, ne sauraient constituer les attributs d'une représentation idéalisée de l'identité argentine. Mais, Marcos López a choisi de transposer la pose languide du modèle féminin au modèle masculin. La présence des artefacts entourant le modèle crée une tension entre cette pose et les objets qui l'entourent. Cette dissonance met en évidence le processus de construction identitaire à l'œuvre dans l'image reprise comme dans celle qui reprend : le premier est national, l'autre est genré. En s'emparant,

⁵⁰¹ Notre traduction de : « rompe con estereotipos sexuales que han estado enclavados en la fotografía moderna, determinando la construcción de la figura femenina para la mirada masculina ».

Juan Antonio Molina, « Marcos López: Al sur del realismo », Catalogue de l'exposition réalisée en Espagne à Cadix en 2004.

Texte consulté sur le site internet de Marcos López le 20 juin 2014, <http://www.marcoslopez.com/textos-acerca-molina.php>

grâce à la parodie, d'une icône de la photographie mexicaine, Marcos López montre que les répertoires iconographiques de l'art et des médias de masse ne forment pas des domaines séparés. Les représentations archétypales, stéréotypées, qui dominent les répertoires iconographiques médiatiques (de la mode ou de la publicité notamment) se construisent et se sédimentent de la même manière que les grandes figures de l'histoire de l'art ou de celle de la nation.

L'œuvre de Marcos López témoigne d'une attention particulière à la culture visuelle contemporaine et à ses conditions de formation dans le contexte de nos sociétés capitalistes. Elle mobilise sans cesse de nombreux répertoires iconographiques appartenant à des domaines différents, les parodiant et les amalgamant en dépit de toute considération pour le statut des images convoquées. Ce dialogue entre les images conduit à décrédibiliser les lectures identitaires, mais tend surtout à dénoncer la manière dont elles cristallisent un ensemble de significations dans des représentations stéréotypées. Dans la photographie que nous venons d'analyser, la question de la définition des genres et de leurs attributs respectifs est posée à partir d'un regard sur l'histoire de la photographie et d'un parallèle avec la manière dont les nations latino-américaines se sont forgées des représentations identitaires.

En incorporant ces deux questions qui n'ont à première vue rien à partager (la définition des genres et les attributs de la nation), Marcos López manifeste la façon dont les images sont, indépendamment de leur statut, instrumentalisées par des processus de cristallisation des significations. L'histoire de la photographie, bénéficiant depuis les années soixante-dix des avantages statutaires de l'histoire de l'art, n'est pas pour autant étrangère de ces phénomènes. En campant ses références dans un contexte contemporain, l'anachronisme que pratique López est une manière de montrer un paradoxe de la culture visuelle contemporaine : il s'agit, d'une part, de révéler l'importance des images et la pluralité des liens qu'elles partagent dans la formation de nos représentations et, d'autre part, de montrer comment ces représentations sont amenées à corrompre leurs significations lorsqu'elles servent les intérêts de la société de consommation et les discours essentialistes.

C'est toujours de manière ostentatoire que les références employées se donnent à voir dans les images de Marcos López. Cette ostentation montre qu'il ne souhaite pas prendre le contre-pied des représentations qu'il sollicite. Au contraire, elle exacerbe et

met en évidence les mécanismes de transmission, de pénétration et de sédimentation auxquels les images prennent part et dans lesquels elles forgent leurs valeurs symboliques. L'exagération, qui situe les images dans une esthétique « kitsch », permet de souligner la responsabilité de ces mécanismes dans la formation de nos propres représentations. C'est la versatilité des images et l'inertie des représentations archétypales - paradoxe de la circulation moderne des images - que la démarche de Marcos López dénonce.

Si cette dénonciation ne s'inscrit pas dans le cadre d'une volonté de réappropriation du passé, nous pouvons désormais en saisir les enjeux en termes de rapport au passé. Bien que les images qu'il réalise comportent très souvent des références appartenant au passé, la manière dont il actualise et mêle ces références à des éléments nous situant dans un temps présent témoigne des reconfigurations auxquelles les répertoires iconographiques sont soumis par les évolutions contextuelles. Ainsi, l'artiste critique le hiératisme des grandes figures symboliques et des représentations identitaires et nous invite à reconnaître les bouleversements et les métissages auxquels elles sont soumises par le contact avec d'autres références. Il s'agit donc de se défaire des représentations identitaires monolithiques que charrient ces figures du passé, non pour les enterrer définitivement, mais pour interroger leurs valeurs au regard des mécanismes qui les réactualisent et que sont : la société de consommation, la mondialisation et l'intégration de références étrangères, les croisements entre culte et populaire mais aussi l'exotisme comme prisme pour renouveler le regard sur soi.

6.2.5. Déconstruction des hiérarchies

Les différents répertoires iconographiques et références mobilisés par l'œuvre de Marcos López témoignent des phénomènes de reconfiguration qui bouleversent la notion d'identité dans le contexte contemporain. L'analyse de certaines images nous a permis de mettre en évidence les contradictions que ces phénomènes engendrent en associant des référents dont les valeurs symboliques sont antinomiques ou simplement dissonantes (*Figures 26, 35, 202, 204*). Dans l'œuvre de l'artiste, ces associations relèvent d'une interrogation et d'une critique des valeurs que véhiculent les représentations identitaires traditionnelles. Cependant, comme nous l'avons vu à partir du concept bakhtinien d'extrapolation et des propos de Pierrette Malcuzyński, elles

constituent aussi une modalité de représentation des reconfigurations auxquelles l'identité est soumise par l'évolution du contexte contemporain.

L'œuvre de l'artiste vénézuélien Nelson Garrido est sans doute l'une de celles qui décrit et problématise le plus ces reconfigurations, depuis le contexte national vénézuélien. De 1989 à 1993, l'artiste a élaboré une série de photographies intitulée *Todos los Santos son muertos* (« Tous les Saints sont morts »). La série est composée de vingt photographies dont chacune renvoie à un Saint appartenant soit, au répertoire canonique officiel du catholicisme, soit aux Saints de l'iconographie populaire vénézuélienne. Enfin, d'autres Saints apparaissant dans la série ont été délibérément inventés par l'artiste. Comme c'est très souvent le cas dans l'œuvre de Nelson Garrido, l'iconographie religieuse sert de référence tutélaire pour mettre en évidence les transformations de la société et en interroger les valeurs. Cette référence explicite est essentielle pour comprendre la portée critique de l'œuvre et le statut du répertoire symbolique profane qu'il introduit dans ses représentations de Saints. La référence à l'iconographie religieuse détermine en effet une échelle verticale de valeurs au sommet de laquelle domine les symboles religieux tandis qu'au bas de l'échelle se trouvent les objets identifiés comme les plus vils et bas : le corps dans ses fonctions vitales, l'alimentation, la digestion, l'excrétion mais aussi la sexualité. Ces éléments sont omniprésents dans l'œuvre de Nelson Garrido.

Elle peut donc être considérée comme blasphématoire dans la mesure où ses mises en scène associent les objets situés aux deux extrêmes de cette échelle. Dans la série *Todos los Santos son muertos*, la sexualité des Saints est très souvent exacerbée par la plastique surdimensionnée de leurs organes génitaux ou par la pose lubrique des corps (*Figures 206, 207 et 208*). Enfin, la présence de nombreux artefacts et autres figures contribue aussi à désacraliser les Saints tutélaire qui, en retour, situe ces objets profanes au bas de l'échelle de valeur. Ces artefacts et ces figures sont extrêmement nombreux et hétérogènes. La majorité de ces objets font partie de la culture de masse, que ce soit l'image d'une télévision, d'une voiture, d'effigies cartonnées de Miss, des figures de Mickey ou Donald, de marques, mais aussi de matières, plastiques et néons notamment qui servent d'auréoles, marques habituelles de la Sainteté dans l'iconographie catholique. Dans d'autres images, cette référence à une culture de masse

est personnifiée par la création d'un Saint comme c'est le cas dans l'image suivante où une hôtesse de l'air de la PanAmerican Airlines est canonisée par l'artiste (*Figure 209*).

L'incorporation de ces éléments dans l'iconographie religieuse, au-delà de la désacralisation de ce répertoire symbolique à laquelle elle conduit, est une manière de rendre compte du croisement caractéristique du kitsch entre le culte et le populaire. Un croisement qui serait le produit de l'évolution des sociétés latino-américaines et notamment du développement urbain et industriel, ainsi que de la circulation des images dans le contexte de la mondialisation. Ces mises en scène incorporent aussi des Saints locaux, non reconnus par l'Eglise mais consacrés par la dévotion populaire. En créant de nouveaux Saints, Nelson Garrido actualise et perpétue en quelque sorte la tradition populaire. C'est pourquoi, ce serait faire un contresens que d'interpréter la désacralisation de l'iconographie religieuse comme une représentation d'un délaissement de la ferveur catholique au profit d'une sécularisation de la société entraînée par le développement d'une culture de masse.

Au contraire, dans cette série, Nelson Garrido exacerbe une pratique culturelle populaire et vernaculaire. L'hétérogénéité des éléments qui composent ces mises en scène évoque en effet les autels latino-américains que l'on trouve dans les maisons de particuliers et qui ont notamment été documentés au Mexique par la photographe Dana Salvo (*Figures 210 et 211*)⁵⁰². Dans l'image suivante de Nelson Garrido (*Figure 212*), l'agencement des objets au pied de Saint Augustin évoque ces autels particuliers. Dans ces autels, comme dans les mises en scène de Nelson Garrido, le sacré et le profane cohabitent au sein d'un même espace de dévotion. Ces autels constituent donc aussi des manifestations de ces croisements entre le culte et le populaire :

Tant du point de vue de leur composition que de leur signification, les autels sont emblématiques de la mécanique de la culture populaire : ils font de l'expérience transcendante quelque chose qui devient familier pour les croyants en créant un univers personnel utilisant des ressources domestiques. Ainsi, ils se situent dans une position opposée à la politique impersonnelle de la culture de masse et de la culture savante, bien qu'ils en emploient des motifs et des objets⁵⁰³.

⁵⁰² Cf. Dana Salvo, *Home Altars of México*, New York, Thames and Hudson, 1997.

⁵⁰³ Notre traduction de : « Tanto en su elaboración como en su significado, los altares son emblemáticos de la mecánica de la cultura popular: hacen de la experiencia trascendental algo que resulta familiar para los creyentes al crear un universo personal utilizando recursos caseros. Así, se ubican en una posición

Les bouleversements du contexte contemporain ont conduit à l'intégration dans le répertoire iconographique de la culture populaire de références issues de la culture de masse ou des industries culturelles. Or, le fait que les autels constituent un espace symbolique témoignant de ces bouleversements montre que le domaine religieux, souvent caractérisé par le hiératisme de ses représentations et de ses pratiques, est en Amérique latine un espace privilégié pour appréhender ces évolutions.

Une photographie de Marcos López représente de manière exagérée ce phénomène (*Figure 213*). On y découvre un autel où cohabitent des figures appartenant à différents registres symboliques et mythiques : l'image du Christ est côte à côte avec celles de María Lionza reconnaissable notamment pour sa couronne⁵⁰⁴, la figure du gaucho argentin, mais aussi Simón Bolívar, et enfin des super-héros issus des comics états-uniens. L'intégration des éléments issus de l'industrie culturelle doit donc se comprendre comme le prolongement d'une pratique culturelle traditionnelle et, comme le souligne l'historien Celeste Olalquiaga dans la citation précédente, non pas comme une uniformisation culturelle caractérisée par l'impersonnalité de ses produits. Les artistes utilisant le kitsch exemplifient une pratique propre à leur culture vernaculaire. L'intégration des répertoires iconographiques popularisés par les médias de masse est donc l'étape contemporaine de l'hybridation culturelle qui caractérise pour Néstor García Canclini les cultures en Amérique latine depuis leur formation à partir du XVI^e siècle.

La *Figure 207* exemplifie cette interpénétration des registres symboliques. Nelson Garrido réalise une mise en scène dont l'arrière-plan et la forme de la croix établissent une référence à *La Crucifixion*, issue d'une fresque de Giotto peinte dans la Chapelle Scrovegni de Padoue (1305). L'artiste introduit dans les cadres situés au bout des bras de la croix deux figures propres à la dévotion populaire vénézuélienne : María Lionza et José Gregorio Hernández⁵⁰⁵. Une auréole de néon orne la tête du Christ parodié, qu'entourent des femmes en bikini sur la droite et une hôtesse de l'air sur la

opuesta a la política impersonal de la cultura de masas y de la alta cultura, a pesar de que obtienen motivos y objetos de ambas ».

Celeste Olalquiaga, *Megalópolis*, Caracas, Monte Ávila, 1993, p.66.

⁵⁰⁴ Voir note de bas de page n° 478.

⁵⁰⁵ José Gregorio Hernández (1864-1919) fut un médecin et professeur vénézuélien. Il fait l'objet d'un culte populaire en raison des miracles qui lui ont été attribués. Il fut déclaré « vénérable » (catégorie précédant celle de « Saint ») en 1986 par le pape Jean-Paul II.

gauche. Nelson Garrido juxtapose ici des références appartenant aux différents registres symboliques de la culture savante, populaire et de masse. La cohabitation de ces différents registres dans un même espace peut être considérée comme une manière de décrire les phénomènes d'hybridation culturelle à l'œuvre dans la société vénézuélienne.

Cependant, les mises en scène de Nelson Garrido ne peuvent être réduites à une simple description de cette pratique culturelle car l'exagération provocante dont elles témoignent est un indice des enjeux critiques qu'elles recèlent. Au regard de l'hétérogénéité des éléments présents et de leurs valeurs symboliques, ces images mettent en scène les contradictions que ces phénomènes d'hybridation culturelle engendrent. Pour la chercheuse Fabiola Velasco Garipoli, spécialiste de l'œuvre de Nelson Garrido, ces contradictions sont une manière de représenter les difficultés de la construction de l'identité nationale vénézuélienne et de mettre en évidence l'échec des discours officiels qui ont fait de l'identité un paradigme unificateur :

les images hybrides permettent de reconnaître le caractère conflictuel, d'exclusion et de superposition des composantes culturelles dans la construction des représentations collectives de l'identité nationale. Ici, le discours officiel de la nation catholique et héroïque de Bolívar perd sa silhouette avec l'irruption du discours visuel de la culture populaire et de l'industrie culturelle de masse⁵⁰⁶.

Dans l'œuvre de Nelson Garrido, le domaine religieux constitue un espace de référence privilégié pour mettre en scène de manière métaphorique le déplacement et la reconfiguration des valeurs symboliques engendrés par les dernières manifestations de l'hybridation culturelle. Mais au-delà de la représentation de ce déplacement, il s'agit d'interroger et de remettre en cause les valeurs symboliques dont témoignent ces reconfigurations.

Dans l'image qui canonise fictivement une hôtesse de l'air d'une compagnie américaine (*Figure 209*), la « Sainte PanAm » apparaît entourée de fils barbelés. La coprésence de ces deux éléments renvoie aux difficultés rencontrées quand on cherche à émigrer aux Etats-Unis. Si le nom de la compagnie aérienne fait référence à la

⁵⁰⁶ Fabiola Velasco Garipoli, « Nelson Garrido : identité et hybridation dans la photographie vénézuélienne », in *Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, n° 6, Paris, Sorbonne, 2014, p. 123.

possibilité d'accéder à l'ensemble du continent américain et que le sourire de l'hôtesse invite au voyage, les fils barbelés nous rappellent qu'il n'est pas donné à n'importe quel Latino-Américain d'immigrer et même de voyager aux Etats-Unis. L'association de ces éléments peut donc être interprétée comme une critique des relations inégales qui se dissimulent derrière le « rêve américain » qu'alimentent les produits de l'industrie culturelle. On retrouve dans une autre image la présence de l'hôtesse de l'air aux côtés d'une grossière et grotesque parodie de la représentation de l'enfant Jésus de Atocha (*Figure 214*). Les oreilles de Mickey que le Saint utilise en guise de coiffe et son sourire hébété illustrent la fascination aveugle que les référents de l'industrie culturelle nord-américaine peuvent susciter en Amérique latine. Pour l'artiste Marcos López, « cela tient à la tradition culturelle de nos pays qui ont toujours essayé de penser que ce qui se faisait à l'extérieur était meilleur »⁵⁰⁷. L'hybridation qui résulte de l'intégration des répertoires iconographiques médiatiques aux traditions populaires n'est donc pas vécue comme un phénomène nécessairement positif. Pour Nelson Garrido, il s'agit de mettre en évidence les conflits et les faux-semblants que dissimulent les manifestations visuelles de cette étape contemporaine de l'hybridation.

Dans un grand nombre de ses mises en scène, l'artiste introduit des représentations médiatiques de jeunes femmes en bikini (*Figures 207 et 209*). Le support cartonné sur lequel elles apparaissent illustre la rigidité des représentations publicitaires des corps féminins et les normes auxquelles cette iconographie les soumet. Si la sexualité ou l'érotisme – consacré dans la série par la création d'une « Sainte Erotique » (*Figure 206*) – auquel renvoient ces corps semble aux antipodes des valeurs incarnées par l'iconographie religieuse catholique, dans le cas présent il semble qu'une corrélation entre ces deux références puisse être effectuée. Comme le rappelle l'historien Francis Prost, « l'histoire du corps en Occident est l'histoire de toute une rhétorique sociale destinée à le ployer et à le discipliner »⁵⁰⁸. Si le contexte dans lequel Nelson Garrido produit ces images n'est pas celui de l'Occident, les figures canoniques de Saints, de même que les représentations contemporaines du corps féminin dans la

⁵⁰⁷ Notre traduction de : « Tiene que ver con la tradición cultural de nuestros países que siempre trataron de pensar que lo que se hacía afuera era mejor ».

Marcos López cité par Laura Batkis, « Latinoamérica », Madrid, 2005. Texte publié sur le site internet de l'artiste et consulté le 14 juin 2014, <http://www.marcoslopez.com/textos-acerca-batkis.php>.

⁵⁰⁸ Francis Prost, *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 9.

publicité, proviennent de l'Occident et déterminent, bien que de manière différente, un ensemble de normes en termes de représentation du corps. La *Figure 212* confirme cette corrélation dans la mesure où le Saint reproduit la pose de la femme en bikini qui apparaît en bas et à droite de l'image. La cohabitation des références critique visuellement les normes corporelles que véhiculent les représentations publicitaires, autant qu'elle désacralise la représentation des corps dans l'iconographie religieuse.

L'œuvre de Nelson Garrido problématise la manière dont des références hétérogènes cohabitent sous l'impact des dernières évolutions contextuelles. Il s'agit en quelque sorte d'actualiser le regard sur le contexte contemporain en mettant en évidence combien les registres symboliques s'interpénètrent en sollicitant une pluralité de répertoires iconographiques. L'œuvre de Nelson Garrido exacerbe les symptômes visuels de ce que Néstor García Canclini conçoit comme l'hybridation et qu'il désigne comme les « processus socioculturels au sein desquels des structures et pratiques discrètes, qui existaient sous forme séparée, se combinent pour générer de nouvelles structures et pratiques »⁵⁰⁹. Comme l'indique le verbe pronominal « se combiner » employé dans cette citation, l'hybridation suppose une articulation signifiante de pratiques relevant au départ de domaines séparés. Les mises en scène de Nelson Garrido, de même que les autels particuliers auxquels nous avons fait référence, peuvent être appréhendées comme des lieux où cette articulation est rendue visible. Toutefois, la dimension contradictoire et conflictuelle qui apparaît lorsque l'on considère la valeur symbolique des objets et des références que ces pratiques articulent n'est pas explicitement mise en avant par la notion d'hybridation. C'est d'ailleurs pourquoi Antonio Cornejo Polar lui préfère la notion d'hétérogénéité dans laquelle il intègre les conflits que génèrent ces phénomènes, comme nous l'avons indiqué au cours de la première partie de cette thèse.

Dans la série de photographies de Nelson Garrido, les conflits engendrés par l'hybridation se dévoilent dans les contradictions que ces mises en scène recèlent et mettent en évidence. La figure tutélaire des Saints fournit en effet une échelle de valeur permettant de situer et d'appréhender par comparaison la valeur symbolique des

⁵⁰⁹ Notre traduction de : « procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras y prácticas ». Néstor García Canclini, *Culturas Híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, op.cit., p. 14.

références convoquées. Cependant, la manière dont la représentation des Saints elle-même a été subvertie déconstruit le cadre d'interprétation que fournit cette échelle. Le titre de la série « Tous les Saints sont morts » est d'ailleurs particulièrement explicite à ce sujet. Il indique bien une perte de l'autorité symbolique concédée à ces figures tutélaires. Les mises en scène manifestent donc le fait que l'hybridation, ou l'interpénétration des registres symboliques, entraîne une déconstruction des valeurs et de la typologie verticale qui les ordonne. Il est difficile de qualifier d'anachroniques ces mises en scène car les référents sont difficilement appréhendables en termes de temporalité précise. Toutefois, la typologie ou l'échelle qui organise traditionnellement la valeur symbolique des références convoquées dans ces images est héritée du passé. La hiérarchie qui situe la culture populaire et la culture de masse en-dessous de la culture savante et de la culture sacrée ou religieuse peut en effet être considérée comme traditionnelle. Or, les croisements entre le culte et le populaire signalent la désuétude d'une hiérarchie héritée du passé.

Dans l'œuvre de Nelson Garrido, la question des rapports au passé n'apparaît que de manière indirecte. La déconstruction des hiérarchies traditionnelles entre les différents cadres de références symboliques peut néanmoins être entendue comme une critique du hiératisme des figures symboliques, et comme une exhortation à réexaminer la valeur symbolique des configurations hybrides engendrées par les évolutions contextuelles contemporaines.

Cette analyse nous aura permis de mieux comprendre pourquoi, dans les écrits sur la photographie latino-américaine contemporaine, les auteurs ne cessent d'affirmer que ces phénomènes d'interpénétration dont témoignent les images traduisent un doute généralisé vis-à-vis de la notion d'identité et des récits traditionnels de l'histoire. Reste que le prédicat selon lequel, face à ce constat, les artistes *déconstruisent et reconstruisent librement* l'identité et les récits qui l'accompagnent nous semble exagéré. Les différentes acceptions de l'expression réappropriation du passé que nous avons rencontrées témoignent en effet de formes de déconstruction ou/et de reconstruction de la notion d'identité et des interprétations historiques du passé. Mais c'est l'adverbe librement qui pose problème dans ce prédicat.

Les analyses des images que nous avons menées au long de cette deuxième partie montrent que les artistes prennent en compte l'expérience historique et les

modalités de représentations du passé qui précèdent l'époque contemporaine. Les indices ou traces du passé que sont par exemple les référents préhispaniques, les modalités traditionnelles de représentation du passé que conforment les archives, la peinture ou la photographie, mais aussi les hiérarchies traditionnelles qui organisent la valeur symbolique des manifestations culturelles, constituent autant de prismes ou de paradigmes pour un regard rétrospectif modifiant souvent à la fois la représentation du passé et du présent. Toutes ces modalités peuvent être considérées comme des schèmes permettant d'appréhender la notion d'identité et les récits historiques, qui lui sont très souvent connexes comme l'a montré l'analyse des images. C'est pourquoi, la déconstruction ou la reconstruction de cette notion et de ces récits ne s'effectue pas librement. Elle passe nécessairement par une réappropriation et une interrogation de ces schèmes qui déterminent des formes de représentation et de compréhension du passé et du présent.

Plus nous avons avancé dans cette deuxième partie, plus la représentation et la compréhension du présent est devenue un enjeu central des œuvres qui ont été analysées. Toutefois, dans l'ensemble de ces travaux, passé et présent sont entendus comme deux catégories temporelles séparées, soit parce que les artistes ne pouvaient faire que le constat de cette séparation⁵¹⁰, soit parce qu'il s'agissait justement de la mettre en évidence⁵¹¹. Dans la troisième et dernière partie de cette thèse qui s'ouvre maintenant, nous verrons que les artistes postulent plus ou moins explicitement une contemporanéité du passé dans le présent. Autrement dit, il s'agit de montrer que certains schèmes de représentation et de compréhension de la réalité élaborés par le passé persistent dans le présent. L'objectif de cette troisième partie est de distinguer et d'organiser en termes d'enjeux les différentes formes de contemporanéité du passé.

⁵¹⁰ C'est en particulier le cas dans les travaux de : Tatiana Parceró, Ambra Polidori, Anna Bella Geiger, Gerardo Suter, Luis González Palma, Verónica Riedel, Marlon García, Cynthia Soto, Rosângela Rennó, Fredi Casco, Milagros de la Torre ou Oscar Muñoz.

⁵¹¹ C'est notamment le cas dans les travaux de : Alexander Apóstol, Fernando Gutiérrez, Leonel Luna, Agustín Blanco, Eduardo Molinari, Marcos López et Nelson Garrido.

TROISIEME PARTIE
**Actualiser le passé, le passé contemporain du présent :
expériences d'historicité et contemporanéité du passé**

Au seuil de cette troisième partie, nous souhaitons décrire le contexte nous permettant de penser un rapport au temps où la catégorie du passé peut être entendue comme contemporaine du présent. Comme nous l'avons vu dans l'introduction à travers la notion de régime d'historicité, selon les époques et les cultures, la condition historique de l'homme revêt des formes différentes qui se traduisent par des expériences du temps. Chacune de ces formes détermine la possibilité de certaines expériences du temps. Dans ce que François Hartog appelle le régime moderne d'historicité (que l'on peut situer du XIX^e siècle aux années 1970 environ), l'importance du futur est telle que le présent ne saurait s'embarrasser du passé : « la ferveur d'espérance s'est tournée vers le futur, d'où provient la lumière. Le présent est alors perçu comme inférieur à l'avenir, le temps devient un acteur : on est saisi par son accélération ; il faut l'accélérer encore »⁵¹².

L'analyse de François Hartog montre que ce régime d'historicité n'est plus valide depuis ce qu'il est convenu d'appeler la « crise de la modernité ». L'évolution des méthodes historiographiques et l'importance croissante des notions de mémoire et de patrimoine sont des symptômes – autant que des protagonistes – de la modification des rapports au temps qui découle de cette crise. La référence récurrente au postmodernisme que l'on trouve sous la plume des critiques et des commissaires de photographie en Amérique latine peut être considérée comme un symptôme de la décrédibilisation progressive des méthodes et des savoirs modernes qu'a entraînée cette crise. Enfin, rappelons qu'en Amérique latine, la modernité est considérée comme incomplète et inachevée. La fin du régime moderne d'historicité a suscité une reconfiguration des expériences du temps et donc la possibilité de tisser de nouveaux régimes de temporalité, soit de nouveaux rapports aux catégories temporelles.

Si le régime moderne, et le rationalisme qui le caractérisait, posait « une coupure nette entre le passé et le présent »⁵¹³, le régime contemporain, dont le mouvement de « vague de mémoire » indique l'émergence, s'affranchit de cette coupure et entame des relectures du passé. Ces relectures sont au pluriel parce que la crise de la modernité a mis fin aux grands récits, comme le souligne Jean-François Lyotard dans l'ouvrage intitulé *La condition postmoderne*, paru en 1979⁵¹⁴. Dès lors, l'histoire se défend de

⁵¹² François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op.cit., p. 270.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 166.

⁵¹⁴ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

raconter le passé de manière univoque. Mais, cette pluralité des relectures du passé est également impliquée par le fait que l'histoire s'écrit désormais sous la pression des mémoires collectives. En outre, comme l'indique le titre de l'un des chapitres de l'ouvrage de Maurice Halbwachs, la mémoire collective est soumise à une « multiplicité et [une] hétérogénéité des durées collectives »⁵¹⁵.

Rappelons que, dans le régime contemporain, la mémoire joue un rôle essentiel dans l'écriture de l'histoire. L'importance de la mémoire implique l'effacement de la coupure nette entre passé et présent, expliquant ainsi l'exhortation de Jacques Le Goff à relire le passé « en fonction du présent ». Or, contrairement à l'histoire-science du XIX^e siècle qui a fondé l'histoire moderne, la mémoire n'est considérée ni comme objective, ni comme relevant uniquement du passé. Elle est intimement attachée au présent car « elle ne retient du passé que ce qui est encore vivant »⁵¹⁶, mais aussi parfois ce qu'elle souhaite en ressusciter (comme le montrent les travaux des anthropologues décrivant ce qu'ils nomment des « actes de mémoire »⁵¹⁷). L'importance de la mémoire dans nos rapports contemporains au passé défait la coupure entre passé et présent et implique la possibilité d'une contemporanéité du passé.

L'organisation des chapitres de cette troisième partie distingue trois formes de contemporanéité du passé ou trois manières selon lesquelles le passé peut être entendu comme contemporain du présent. Dans le premier chapitre, nous verrons que cette contemporanéité peut résulter des modalités d'apparition et de communication de la mémoire collective, mais surtout du caractère à la fois traumatique et récent de certains événements du passé (les dictatures notamment). Dans ce type de cas, il semble que ces événements n'aient pas encore pu faire l'objet d'une histoire et qu'ils ne soient pris en charge que par la mémoire, qui assume alors une fonction narrative autant que symbolique, sous l'injonction d'un devoir de mémoire bien souvent. Dans le second chapitre, le passé auxquels les travaux photographiques font référence relève d'une temporalité beaucoup moins précise et souvent plus lointaine. Pourtant, l'enjeu de ces travaux est de révéler les formes contemporaines dans lesquelles il survit ou de le

⁵¹⁵ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.

⁵¹⁶ François Hartog, *op.cit.*, p. 168.

L'auteur reproduit ici l'une des conclusions d'un rapport rédigé en 1867 sur les études historiques en France. Elle montre bien comment l'histoire concevait la coupure entre présent et passé : « L'histoire ne naît pour une époque que quand elle est morte toute entière. Le domaine de l'histoire, c'est donc le passé ». Jean Thiénot, *Rapport sur les études historiques*, Paris, Imprimerie impériale, 1868, p. 356.

⁵¹⁷ Cf. Supra, note de bas de page n° 196.

réactualiser à des travers des procédures qui pourront être qualifiées d'actes de mémoire. Enfin, dans le troisième et dernier chapitre, les travaux que nous analyserons font référence à la période coloniale. Si la référence à cette période est très souvent explicite dans ces travaux, c'est moins pour se remémorer ou relire l'histoire coloniale que pour dénoncer la manière dont des mécanismes de domination coloniale persistent dans le présent. Le contexte contemporain recèlerait donc de nombreux indices trahissant la présence de ces mécanismes que les penseurs des théories décoloniales ont nommé « colonialité » et dont ils distinguent différentes formes.

Dans ces trois cas de figure, il s'agira d'analyser les formes visuelles de la contemporanéité du passé et de montrer comment ces formes impliquent parfois certaines pratiques de l'image photographique. Nous montrerons également comment le discours des commissaires et des critiques mobilise des références et des modes de compréhension de l'image qui participent pleinement à la possibilité de concevoir un présent habité par le passé.

CHAPITRE 7
Mémoire d'un passé encore présent

Ce n'est pas sur l'histoire apprise, c'est sur l'histoire vécue que s'appuie notre mémoire.

Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, 1950.

Les travaux que nous allons analyser dans ce premier chapitre vont nous permettre de voir émerger progressivement un rapport au temps où le passé peut être entendu comme contemporain du présent. Maurice Halbwachs montre que la mémoire collective – qui joue un rôle essentiel dans la possibilité d'une telle contemporanéité – repose sur la transmission de souvenirs collectifs, mais que dans la transmission, le sens des souvenirs collectifs est reconstruit en fonction du présent. L'attribution d'une valeur symbolique aux souvenirs collectifs se ferait donc en fonction d'enjeux situés dans le présent. L'identification de souvenirs collectifs, et la constitution en mémoire collective qui en résulte, s'effectuent à travers ce que François Hartog nomme des expériences d'historicité. L'expérience d'historicité ne doit toutefois pas être confondue avec l'histoire, au sens de la narration. Elle en est l'antichambre, ou l'étape antérieure. Elle donne la possibilité de se tourner vers le passé et de prendre ainsi conscience de la distance qui sépare passé et présent. Un ordre du temps, celui du récit, doit pouvoir être dégagé de cette distance. Les ressources de la narration permettent normalement d'appréhender cette distance, de distinguer le passé du présent et de se forger ainsi une identité narrative. Toutefois, comme nous allons le voir, si l'expérience d'historicité participe à la formation d'une identité narrative, dans certains cas, elle ne conduit pourtant pas à distinguer clairement le passé et du présent, créant ainsi une situation où le passé peut devenir contemporain du présent.

Dans les travaux photographiques que nous allons analyser au cours de ce chapitre, le souci d'identifier des souvenirs collectifs traduit différentes modalités d'affirmation de la mémoire collective : « elle se manifeste comme demande, s'affirme comme devoir ou se revendique comme droit »⁵¹⁸. Nous souhaitons commencer par présenter quelques travaux photographiques dans lesquels les artistes créent des expériences d'historicité traduisant ces différentes modalités d'affirmation de la mémoire collective. Pour chacun de ces travaux, il s'agira d'identifier les raisons pour lesquelles les souvenirs composant cette mémoire ont été sélectionnés depuis le présent afin de comprendre la manière dont ils peuvent en être contemporains.

⁵¹⁸ François Hartog, *op.cit.*, p. 255.

Progressivement, à partir de l'analyse des travaux photographiques, nous verrons que c'est moins le présent qui semble déterminer la compréhension du passé, que l'inverse. Il semble que si les expériences d'historicité que les artistes proportionnent dans leurs images ne permettent pas toujours de distinguer clairement le passé du présent, c'est parce que ce passé correspond à cette « une variété de “temps qui dure“, celui du traumatisme »⁵¹⁹. Défiant la capacité à appréhender la distance qui sépare passé et présent et à dégager un ordre du temps ponctué par des changements et des évolutions, le passé semble hanter le présent.

7.1. Modalités photographiques de contemporanéité de la mémoire

7.1.1. *La mémoire comme droit*

La revendication d'un droit de mémoire est l'une des modalités d'affirmation de la mémoire collective que l'on peut observer et à laquelle la photographie participe. Le droit à la mémoire se traduit par l'historicisation et la patrimonialisation d'un environnement socialisé, de ses paysages, des savoir-faire des individus qui l'habitent. Il permet de faire émerger une identité dans sa singularité « aux prises avec l'histoire présente »⁵²⁰. Il a pour fonction d'entretenir une sociabilité, autant que de créer les conditions de sa reconnaissance en tant que « patrimoine vivant », permettant ainsi de préserver et prolonger ses modalités d'existence.

En 2009, le photographe équatorien Geovanny Verdezoto a conçu dans et pour la ville de Cuenca un dispositif d'exposition d'images photographiques qui, offrant les conditions de création d'une mémoire collective à partir de ressources visuelles, peut être appréhendé comme une forme d'expression d'un droit à la mémoire. Partant d'une approche documentaire, il a photographié des lieux, des paysages, des individus et des activités de la ville de Cuenca. Ces photographies ont ensuite été imprimées sur les bus affectés au transport des habitants de la ville, ainsi que sur les arrêts qui scandent leurs parcours. Les images ont été observables durant soixante jours par les habitants de la ville.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 269.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 251.

Les photographies qui rendent compte de cette expérience mettent en évidence les interactions que les habitants ont établies avec ces images qui les représentent. Dans les *Figures 215, 216, 217 et 218*, l'artiste documente ces interactions et montre ainsi que les images dépassent leur valeur singulière en tant que document photographique pour permettre une reconnaissance et une identification collective. Les photographies imprimées en grand format sur les bus ne sont pourtant que des vues ponctuelles de la ville et de quelques-uns de ses habitants. La reconnaissance et l'identification collective sont permises par le type de documentation qu'elles fournissent, ainsi que par leur mise en circulation dans la ville à travers des parcours qui en retracent la topographie et qui, ce faisant, en délimitent le territoire, actualisant dans les limites de cet espace la valeur documentaire des images. Le compte rendu de l'expérience insiste d'ailleurs sur ce tramage de l'espace qu'effectuent les bus en offrant une carte de leurs parcours (*Figure 219*). Ces parcours spatialisent le territoire représenté par les images qui n'en offrent pourtant que des occurrences déterminées par un « ça a été ». Le parcours des bus permet aux passants d'actualiser ces images en faisant l'expérience de la reconnaissance simultanée du lieu photographié et du lieu physique auquel renvoie l'image, dans lequel ils se trouvent parfois au même moment. En effet, en plus des bus sur lesquels les images ont été affichées, d'autres images ont été placées à l'endroit où elles ont été réalisées, comme on peut le voir dans les *Figures 215 et 220*. La reconnaissance des lieux qui en découle suppose d'appréhender le temps qui sépare l'image de la présence des individus dans ce lieu.

Cependant, il ne s'agit pas d'appréhender cette distance en termes linéaires et chronologiques car l'expérience du temps ne rend pas compte de bouleversements dans l'espace. Geovanny Verdezoto n'a en effet pas utilisé d'images d'archives mais des photographies récentes. Il ne s'agit donc pas d'historiciser les lieux pour rendre compte du passage du temps et des bouleversements ou des évolutions qui l'accompagnent, mais pour activer un processus de reconnaissance qui délimite et identifie un territoire, le contextualise socialement et le constitue en mémoire collective depuis le présent. L'auteur ne tâche pas en effet d'identifier des souvenirs collectifs en récoltant ou en créant un ensemble d'images qui documentent par exemple des événements marquants de l'histoire de la ville. Le dispositif contribue bien plus à la constitution d'une conscience visuelle collective de la ville à travers ce phénomène d'identification et de

reconnaissance. Or, plusieurs raisons nous invitent à assimiler cette conscience visuelle à une mémoire individuelle et collective et en particulier la focalisation de l'artiste sur la dimension sociale de la ville et de ses activités.

Car la représentation des lieux et des activités ne relève tout d'abord pas de l'historicisation du territoire que s'efforcent traditionnellement d'effectuer les instances officielles de cet espace que sont par exemple la municipalité et l'office de tourisme. Là où ces instances s'attachent généralement à représenter des lieux fixes et facilement identifiables tels que monuments, églises et bâtiments officiels, les photographies et le dispositif conçu par Geovanny Verdezoto contribuent bien plus à décrire ce territoire en termes d'usages de l'espace. Il s'agit donc moins d'une historicisation classique et officielle que sociale, à la fois individuelle et collective. L'articulation entre l'individuel et le collectif est en effet essentielle pour comprendre la manière dont ce travail peut être entendu comme une revendication au droit à la mémoire. Comme nous l'avons vu, dans le dispositif créé, la mémoire individuelle des habitants est directement sollicitée par le phénomène d'identification et de reconnaissance des lieux, et éventuellement des personnes représentées. De plus, le spectateur des images, habitant de la ville, peut aisément concevoir qu'il peut lui-même avoir été représenté sur ces images étant donné le caractère ordinaire de ce qu'elles montrent et la portée générique qu'elles acquièrent. Les travaux de Maurice Halbwachs ont montré combien la mémoire individuelle se construit en interdépendance avec la mémoire collective, en particulier autour de certains groupes sociaux :

La mémoire est ailleurs que dans l'individu, que dans ce flux continu de la conscience ; elle n'existe que dans la pensée des groupes divers auxquels nous nous rattachons, famille, groupe d'amis, église, associations, cité. Elle postule la conscience collective ou, comme préfère le dire Halbwachs, « la pensée sociale »⁵²¹.

Roger Bastide exagère sans doute volontairement l'une des conclusions de l'analyse de Maurice Halbwachs quand il déclare que la mémoire est ailleurs que dans l'individu. Il faut bien en effet que les individus actualisent « la pensée » des groupes auxquels ils se

⁵²¹ Roger Bastide, *op.cit.*, p. 22.

rattachent pour qu'il y ait transmission et reconstruction des valeurs et des souvenirs collectifs.

Les photographies de Geovanny Verdezoto qui ont circulé pendant soixante jours sur les bus de la ville de Cuenca et ont habillé certains arrêts de bus documentent ces différents groupes sociaux, à défaut de représenter la ville d'un point de vue architectonique. La *Figure 216* par exemple montre les membres d'une famille réunis dans l'intérieur de leur maison. La *Figure 221* renvoie à un autre de ces groupes sociaux, l'Eglise, représentée par la statue de l'enfant Jésus. Les individus qui posent devant cette image en se tenant la main rendent compte de l'importance de l'élément religieux en tant que facteur d'identification et de cohésion. Sur la photographie imprimée, la statue de l'enfant Jésus apparaît en plein cœur du marché couvert de Cuenca, haut-lieu d'interactions sociales.

Cette contextualisation est l'indice d'une volonté de documenter la culture populaire des habitants de la ville, comme le confirment d'autres images. La *Figure 222* montre le travail d'un agriculteur (certaines routes de bus conduisent jusqu'aux faubourgs de la ville où l'on trouve des terres arables), tandis que cette autre représente une danse traditionnelle (*Figure 223*). Le phénomène de reconnaissance et d'identification est donc suscité par la dimension sociale en rien élitiste des photographies. Geovanny Verdezoto sollicite dans les photographies qu'il a produites les acteurs traditionnels de la cohésion sociale à partir desquels se constitue la mémoire collective : « on peut au fond définir les divers groupes qu'il étudie [Maurice Halbwachs], la famille, le syndicat, l'Eglise, etc., comme des "centres" qui occupent une place déterminée dans la texture de la société et qui conservent chacun un certain nombre de souvenirs collectifs »⁵²².

Le territoire que documentent les photographies imprimées sur les bus de Geovanny Verdezoto est donc moins celui de la ville, d'un point de vue spatial (c'est les bus eux-mêmes qui, dans leurs parcours, se chargent d'identifier et de délimiter cet espace géographique), que celui de la mémoire collective de ses habitants. À travers le phénomène de reconnaissance et d'identification que suscite le dispositif d'exposition des images, les habitants de la ville distinguent et actualisent les formes de sociabilité de ces groupes et les constituent en mémoire collective. Cette actualisation est effectuée

⁵²² *Ibid.*, p. 33.

dans la contemporanéité de leur expérience des images qui sont elles-mêmes contemporaines, bien que, identifiées comme des documents photographiques ponctuels, elles appartiennent déjà au passé : « C'est en ce sens que l'histoire vécue se distingue de l'histoire écrite : elle a tout ce qu'il faut pour constituer un cadre vivant et naturel sur quoi une pensée peut s'appuyer pour conserver et retrouver l'image de son passé »⁵²³.

Il ne s'agit donc pas tant de se souvenir au sens de se remémorer un événement du passé que de constituer en souvenirs ces formes de sociabilité. C'est pourquoi ce travail a presque une dimension prospective du point de vue de la mémoire. Il façonne la représentation et la conscience d'un patrimoine collectif dans le présent des formes vécues de sociabilité. Les traits de ce patrimoine renvoient plus à la notion récente de « patrimoine culturel immatériel » qu'à la conception plus classique du patrimoine qui désigne historiquement essentiellement des biens matériels. En outre, la définition du patrimoine culturel immatériel fournie par Convention de l'UNESCO partage les mêmes caractéristiques identifiées par Maurice Halbwachs au sujet de la mémoire collective et en particulier la reconstruction des souvenirs collectifs qui la composent à travers le processus de transmission⁵²⁴. Enfin, les photographies imprimées de Geovanny Verdezoto documentent les formes de sociabilité et les domaines d'activités que couvre la définition de ce patrimoine⁵²⁵.

La mémoire collective que le dispositif élaboré par l'artiste contribue à distinguer et alimenter n'est pas marquée par des événements traumatiques. C'est pourquoi, on peut considérer qu'elle se revendique comme droit, plutôt qu'elle ne se

⁵²³ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, *op.cit.*, p. 46.

⁵²⁴ C'est en 2003 que l'UNESCO a adopté la « Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel ». La Convention définit ainsi le patrimoine culturel immatériel :

« On entend par "patrimoine culturel immatériel" les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine ».

Cf. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00022#art2>, page internet consultée le 12 janvier 2014.

⁵²⁵ « Le "patrimoine culturel immatériel", tel qu'il est défini au paragraphe 1 ci-dessus, se manifeste notamment dans les domaines suivants : (a) les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel ; (b) les arts du spectacle ; (c) les pratiques sociales, rituels et événements festifs ; (d) les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ; (e) les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel ».

Ibid.

manifeste comme demande ou s'affirme comme devoir, pour reprendre la distinction effectuée par François Hartog. Le dispositif créé peut être compris comme « l'instrument d'une prise de conscience »⁵²⁶. Dans l'une des photographies imprimées sur les bus, l'artiste invite d'ailleurs les habitants à entretenir les modalités d'existence de cette mémoire collective en soulignant le rôle que jouent les pratiques vernaculaires de la photographie dans nos rapports au passé. On aperçoit sur la *Figure 217* deux individus qui tiennent entre leurs mains des photographies représentant d'autres individus, certaines en couleurs, d'autres en noir et blanc. Avec son doigt l'un des individus désigne une personne sur la photographie. Le geste renvoie au phénomène de reconnaissance que les images permettent d'effectuer, entretenant ainsi la mémoire collective par le biais de la transmission verbale ou du commentaire. Les usages de la photographie auquel renvoie le dispositif créé par l'artiste relèvent de la conception traditionnelle du médium et notamment des usages documentaires et vernaculaires qui lui ont été attribués, eu égard à la valeur d'attestation de cette image. Toutefois, le caractère dynamique de ce dispositif est à l'image de la façon dont la mémoire collective se construit et s'alimente.

Cette volonté de distinguer et d'alimenter une mémoire collective peut sembler curieuse étant donné que le centre historique de la ville de Cuenca a été déclaré par l'UNESCO Patrimoine Mondial de l'Humanité en 1999. La ville devrait donc bénéficier des indicateurs nécessaires pour la formation d'une conscience collective basée sur les éléments valorisés par la patrimonialisation officielle. Pourtant, c'est peut-être en réaction à cette patrimonialisation que Geovanny Verdezoto a conçu dix ans plus tard ce dispositif permettant une reconnaissance collective à partir de pratiques sociales populaires. Comme le montrent les travaux récents de chercheurs, lorsque la patrimonialisation est prise en charge par des instances officielles, elle contribue à figer un territoire à partir d'une définition élitiste du patrimoine⁵²⁷. En désignant des objets,

⁵²⁶ François Hartog, *op.cit.*, p. 252.

⁵²⁷ À ce sujet, voir notamment les ouvrages collectifs :

- *Habiter le patrimoine : Enjeux, approches, vécus*, sous la direction de Maria Gravari-Barbas, Sébastien Jacquot, Kiki Kafkoura et Naji Lahmini, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

- *Patrimoine mondial et développement : Au défi du tourisme durable*, sous la direction de Maria Gravari-Barbas et Sébastien Jacquot, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2014.

- *La ville patrimoine, formes, logiques, enjeux et stratégies*, sous la direction de Caroline De Saint Pierre, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

en particulier des édifices historiques relevant de longues traditions architecturales (notamment européennes), elle stabilise une représentation du patrimoine et défait le caractère dynamique des phénomènes de patrimonialisation qui s'effectuent à l'échelle de la mémoire collective. Les travaux des chercheurs montrent que la patrimonialisation officielle des centres historiques des villes contredit les intentions formulées par la Convention de l'UNESCO sur le patrimoine culturel immatériel. En muséifiant ces centres historiques, elle conduit généralement à augmenter la valeur foncière des édifices et décompose ainsi le tissu social de ces espaces en contraignant les habitants à trouver de nouveaux logements, moins chers et ailleurs.

À ce titre, le travail de Geovanny Verdezoto peut être considéré comme l'instrument d'une prise de conscience, dans la mesure où il situe la dimension sociale au cœur d'une représentation vivante et dynamique du patrimoine culturel et de la mémoire collective. Cependant, si la patrimonialisation officielle peut susciter des bouleversements du tissu social et altérer le « patrimoine culturel immatériel » (eu égard à la définition fournie par l'UNESCO), dans les photographies qui rendent compte de l'expérience menée par l'artiste, aucun élément n'atteste de ces bouleversements. Les photographies des bus contextualisent d'ailleurs souvent la présence de cette mémoire collective dans le centre historique de Cuenca comme on peut le constater dans les *Figures 218, 220, 221 et 224*.

7.1.2. La mémoire comme demande

La mémoire collective, que l'expérience créée par Geovanny Verdezoto contribue à identifier et alimenter, est intimement liée à la contemporanéité de l'expérience des images et de la temporalité présente de la documentation fournie par les photographies imprimées sur les bus. Pour autant, en tant que mémoire, elle forge dans le présent une certaine représentation du passé à valeur prospective, comme s'il s'agissait d'anticiper les bouleversements à venir et leur impact sur les formes de sociabilité locale. La façon dont cette mémoire se constitue et se donne à voir dans le présent peut être conçue comme une forme de contemporanéité du passé.

Mais aussi la thèse de Maximiliano Soto intitulée « Conflits, usages et représentations des processus de patrimonialisation des quartiers anciens péricentraux : étude comparée de Bâle, Strasbourg et Valparaiso », soutenue en 2012. Cf. <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00879987>

L'enthousiasme que suscite cette expérience, et que documente volontairement l'artiste, suggère une « prise de conscience » des habitants, « son appel à la mémoire est une réponse du présent, destinée d'abord au présent, mais anxieuse pourtant d'échapper au présentisme »⁵²⁸, autrement dit, soucieuse d'entretenir le caractère essentiellement vivant des formes que prend cette mémoire collective.

Dans cette perspective il s'agit plus d'un droit à la mémoire que d'une demande ou d'un devoir de mémoire. Si la notion de devoir implique un enjeu éthique et une espèce de tribut du présent envers le passé, la demande de mémoire est avant tout liée à un besoin de reconnaissance. Le devoir de mémoire consiste à ne pas oublier, alors que la demande de mémoire consiste d'abord à reconnaître les acteurs et les formes sociales d'une mémoire collective. Le photographe Gustavo Frittegatto a réalisé entre les années 1995 et 1999 dans la pampa argentine des images qui relèvent d'une demande de mémoire et contribuent à historiciser ce territoire. Cette historicisation assure une fonction narrative quant à la vie des paysans qui habitent et cultivent la pampa. Pourtant, comme nous allons le voir, cette fonction narrative ne permet pas d'appréhender précisément la distance qui sépare le passé du présent. Elle est au contraire dilatée par la superposition des temps que produisent les images et qui suscite une forme de contemporanéité du passé.

L'artiste a créé des images en superposant deux photographies relevant de différentes temporalités. Il a réalisé des photographies en noir et blanc des terres cultivables de la pampa sur lesquelles il a superposé des photographies d'archives représentant des individus sous la forme de portraits collectifs ou individuels (*Figures* 225 et 226) : on y distingue « les personnages de cette mémoire collective typique des archives du photographe de village »⁵²⁹. Le texte accompagnant la présentation des images précise que ces portraits sont des archives photographiques sans toutefois indiquer à quelle époque elles appartiennent, ni où les photographies ont été produites. La temporalité passée de ces portraits est néanmoins identifiable à partir de leur facture esthétique et notamment du grain des images, ainsi qu'au regard des vêtements portés par les individus représentés. L'anachronisme créé par l'artiste n'est pas mis en

⁵²⁸ François Hartog, *op.cit.*, p. 252.

⁵²⁹ Notre traduction de : « los personajes de esa memoria colectiva típica de los archivos del fotógrafo de pueblo ».

Juan Travnik, *Mapas Abiertos, op.cit.*, p. 76.

évidence par la superposition des images étant donné que la facture esthétique des photographies contemporaines, celles du sol de la pampa, effectuées en plongée verticale, répond à celles des images archives. Les fissures, fêlures et craquelures que l'on peut observer dans la terre évoquent en effet les dégradations que subissent avec le passage du temps et le contact de la lumière les photographies d'archives du XIX^e siècle et de la première moitié du siècle dernier. Les temporalités relatives aux deux types d'images employées pourraient ainsi se confondre d'autant que la terre apparaît travaillée par les hommes.

La superposition des images permet de représenter le lien intime qui relie ces hommes à la terre, exemplifiant l'adage qui veut que l'homme appartienne à la terre. Le procédé met ainsi en évidence le caractère profondément rural et agraire de la vie dans le territoire de la pampa. La superposition des portraits sur ces photographies de terres arables n'a pu être effectuée qu'en donnant aux photographies d'archives une transparence permettant aux deux images de se confondre l'une et l'autre. Cette transparence confère aux visages une présence spectrale qui contribue à situer les archives dans le passé. Enfin, ce renvoi au passé, et sa présence fantomale dans le présent, est renforcé par les indices de dégradation ou de détérioration que les multiples craquelures de la terre provoquent sur les visages, comme on peut très nettement le constater dans la *Figure 227*. La terre est dès lors conçue comme porteuse de la mémoire des individus qui l'ont travaillée, ses multiples fissures en constituent les indices. Dans les diptyques ou triptyques qu'il compose, l'artiste ne superpose pas systématiquement une photographie d'archive à une photographie de la terre, comme c'est le cas par exemple dans les *Figures 225* et *226*. Il met ainsi en évidence l'intervention qu'il effectue pour faire émerger cette mémoire et nous invite à regarder les photographies de la terre en distinguant dans ses accidents présents des témoignages du passé.

Comme dans le travail de Geovanny Verdezoto, si nous parlons de mémoire et non pas d'histoire, c'est parce que l'historicisation d'un territoire se traduit par la représentation d'une activité sociale plutôt que par des événements marquant l'histoire de ce territoire. L'identification de ces événements pourrait permettre de situer sur l'échelle linéaire de la chronologie les souvenirs collectifs auxquels renvoient les archives photographiques. Or, en superposant les images, l'artiste superpose les

temporalités et suscite des associations qui évacuent très souvent la chronologie. Pourtant, en superposant les images, il s'agit bien de créer une expérience d'historicité, et tout en historicisant le territoire, de lui donner une identité narrative à travers la représentation de ceux qui l'ont travaillé. L'association des images étoffe et socialise en effet la représentation du cadre naturel et vivant que constituent les terres cultivées de la pampa. Il s'agit donc à la fois de « conserver et retrouver l'image de son passé » (Maurice Halbwachs) dans les indices présents que recèle la terre.

Le travail de reconnaissance du passé dans le présent que Gustavo Frittegotto invite à réaliser repose sur des équivalences formelles et symboliques. Dans ces images l'auteur accumule les indices pour stimuler ces mises en relation. Les marques dans la terre peuvent être considérées comme des indices au sens peircien. Indices d'une activité présente, elles deviennent pourtant des indices du passage du temps lorsqu'elles sont associées aux visages. Elles confèrent en effet à ces visages des marques de vieillissement car elles en flétrissent les traits (*Figure 227*). C'est pourquoi, ces fissures et ces aspérités de la terre permettent d'identifier depuis le présent ces visages comme représentants d'une mémoire collective. L'artiste utilise la capacité métonymique et l'équivalence formelle de ces indices pour représenter cette mémoire et historiciser la terre et les activités qui la modèlent. Les protagonistes de cette mémoire collective sont les personnages qui apparaissent sur les images, tandis que les formes de cette mémoire sont constituées par les indices du travail de la terre. En associant ces formes présentes à ces protagonistes absents, l'anachronisme crée donc une forme de contemporanéité du passé dans le présent. C'est pourquoi, les indices que constituent les marques dans la terre ne font pas qu'évoquer le passage du temps mais qualifient aussi la condition présente dans laquelle se trouve cette mémoire.

Dans le diptyque suivant par exemple (*Figure 228*), la photographie d'archive sur l'image de gauche est fracturée par une fissure qui traverse verticalement la photographie de la terre sur laquelle elle est superposée. Dans toutes les photographies de cette série où sont superposées deux images, les marques dans le sol altèrent les archives photographiques par des craquements et autres fêlures. Ces marques font violence aux archives, elles se présentent comme des stigmates de la mémoire collective à laquelle renvoient ces images. Il ne s'agit pas seulement de manifester le passage du temps, mais d'utiliser les accidents du terrain pour illustrer une dégradation qui renvoie

à l'état de cette mémoire dans le présent. Le triptyque suivant confirme cette interprétation (*Figure 229*). L'artiste a séparé en deux morceaux une photographie d'archive représentant des hommes dans la plaine de la pampa. Il a intercalé entre ces deux fragments une photographie de ce même paysage sur laquelle apparaît un poteau de bois permettant de fixer du fil barbelé et de délimiter ainsi le champ ou de contraindre le bétail à y rester. Le fil barbelé est rompu et les trois images ne sont reliées que par la ligne d'horizon qui les traverse. L'extrémité gauche du fil barbelé rompu se contorsionne en l'air sans atteindre l'image de gauche. C'est la continuité de la mémoire sociale représentée par les images d'archives qui semble rompue par une modification de l'environnement que manifestent certaines images du présent.

Rappelons que la mémoire collective est composée de souvenirs collectifs qui ne sont conservés que lorsqu'ils peuvent être transmis dans le présent. Or, il semble qu'ici ces souvenirs collectifs relèvent moins de l'identité des individus représentés sur ces photographies d'archives que de l'activité agricole à laquelle ils renvoient de manière métonymique grâce à la superposition de leurs images sur des photographies du sol. Dans le triptyque de la *Figure 229*, l'état du fil barbelé semble manifester un délaissement de l'activité agricole. Ce délaissement peut être considéré comme une menace pour la transmission de cette mémoire collective. Cette interprétation peut être appuyée par le fait que, dans une série de photographies antérieure à celle-ci, Gustavo Frittegotto s'est intéressé à l'exode rural qui affecte la pampa argentine⁵³⁰. Les marques que montrent les photographies de la terre doivent donc être interprétées moins comme les indices d'une activité agricole contemporaine que comme les stigmates d'une mémoire qui s'érode sous l'impact des transformations sociales et économiques de ce territoire agricole. L'analyse formulée par l'auteur du texte accompagnant la présentation de ces images dans l'exposition *Mapas Abiertos* privilégie cette interprétation :

Les images s'enlacent, se confrontent, établissent des parallèles pour témoigner [...] de l'oubli, de l'abandon, de l'indifférence et de l'agression qu'ont souffert, au long de l'histoire, des éléments si importants pour la configuration de notre identité comme la

⁵³⁰ Gustavo Frittegotto, *Exodo rural: fotografías*, Rosario, Stampa Arte y Diseño, 1986.

mémoire – l'image photographique – et le sol de notre campagne, victimes d'une presque permanente érosion économique, politique et culturelle⁵³¹.

Dans le triptyque de la *Figure 230*, la lecture traditionnelle de la gauche vers la droite permet d'effectuer un parcours narratif des images qui confirme cette analyse. De part et d'autre du portrait d'un paysan est située une photographie du sol de la pampa. Dans la photographie de gauche, le sol récemment labouré est prêt à être semé tandis qu'il est en friche sur l'image de droite. La lecture traditionnelle voudrait que l'image de gauche soit précédente à l'image droite d'un point de vue temporel. Le triptyque représente ainsi un abandon des activités agricoles. La bonne définition des photographies permet d'appréhender précisément la texture et les aspérités du sol. Au contraire, les traits du visage du paysan, acteur majeur de cet élément, sont estompés et meurtris. Le grain de l'image produit une espèce de voile de poussière sous l'effet de l'agrandissement de la photographie et des altérations provoquées par le temps.

Contrairement au travail de Geovanny Verdezoto, il ne s'agit donc pas d'une mémoire prospective mais d'une mémoire qu'il faut retrouver dans les stigmates de la terre et les archives photographiques. Le triptyque suivant met en évidence la prise de conscience que réclame depuis le passé et pour le présent les protagonistes de cette mémoire (*Figure 231*). La fissure qui se découvre sous les brindilles qui recouvrent la terre dans l'image située au centre renvoie à l'état de cette mémoire collective. Presque recouverte, elle n'apparaît que si l'on observe attentivement les indices laissés dans la terre. De part et d'autre de la terre qui recèle cette mémoire, des individus sortis du passé forment une assemblée, leur regard fixe et interpelle le spectateur avec une certaine gravité. Ils réclament silencieusement une reconnaissance dans le présent. Leur demande de mémoire peut être considérée comme la possibilité de survivre sous la forme de souvenirs collectifs. Mais ces souvenirs sont moins ceux de l'identité des individus – l'artiste ne précise pas l'origine des archives – que ceux de leur activité

⁵³¹ Notre traduction de : « Las imágenes se enlazan, se contraponen, establecen paralelismos para testimoniar [...] el olvido, el abandono, la indiferencia y la agresión que han sufrido, a lo largo de la historia, elementos tan importantes para la configuración de nuestra identidad como la memoria – la imagen fotográfica – y el suelo de nuestro campo, víctimas de una casi permanente erosión económica, política y cultural ».

Juan Travnik, *Mapas Abiertos*, op.cit., p. 76.

agricole et des efforts qu'ils ont effectués pour façonner ce territoire qui a joué un rôle essentiel dans l'histoire et l'économie de l'Argentine.

La mémoire collective est donc identifiée en fonction d'une situation présente. Les transformations qui ont affecté le territoire – l'exode rural en particulier – menacent l'intégrité de cette mémoire et la possibilité de transmission des souvenirs collectifs qui la composent. C'est pourquoi, les associations d'images et de temporalités réalisées par Gustavo Frittegotto peuvent être comprises comme une demande de mémoire formulée depuis le présent et au nom du passé. Il ne s'agit pour autant pas de reconduire dans le présent le patrimoine culturel et les savoir-faire auxquels renvoient ces souvenirs, mais de les reconnaître comme tels et de savoir les distinguer parmi les indices du présent. La démarche entamée par Gustavo Frittegotto fait écho à une création récente de nos sociétés patrimoniales, l'écomusée, qui donne une forme à la fois tangible et symbolique à la mémoire à partir d'un engagement éthique : « l'écomusée part de la rupture, prend acte de la fin d'une activité (industrielle, artisanale, agricole), d'un mode de vie. Musée au présent, il se veut production d'un lieu de mémoire vivant »⁵³².

Si la mémoire qui fait l'objet de l'écomusée est vivante, c'est non pas parce que ces formes survivent autrement qu'en tant que souvenirs collectifs, mais c'est parce que la mémoire devient une référence permettant d'évaluer d'un point de vue qualitatif et social les mutations d'un territoire. Elle sert d'étalon pour appréhender le présent et l'avenir : « le vrai patrimoine [de l'écomusée], comme le notait Max Querrien, un de ses principaux concepteurs, n'est autre que la mémoire collective, d'où émerge une identité qui, dans sa singularité, se veut aux prises avec l'histoire présente et l'accouchement du futur »⁵³³.

Contrairement à l'artiste argentin res qui utilise lui aussi des photographies d'archives et les met en relation avec des photographies contemporaines, il ne s'agit pas ici de déconstruire une représentation du passé en montrant son caractère biaisé. La valeur testimoniale des archives photographiques permet à Gustavo Frittegotto d'investir le contexte contemporain de l'autorité du passé. Il invite à voir les stigmates que porte le territoire de la pampa comme les indices d'une mémoire qui devient vivante à travers la reconnaissance qu'elle réclame. C'est cette reconnaissance qui attribue à la mémoire une importance symbolique dans le présent. À travers l'autorité

⁵³² François Hartog, *op.cit.*, p. 252.

⁵³³ Max Querrien, « Ecomusées », in *Milieux*, 13, 1993, p. 24-25, cité par François Hartog, *op.cit.*, p. 251.

symbolique qu'elle lui concède, elle dispose d'une valeur de tutelle pour appréhender les modifications du territoire.

7.1.3. La mémoire au présent

Dans l'exemple précédent, le passé n'est contemporain du présent qu'à travers la valeur symbolique qui lui est concédée pour évaluer le présent. Autrement dit l'historicisation du territoire apparaît comme un enjeu contemporain dans la mesure où elle permet de se représenter le présent à l'aune du passé. La mémoire a ainsi pour fonction de redécrire le contexte contemporain. Dans cette situation, la mémoire renvoie à un temps passé, bien que lui soit concédée dans le présent une valeur qui en détermine la contemporanéité. Dans d'autres situations toutefois, il est bien plus difficile de conserver et de reconstruire les souvenirs collectifs qui composent la mémoire car passé et présent sont beaucoup moins facilement discernables en ce qu'ils se ressemblent ou renvoient la même image. Dans des contextes marqués par une répétition des événements de même nature, l'historicisation du territoire à partir de la mémoire a, comme dans le cas précédent, pour fonction de redécrire le contexte contemporain. Toutefois, elle est d'autant plus un enjeu qu'elle permet de se dégager du sentiment d'inertie que produit cette répétition qui semble scléroser la capacité de compréhension et de représentation des bouleversements permanents du contexte. Comme le montrent les travaux d'Oscar Muñoz dont nous avons fait l'analyse dans la partie précédente, la répétition des événements tragiques en Colombie (déplacements, enlèvements, exécutions) met au défi les individus d'accomplir avec des images une fonction mémorielle. Dans cette situation, c'est la capacité non d'identifier, mais de conserver et de reconstruire les souvenirs collectifs dans le présent qui est mise à mal.

L'artiste colombienne Libia Posada a élaboré en 2008 un dispositif qui relève le défi imposé par cette situation en offrant une représentation spatiale de l'une des conséquences du conflit colombien tout en réussissant à intégrer sa dimension temporelle. À partir de la mémoire individuelle de onze femmes, toutes victimes de déplacements forcés, elle historicise le territoire de la Colombie et en offre une représentation contemporaine. Cette représentation témoigne en effet de l'une des conséquences majeures du conflit, une conséquence qui modifie profondément la possibilité et les conditions de l'historicisation du territoire. La Colombie est le pays du

monde connaissant le nombre le plus élevé de déplacements forcés. Ces déplacements concernent plusieurs millions de personnes chaque année parmi lesquels une majorité de paysans. Si la répétition des événements funestes du conflit colombien escamote la singularité des événements et altère la capacité à s'en rappeler, ces déplacements chroniques ont bouleversé la représentation spatiale du conflit. Ils ont reconfiguré arbitrairement la démographie du pays et la répartition des activités eu égard aux ressources naturelles. Ils ont donc également contribué à brider les possibilités d'une mémoire collective pour les populations locales paysannes. Cette situation met en effet à mal les possibilités d'interaction entre mémoire individuelle et mémoire collective dans la mesure où le déplacé, dans le nouveau contexte qui l'accueille et qu'il n'a pas choisi, devient anonyme et n'a d'une certaine manière plus de passé. Or, rappelons que c'est dans ces interactions que des souvenirs collectifs peuvent être identifiés, élaborant ainsi une mémoire collective. Dans ces conditions, la constitution d'une mémoire collective dans le présent et pour le présent devient un enjeu face à la fragmentation du territoire et de sa population que les déplacements forcés produisent. Elle doit permettre de rendre compte du conflit et de reconnaître les bouleversements du contexte qu'il entraîne.

Libia Posada a sollicité onze femmes, victimes de ces déplacements forcés, pour raconter le chemin parcouru et les territoires traversés. Elle leur a demandé de se plonger dans leur mémoire individuelle afin de se rappeler les noms des lieux, rivières, villages, espaces naturels, mais aussi zones de massacres et champs de mines, traversés au cours du ou des déplacements. Cette narration qui retrace l'expérience vécue et la territorialise a été retraduite par l'artiste sous forme de cartes géographiques qu'elle a peintes verticalement sur le corps de ces femmes, des pieds jusqu'aux tibias, comme on peut l'observer dans les *Figures 232, 233 et 234*. Les cartes rendent visible la mémoire physique du corps qui permet à ces femmes de se déplacer. En historicisant un territoire à travers le système de signes élaborés par l'artiste, elles rendent compte de l'historicité du corps lui-même, de l'expérience vécue. Les éventuelles cicatrices et hématomes observables sur les jambes de ces femmes apparaissent alors comme des indices de cette expérience.

Chacune de ces cartes représente le parcours individuel de l'une de ces déplacées. Elles ont un enjeu identitaire dans la mesure où elles donnent une forme

visuelle appréhendable collectivement à des expériences vécues individuellement et très souvent condamnées à rester sous silence. Si le territoire est très souvent une donnée essentielle pour l'identité, d'autant plus peut-être pour ceux qui travaillent la terre, les déplacés ont perdu cet élément de définition de leur propre identité dans la mesure où ils sont contraints au départ et ne choisissent pas nécessairement le chemin à parcourir. La carte leur permet de matérialiser un nouveau territoire, celui de l'exil. Elle rend compte de leur condition de déplacées, autant qu'elle leur permet de développer une conscience du corps comme territoire, qui garde des indices de cette expérience et en consigne la mémoire physique. L'espace représenté est en effet à la fois géographique et personnel. Cette équivalence permet d'échapper au caractère abstrait de la représentation du territoire par le langage cartographique. Elle redonne une dimension sociale à la notion de territoire, rappelant qu'il est configuré par l'expérience de ceux qui l'habitent ou le traversent, et ne peut pas se satisfaire de l'inertie qui caractérise la représentation cartographique traditionnelle à laquelle la légende créée par l'artiste fait référence non sans ironie : « Colombia. Mapa físico-sistema de rutas » (« Colombie. Carte physique-système de routes », *Figure 235*).

Le corps a ici une double fonction signifiante, il est le support qui représente le territoire parcouru autant que le médium qui permet de le parcourir. Le système de signes élaboré par Libia Posada distingue d'ailleurs quand le parcours a été effectué à pied ou par d'autres moyens de transports. En représentant ce parcours sur le corps de ces femmes, la carte rend compte de l'historicité du corps, elle donne en effet une représentation spatiale à la mémoire qui permet de le raconter. La chronologie de ce parcours n'est pas restituée sur les cartes en termes de dates mais seulement en termes de déplacements, si bien que le temps passé auquel renvoie la mémoire est évincée par la représentation spatiale. C'est pourquoi, tout en rendant compte de la dimension narrative de chacune des expériences de déplacement, la représentation du conflit et de son impact sur les différentes zones qui composent la Colombie appartient à une temporalité présente. La traduction de ces expériences sous la forme cartographique défait la distance entre passé et présent propre à la narration. Les obstacles rencontrés (en particulier champs de mine et zones de massacre) apparaissent dès lors moins comme les épisodes d'un récit chronologique, que comme les zones de tensions qui fragmentent le territoire. La traduction de ces récits dans un langage cartographique

permet de produire une représentation du territoire colombien qui rend compte des bouleversements qui l'affectent et le reconfigurent. Le langage cartographique fédère ces mémoires individuelles afin d'exprimer collectivement une expérience réitérée de reconfiguration du territoire.

Libia Posada a donc conçu un moyen astucieux de figurer ces mémoires individuelles sous une forme expressive à valeur collective. Les cartes permettent ensemble de représenter le conflit d'un point de vue territorial. Elles remplissent en effet toutes les fonctions qui leur sont généralement attribuées : reconnaître un territoire, nommer les lieux qui permettent de s'y repérer, distinguer ces lieux en caractérisant ce à quoi ils renvoient à partir d'un système de signes dont le code est explicité par une légende. De plus, comme en géographie, l'artiste a construit ces cartes en fonction des quatre points cardinaux, le Nord étant la direction à partir de laquelle les signes sont disposés pour être lus dans un même sens. Cependant, eu égard à l'expérience vécue dont elles sont le fruit, la valeur de ces cartes repose sur le fait qu'elles n'escamotent pas la singularité de ce qu'elles représentent. Cette singularité est en effet préservée par le support physique qui les médiatise, soit le corps de ces femmes où les cartes apparaissent à la manière de tatouages. En outre, en produisant ces cartes précisément sur les jambes et les pieds de ces femmes, l'artiste renvoie à la condition de déplacé et met en évidence de manière métonymique l'importance des déplacements dans la configuration d'un lieu. Les jambes rendent compte du caractère dynamique des activités qui forment un territoire. Or, ce caractère dynamique est généralement évincé par l'inertie de la représentation spatiale d'un territoire qu'offrent les cartes.

Libia Posada détourne et se réapproprie le langage cartographique. Le titre de la légende « Carte physique » emprunte la dénomination classique utilisée par ce langage, permettant ainsi aux cartes de prétendre à l'autorité des représentations géographiques. Toutefois, le terme « physique » dépasse son acception classique et acquiert une valeur dénotative évidente au regard du support sur lesquels les cartes sont représentées. Il nous rappelle que les cartes ont été réalisées à partir de l'expérience physique de ces femmes déplacées. Il s'agit en quelque sorte de militer en faveur d'une représentation du territoire qui prenne en compte le facteur humain et qui trouve une manière de traduire sous une forme statique le caractère dynamique des déplacements qui reconfigurent le territoire. Les mouvements ou déplacements de population sont

généralement pris en compte dans les cartes à l'aide de flèches qui les indiquent. Dans les cartes conçues par Libia Posada, les quelques flèches que l'on peut observer servent seulement à indiquer le sens des déplacements. Peu nombreuses, elles constituent les seuls indicateurs temporels dans la mesure où elles renvoient à l'ordre chronologique du déplacement. Rappelons qu'aucune date n'est signalée sur les cartes. Si les récits de déplacements forcés sont à l'origine de la création de ces cartes, elles ont moins pour fonction de les retracer temporellement que de les spatialiser, afin de créer une représentation du territoire qui rende compte de son état fragmenté et du conflit permanent qui s'y déroule.

Enfin, le titre de cette série de photographies *Signos Cardinales* (« Signes Cardinaux ») est un autre indice du détournement du langage cartographique qu'effectue Libia Posada. Les cartes respectent l'organisation traditionnelle des représentations géographiques qui distribuent les signes en fonction des quatre points cardinaux. Toutefois, l'expression dépasse ici son acception restreinte au vocabulaire géographique, d'autant que l'artiste substitue au terme « point » celui de « signe » et invite ainsi à comprendre le terme « cardinal » par rapport aux signes qui composent les images. Considérons un instant le sens du terme cardinal en dehors du contexte géographique ou religieux afin de tenter d'appréhender à quoi les signes – que sont autant les jambes de ces femmes que les éléments qui y sont représentés – renvoient : « essentiel, fondamental, dont dépend tout le reste » et « qui sert de règle ou de référence structurale »⁵³⁴. Comme nous l'avons montré dans l'analyse, les déplacements forcés et la manière dont ils sont ici représentés (depuis le corps de ces femmes) impliquent trois notions interdépendantes que sont le territoire, l'identité et la mémoire : en fragmentant le territoire, les déplacements déracinent l'identité et altèrent les possibilités de création d'une mémoire collective. C'est en effet depuis un territoire qu'une identité se construit et qu'une mémoire s'étoffe des souvenirs identifiés collectivement. Ces trois notions peuvent donc être considérées comme des références structurales, des signes cardinaux. À travers l'expérience et les représentations qu'elle a conçues, Libia Posada donne à ces signes l'occasion d'être actualisés. La remémoration du parcours effectué permet aux onze femmes de se forger une identité narrative, de reconnaître et recomposer un territoire (celui de l'exil) et enfin de prendre en charge

⁵³⁴ Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/cardinal>, consulté le 24 août 2014.

leur mémoire individuelle sous une forme communicable collectivement. Enfin, le terme « cardinal » peut aussi être compris au regard du fait que l'artiste a exclusivement demandé à des femmes de raconter leur déplacement. Ce choix permet de souligner l'importance fondamentale des femmes dans la société.

Avant la création des cartes, les mémoires individuelles dont elles sont issues étaient fragmentées par le voyage, le caractère inconnu des lieux traversés et l'anonymat que suscite l'arrivée du déplacé dans un nouvel espace. La traduction de ces expériences sous la forme de cartes à partir d'un même système de signes suscite des interactions (reconnaissance des lieux, croisements des informations) permettant d'engendrer une mémoire collective, de conserver et recomposer des souvenirs collectifs. Or, si la mémoire renvoie nécessairement au passé, celui de ces expériences de déplacements, la façon dont ces cartes évincent la question de la temporalité attribue à la mémoire une fonction dans et pour le présent. Elles sont un point de départ pour décrire le contexte contemporain, rendre compte de la manière dont le conflit fragmente le territoire autant que des violences qu'il exerce sur le corps des individus.

L'œuvre *Signos Cardinales* de Libia Posada nous a conduit à analyser le rôle de la mémoire dans un contexte caractérisé par une violence récurrente et un conflit permanent. Dans ce contexte, si la constitution d'une mémoire collective est un défi, l'enjeu consiste à trouver les moyens de fédérer les mémoires individuelles dans une forme collective qui sache ne pas évacuer la charge émotionnelle qu'elles recèlent. L'importance du vécu et de l'émotion dans la transmission des souvenirs collectifs explique la place privilégiée occupée par les témoignages personnels dans les « musées de la mémoire » ou dans les « Commissions nationales de vérité » créés dans de nombreux pays d'Amérique latine. Dans tous ces pays, bien que le conflit politique armé et les dictatures soient terminés, la mémoire individuelle joue une fonction particulièrement importante dans l'effort d'historicisation d'un passé récent. Elle a une fonction de documentation des événements autant que de constitution d'une mémoire collective. Dans de tels contextes, ces fonctions relèvent d'une affirmation de la mémoire en tant que devoir, plutôt qu'en tant que droit ou que demande. Toutefois, la charge émotionnelle dont la mémoire individuelle est affectée contribue à créer une forme de contemporanéité du passé qui relève parfois de la catégorie du trauma.

7.2. La mémoire vivante ou le passé qui ne peut devenir histoire

7.2.1. *La mémoire traumatique*

Comme nous allons le voir, si les dictatures ou les conflits armés de la deuxième moitié du XX^e siècle en Amérique latine peuvent être considérés comme des événements traumatiques, ils ne sont pas nécessairement appréhendés par les artistes depuis le point de vue particulier qu’offre – involontairement – le trauma. Toutefois, parce que les traumatismes suscitent des formes de survivance ponctuelles de l’émotion passée dans le présent, ils peuvent être considérés comme des modalités de contemporanéité du passé dans le présent. Le trauma est défini par le dictionnaire comme « une émotion violente qui modifie la personnalité d’un sujet en la sensibilisant aux émotions de même nature »⁵³⁵. Ainsi, le passé (celui de l’événement qui provoqua l’émotion violente) est susceptible de ressurgir dans le présent, lorsqu’un contexte suscite – par ses caractéristiques propres, indépendantes de l’événement traumatique lui-même – une actualisation de l’émotion passée. C’est pourquoi le trauma ne se manifeste pas systématiquement lorsque l’événement traumatique lui-même est évoqué, mais dans des contextes capables de susciter des analogies entre un passé (celui de l’événement traumatique) et un présent. Le trauma constitue donc une modalité particulière d’apparition de la mémoire qui ne peut être appréhendé ni comme droit, ni comme demande, ni comme devoir.

Nous souhaitons présenter un exemple photographique de la manière dont la mémoire traumatique peut ressurgir dans un autre contexte que celui de l’événement auquel elle se rapporte. Il s’agit de montrer comment la charge émotionnelle que recèle le trauma, et qui résonne dans le sujet qui en est affecté, détermine une modalité de contemporanéité du passé dans le présent. Dans l’exemple que nous allons analyser, cette résurgence de l’événement traumatique passé est impliquée autant par le travail photographique lui-même, sa facture esthétique en particulier, que par le commentaire qui est en fait lors de la présentation de l’œuvre. Cette modalité d’apparition de la mémoire dans le présent est singulière dans la mesure où elle est attachée aux troubles psychiques individuels provoqués par l’expérience vécue de la dictature et de ses pires manifestations. Elle ne participe toutefois pas à la constitution d’une mémoire collective

⁵³⁵ Le nouveau Petit Robert, 2008.

et à l'effort d'historicisation du passé récent. Nous verrons bientôt que nombreux sont les artistes qui font référence à ces événements traumatiques, et notamment un passé dictatorial, dans le but de prendre part aux processus de recomposition de la mémoire collective et d'historicisation du passé. C'est pourquoi, ils cherchent à produire des expériences d'historicité et à documenter cette période plutôt qu'à explorer les formes survivantes de la mémoire auxquelles renvoie le trauma.

L'artiste argentine Paula Luttringer a produit en 1998 une série de photographies intitulée *El Matadero* (« L'abattoir »). Le titre de la série fait explicitement référence au lieu et à l'activité qu'elle a choisi de représenter. Le point de vue adopté se distingue toutefois des pratiques documentaires traditionnelles qui se caractérisent très souvent par une approche objectiviste de la représentation en éliminant tout effet stylistique tels que flou, saturation des contrastes et décadrage notamment. Une telle approche repose sur la transparence de l'image, privilégiant la capacité descriptive de la photographie au potentiel expressif des effets stylistiques. La photographie documentaire n'est toutefois pas exempte de travaux marqués par l'utilisation d'effets stylistiques, notamment depuis l'avènement du photoreportage d'auteur⁵³⁶. Dans ses photographies d'abattoirs, Paula Luttringer utilise les effets stylistiques caractéristiques du reportage d'auteur.

La *Figure 236* représente des bœufs dans l'un des espaces clos de l'abattoir. On distingue les têtes et les corps de plusieurs animaux derrière un mur malgré le flou de l'image. Le temps de pose relativement long utilisé par l'artiste a donné aux bêtes la possibilité de se mouvoir assez longtemps pour que leurs corps ne puissent apparaître de manière nette. On considère souvent que le flou retraduit le mouvement dans l'image fixe qu'est la photographie. Toutefois, s'il retraduit ici le mouvement des bêtes, il ne rend pas précisément compte des déplacements qu'elles ont effectués. Au contraire, il produit ici une représentation où les animaux semblent partiellement enchevêtrés les uns sur les autres dans la précipitation d'un mouvement qui paraît les conduire vers l'extrémité droite de l'image. Dans les zones de mouvements signalées dans l'image par le flou, les bêtes semblent prises de convulsions. En bas à droite et au premier plan, on peut voir l'œil d'un des bœufs dont l'aspect semble indiquer une peur panique.

⁵³⁶ Nous avons étudié les différentes pratiques documentaires contemporaines au cours du mémoire de Master 2. Voir aussi l'ouvrage de Frédéric Lambert, *Mythographies, la photographie de presse et ses légendes*, Paris, Edilig, 1986, mais aussi Gaëlle Morel, *Le photoreportage d'auteur, L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 70*, Paris, CNRS, 2006 et Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002.

Les photographies de Paula Luttringer produisent une représentation cauchemardesque de l'abattoir. Dans la *Figure 237*, la mise au point a été effectuée sur le premier plan de l'image où l'on voit la tête d'un animal, à l'envers, d'où s'écoule un liquide vers le sol. À l'arrière-plan, on aperçoit le bas du corps d'un homme ou d'une femme qui assiste à la scène, protégé des projections de l'animal par une jupe blanche. Le gros plan que l'artiste choisit comme point de vue, et qu'elle accentue la faible profondeur de champ afin de marquer la différence entre le premier et l'arrière plan, nous situe dans une position de proximité avec l'animal plaçant le spectateur en situation de témoin de sa souffrance et de son agonie.

Avec cette autre photographie (*Figure 238*), on recompose les différentes étapes qui conduisent les animaux jusqu'à leur mort et au traitement de leur viande. Avec un nouveau gros plan, Paula Luttringer photographie en contre jour les pieds des bêtes suspendus au plafond par des chaînes qui évoquent des méthodes de torture. Cette évocation se convertit en référence dans l'image suivante où l'on peut observer l'une des personnes travaillant à l'abattoir (*Figure 239*). L'individu a le visage cagoulé d'un tissu blanc à la manière des bourreaux. L'ensemble des photographies contribue à produire une représentation de l'abattoir caractérisée par la violence, la souffrance des animaux et le caractère systématique des méthodes d'abattage.

Cette représentation de l'abattoir peut être considérée comme une critique des méthodes d'abattage et de traitement des animaux qu'entraîne l'industrialisation de l'élevage. Cette critique prend d'autant plus de valeur au regard du contexte dans lequel travaille la photographe. L'industrie de la viande occupe une place majeure dans l'économie argentine. En outre, elle représente une valeur symbolique et culturelle qui participe à la caractérisation de l'identité nationale. En dénonçant les méthodes violentes avec lesquelles travaille l'industrie de la viande, l'artiste contribue à désacraliser la valeur symbolique qu'elle occupe et à critiquer son importance économique. Dans la présentation de l'œuvre au sein du catalogue de l'exposition *Mapas Abiertos*, le photographe et critique Juan Travnik évoque brièvement cette interprétation. Mais il estime surtout que les images ont une valeur métaphorique dont la portée est universelle : « La série se convertit donc en plaidoirie et en témoignage imaginaire de situations que l'Humanité a vécues au cours de différentes

circonstances historiques »⁵³⁷. Les photographies de l'abattoir contribueraient donc à dénoncer de façon métonymique toutes les violences exercées sur autrui, de même que le confinement des lieux de tortures. Le personnage du bourreau représenté cagoulé peut être considéré comme une figure symbolique, il incarne l'instrument de mise en œuvre de cette violence, au-delà de tout ancrage contextuel (*Figure 239*).

C'est pourtant précisément en partant de cet élargissement de l'interprétation que Juan Travnik évoque la possibilité d'une dimension autobiographique de l'œuvre et l'ancre dans le contexte argentin de la dictature militaire :

Cependant, la métaphore est plus précise, presque autobiographique : elle se réfère aux faits atroces vécus durant la dernière dictature dans notre pays : Paula Luttringer a interrompu ses études de Botanique en Argentine contrainte de s'exiler en 1977 en Uruguay après avoir été séquestrée pendant cinq mois dans un Centre Clandestin de Détention⁵³⁸.

Les informations biographiques concernant l'artiste sont données de manière laconique. L'auteur laisse le lecteur imaginer les violences subies par Paula Luttringer lors de sa détention. En 2012, l'artiste a exposé deux séries de photographies intitulées *El lamento de los Muros* (« La lamentation des murs ») et *Cosas desenterradas* (« Affaires exhumées ») au « Centro Cultural de la Memoria Heraldito Conti » situé à Buenos Aires, dans les ex-bâtimens de l'armée qui servirent durant la dictature de centre de détention et de torture des opposants au régime. Dans ces deux séries, l'artiste revient sur l'épisode traumatique de sa séquestration en photographiant des centres de détention, en y récupérant des objets qu'elle photographie ensuite isolément et associe à un extrait d'entretiens qu'elle a menés auprès d'autres victimes de séquestration (*Figures 240 et 241*). La violence et le caractère traumatique des expériences sont directement évoqués par les textes qui accompagnent chacune des images dans l'exposition. Les premières images de la série ont la même facture esthétique que les photographies de la série

⁵³⁷ Notre traduction de : « La serie se convierte, entonces, en alegato y testimonio imaginario de situaciones que la Humanidad ha vivido en diferentes circunstancias históricas ».

Juan Travnik, *Mapas Abiertos*, op.cit., p. 226.

⁵³⁸ Notre traduction de : « Sin embargo, la metáfora es más precisa, casi autobiográfica: se refiere a los horrendos hechos vividos durante la última dictadura en nuestro país: Paula Luttringer interrumpió sus estudios de Botánica en Argentina al tener que exiliarse en 1977 en Uruguay después de permanecer secuestrada durante cinco meses en un Centro Clandestino de Detención ».

Ibid.

précédente, caractérisée par le noir et blanc et la saturation des contrastes. Les images de la seconde série (*Cosas desenterradas*) s'apparentent cette fois beaucoup plus à un relevé scientifique, comme le montre l'indication des dimensions de l'objet (le culot d'une ampoule dans l'exemple sélectionné), extrait de son contexte et photographié sur le fond blanc d'un studio (*Figure 241*).

Au-delà de l'impact émotionnel qu'ils suscitent, les textes qui accompagnent les images ont une valeur informative quant aux conditions de détention des femmes séquestrées⁵³⁹. Les mémoires individuelles que constituent ces témoignages assurent donc collectivement une fonction documentaire, sans évacuer pour autant la charge émotionnelle qu'elles recèlent, ne serait-ce que par l'énonciation à la première personne du singulier qui est conservée. Dans la série précédente, réalisée en 1998, soit quatorze ans avant celle-ci, la référence au contexte dictatorial n'est envisageable que par le biais de la métaphore, qui permet de réaliser cette analogie entre l'abattoir et un Centre de détention. Le traitement des séquestrés et les violences qui leur sont infligées peut en effet être comparé au traitement des animaux et aux méthodes d'abattage utilisés dans les abattoirs. Pour le spectateur, cette comparaison paraît d'autant plus pertinente lorsque l'on considère les différentes séries de photographies réalisées par l'artiste. Les caractéristiques formelles qu'elles partagent contribuent à représenter de manière oppressante et accablante ces deux contextes. L'interprétation de la série « L'abattoir » que propose Juan Travnik doit toutefois être considérée indépendamment de l'autre série, étant donné qu'il n'a pas pu y avoir accès.

Dans la citation précédente, en utilisant l'adverbe « presque » pour qualifier la possibilité que la métaphore soit autobiographique, Juan Travnik cherche à établir un

⁵³⁹ Notre traduction des textes situés à gauche des images :

- *Figure 240* : « Dans mon cas ce fut préalable à la torture et toujours le chef, ce fut ainsi à chaque fois, toujours le chef de l'équipe. C'est pour cela que les plus grandes difficultés que j'ai eu à résoudre furent celles des relations sexuelles...il m'a été très difficile de recevoir ensuite une caresse, de la ressentir comme caresse, et non comme du tripotage. Avec elle ce fut différent, elle avait un physique très spectaculaire et les gardes venaient et la violaient sans la torturer. La sensation de rejet et d'angoisse que te produit le viol de quelqu'un à côté de toi est différente d'un autre type de torture...Pour battre ils nous battaient toutes, la picana [un instrument de torture envoyant des décharges électriques] ils l'appliquaient à tous mais cette situation générait un rejet et une angoisse plus importante... ».

Beatriz Pfeiffer fut séquestrée dans la ville de Concordia le 25 février 1977, et conduite au Centre Clandestin de Détention "La Casita de Paracao" ».

- *Figure 241* : « La lumière du dehors ? Non, c'était un sous-sol, nous étions continuellement éclairés par une lumière artificielle et les ampoules éclataient régulièrement, elles explosaient pour être restées allumées de jour comme de nuit. Quand il n'y avait plus de lumière quelque part, ils devenaient fous pour remplacer rapidement l'ampoule parce que la situation était inversée, ils ne pouvaient plus nous voir... ».

Marta Caneloro ».

dialogue entre mémoire individuelle et mémoire collective. Bien qu'elle ne soit présentée que comme une possibilité, la lecture des images eu égard à l'expérience personnelle de l'artiste des centres de détention, tisse un lien entre cette représentation d'un abattoir et la violence des méthodes employées par la dictature. Ce lien est étoffé par ce que l'auteur nous laisse supposer au sujet des conditions de détention de l'artiste. Cette lecture ne tient qu'en présupposant implicitement que ces conditions de détention eurent sur l'artiste une dimension traumatique. L'abattoir est un contexte dont les caractéristiques donneraient au trauma l'occasion de ressurgir. Il permet d'établir, par analogie, une relation avec les centres de détention et l'expérience personnelle qu'en a faite l'artiste.

Toutefois, pour Juan Travnik, cette analogie suppose, dans le contexte argentin, une interprétation collective de la valeur métaphorique des images. Il estime en effet que la dimension métaphorique de l'œuvre permet à la mémoire collective de la dictature de ressurgir sous l'impact de la « valeur esthétique » et de la « forte charge émotive »⁵⁴⁰ de ces images. La mémoire des violences brutales imposées à des dizaines de milliers de personnes, dont de nombreux disparus, réapparaîtrait ainsi dans cette représentation d'un abattoir. La valeur esthétique des images donnerait la possibilité d'identifier collectivement cette représentation comme une référence implicite au passé dictatorial. Mais cette référence n'est ici possible qu'à travers la valeur traumatique de l'expérience de la dictature qui détermine la possibilité de voir ressurgir l'émotion – et la mémoire qui l'héberge – dans un contexte étranger à l'événement traumatique lui-même. Mais, il s'agit d'une mémoire fonctionnant moins par remémoration que par réminiscence car, suite au traumatisme, il est fréquent que l'on ne souvienne pas de l'événement passé, qu'il ait été refoulé. C'est pourquoi, le lien entre l'abattoir et l'expérience personnelle de l'artiste est effectué par la médiation qu'assure le critique et non par l'artiste elle-même. C'est à travers l'interprétation qu'il offre que la mémoire collective de la dictature ressurgit. La valeur esthétique des images activerait l'émotion dont cette mémoire est affectée. La mémoire traumatique semble donc correspondre à une « variété de "temps qui dure" » (François Hartog), en ce qu'elle est susceptible de ressurgir dans un contexte qui lui est étranger. Cet exemple montre comment le sens des

⁵⁴⁰ Notre traduction de : « valor estético » et « fuerte carga emotiva ».
Juan Travnik, *op.cit.*

images se construit collectivement au sein de la relation qui s'établit entre le spectateur, les images et le critique qui établit un cadre interprétatif.

7.2.2. Le cas des disparus : deux défis pour la mémoire

La série de photographies *El Matadero* de Paula Luttringer donnerait à la mémoire de la dictature argentine l'occasion de réapparaître dans un contexte étranger aux événements traumatiques eux-mêmes. Le trauma sollicite donc la mémoire, il en révèle la dimension émotionnelle mais ne contribue pas à reconstruire les souvenirs collectifs qui la composent. Il contribue tout au plus à les identifier, l'analogie permettant en effet de distinguer ce qui, dans la répétition des émotions, fait le caractère traumatique de cette mémoire. Comme nous l'avons vu avec les deux séries de photographies réalisées en 2012 par Paula Luttringer, « La lamentation des murs » et « Affaires exhumées », lorsque les événements traumatiques sont directement évoqués, les artistes participent à l'effort de constitution d'une mémoire collective et d'historicisation du passé récent. Sans être évacuée, la dimension émotionnelle est mise au service de cet effort qui consiste à documenter, dans le cas de cette série, les conditions de détention des femmes séquestrées.

Dans la première partie de cette thèse, nous avons anticipé la question de la mémoire des disparus, qui est au cœur des rapports au passé dictatorial, à travers l'exemple d'un ouvrage intitulé « Absences » du photographe Gustavo Germano. Il s'agissait de montrer que des travaux photographiques peuvent fournir des expériences d'historicité. À partir d'une mise en relation de deux photographies relevant de temporalités différentes, l'artiste montre que l'absence, celle du corps des disparus, est une forme de présence latente, représentant ainsi les difficultés du deuil lorsqu'aucune trace du défunt n'est disponible⁵⁴¹. L'absence, appréhendée en tant que présence latente, détermine donc une forme de contemporanéité du passé dans le présent dans la mesure où le deuil a vocation à faire du passé un véritable passé, séparé du présent. Enfin, l'auteur donnait dans le livre des indications biographiques au sujet des disparus qui permettaient de se représenter l'ampleur de la répression et participaient donc à l'effort d'historicisation de cette période.

⁵⁴¹ Voir 1^{ère} Partie, Chapitre 3, 3.1.1. L'importance de l'articulation du passé avec le présent.

La représentation visuelle des disparus, et/ou de la disparition, est un moyen pour relever deux défis majeurs et interdépendants qu'impliquent d'une part, la catégorie de disparu elle-même, et d'autre part, la constitution d'une mémoire collective et l'historicisation de ces périodes sombres de l'histoire récente de nombreux pays latino-américains. La photographie joue un rôle essentiel pour relever ces deux défis qu'il nous faut expliciter, avant de montrer des exemples artistiques de la manière dont les photographies sont amenées à lutter contre la disparition et à constituer une mémoire collective de cette période. Le processus de deuil est le premier défi impliqué par la catégorie de disparu. De même que chez Gustavo Germano, le travail de photographe légiste mené par Marlon García au Guatemala montre comment l'image photographique, celle des disparus, revêt, grâce à sa valeur testimoniale, une importance essentielle dans le travail de deuil qui incombe aux parents des victimes disparus⁵⁴².

En se réappropriant une image de leur parent disparu, les proches disposent d'une preuve de leur existence. Cette preuve permet d'appréhender la disparition non comme vide mais comme absence. L'image photographique est ainsi au cœur d'une dialectique, entre présence et absence, entre valeur documentaire et valeur symbolique⁵⁴³ : « [L]a photo prouve la présence, mais au passé »⁵⁴⁴. La notion de « trou de mémoire » développée par Roger Bastide nous avait permis d'appréhender cette dialectique, considérant que, dans un tel usage, la photographie « reste une forme, à la fois vide et pleine [...] puisqu'elle n'est point véritablement absence, néant, ou rien, mais sentiment d'un manque et, sentiment agissant, provocateur d'un effort mnémonique »⁵⁴⁵. C'est donc l'effort de mémoire suscité par la photographie du disparu qui permet d'intégrer son image à la mémoire collective. C'est d'ailleurs pourquoi, comme nous allons le voir, la preuve de l'existence apportée par la photographie est très

⁵⁴² Voir 2^{ème} Partie, Chapitre 5, 5.2.3. La photographie comme pratique symbolique.

⁵⁴³ Analysant ce qu'il considère comme l'un des premiers usages de l'image, les images mortuaires, Hans Belting nous rappelle cette fonction symbolique : « elles [les images] avaient pour fonction de se substituer au corps disparu des défunts. [...] [E]n fabriquant des images, on entreprenait quelque chose pour ne pas demeurer plus longtemps assujéti à l'expérience de la mort ».

Déjà cité, notes de bas de page n° 469 et 470.

⁵⁴⁴ Jean-Louis Déotte, « Le régime nominal de l'art », in *L'époque de la disparition. Politique et Esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 26.

⁵⁴⁵ Roger Bastide, déjà cité, note de bas de page n° 317.

souvent étoffée par de nombreuses informations biographiques concernant les victimes, en commençant par leur nom⁵⁴⁶.

Dans ces usages vernaculaires et artistiques, la photographie ne joue pas seulement un rôle dans le travail du deuil. Sa valeur testimoniale est un instrument essentiel pour les familles qui réclament à l'Etat la reconnaissance des exactions commises et la justice, soit la mise en examen des responsables. La politique du secret menée par les Etats totalitaires pose en effet un autre défi aux parents des victimes, mais rend également difficile la constitution d'une mémoire collective et l'historicisation de ces périodes car elle consistait à effacer toute trace, celle des corps, comme celle des ordres donnés. C'est pourquoi, les individus conduits à disparaître étaient considérés comme *NN* ou *No Nato* :

Utiliser la technique de la disparition est une arme de guerre terriblement efficace. Elle permet d'effacer les traces du crime, de soustraire les corps à leur famille, d'effacer non seulement la vie mais encore l'existence, de dissoudre la mort elle-même. Les victimes ne sont jamais nées. Aux vivants de faire la preuve que les séquestrés ont véritablement existé⁵⁴⁷.

Dans l'effort qui consiste à relever ces deux défis, celui du deuil et celui de l'existence publique et citoyenne des individus disparus, la photographie joue un rôle fondamental. Nous souhaitons analyser la manière dont la photographie est intégrée à ces enjeux dans la mesure où le champ de l'art est un espace qui héberge et interroge les usages vernaculaires qui tentent de relever ces défis : dans ce que le philosophe Jean-Louis Déotte appelle « l'art à l'époque de la disparition », « la question centrale pourrait être celle du mode d'apparaître de l'événement de la disparition »⁵⁴⁸. Dans le premier exemple artistique que nous avons traité, l'ouvrage « Absences » de Gustavo Germano,

⁵⁴⁶ L'anthropologue brésilienne Ludmila da Silva Catela montre comment les expositions constituent à partir des années 1990, pour les parents de disparus, un moyen pour « récupérer l'identité des disparus en réunissant une série d'éléments, d'objets, de phrases, de photos qui, au moyen d'esthétiques singulières, reconstruisent des biographies ».

Ludmila da Silva Catela, « Foulards, photographies et liens primordiaux. Des manifestations de mémoire et d'engagement parmi les parents de disparus en Argentine », in *L'époque de la disparition. Politique et Esthétique*, *op.cit.*, p. 200.

⁵⁴⁷ Martine Déotte, « L'effacement des traces, la mère, le politique », in *Socio-anthropologie*, n° 12, 2002, mis en ligne le 15 mai 2004, consulté le 30 août 2014.

URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/153>

⁵⁴⁸ Jean-Louis Déotte, « Le régime nominal de l'art », *op.cit.*, p. 23.

l'expérience d'historicité constitue le mode d'apparaître de la disparition en ce qu'elle permet d'appréhender depuis les images le disparu comme une forme de présence-absence.

7.2.3. *Dialectique de la présence-absence dans les photographies de disparus*

Les artistes chiliennes Inés Molina et Bárbara Oettinger ont réalisé en 2011 deux images à partir de deux photographies de familles de disparus durant la dictature du général Pinochet au Chili (1973- 1990). Les images ont été numérisées afin d'être projetées sur un mur. La taille de l'image permet aux deux artistes de s'intégrer aux photographies en se plaçant devant chacune d'entre elles tout en respectant la proportion des corps, de sorte qu'elles semblent appartenir à la photographie (*Figures 242 et 243*). Des parties de l'image projetée recouvrent leur corps et mettent ainsi en évidence l'artifice sur lequel repose ces deux photographies de famille actualisées.

Les images utilisées sont en effet extraites d'albums de famille. Elles relèvent donc d'un usage vernaculaire de la photographie caractérisé par la fonction testimoniale. L'anthropologue brésilienne Ludmila da Silva Catela a étudié le rôle que joue ce type de photographies pour les familles de disparus⁵⁴⁹. Au sein de l'espace privé, celui de la maison de la famille, ces images contribuent à relever le défi du deuil qu'impose la catégorie de disparus. Tandis que, dans l'espace public, en particulier au sein des manifestations publiques durant lesquelles elles sont affichées, brandies, ou portées sur le corps des parents de disparus, ces photographies ont pour fonction de susciter une reconnaissance publique du statut de disparu et d'obliger ainsi l'Etat à reconnaître sa responsabilité dans les disparitions.

Bien que les photographies aient été extraites de leur contexte dans l'œuvre des artistes chiliennes Inés Molina et Bárbara Oettinger, le titre de la série renvoie autant à la fonction documentaire qu'à la fonction symbolique qu'assure la photographie de famille au sein de ces usages : *Yo les daré lugar en Mi casa y dentro de Mis muros [...]. Les daré un nombre permanente, que nunca será olvidado. (Isaiás 56:5)* « Je leur donnerai dans ma Maison et dans mes Murs une place et un nom [...]. Je leur donnerai

⁵⁴⁹ Ludmila da Silva Catela, « Foulards, photographies et liens primordiaux. Des manifestations de mémoire et d'engagement parmi les parents de disparus en Argentine », *op.cit.*

un nom éternel, Qui ne périra pas (Esaïe 56 :5) »⁵⁵⁰. Le texte biblique possède de par son statut une dimension symbolique qui fait implicitement référence à l'importance de la photographie pour le travail de deuil des parents de disparus. Le contenu de la citation décrit la preuve tangible que constituent ces photographies et par conséquent la valeur testimoniale qu'elles recèlent. Cet usage vernaculaire repose sur la conception traditionnelle qui veut que la photographie, en tant qu'image d'immanence, atteste du réel. Les sels d'argent qui enregistrent l'impact des photons émis par les corps photographiés sont considérés comme une trace de ces individus. En tant que trace ou indice, la photographie récuse la catégorie de disparu, une catégorie qui, comme le montre la citation précédente de la sociologue Martine Déotte, est fondée sur la destruction des preuves de l'existence d'un individu : « s'il y a bien une image qui résiste à la disparition technique du référent, c'est la photo des disparus »⁵⁵¹.

La trace et preuve de l'existence que constitue la photographie du disparu a une fonction métonymique permettant à l'image de dépasser son statut de document ponctuel du réel. La photographie de disparu assume cette fonction parce que le spectateur de l'image (ou l'acteur, celui qui la brandit) donne une continuité d'existence à ce qui n'est que ponctuel. C'est pourquoi, la photographie ne fait pas mémoire, c'est plutôt la remémoration qu'elle suscite au sein de ces usages qui l'inscrit dans la mémoire⁵⁵². Ainsi, bien qu'elle ne soit qu'un instantané, qu'un fragment, dans sa lutte contre la disparition, au sein des usages privés et publics qui lui ont été donnés elle représente symboliquement toute la personne :

La photo s'oppose à la catégorie du disparu dans le sens qu'elle induit la notion de personne [...]. En partant d'elle, il est possible de faire face à la catégorie collective du « disparu » [...] et de montrer une existence individuelle. De cette façon l'image d'une personne sort de l'anonymat de la disparition et récupère une identité, en commençant par une figure, un trait qui est, comme dit Elias « plus qu'une partie quelconque du corps la vitrine de la personne »⁵⁵³.

⁵⁵⁰ Edition Louis Segond de 1910.

⁵⁵¹ Jean-Louis Déotte, « Le régime nominal de l'art », *op.cit.*, p. 13.

⁵⁵² À ce sujet voir l'article de Jean-Paul Curnier intitulé « Le portrait du disparu (*Traces et constitution*) », in *La mort dissoute, Disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 269-279.

⁵⁵³ Ludmila da Silva Catela, *op.cit.*, p. 192. Elle cite Norbert Elias, *La civilisation des mœurs* [1973], Paris, Calmann Levy, 1991, p. 160.

La fonction métonymique qu'elle assure et l'importance symbolique qu'elle revêt au sein des usages privés et publics (que l'anthropologue Ludmila da Silva Catela qualifie de pratiques rituelles) permet de comparer la trace que constitue la photographie à une relique, en tant que « reste d'une situation, d'un état antérieur, de quelque chose »⁵⁵⁴. Or, dans le culte du Christ ou des Saints, les reliques ont cette fonction métonymique bien qu'elles ne soient qu'un indice de l'existence des figures saintes (morceaux du corps, images du corps ou encore instruments ayant participé à la mise à mort). Le culte rendu à ces reliques témoigne en effet de la fonction métonymique de ces traces. La référence biblique qu'utilisent Inés Molina et Bárbara Oettinger en guise de titre pour ces deux images nous incite à comparer la photographie de disparu à une relique. En outre, rappelons que l'une des premières images du christianisme appartient, comme la photographie, à la catégorie de l'index, le Saint-Suaire étant considéré comme une trace ou indice du visage du Christ.

Au sein de l'espace privé de la maison, la photographie de disparu occupe une place particulière permettant de la distinguer des autres images exposées. Mais c'est sans doute dans les manifestations publiques où elles sont utilisées que la valeur culturelle de ces images est patente. À partir des années 1990, l'emploi des photographies de disparus au sein des marches et manifestations est devenu systématique en Argentine et dans d'autres pays d'Amérique latine (Chili, Colombie, et de nombreux autres pays). L'emploi de ces images est déterminé par les revendications politiques qui motivent ces manifestations publiques. Toutefois, ces images ont aussi pour fonction de transmettre la mémoire des disparus, qui ne saurait exister sans un effort de remémoration des vivants, étant donné que les disparus, considérés comme *No Nato* par l'Etat, ont été privés d'existence publique et privée. C'est d'ailleurs pourquoi, selon les manifestations, les photographies peuvent être directement portées par les familles de disparu, la mémoire et les revendications sont ainsi individualisées, ou disposées collectivement autour des manifestants, engageant ainsi des interactions entre mémoires individuelles qui permettent de constituer une mémoire collective des disparus :

⁵⁵⁴ Etymologie proposée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/relique>, consulté le 30 août 2014.

Essentielles au rituel, les photos ne passent pas inaperçues. Elles produisent un effet d'imposition de respect et de révérence. Ce n'est pas un mur des lamentations ni un sanctuaire où se dirige une procession ; mais ces photos provoquent une sorte de culte séculaire renforçant l'unité de ceux qui participent aux marches au moyen d'une action collective de surveillance du « problème des disparus »⁵⁵⁵.

La photographie dispose donc d'une valeur médiatique au sein de ces usages vernaculaires. La politique du secret qui orchestre les disparitions est considérée par Jean-Louis Déotte comme « anti-politique », le politique étant l'accès à une visibilité dans l'espace public : « il s'agit bien de détruire la scène du monde commun. D'en finir politiquement, c'est-à-dire policièrement et militairement, avec le politique »⁵⁵⁶. La photographie de disparu a pour but de lutter contre l'invisibilité, ou plutôt l'« avisibilité », que crée la disparition du corps et des traces de son exécution : « Disparaître : non pas tuer, mais inventer une mort pire que la mort, une mort qui n'en est pas une, un statut des corps tel qu'ils ne sont ni visibles, ni invisibles, mais avisibles »⁵⁵⁷. La valeur d'exposition de la photographie de disparu repose donc sur la fonction politique qu'elle exerce. Pourtant, dans la lutte contre la disparition que mènent les pratiques rituelles, elle assure une fonction symbolique dans le travail de deuil, elle jouit donc aussi d'une valeur culturelle. Comme le montrent les travaux de Gustavo Germano et Marlon García (et bientôt Marcelo Brodsky), le champ de l'art est capable d'héberger ces usages :

Ce seront plutôt des arts du témoignage, de l'archive fictionnée, que du testament ou de l'expérimentation. Des arts où, pour reprendre l'opposition benjaminienne entre valeur de culte et valeur d'exposition, l'exposition et la reproduction auront à prendre en charge le culte, c'est-à-dire le secret de la disparition⁵⁵⁸.

L'exhibition des photographies de disparus a donc une valeur d'exposition et une valeur culturelle. Cependant, les deux images réalisées par Inés Molina et Bárbara Oettinger alimentent moins les usages qui prennent en charge cette exhibition, qu'elles

⁵⁵⁵ Ludmila da Silva Catela, *op.cit.*, p. 198.

⁵⁵⁶ Jean-Louis Déotte, « Le régime nominal de l'art », *op.cit.*, p. 21.

⁵⁵⁷ Jean-Louis Déotte, « La falsification par les disparus », in *La mort dissoute, Disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 215

⁵⁵⁸ Jean-Louis Déotte, « Le régime nominal de l'art », *op.cit.*, p. 20.

n'interrogent le statut de la photographie au sein de ces usages. Le nom des individus disparus n'est en effet pas donné, contrairement aux travaux de Gustavo Germano, de Marlon García, ou encore de Paula Luttringer quant aux conditions de détention de femmes séquestrées. De même, nous verrons bientôt à travers un nouvel exemple, qu'au-delà des photographies, le nom des disparus et les indications biographiques les concernant sont au cœur d'une stratégie permettant de prouver la disparition et de relever les deux défis précédemment identifiés. Dans les *Figures 242* et *243*, seul le titre qui réunit les images rappelle la fonction symbolique des usages assignés aux photographies de disparus, mais aucun élément étranger à l'image n'étoffe l'identité des personnes représentées, ni l'éventuel lien de parenté ou d'amitié que les artistes partagent avec les disparus.

Dans le travail de Gustavo Germano, la juxtaposition de deux photographies l'une à côté de l'autre met aussi en relation deux temporalités. Tout en mettant en évidence l'absence comme présence latente à travers la reconduction dans le présent des poses passées que prenaient les parents de disparus (*Figures 66* et *67*), l'écart temporel manifesté par la juxtaposition contribue à appréhender la distance qui sépare le passé du présent et donc à historiciser l'événement de la disparition. En intégrant leur propre corps dans l'image projetée, Inés Molina et Bárbara Oettinger superposent au contraire deux temporalités. Leur présence dans l'image est un moyen de montrer la façon dont les disparus sont présents dans la mémoire des vivants par l'intermédiaire des photographies de famille. Rappelons toutefois qu'aucune indication temporelle ne vient précisément dater les photographies de disparus contrairement à la majorité des travaux artistiques qui utilisent ce type d'images.

Ces deux images contribuent donc moins à la lutte contre la disparition – que mènent les usages vernaculaires et artistiques qui utilisent des photographies de disparus – qu'à interroger la façon dont les disparus sont présents aux vivants. Dans la *Figure 242*, la transparence du corps évoque le caractère fantomal de cette présence autant qu'elle met en évidence l'artificialité de cette coprésence temporelle. Il ne s'agit donc pas de croire que la photographie comblerait le vide laissé par la disparition, mais de montrer l'absence comme une forme de présence : « la photographie est en premier lieu

l'appareil qui transforme une existence qui a été en spectre »⁵⁵⁹. La transparence des corps a donc ici au moins une double fonction. Elle redouble de façon métaphorique la réalité de la disparition, elle constitue ici son mode d'apparaître. Enfin, elle montre aussi comment les disparus, rendus visibles sur le corps même des vivants, n'existent qu'à travers l'effort de remémoration qu'implique, de la part des vivants, la possibilité de prouver leur existence et de les intégrer à une mémoire collective. Il s'agit de représenter la disparition, tout en montrant que les absents continuent d'être présents aux vivants. Le procédé recrée donc l'ambiguïté qu'impose la catégorie de disparu, qui oscille entre vie et mort, existant et inexistant, transparence de l'image et opacité du référent.

Figurer la disparition en se superposant aux images de disparus conduit à « faire revenir tout en disant "cela n'est plus". En l'occurrence, il s'agit de susciter une *transesthétique* tenant à la fois du deuil et de l'hommage, de la perte et de la reconquête »⁵⁶⁰. Bien que les images aient été extraites de leur contexte d'usage (la rue comme la maison), en superposant leurs corps par transparence, Inés Molina et Bárbara Oettinger montrent comment la photographie des disparus permet de lutter contre la disparition sans se soustraire à l'ambiguïté de la catégorie de disparu. Face à l'ambiguïté de cette catégorie, l'image photographique alimente dans ces usages une dialectique de la présence-absence. Ces usages se situent donc moins dans la nostalgie d'un « ça a été », que dans la plainte d'un « cela n'est plus » qui consacre la perte.

La façon dont les artistes se superposent aux photographies pourrait pourtant susciter une autre interprétation de cette coprésence des corps et des temporalités. Bien que certaines parties de leur corps trahissent cette superposition en donnant à voir par transparence l'artificialité sur laquelle elle repose, elles se sont intégrées à l'image de telle manière qu'elles sembleraient y appartenir. Elles recréent ainsi un portrait de famille aux côtés des disparus, comme un acte de dénégation de la mort qui frappe pourtant l'ensemble des disparus des dictatures militaires. Il est vrai que, d'un point de vue logique, la catégorie de disparu n'implique pas nécessairement la mort. Rappelons

⁵⁵⁹ Jean-Louis Déotte, « La falsification par les disparus », in *La mort dissoute, Disparition et spectralité*, *op.cit.*, p. 231.

⁵⁶⁰ Paul Ardenne, « Entre fantomatique et métonymie – Stratégies de la disparition des corps dans l'art contemporain », in *L'époque de la disparition. Politique et Esthétique*, *op.cit.*, p. 255.

néanmoins que, dans les contextes où se pose la question de la mémoire des disparus, la disparition est utilisée comme arme de guerre :

les familiers des victimes [...] même s'ils ont les soupçons les plus atroces concernant le sort de leurs proches, préfèrent ne pas imaginer le pire, et dans un acte de dénégation de plus en plus solitaire au cours des années, en arrivent, comme les Mères de la Place de mai de Buenos Aires, à revendiquer la réapparition en vie (« Vous nous les avez pris vivants. Réapparition en vie ! »)⁵⁶¹.

L'ambiguïté sur laquelle repose la catégorie de disparu explique le caractère vivant de la mémoire des disparus comme en témoigne par exemple le refus de la part du « Mouvement des Mères de la place de Mai » que soit élevé tout monument aux morts pour prendre en charge cette mémoire. En se prononçant contre tout monument aux morts, le « Mouvement des Mères de la place de Mai » ne souhaite pas voir la mémoire des disparus immobilisée dans une forme étatique mais entend au contraire conserver le caractère vivant de la mémoire que maintiennent leurs revendications. Enfin, sans doute ce refus constitue-t-il aussi une manière de ne pas accorder à l'Etat le pardon des familles et de le pousser à reconnaître publiquement sa responsabilité.

Dans les usages vernaculaires, en particulier les manifestations publiques, où des photographies de disparus sont montrées, le passé auquel ces images renvoient peut être compris comme contemporain du présent tant que les réclamations des parents de disparus n'auront pas été satisfaites. Les réclamations du « Mouvement des Mères de la place de Mai » seront vraisemblablement à jamais insatisfaites. Toutefois, d'autres mouvements, tels que la « Ligue fondatrice des Mères », estiment qu'elles pourront l'être lorsque les criminels auront été traduits en justice et que l'Etat aura publiquement reconnu l'existence des disparus. Cette reconnaissance implique des aveux et, par voie de conséquence, un récit des exactions et des méthodes de disparition. Or, « l'écoute des criminels, le face-à-face avec les traces des "disparus" identifiées dans les charniers, obligent les Mères non seulement à faire le deuil de l'enfant fantôme qu'elles ont recréé, mais aussi à accepter définitivement la mort de leurs proches »⁵⁶².

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁶² Martine Déotte, *op.cit.*

L'aveu des bourreaux permet donc de recomposer la part manquante du récit de l'existence que la disparition avait brutalement interrompue. La photographie de disparu ne peut en effet jamais suppléer cette part manquante, bien qu'elle suscite un effort de mémoire permettant de donner une continuité d'existence à la représentation ponctuelle qu'elle fournit. Comme nous allons le voir, si la narration peut accompagner le processus de deuil, elle constitue aussi un mode d'apparaître de la disparition car elle met en évidence la rupture qu'induit la disparition dans la continuité linéaire d'une existence.

7.2.4. *La photographie au cœur du recours à la narration*

La narration est absente des images réalisées par Inés Molina et Bárbara Oettinger. La possibilité de narration est évacuée par la coprésence du corps des artistes et de ceux des disparus, ainsi que par l'absence d'informations concernant l'identité des personnes représentées ou les liens qu'elles partagent. La superposition des corps sur les photographies de disparus a moins pour but d'alimenter les usages vernaculaires ou les pratiques qualifiées de rituelles auxquelles ces images participent, qu'à interroger le statut de ces images et à mettre en évidence la dialectique de présence-absence que ce statut leur confère. Cependant, dans les usages vernaculaires des photographies de disparus, comme dans la majorité de leurs usages artistiques, nous allons voir que la narration constitue aussi un recours pour lutter contre la disparition autant que pour la représenter.

L'artiste argentin Marcelo Brodsky a publié en 1997 un ouvrage intitulé *Buena memoria* (« Bonne mémoire »)⁵⁶³. Partant d'une photographie de la classe à laquelle il appartenait en 1967 (il avait huit ans à l'époque), l'artiste a décidé de retracer l'itinéraire individuel de chacun de ses camarades présents sur l'image. La « photo de classe » qu'il a reproduite sur la couverture et dans les premières pages de l'ouvrage fonctionne comme un résumé des différents parcours individuel qu'il a retracés (*Figure 244*). Marcelo Brodsky a entouré la majorité des visages d'un cercle à l'aide de crayons de couleurs différentes et a écrit à côté du visage de brèves informations concernant la

⁵⁶³ Marcelo Brodsky, *Buena memoria*, Buenos Aires, La Marca, 1997. Réédité en 2003 aux éditions Hatje Cantz, et en 2006 aux éditions La Marca.

vie et la situation actuelle de chacun de ses camarades⁵⁶⁴. Les informations sont émaillées de commentaires à la première personne du singulier qui révèlent la dimension autobiographique de ce travail. On apprend par exemple que l'un des étudiants dont le visage a été barré était le meilleur ami de Marcelo Brodsky. Les traits qui barrent le visage de certains d'entre eux identifient les morts. Trois ont été barrés. Parmi ces trois-là, deux sont des victimes de la dictature militaire argentine (1976-1983), dont l'un est porté disparu. Il s'agit de Martín, le meilleur ami de l'auteur.

La photographie de classe est une représentation collective, elle n'a donc normalement pas vocation à singulariser les individus qui sont représentés. En intervenant sur l'image, Marcelo Brodsky individualise chacun des visages et leur donne une identité narrative à travers les informations qu'il délivre à la première personne.

La question de la mémoire des disparus ne se présente pas d'emblée comme centrale dans l'ouvrage. Dans les rééditions de celui-ci, les « disparitions » – autant les morts attestés que les disparus – sont mentionnées par la *Figure 244*, la photo de classe qui constitue la première image du livre. La question de la mémoire des victimes et des disparus apparaît ensuite progressivement dans un texte explicitant l'effort de mémoire qui motive l'ouvrage. Cet effort est impliqué par le retour de Marcelo Brodsky et de l'auteur du texte, l'écrivain Martín Caparrós, en Argentine après plus de dix années d'exil. L'effort de remémoration est induit par ce retour, mais aussi par le fait qu'ils sont amenés à raconter, devant des collégiens, le récit de leurs années d'études et de la dictature qui provoqua leur exil. Martín Caparrós estime que, pour ces jeunes, la représentation de cette période relève du mythe et qu'elle se caractérise ainsi par une vision manichéenne, générale et sans détails, autrement dit, sans histoire personnelle :

Un mythe, en général, n'a pas besoin de détails : il ne les exhibe pas, il n'en a pas besoin. Celui-ci non plus. Le mythe de ces années-là était fait d'affirmations générales :

⁵⁶⁴ Aucune légende n'indique à quoi renvoie chacune des couleurs utilisées. Toutefois, la couleur rouge indique vraisemblablement les étudiants morts ou disparus durant la dictature. La couleur jaune renvoie semble-t-il aux étudiants qui se sont exilés de l'Argentine. Les autres codes de couleurs sont difficilement identifiables.

anges ou démons sans circonstances définies, figures collectives sans histoire personnelle [...] nos camarades morts sont restés sans histoire propre⁵⁶⁵.

En 1997, date à laquelle l'ouvrage paraît pour la première fois, l'effort de mémoire est donc présenté comme nécessaire à l'historicisation de la période dictatoriale qui reste encore à réaliser, malgré les travaux de la « Commission Nationale pour la Disparition de Personnes » qui donnèrent lieu à la publication du rapport intitulé *Nunca Más* (« Plus Jamais ») en 1985⁵⁶⁶. Ainsi, raconter l'histoire personnelle des individus qui ont vécu cette période à partir de la mémoire individuelle (celle des bourreaux n'est toutefois pas intégrée à l'ouvrage) apparaît comme une manière d'en rendre compte.

Pour Martín Caparrós, la vision manichéenne qui caractérise la représentation de la dictature enferme les sujets qui l'ont combattue dans un statut de victimes et la rhétorique de condamnation unanime des sévices dont ils ont fait l'objet ne rend pas compte de qui « ils étaient quand ils furent sujet, quand ils choisirent pour leur vie un destin qui incluait le danger de la mort, pourquoi ils ont cru qu'ils devaient s'y engager »⁵⁶⁷. La représentation des disparus depuis la seule catégorie de victimes contribuerait donc à l'opacité provoquée par la disparition des corps (on estime à 30 000 le nombre de disparus durant la dictature en Argentine). C'est pourquoi, rétablir la singularité des parcours individuel des disparus – mais aussi des autres élèves de la classe – permettrait de mieux représenter cette période, de l'historiciser autant que de lutter contre la disparition.

Bien qu'il s'agisse de ne pas s'attarder sur le récit des tortures endurées par les victimes de la dictature, comme nous allons le voir, la violence de la disparition n'est néanmoins pas occultée dans l'ouvrage. Cependant, elle ne fait pas directement l'objet du travail documentaire qui caractérise ici la démarche de Marcelo Brodsky, contrairement au travail mené par Paula Luttringer dans « La lamentation des murs ».

⁵⁶⁵ Notre traduction de : « Un mito, en general, no precisa detalles: no los exhibe, no los necesita. Este tampoco. El mito de aquellos años estaba hecho de afirmaciones generales: ángeles o demonios sin circunstancias definidas, figuras colectivas sin una historia personal ».

Martín Caparrós, « Aparencias », in *Buena memoria*, *op.cit.*, p. 9 et 10.

⁵⁶⁶ Rapport de la Commission, voir :

<http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/argentina/informe-de-la-CONADEP-Nunca-mas.htm>

⁵⁶⁷ Notre traduction de : « como eran cuando fueron sujeto, cuando eligieron para sus vidas un destino que incluía el peligro de la muerte, porque creyeron que tenían que hacerlo »

Martín Caparrós, *op.cit.*

C'est par contraste que la violence des disparitions se manifeste, la disparition venant introduire un élément d'exception dans la normalité des parcours retracés⁵⁶⁸. À partir de la photo de classe, Marcelo Brodsky a en effet décidé de retracer le parcours individuel de tous ses camarades et non pas seulement de ceux des disparus, qui ne peut concerner que la période située entre le collège et leur disparition durant la dictature. Une grande partie de l'ouvrage est consacrée à rendre compte de ces parcours. La photo de classe est découpée en plusieurs fragments qui ont été agrandis. Chaque page expose le parcours de deux des étudiants présents sur le fragment comme on peut le voir sur les *Figures 245 et 246*, et ainsi de suite jusqu'à ce que le portrait de tous les étudiants ait été réalisé. Ce portrait individuel est composé de différentes informations et matériaux : un agrandissement du visage de la photo de classe qui devient ainsi une photographie d'identité, une photographie contemporaine de l'étudiant que l'artiste invite à poser avec la photo de classe collective, et enfin quelques informations biographiques concernant la vie des individus (profession, enfants, mariage, et anecdotes).

En retrouvant ses anciens camarades, en leur présentant la photographie de la classe à laquelle ils appartenaient et en les interrogeant sur l'évolution de leur vie, Marcelo Brodsky soumet chacun d'entre eux à une expérience d'historicité. La majorité des informations biographiques données relève des rituels de passage de la vie sociale des individus. Ils scandent et marquent la continuité d'une existence en termes d'évolution. Joie, pudeur, détermination, fierté, l'expression du visage des individus semble exprimer la façon dont chacun d'entre eux réagit à l'expérience d'historicité, que met en évidence la cohabitation du portrait contemporain avec la photographie de classe (*Figures 246, 247 et 248*). Chacun de ces parcours constitue une forme linéaire non marquée par un terme, la photographie contemporaine attestant de l'existence des individus. En leur demandant de poser avec la photo de classe, Marcelo Brodsky réalise une image qui met en évidence une continuité entre le passé auquel renvoie cette photo collective et le présent du portrait contemporain. L'image qui en résulte rend compte de la démarche de l'artiste mais permet surtout de partager avec le spectateur cette expérience d'historicité.

⁵⁶⁸ La violence est toutefois évoquée métonymiquement par des photographies des eaux troubles du « Río de la Plata » qui ouvrent et clôturent l'ouvrage. Le texte apposé sur les photographies des dernières pages rappelle explicitement que de nombreuses victimes de la dictature furent jetées dans le fleuve par les militaires depuis un avion.

Dans le cas des victimes de la dictature, le traitement est nécessairement différent, la continuité ayant été rompue soit par la mort, soit par la disparition du corps. Marcelo Brodsky a récupéré des photographies de la vie de ses deux camarades décédés. Dans le premier cas, les informations écrites évoquent l'engagement militant de celui-ci à travers quelques anecdotes (*Figure 249*)⁵⁶⁹. L'engagement militant des étudiants n'apparaît que très rarement et toujours indirectement dans les textes accompagnant les images. Lorsqu'il apparaît, il est situé à « l'arrière-plan pour mettre en relief non seulement la vie d'une personne courante mais aussi remarquable dans les sphères de l'activité quotidienne »⁵⁷⁰. Cette citation concerne les expositions de photographies de disparus qui ont été organisées à partir des années 1990 sans être systématiquement prises en charge par le champ de l'art. Les informations biographiques qui accompagnent l'exposition de ce type de photographies étoffent l'identité singulière des individus représentés. Cependant, elles permettent une identification collective étant donné qu'elles concernent avant tout la sociabilité de ces individus. Le caractère prosaïque des informations données accroît en effet la possibilité pour le spectateur d'identifier des éléments communs à sa propre existence ou celle de ses proches. Dès lors, le phénomène d'identification qui s'instaure et l'empathie qu'il génère feront apparaître comme d'autant plus brutale la disparition.

C'est ainsi que procède Marcelo Brodsky lorsqu'il représente les victimes de la dictature militaire. Dans le cas de Claudio, mort dans un affrontement avec l'armée en 1975, le portrait présente une photographie où on le voit faire du camping. Dans le cas de son ami Martín, que l'on peut observer dans la *Figure 250*, on trouve une photographie du jeune garçon, lui-même en train de prendre une photographie. Les informations données à côté de la photographie d'identité sont cette fois explicitement autobiographiques⁵⁷¹. À la fin de l'ouvrage, Marcelo Brodsky consacre quelques pages à son ami, les photographies exposées sont des souvenirs de l'artiste, elle montre leur

⁵⁶⁹ Notre traduction du texte accompagnant la photographie d'identité réalisée à partir de la photo de classe : « Claudio disait que la fin justifiait les moyens, et il a toujours été quelqu'un de décidé. C'était un dirigeant étudiant mais il exerçait son leadership d'une manière réservée. Quand les fachos sont venus un jour à la porte du Collège, il les a affrontés avec ses poings, et ils lui ont ouvert le crâne d'un coup de bâton. Ses armes ont toujours été d'un calibre inférieur, jusqu'à ce qu'ils le tuent ».

⁵⁷⁰ Ludmila da Silva Catela, *op.cit.*, p. 201.

⁵⁷¹ Notre traduction du texte accompagnant la photographie d'identité réalisée à partir de la photo de classe : « Martín fut le meilleur ami que j'ai eu dans ma vie. Je l'ai toujours aimé, depuis que nous préparions ensemble l'entrée au Collège National de Buenos Aires. Là, dans la maison d'Alessio, qui n'arrêtait pas de fumer, nous nous sommes connus. Par hasard nous sommes tombés dans la même classe. Je continue de rêver de lui souvent, et cela fait déjà vingt ans qu'ils l'ont emmené ».

amitié dans des scènes de la vie quotidienne (*Figures 251 et 252*). Pour chacune des images, Marcelo Brodsky décrit de manière laconique la scène représentée. À côté, il a disposé un poème dont il est l'auteur et qui évoque la présence-absence de Martín, accompagnant l'artiste et se nourrissant des souvenirs qu'il conserve de son ami⁵⁷². Les dernières pages du livre sont consacrées au frère de Marcelo Brodsky, Fernando Brodsky (appelé dans le livre par son diminutif : Nando), toujours porté disparu, et qui n'apparaît pas sur la photo de classe. Les photographies de son frère documentent aussi la normalité d'une existence. Elles relèvent toutes de l'usage vernaculaire de la photo de famille et de la photo souvenir comme on peut le voir sur les *Figures 253 et 254*.

Étudiant les expositions de photographies de disparus réalisées par leurs parents et souvent prises en charge par des associations, Ludmila da Silva Catela déclare :

Des images, des objets et des messages écrits affirment une filiation familiale et une position sociale. Chaque panneau semble un collage qui [...] oriente le spectateur dans une ligne de vie « normale », abruptement et injustement interrompue par la disparition. [...] Dans toutes les histoires racontées prend forme un élément de « normalité » mais aussi « d'exceptionnalité » qui porte à la limite le sentiment d'injustice et la demande de vérité⁵⁷³.

L'ouvrage *Buena memoria* de Marcelo Brodsky s'inscrit dans ces usages de photographies de disparu. Dans ce type d'expositions, l'élément « d'exceptionnalité » n'est pas matérialisé par une image ou un document qui attesterait de la disparition ou rendrait compte du sort des disparus. Il est introduit par la rupture dans la linéarité d'une existence que crée l'image sur laquelle s'achève généralement le portrait et qui est présentée comme la dernière photographie du disparu. Chacune des photographies qui représentent Marcelo Brodsky avec son ami Martín est accompagnée d'une description de l'image à partir du souvenir de l'artiste. C'est aussi le cas de l'image inférieure de la page de droite que l'on peut observer sur la *Figure 252* sauf qu'il ajoute qu'il s'agit de la dernière photographie du jeune homme. Il en est de même pour la partie de l'ouvrage

⁵⁷² Notre traduction du poème : « Je t'ai vu tu étais le même mais tu n'étais pas Je t'ai rêvé vivant et je suis parti avec ton sourire au volant parcourir les rêves que nous eûmes ensemble Je t'ai touché mais tu n'étais pas Nous avons couru des courses complices comme avant sur le chemin qui allait du même côté J'ai continué d'avancer, seul, avec ta présence à côté ».

⁵⁷³ Ludmila da Silva Catela, *op.cit.*, p. 201 et 202.

qui concerne son frère, Fernando. La dernière image exposée à toutefois un autre statut (*Figure 255*)⁵⁷⁴. Il s'agit d'une photographie prise durant la séquestration du jeune homme. Le photographe, qui faisait lui-même partie des prisonniers, fut libéré et réussit à dissimuler certains négatifs qui servirent de pièces d'inculpation lors des procès conduits durant la transition démocratique.

Dans cet ouvrage, en retraçant le parcours de tous ses camarades de classe et non pas seulement des victimes de la dictature, l'artiste nous permet d'appréhender comme d'autant plus exceptionnel le cas des étudiants qui trouvèrent la mort et qui disparurent durant la dictature. La disparition entraîne une rupture dans la continuité de l'existence qui, par contraste avec les autres parcours, apparaît d'autant plus brutale. Mais, ces cas ne sont pas exceptionnels parce qu'ils seraient peu nombreux, l'auteur reproduit d'ailleurs la liste de tous les étudiants du Collège National où il effectua ses études qui disparurent durant la dictature (*Figure 256*). La liste permet de manifester l'ampleur de la répression menée (105 étudiants disparus). L'« exceptionnalité » est donc produite par la rupture que crée la mort ou la disparition dans des existences caractérisées par leur normalité. Mais cette rupture constitue aussi une manière de représenter la disparition. En outre, le commentaire qu'effectue l'artiste à côté de la photographie de ses camarades morts ou disparus intensifie ce caractère exceptionnel par l'indétermination qu'il introduit quant à la responsabilité des morts en utilisant la troisième personne du pluriel : « jusqu'à ce qu'ils le tuent » pour Claudio, et « cela fait déjà vingt ans qu'ils l'ont emmené » pour Martín.

Les photographies combinées aux textes reproduits dans l'ouvrage constituent donc un système permettant de représenter des identités narratives et donc de singulariser chacun des visages de la photographie collective : « ces stratégies biographiques d'individualisation cherchent à lutter contre une association du disparu avec un N.N. [*No Nato*] »⁵⁷⁵. Or, ce système de représentation est un instrument de lutte contre la disparition. En retraçant la vie des étudiants, les informations qui composent ce système peuvent être considérées comme des déictiques permettant d'attester de l'existence des disparus :

⁵⁷⁴ Signalons toutefois que cette image n'apparaît que dans les rééditions de l'ouvrage, sans doute parce que l'auteur n'y avait pas encore eu accès.

⁵⁷⁵ Ludmila da Silva Catela, *op.cit.*, p. 202.

Pour que d'un référent, on puisse affirmer qu'il existe physiquement, encore faut-il [...] un réseau actualisé de noms propres, de dates, de noms de lieu (untel, à telle date, dans tel lieu) constituant un monde historique possible, et des déictiques permettant de viser comme avec une lunette astronomique le référent dont il est question⁵⁷⁶.

Le nom propre des individus a un rôle essentiel dans cette stratégie biographique d'individualisation. Or, il est intéressant de remarquer que seul le nom propre des victimes de la dictature est donné dans le livre (ceux de Claudio, Martín et Fernando, mais aussi ceux de tous les étudiants apparaissant sur la liste des disparus, *Figure 256*), les étudiants vivants ne sont nommés que par leur prénom. Toutefois, retracer le parcours de tous les étudiants d'une classe n'a pas seulement pour vocation de créer un contraste permettant d'appréhender le caractère exceptionnel des disparus et des morts durant la dictature. Dans l'ouvrage, au-delà de la normalité qu'ils instaurent et de l'exception qu'ils font émerger, la présence des vivants nous rappelle aussi implicitement que les victimes de la dictature ne subsistent que dans l'effort de mémoire que les vivants peuvent effectuer et que l'artiste suscite (comme le montre le fait qu'il les photographie avec la photo de classe). Enfin, comme nous allons le voir, la photographie collective renvoie de manière métonymique à l'ensemble des étudiants du collège car l'artiste propose aux étudiants contemporains du collège une expérience d'historicité. Cette expérience a pour but de susciter une identification permettant d'intégrer les disparus à la mémoire collective des collégiens.

En 1996, la Ligue fondatrice des Mères de la place de mai et le Collège National de Buenos Aires ont organisé une cérémonie à la mémoire des disparus durant laquelle la liste des cent-cinq étudiants victimes de la dictature fut établie⁵⁷⁷. Dans le cadre de cet événement, Marcelo Brodsky exposa dans les couloirs du collège les photographies et les informations que l'on trouve dans l'ouvrage publié l'année suivante. Durant l'exposition, il réalisa des photographies des étudiants en train d'observer les images. Ces photographies ont été intégrées à l'ouvrage et sont accompagnées du commentaire de sept étudiants qui rendent compte de l'expérience (*Figures 257 et 258*). Les photographies documentent l'interaction des étudiants avec les images exactement

⁵⁷⁶ Jean-Louis Déotte, « Le régime nominal de l'art », *op.cit.*, p. 24 et 25.

⁵⁷⁷ La liste intègre les étudiants toujours portés disparus comme ceux dont les corps furent récupérés, ce qui explique notamment que Marcelo Brodsky traite dans l'ouvrage de la même manière le cas de Claudio et de Martín.

comme ceux-ci la décrivent dans les commentaires sélectionnés, soit en termes d'identification. L'expérience d'historicité à laquelle ils se livrent a moins pour but d'appréhender la distance qui sépare le passé des images du présent de leur expérience, que de susciter une prise de conscience. Découvrant cette classe d'étudiants et le parcours individuel de chacun d'entre eux, ils s'identifient à ces parcours, reconnaissent les rituels de passage sociaux qui jalonnent leur vie d'étudiant et qu'exposent des photographies dont seule la facture esthétique manifeste la temporalité passée.

Dans les photographies réalisées par Marcelo Brodsky, les étudiants sont intégrés au portrait collectif de sorte qu'ils semblent en faire partie, comme on peut le voir dans les *Figures 257* et *258*. L'auteur estime d'ailleurs que « les portraits de ces reflets constituent une partie fondamentale du projet, en ce qu'ils représentent les instantanés de la transmission d'expérience d'une génération à une autre »⁵⁷⁸. Cette transmission repose sur l'assimilation des étudiants « d'aujourd'hui » à ceux d'hier. La mémoire collective se constitue donc sur une relation d'analogie entre passé et présent et sur l'identification collective qu'encourage l'ancrage contextuel et social que constitue l'école. Rapidement dans les commentaires émerge la question de la mémoire des disparus et l'injonction de devoir qu'elle réclame : « cela aurait pu être l'un de nos camarades, déclare Andrés [...] Nous ne devons pas oublier »⁵⁷⁹. La constitution d'une mémoire collective des disparus repose donc sur un phénomène de reconnaissance et d'identification. La mémoire se conjugue au présent dans les espaces rituels qui font de la photographie « le centre d'une stratégie de transmission de mémoires, en actualisant des identités »⁵⁸⁰. Mais, si le devoir de mémoire passe par une actualisation de l'identité des disparus, c'est en réaction au doute qu'installe la catégorie de disparu quant à l'existence des individus : « Avec le temps, l'effacement et l'oubli, c'est bientôt l'existence même du disparu qui est menacée d'irréalité car n'ayant plus de place dans la vie, elle n'a pas non plus de place dans le deuil »⁵⁸¹.

⁵⁷⁸ Notre traduction de : « The portraits of those reflections constitute a fundamental part of this project, as they represent the instants of the transmission of experience from one generation to another ».

Marcelo Brodsky, *Buena memoria*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2003, p. 58.

⁵⁷⁹ Notre traduction de : « it might be one of one's own classmates [...] We must not forget ».

Andrés cité par Marcelo Brodsky, *op.cit.*, p. 63.

⁵⁸⁰ Ludmila da Silva Catela, *op.cit.*, p. 198.

⁵⁸¹ Jean-Paul Curnier, « Le portrait du disparu (*Traces et constitution*) », in *La mort dissoute, Disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 270.

Le caractère récent du passé auquel la mémoire des disparus fait référence explique sans doute pour une part la contemporanéité du passé dans le présent, qu'implique dans les exemples présentés la prise de la charge de la mémoire des disparus. Enfin, il faut remarquer que, durant les années 1980 et 1990, cette mémoire a essentiellement été prise en charge par des usages publics et non institutionnels (vernaculaires et/ou artistiques)⁵⁸². Les musées de la mémoire ont été créés au cours des années 1990 et 2000 dans de nombreux pays d'Amérique latine pour répondre à la demande de mémoire que manifestent les usages des photographies de disparus dans l'espace public – mais aussi sans doute pour que l'Etat puisse occuper une place de médiateur de cette demande. Ils contribuent probablement déjà à historiciser les périodes sombres auxquelles ces mémoires se réfèrent et – eu égard à la relation au savoir et à la temporalité qu'ils entretiennent – à éteindre le caractère vivant de cette mémoire. Ce caractère vivant est toutefois impliqué par la charge affective et émotionnelle de cette mémoire chez les parents de disparus, et par les difficultés du deuil qu'implique ce statut.

Le rôle de la photographie comme support de mémoire est particulièrement prégnant et intéressant dans la mesure où l'image photographique des disparus est investie de la même présence-absence que la catégorie de disparu. Dans l'ouvrage de Marcelo Brodsky, la photographie, avec les informations qui y sont associées, est l'élément central de la démarche de transmission de mémoire et d'actualisation des identités. Elle constitue pourtant aussi le mode d'apparaître de la disparition, comme dans les deux images réalisées par Inés Molina et Bárbara Oettinger (*Figures 242 et 243*). En effet, dans l'ouvrage, Marcelo Brodsky reproduit une photographie floue de son ami Martín (*Figure 259*) et de son frère disparu (*Figure 260*). Le flou, comme la transparence chez Inés Molina et Bárbara Oettinger, renvoie à la présence spectrale du disparu. Entre transparence de l'image et opacité du référent, le flou exemplifie en quelque sorte la disparition et la dialectique de présence-absence qu'elle suscite, tandis que la photographie continue d'attester au passé de la présence du disparu.

⁵⁸² Voir l'article de Ludmila da Silva Catela précédemment cité et en espagnol l'ouvrage qu'elle a publié en 2001 intitulé, *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*, La Plata, Al Margen, 2001.

CHAPITRE 8
Patrimoine et survivances

Il s'agit de regarder les choses présentes (les images offrant leur grâce, les symptômes offrant leur trouble) en vue de choses absentes qui déterminent pourtant, comme des fantômes, leur généalogie et la forme même de leur présent.

Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, 2002.

Les travaux qui vont suivre font référence à un passé beaucoup plus lointain que celui qui occupait les artistes dans le chapitre précédent. Bien que ce passé ne soit pas précisément identifiable en termes de dates ou d'espaces, les artistes produisent des images qui ont pour but de mettre en évidence le caractère vivant de ce passé et les traditions qu'il recelait ou recèle encore dans le présent.

Nous avons montré dans la première partie de cette thèse que les sociétés latino-américaines sont décrites comme multitemporelles par les chercheurs contemporains, que leurs analyses se réfèrent au présent (c'est le cas de Néstor García Canclini, Antonio Cornejo Polar et Aníbal Quijano) ou au passé (celui de la colonisation et des premiers métissages, comme le fait Serge Gruzinski). Nous avons également rencontré plusieurs fois l'image des strates culturelles qui se superposent sans se fondre pour décrire cette multitemporalité, que ce soit dans les théories du baroque, ou dans celles de l'hétérogénéité ou de l'hybridité. Le terme de métissage, malgré les différentes interprétations qu'il a suscitées, constitue la principale ressource conceptuelle à partir de laquelle les manifestations culturelles issues de cette multitemporalité sont appréhendées. Enfin, rappelons que c'est la Conquête de l'Amérique qui est identifiée comme l'événement qui provoqua les métissages et engendra cette multitemporalité.

Les métissages permettent de penser que des éléments de traditions non occidentales survivent dans de nombreuses manifestations culturelles contemporaines. Les syncrétismes religieux, par exemple, sont très souvent identifiés comme des symptômes de ces survivances. Pour les chercheurs, les manifestations syncrétiques constituent les exemples privilégiés et les plus probants de la cohabitation d'éléments de cultures différentes (préhispanique, mais aussi africain, et européen) : « la surprenante vigueur des images catholiques dans de nombreuses parties de l'Amérique latine actuelle reflète, non l'extirpation des idoles indigènes, mais la persistance de l'image-

comme-présence mythique dans la tradition catholique »⁵⁸³. Dans l'essai d'où cette citation est extraite, l'historienne de l'art états-unienne et enseignante en *cultural studies* Lois Parkinson Zamora prétend que « l'image latino-américaine » – et la photographie latino-américaine – posséderait certaines spécificités résultant de deux conceptions de l'image : l'une, issue du XVI^e siècle et de la Contre-Réforme importée par les ordres mendiants (dominicain, franciscain) avant qu'avec les jésuites la forme d'expression ne devienne baroque, l'autre, comme étant issue des traditions visuelles préhispaniques, ce qu'elle nomme « l'image mythique » ou « l'image-comme-présence ». Lois Parkinson Zamora estime que ces deux conceptions cohabitent encore aujourd'hui, non seulement dans les pratiques culturelles⁵⁸⁴, mais aussi dans toute relation à l'image en Amérique latine et notamment dans la photographie artistique. Le texte d'où est issue la citation précédente a en effet été publié dans le catalogue d'une exposition de photographie latino-américaine.

Certains chercheurs vont plus loin, notamment lorsque, par adhésion aux théories décoloniales, ils appréhendent les manifestations syncrétiques à travers le prisme de l'opposition Occident vs Autochtones. Ainsi, la sémiologue argentine Zulma Palermo, analysant des cérémonies religieuses contemporaines de la région de Salta en Argentine, considère que cette cohabitation est en fait l'indice, non d'un syncrétisme (entendu comme synthèse de traits culturels d'origines différentes), mais d'une dissimulation des rituels indigènes derrière le calendrier liturgique catholique, comme stratégie de survie d'une culture face à l'imposition d'une autre culture⁵⁸⁵. Cette conception prend le risque de verser dans l'un des travers de l'indigénisme qui consiste à considérer l'Indien et les cultures indigènes comme atemporelles, perpétuant sans

⁵⁸³ Notre traduction de : « el sorprendente vigor de las imágenes católicas en muchas partes de Latinoamérica actual refleja, no la extirpación de los ídolos indígenas, sino la persistencia de la imagen-como-presencia mítica dentro de la tradición católica ».

Lois Parkinson Zamora, « El espejo de Quetzalcóatl, Reflexiones sobre la imagen fotográfica en América Latina », in *Image and Memory, Photography from Latin America, 1866-1994*, Austin, University of Texas, 1998, p. 340.

⁵⁸⁴ L'importance et la vigueur des mythes et des pratiques syncrétiques en Amérique latine constitueraient un indice contemporain de cette persistance de l'image mythique. Un autre indice de cette persistance serait l'importance du contact physique avec les images sacrées (à travers les pèlerinages et notamment le contact tactile), la foi vécue dans une relation physique aux objets et images saintes serait un signe d'une conception des images comme présence et non comme représentation. Or, selon l'auteure, d'un point de vue historique, cette persistance s'explique en particulier par les spécificités de la théologie promue par la Contre-Réforme qui encourage à faire de l'image un vecteur de la foi et à percevoir dans la nature des indices du divin.

⁵⁸⁵ Zulma Palermo, « Discursos heterogéneos, ¿más allá de la polifonía? », in *Acta Poetica*, n° 27, Mexico, UNAM, 2006, pp. 213-243.

modifications leurs traditions culturelles. Un autre problème se pose si l'on prend en compte la conception de Zulma Palermo. Comment considérer dès lors la ferveur et l'obédience des populations métisses et créoles devant les images catholiques et syncrétiques ? Comme le montre l'analyse du travail de Tatiana Parcero ou d'Ambra Polidori, la relation au passé préhispanique qui s'établit chez les populations métisses ne peut être conçue qu'en termes de conscience de « trous » dans la mémoire collective, des trous qui motivent une recherche identitaire. C'est pourquoi, pour Lois Parkinson Zamora, si l'image mythique persiste en Amérique latine en termes de conceptions et de pratiques culturelles, elle ne doit pas être confondue avec le mythe lui-même (comme récit ou comme image du passé) : « Le mythe est traité avec ironie ou bien est absent mais malgré tout palpable, et il dote chacune de ces photographies d'un accablant sentiment de perte »⁵⁸⁶.

La conception warburgienne des survivances permet de ne pas tomber dans l'ornière indigéniste car les survivances, bien qu'elles témoignent « d'un état plus originaire »⁵⁸⁷, ne peuvent être considérées comme des éléments de cultures antérieures persistants tels quels, sans altération ni opacité. La force coercitive de l'entreprise coloniale et la volonté d'acculturation avec laquelle elle procéda interdisent de décrire les différentes strates culturelles composant les sociétés latino-américaines comme immobiles et clairement identifiables. Une telle situation suppose toutefois que des indices du passé puissent être distingués dans le présent. Dans le chapitre quatre de la deuxième partie, nous avons vu que des artistes puisent et se réapproprient des indices issus du répertoire iconographique préhispanique dans une démarche que nous avons qualifiée d'« archéologie de la mémoire ». Cependant, nous avons montré que ces travaux conduisent moins à révéler le caractère vivant du passé dans le présent, qu'à redéfinir de manière hybride et hétérogène l'identité. Cette redéfinition contribue ainsi à réhabiliter symboliquement cette part du passé dans le présent.

Dans les travaux dont l'analyse va suivre, les artistes souhaitent au contraire mettre en évidence le caractère vivant du passé auquel ils font référence, qu'il s'agisse du passé préhispanique ou des cultes importés d'Afrique par les victimes de la traite

⁵⁸⁶ Notre traduction de : « El mito está tratado con ironía o bien está ausente pero también es palpable, y dota a cada una de estas fotografías de un abrumador sentimiento de pérdida ». Lois Parkinson Zamora, *op.cit.*, p. 336.

⁵⁸⁷ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, histoire de l'art et des temps fantômes selon Aby Warburg*, *op.cit.*, p. 65. Déjà cité, note de bas de page n° 294.

négrière et dont on trouve des manifestations dans des pays comme Cuba ou le Brésil. C'est à partir de ces manifestations que Roger Bastide a développé l'idée de conscience des trous de la mémoire collective tout en décrivant l'évolution synchrétique des formes du rituel qui « va s'attacher à chercher ailleurs de nouvelles images pour boucher les trous ouverts dans la trame du scénario »⁵⁸⁸.

Les travaux qui manifestent le caractère vivant de ces traditions utilisent deux modalités différentes qui distinguent les deux parties de ce chapitre. Dans le premier cas, ils s'appuient sur la valeur performative du rituel afin d'actualiser ce passé, tandis que dans le second ils s'évertuent bien plus à distinguer et à consigner les manifestations culturelles vernaculaires dans lesquelles on peut observer ces survivances du passé. L'enjeu de ces travaux est, respectivement, de réactualiser ce passé à travers des procédures qui pourront être qualifiées d'actes de mémoire, ou de révéler les formes contemporaines dans lesquelles le passé survit et s'hybride.

8.1. Le « rituel » comme modalité d'actualisation du passé

8.1.1. La fiction du passé préhispanique réincarné

On trouve dans la photographie latino-américaine contemporaine de nombreux travaux qui prennent pour objet de référence le patrimoine préhispanique. Comme nous l'avons vu dans le chapitre quatre à travers l'analyse des travaux de Tatiana Parceró, Ambra Polidori ou Gerardo Suter, certains artistes s'appuient sur une réappropriation des traces et des indices préhispaniques. Cette réappropriation dénote une conscience des trous de la mémoire collective dont ces traces et indices constituent les activateurs. Cependant, dans d'autres travaux, le passé préhispanique n'est pas appréhendé à partir des traces ou des documents tangibles qui en témoignent, mais reconstruit à partir de mises en scène qualifiées de rituelles par les critiques et commissaires d'exposition. Ces mises en scène ne se cantonnent pas à représenter des éléments du passé préhispanique. Dans certains travaux photographiques, elles prennent aussi pour objet de référence les pratiques synchrétiques résultant de l'importation des esclaves noirs dans de nombreux pays d'Amérique latine.

⁵⁸⁸ Roger Bastide, *op.cit.*, p. 34.

Après s'être intéressé aux vestiges et ruines des sites préhispaniques mexicains entre 1983 et 1985⁵⁸⁹, l'artiste Gerardo Suter a commencé à réaliser de nombreuses mises en scène représentant des « pratiques rituelles », puis personnifiant des divinités et des mythes préhispaniques. Les textes écrits au sujet de ces photographies utilisent de manière quasi-systématique les termes rituels et mythes pour qualifier ces mises en scène, qui sont aussi parfois nommées « performances conceptuelles » ou « tableaux vivants »⁵⁹⁰. En 1987, il produit une série dont le titre, *De esta tierra. Del cielo y de los infiernos* (« De cette terre. Du ciel et des enfers »), évoque toutefois moins une référence au passé préhispanique qu'au catholicisme. Les images qui composent cette série inaugurent un procédé que l'artiste utilisera presque systématiquement dans les travaux qui suivront au cours de la décennie de 1990. Les photographies sont en noir et blanc et une couleur dorée a parfois été ajoutée sur certaines parties de l'image (*Figures 261 et 262*). Elles représentent des individus dont la nudité et les accessoires évoquent les pratiques rituelles des sociétés dites primitives. Les éléments, matériaux, motifs et figures, que l'artiste convoque dans les séries postérieures à *De esta tierra. Del cielo y de los infiernos* font par contre explicitement référence aux cultures préhispaniques et en particulier aztèques.

Toutefois, dans la série nommée « De cette terre. Du ciel et des enfers », les masques que portent les individus photographiés, de même que les titres des images⁵⁹¹, ne renvoient pas nécessairement à ce patrimoine culturel. Ils évoquent des pratiques syncrétiques autant que des figures symboliques extraites d'un bestiaire dont l'origine échappe au spectateur, à moins d'être un intime connaisseur des cultures préhispaniques mésoaméricaines⁵⁹². Le titre de la série, en faisant écho au catholicisme, fournit un étonnant prisme de lecture pour appréhender ces images. Gerardo Suter semble inscrire arbitrairement les pratiques rituelles qu'il invente ou s'approprié dans le répertoire liturgique catholique, ou dans le bestiaire des figures de l'apocalypse que la peinture n'a cessé d'enrichir. Eu égard au contexte dans lequel travaille Gerardo Suter et à son

⁵⁸⁹ Voir, 2^{ème} Partie, Chap. 4. 4.2.2. Un passé rendu fictif.

⁵⁹⁰ Olivier Debroye, *Mapas Abiertos, op.cit.*, p. 52.

⁵⁹¹ Notre traduction des titres :

- *Figure 261*, « L'animal des surprises » ;
- *Figure 262*, « La sacrifice du cerf ».

⁵⁹² Voir par exemple : Brigitte Faugère, « Le cerf chez les anciens P'urhépecha du Michoacan (Mexique) : guerre, chasse et sacrifice », in *Journal de la société des américanistes*, n° 94-2, Nanterre, 2008, pp. 109-142. Mis en ligne le 10 décembre 2013 et consulté le 23 janvier 2015. URL : <http://jsa.revues.org/10583>

intérêt pour la mythologie préhispanique, on peut aussi considérer que ces images font référence aux pratiques syncrétiques que l'on trouve encore en Amérique latine et qui sont notamment réalisées au cours des cérémonies du calendrier liturgique. En outre, lorsqu'ils prennent les syncrétismes religieux pour preuve de la cohabitation de références occidentales et non occidentales dans les manifestations culturelles en Amérique latine, les chercheurs se réfèrent à des objets dont la valeur symbolique n'a pas nécessairement été intégrée au catholicisme. Ainsi, pour l'anglais Peter D. Osborne, chercheur en *cultural studies* :

Les traditions visuelles qui transportent avec elles les mentalités des cosmologies prémodernes, des valeurs non séculières, non scientifiques sont répandues en Amérique Latine. Elles peuvent être incluses dans l'utilisation de masques et de costumes rituels, de statues et d'images catholiques et précolombiennes, d'ex-votos, de monuments ou de lieux ou d'espèces naturelles imprégnées de significations spirituelles, et d'une variété de formes et dispositifs populaires, souvent syncrétiques, religieux et quasi religieux ⁵⁹³.

Au regard de cette vaste caractérisation des traditions visuelles syncrétiques en Amérique latine, les masques qu'utilisent Gerardo Suter dans cette série pourraient donc renvoyer à des éléments de traditions non occidentales. Si l'analyse des images, eu égard aux informations dont dispose le spectateur de l'exposition, ne permet pas de déterminer précisément les références culturelles présentes dans cette série, dans les travaux postérieurs ces références sont cette fois beaucoup plus clairement identifiables.

De 1987 à 1995, l'artiste a produit plusieurs séries de mises en scène rituelles : *Códices* (« Codex », 1991) ; *Cantos Rituales* (« Chants Rituels », 1994) ; *Anáhuac* (1995)⁵⁹⁴. Toutes les mises en scène qui composent ces séries renvoient au répertoire de la mythologie préhispanique aztèque. L'artiste s'est appuyé sur les images de divinités que l'on trouve dans les codex, ainsi que sur les sculptures collectionnées par les

⁵⁹³ Notre traduction de : « Widespread in Latin America are visual traditions that carry within them mentalities of prémoderne cosmologies, non-secular, non scientific values. They can be embodied in the use of ritual masks and costumes, Catholic and pre-Columbian statues and images, ex-votos, landmarks or *topi* or natural species imbued with spiritual meanings, and a variety of popular, often syncretic, religious and quasi-religious forms and devices ».

Peter D. Osborne, « Cultural Hybridity and Latin American Photography », in *Global Fissures, Postcolonial Fusions*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006, p. 308 et 309.

⁵⁹⁴ Le terme Anáhuac est un mot nahuatl qui désigne aujourd'hui les plateaux volcaniques proches de la ville de Mexico.

musées d'anthropologie. Dans la série intitulée *Códices* – comme l'indique le titre – il puise explicitement dans les documents iconographiques que constituent les codex pour reproduire certaines divinités aztèques qui y sont représentées. Le nom de ces divinités est aussi le titre qu'il donne aux photographies. Les multiples occurrences iconographiques de ces figures dans les collections des musées et dans les reproductions numérisées de codex nous informent quant aux éléments repris par Gerardo Suter pour réaliser ces mises en scène.

Dans la *Figure 263* intitulée « Coatlicue », on retrouve la ceinture de serpent qui est présente sur les deux sculptures des *Figures 264* et *265*, de même que la position du corps, des mains, des seins dénudés ou du visage qui évoque une « tête de mort » dans la *Figure 265*. Les photographies qui composent cette série sont toutes en noir et blanc et imprimées en grand format. Le noir et blanc, ainsi que la cendre badigeonnée sur certaines parties du corps des individus, mais aussi le fond noir aux aspérités apparentes devant lequel ils sont placés, contribuent à donner une dimension sculpturale aux individus. Le jeu sur les contrastes de lumière et la disparité avec laquelle elle éclaire certaines parties du corps y contribuent aussi. Les morceaux de ruines (*Figures 263* et *266*), qui semblent notamment jouer le rôle de masques, le fond de toile grossière, et les pierres taillées qui entourent le modèle dans les *Figures 266* et *267* constituent les ressources théâtrales de ces mises en scène.

La référence au passé préhispanique n'est pas motivée ici par des photographies de ruines ou de vestiges, bien que l'artiste utilise le même éclairage que pour les archives photographiques fictives qu'il avait réalisées en 1986 (voir *Figures 95* et *96*). Dans les textes qui accompagnent la présentation de ces images, c'est l'utilisation de modèles vivants qui motivent l'emploi du terme rituel pour qualifier ces mises en scène. Contrairement à la statuaire en effet, la représentation des corps ne fige pas ici les différents composants de l'image dans l'uniformité massive que possèdent certains types de roche. Dans la *Figure 267* par exemple, le modèle ne porte pas de masque, il a les yeux grands ouverts et regarde droit devant lui en direction du spectateur. Les corps entretiennent une relation dynamique avec les objets qui les entourent ou dont ils sont vêtus. Il s'agit donc moins de représenter les divinités dans la conception traditionnelle de la statuaire qui immobilise la représentation, que de mettre en scène la conception dynamique de l'image divine dans la cosmogonie préhispanique. En percevant

aujourd'hui les statues aztèques de divinités au même titre que les statues grecques, nous perdons en effet une dimension essentielle de leur valeur symbolique. Contrairement à la conception platonicienne des images, l'image préhispanique ne sépare pas la représentation de son objet de référence : « l'image-comme-présence mythique est le produit de systèmes de participation collective et de dramatisation rituelle »⁵⁹⁵. En utilisant des modèles vivants, Gerardo Suter recrée de manière fictive l'espace rituel au sein duquel l'image préhispanique disposait d'une fonction symbolique : « En utilisant la personne humaine pour représenter les divinités aztèques, les images de Suter sont des événements-signes qui redonnent vie aux dessins et idéogrammes précolombiens religieux ou mythologiques »⁵⁹⁶.

Il est étonnant de voir avec quelle emphase et quelle empathie pour l'intention déclarée de l'artiste la majeure partie des textes qui ont commenté ces photographies puisent dans la conception préhispanique de l'image pour en fournir une interprétation. Comme nous allons le voir, le travail de Gerardo Suter donne l'occasion de militer en faveur d'une conception non mimétique mais transcendantale de l'image. En prenant pour objet de référence le passé préhispanique, si cette démarche paraît teintée de nostalgie, rappelons que, pour certains chercheurs, et notamment Lois Parkinson Zamora, malgré la Conquête, cette conception – de même que les représentations qu'elle recelait – n'a jamais disparu bien qu'elle ait trouvé de nouvelles formes d'expression – et ait modifié ses propres contenus. Notre hypothèse consiste à penser que sur ce prédicat repose la possibilité d'interpréter les mises en scène de Gerardo Suter comme une forme d'actualisation du passé, étayée par la valeur performative qu'implique la notion de rituel.

Dans les expositions de ces photographies, la valeur symbolique précise des figures représentées échappe néanmoins au spectateur qui ne possède pas les connaissances anthropologiques et historiques permettant de les déchiffrer. Les informations que l'on trouve dans les musées d'anthropologie au sujet des sculptures et codex ne sont pas reproduites dans les textes accompagnant l'exposition de ces images.

⁵⁹⁵ Notre traduction de : « la imagen-como-presencia mítica es producto de sistemas de participación comunal y dramatización ritual »

Lois Parkinson Zamora, *op.cit.*, p. 316.

⁵⁹⁶ Notre traduction de : « Using the human figure to personify Aztec deities, Suter's images are sign-events which bring to life pre-Columbian religious or mythological drawings and ideographs ».

Peter D. Osborne, « Cultural Hybridity and Latin American Photography », *op.cit.*, p. 309.

On ne les trouve que dans certains articles ou ouvrages spécialisés. L'exposition des images n'est pas non plus accompagnée des références iconographiques de ces divinités comme nous l'avons fait ici pour les besoins de l'analyse. Si ces « documents » permettent de rendre compte de l'historicité de chacune de ces figures, en ancrant les photographies dans une perspective anthropologique et historique, on peut considérer qu'ils nuiraient à l'expressivité des mises en scène au regard de l'intention déclarée par l'artiste :

Mon travail est une actualisation, une récréation et une relecture des mythes préhispaniques. Je ne prétends pas étudier ni organiser le passé. Mais je soutiens que cette symbolique est toujours en vigueur. Elle est de fait atemporelle et n'est pas propre à une culture ou une autre, mais à l'homme⁵⁹⁷.

Il est vrai que chacune de ces figures incarne dans la culture aztèque des valeurs que l'on retrouve dans de multiples manifestations culturelles au-delà des civilisations précolombiennes et de leur temporalité : la maternité, la fécondité, la mort, les éléments terrestres, etc. L'universalité de ces thématiques ne garantit pas toutefois qu'elles puissent être identifiées sans une certaine connaissance des représentations aztèques et de leurs univers symbolique. Dans un ouvrage intitulé *La cultura indígena en la fotografía mexicana de los 90s* (« La culture indigène dans la photographie mexicaine des années 1990 »), l'historienne de l'art Laura Corkovic énumère le nom et la signification de chacun des vingt symboles qui entourent le personnage dans la mise en scène de « Tomalamatl » qui constitue le calendrier aztèque (*Figure 267*)⁵⁹⁸. Sans ces informations, il en résulte qu'il est difficile de croire que la valeur symbolique de chacune de ces figures est identifiable.

⁵⁹⁷ Notre traduction de : « Mi trabajo es una actualización, una recreación y una relectura de los mitos prehispánicos. Yo no pretendo estudiar ni ordenar el pasado. Pero sostengo que esa simbología sigue teniendo vigencia. De hecho, es atemporal y no es propia de una cultura o de otra, sino del hombre ». Gerardo Suter, Patricia Gola, « Escenarios rituales, conversación con Gerardo Suter », *Luna Córnea*, n° 2, Mexico, printemps 1993, pp. 34-35.

⁵⁹⁸ Laura M. Corkovic, *La cultura indígena en la fotografía mexicana de los 90s*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012, p. 273.

8.1.2. Mises en scène et performativité du rituel

Toutefois, eu égard à la fonction d'ancrage que jouent les textes écrits au sujet de ces travaux, il semble que ce soit moins la valeur symbolique de chacune de ces figures en tant que telle qui importe que la manière dont la mise en scène actualise une conception performative du rituel et transcendantale de l'image. Dans ces textes, la photographie n'est en effet perçue que comme le médium permettant de documenter la « performance conceptuelle » réalisée par l'artiste : « [Ces] images sont des signes "des Lumières", des documentations visuelles d'un acte esthétique et des fictions photographiées ou performances qui confèrent une présence physique à des entités métaphysiques »⁵⁹⁹. Pour Laura Corkovic en revanche, la mise en scène et la photographie constituent deux étapes permettant d'illustrer la conception de l'image-comme-présence dans les cultures préhispaniques.

Le mythe de Quetzalcóatl, que l'on retrouve dans les *Anales de Cuauhtitlán* raconte que, pour chasser Quetzalcóatl de la cité, d'autres dieux lui offrirent un miroir⁶⁰⁰. Quetzalcóatl, qui ignorait l'existence de son apparence, ne voulut pas se reconnaître dans l'image que lui offrit son reflet. Il décida alors de se faire confectionner un masque de plumes colorées, réitéra l'expérience et fut alors très satisfait. Si, dans le mythe, le reflet conduit le dieu à se matérialiser, ce n'est qu'à travers une mise en scène que celui-ci consent à se reconnaître et donc à s'incarner⁶⁰¹. Cette conception de la représentation du divin confère une dimension performative aux pratiques rituelles qui mettent en scène des dieux. C'est à travers la réalisation de mises en scène et donc d'images que le dieu est transfiguré dans un corps. Ces pratiques rituelles pouvaient ainsi multiplier les occurrences du divin et en faire évoluer les formes comme le souligne l'archéologue et anthropologue Román Piña dans un ouvrage où il retrace notamment les différentes formes que revêt Quetzalcóatl dans l'histoire de la culture aztèque⁶⁰².

⁵⁹⁹ Notre traduction de : « they are 'enlightenment' signs, visual documentations of an aesthetic act and photographed fictions or performances that bestow physical presence on metaphysical entities ». Peter D. Osborne, *op.cit.*, p. 310.

⁶⁰⁰ *Códice Chimalpopoca ; Anales de Cuauhtitlán ; Leyendas de los soles*, traduction du náhuatl à l'espagnol de Primo Feliciano Velásquez (1945), Mexico, UNAM, 1992.

⁶⁰¹ Voir l'interprétation du mythe et de la fonction de l'image de Lois Parkinson Zamora, Lois Parkinson Zamora, « El espejo de Quetzalcóatl, Reflexiones sobre la imagen fotográfica en América Latina », *op.cit.*

⁶⁰² Román Piña, *Quetzalcóatl : Serpiente emplumada*, Mexico, Fondo de Culture Económica, 1977.

Ainsi, les mises en scène de Gerardo Suter pourraient être interprétées comme un moyen de transfigurer les divinités, tandis que les photographies seraient comme le miroir de Quetzalcóatl, elles auraient pour fonction de conférer une présence à leurs référents : « Dans de nombreuses photographies de Suter, parmi lesquelles "Coatlicue", "Tláloc" et "Tonalamatl", nous nous trouvons devant une transfiguration du corps humain en dieu et vice-versa une fois que l'image a été réalisée »⁶⁰³. Pour les critiques, commissaires et chercheurs en *cultural studies* qui proposent cette interprétation, faire référence à la conception de l'image préhispanique n'est pas seulement une manière d'expliquer la valeur symbolique que recèle chacune de ces représentations et de faire référence à la conception de l'image-comme-présence durant la période préhispanique. Ils considèrent en effet que ce travail exalte l'une des caractéristiques contemporaines du syncrétisme de l'image au Mexique. À ce titre, Laura Corkovic estime que :

Dans la série *Códices*, Suter a trouvé un moyen de filtrer du complexe syncrétisme mexicain l'essence de ce qui est resté de la culture préhispanique. [...] il a réussi à exprimer avec emphase l'existence de la pensée préhispanique dans l'actualité. Le corps humain dans ces photographies est depuis un point de vue métaphorique le moteur de transition d'une étape à l'autre dans les rotations du syncrétisme⁶⁰⁴.

La photographie serait donc aussi un médium permettant d'exemplifier l'une des caractéristiques de l'image syncrétique, tandis que la dimension performative du rituel aurait permis à Gerardo Suter de révéler les figures mythiques préhispaniques qui survivent dans le présent. Pourtant, aucune référence au contexte contemporain n'est présente dans les images elles-mêmes hormis la matérialité des images photographiques comme artefacts de la modernité. Il est néanmoins vrai que, dans le contexte mexicain contemporain, les figures symboliques préhispaniques sont présentes dans les marqueurs visuels identitaires mexicains, tel le drapeau national. En guise d'exemple,

⁶⁰³ Notre traduction de : « En numerosas fotografías de Suter, entre ellos *Coatlicue*, *Tláloc* y *Tonalamatl*, nos encontramos con una transfiguración del cuerpo humano en dioses y reversa cuando una vez este tomada la imagen ».

Laura Corkovic, *op.cit.*, p. 279.

⁶⁰⁴ Notre traduction : « En la serie *Códices*, Suter consiguió un modo de filtrar del complejo sincretismo mexicano la esencia de lo quedó de la cultura prehispánica. [...] logró expresar con énfasis la existencia del pensamiento prehispánica en la actualidad. El cuerpo humano es esas fotografías es desde un punto de vista metafórico el motor de transición de una etapa a la otra dentro de las rotaciones del sincretismo ».

Laura M. Corkovic, *op.cit.*, p. 279.

en 2013, une exposition de photographies intitulée *Quetzalcóatl* a été présentée dans l'enceinte du Musée National d'Anthropologie de Mexico. La scénographie de l'exposition peut être considérée comme une métaphore du caractère tutélaire de la figure préhispanique de « Quetzalcóatl » pour l'identité mexicaine dans la mesure où il s'agit de photographies des cinquante dernières années représentant de multiples manifestations culturelles mexicaines⁶⁰⁵. Elles documentent la diversité des paysages du Mexique, le quotidien de ses habitants, de ses fêtes civiles et religieuses. L'iconographie et les monuments préhispaniques y sont présents autant que les syncrétismes religieux et la Vierge de Guadalupe bien sûr. La métaphore est assurée par la disposition des images sur une structure métallique ondulée dont la forme reprend celle d'un serpent (*Figures 268 et 269*). Chaque photographie peut alors être considérée comme l'une des plumes qui habillent le corps de « Quetzalcóatl ». L'exposition invite ainsi à considérer d'un point de vue métaphorique que la figure symbolique et tutélaire de Quetzalcóatl est présente dans toutes les manifestations culturelles, les individus et les paysages du Mexique.

Cet exemple montre comment la présence des figures symboliques préhispaniques est conçue dans l'imaginaire et les manifestations culturelles mexicaines. Ces figures y apparaissent comme latentes autant que structurelles. Le travail de Gerardo Suter est d'ailleurs parfois présenté comme l'actualisation des mythes préhispaniques qui seraient enfouis dans la mémoire collective. Un tel usage du terme mémoire implique de dissocier la mémoire du souvenir car il s'agit d'une mémoire faite de reconstructions fictives et non de souvenirs réels. C'est pourquoi ces mises en scène doivent être perçues comme une forme de répétition d'une expérience fantasmée plutôt que comme une remémoration du passé. Elles ont toutefois le mérite de proposer une alternative au « dilemme occidental "conserver/restaurer" » les indices du passé⁶⁰⁶. En effet, l'actualisation fictive de ces figures que proposent les mises en scène de Gerardo Suter, mais aussi l'exposition *Quetzalcóatl*, constitue un autre type de rapport au passé que ceux qui sont induits par la patrimonialisation des vestiges du passé car ces formes d'actualisation ne séparent pas les catégories du passé et du présent. Dans ces formes d'actualisation, le passé peut être considéré comme une

⁶⁰⁵ Les photographies exposées ont été réalisées par Bob Schalkwijk, Pim Schalkwijk et Alfredo Martínez Fernández.

⁶⁰⁶ François Hartog, *op.cit.*, p. 210.

« entité peu différenciée, qui se situe du côté de la sensation plus que du récit, qui suscite plus la participation émotionnelle que l'attente d'une analyse »⁶⁰⁷.

En ne dissociant pas les catégories passé et présent, ces formes d'actualisation peuvent donner l'illusion d'une continuité symbolique. L'utilisation des figures symboliques préhispaniques à partir desquelles le Mexique s'est doté d'une histoire propre et séculaire permet d'étoffer l'imaginaire collectif. Rappelons toutefois que, dans les photographies de Gerardo Suter, hormis l'utilisation de modèles vivants, on ne trouve aucun indice de la contemporanéité de ces figures. Comme nous le verrons dans la seconde partie de ce chapitre, c'est dans des travaux plus documentaires que l'on peut identifier des survivances contemporaines des univers préhispaniques. L'esthétique qu'il emploie, et notamment le noir et blanc, contribue plutôt à situer ces représentations dans le passé. L'usage des couleurs l'aurait conduit à créer des représentations plus fidèles aux codex, il aurait éventuellement aussi pu lui permettre de faire référence aux célébrations religieuses et aux pratiques syncrétiques qui témoignent dans l'actualité d'une survivance d'éléments de traditions non occidentaux. Le noir et blanc et la dimension sculpturale de ces images situent au contraire leur représentation dans un temps mythique qui est aussi celui de la perte.

Après avoir affirmé avec emphase que ces images exemplifient la conception préhispanique de l'image – « le signe ne fait plus qu'un avec son référent »⁶⁰⁸ – Peter D. Osborne revient à une conception bien plus traditionnelle de la photographie : « Le travail de Suter n'est pas l'expression d'un désir de retourner à une quelconque authenticité perdue. Les Aztèques et leur cosmogonie demeurent inatteignable [...]. La photographie fait ce qu'elle est connue pour faire, elle donne une présence à ce qui est absent et confirme pourtant cruellement qu'il est irrécupérable »⁶⁰⁹. Les photographies de ces mises en scène seraient donc des témoignages fictifs de la capacité de transfiguration des corps en divinités dans les pratiques rituelles préhispaniques.

⁶⁰⁷ Daniel Fabre, « L'histoire a changé de lieux », in *Une histoire à soi*, sous la direction d'Alban Bensa et Daniel Fabre, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 32, cité par François Hartog, *op.cit.*, p. 247.

⁶⁰⁸ Notre traduction de : « The signs becomes one with its referent ».
Peter D. Osborne, *op.cit.*, p. 310.

⁶⁰⁹ Notre traduction de : « Suter's work is not the expression of a desire to return to some lost authenticity. The Aztecs and their cosmology remain unreachable [...]. Photography does what it is famous for, gives presence to what is absent and yet cruelly confirms its irretrievability ».
Ibid.

Cette interprétation des images nous semble juste dans la mesure où aucun élément de contemporanéité n'est présent dans les mises en scène de Gerardo Suter. Il semble en effet que rien ne permette de valider l'interprétation de Laura Corkovic selon laquelle ce travail montre ce qui reste « de la pensée préhispanique dans l'actualité », si ce n'est la propre existence de celui-ci dans le contexte contemporain. Plonger dans le passé et la conception préhispanique de l'image-comme-présence fournit un cadre d'interprétation permettant d'appréhender d'un point de vue historique – et mythique – la valeur symbolique des mises en scène réalisées par Suter. Pour autant, dans les images rien ne justifie l'idée de persistance de traditions non occidentales dans l'actualité. Nous allons voir dans d'autres travaux que les ressources formelles employées par les artistes, en articulant les temporalités passé et présent, peuvent produire des formes de contemporanéité du passé.

8.1.3. Dépasser l'opposition fiction/documentaire pour entremêler les temporalités

Le passé préhispanique est une référence omniprésente dans l'œuvre de l'artiste péruvien Mario Silva Corvetto (elle s'estompe dans celle de Gerardo Suter à partir de 1996). Il a notamment produit des photographies documentant des interventions qu'il a réalisées dans le paysage des Andes et qui peuvent répondre à la catégorie artistique du *land art*. Toutefois, au regard des références qu'il met en scène dans l'espace, on pourrait à nouveau emprunter le vocable des critiques et commissaires pour qualifier ces interventions de mises en scène rituelles.

La photographie intitulée « Apacheta » réalisée en 1997 représente un amas d'ossements (*Figure 270*). Le terme Apacheta vient du quechua et désigne les monticules de pierres élevés dans les Andes le long de certains chemins en offrandes aux divinités et notamment à la Terre-Mère, la Pachamama. La légende qui accompagne l'image est essentiellement descriptive : « Les os éparpillés d'un cimetière précolombien pillé sont amassés ensemble pour former un monument funéraire »⁶¹⁰. Avec cette légende laconique, l'artiste s'inscrit dans une approche documentaire de la

⁶¹⁰ Notre traduction de : « The scattered bones of looted pre-Columbian gravesite are piled together to form a cairn ». Mario Silva Corvetto, http://mariosilvacorvetto.com/mod1.php?id_mod=1, site internet consulté le 10 octobre 2014.

photographie. L'utilisation du présent de l'indicatif implique que la création du monticule est récente et donc que la valeur symbolique de ce monument funéraire est active. La description suggère qu'il s'agit d'os humains. En substituant des os aux pierres qui composent généralement les Apachetas, l'artiste donne arbitrairement à cette pratique un caractère rituel et funéraire. Cependant, la longueur et l'épaisseur des os qui composent ici le monticule révèlent le subterfuge derrière lequel se dissimule l'intervention de l'artiste. Il s'agit bien d'une mise en scène et non d'une photographie documentaire. En empruntant les codes de la photographie documentaire et scientifique, Mario Silva Corvetto investit l'image d'une authenticité qui a pour but de donner vie à son référent. En outre, l'inscription de cette mise en scène dans le paysage naturel des Andes renforce cet effet d'authenticité, contrairement à Gerardo Suter qui travaille dans le studio du photographe.

Les registres de la fiction et du documentaire sont conjugués de manière beaucoup plus explicite dans les travaux qui suivent « Apacheta ». En 2012 par exemple, l'artiste a tracé dans une vallée encaissée et vide des Andes le motif d'un serpent qu'il photographie ensuite pour créer une image intitulée « El otro Amaru » (« L'autre Amaru », *Figure 271*). La légende explique la valeur symbolique occupée par le serpent, Amaru, dans l'univers symbolique inca. Elle explique aussi que ce terme a été arbitrairement dévoyé par le mouvement terroriste du Sentier Lumineux. C'est ainsi que l'artiste justifie la mention « El otro » (« L'autre ») dans le titre : « Voici "l'autre" Amaru, celui qui ne désire pas prendre part à une quelconque idéologie politique mais renvoie plutôt le symbole à un ordre mythologique »⁶¹¹. La légende suggère que la figure a été produite par l'artiste. Le tracé du serpent reprend néanmoins le principe des géoglyphes préhispaniques tels qu'on les trouve au Pérou dans la région de Nazca. L'artiste fait donc appel à une pratique qui aurait pu lui permettre de donner – comme pour « Apacheta » – l'illusion d'une documentation photographique et non d'une intervention artistique.

Mais, cette intervention de Mario Silva Corvetto a pour but d'actualiser dans l'espace la figure symbolique du serpent. En reprenant le principe des géoglyphes,

⁶¹¹ Notre traduction de : « This is "the other" Amaru, the one that wishes to take no part in any political ideology and instead return the symbol to a mythological order ». Mario Silva Corvetto, http://mariosilvacorvetto.com/mod1.php?id_mod=3, site internet consulté le 10 octobre 2014.

l'artiste poursuit en effet une pratique rituelle que l'on retrouve chez différentes cultures préhispaniques. De plus, en intensifiant les contrastes de l'image en noir et blanc, il dramatise l'apparition du motif dans le paysage minéral des montagnes. Comme l'indique la légende de l'image, l'intervention a pour but de recontextualiser, d'un point de vue spatial et temporel, la figure symbolique du serpent. Si rien ne prouve que l'artiste ait ainsi réussi à rétablir « l'ordre mythologique » dans lequel cette figure prenait sens, toutefois, l'intervention dans l'espace qu'il réalise et les ressources formelles de la photographie lui permettent de simuler la réapparition d'un tel ordre.

Dans la démarche de Mario Silva Corvetto, l'actualisation du passé dans le présent repose sur une déconstruction et un dépassement de l'opposition traditionnelle qui sépare fiction et documentaire. En déconstruisant cette opposition, l'artiste évince la question de l'authenticité des documents et peut ainsi entremêler les temporalités passé et présent. En 2005 et 2014, l'artiste a produit deux installations dans lesquelles on trouve des photographies, ainsi que des sculptures et d'autres artefacts dont certains sont des pièces archéologiques issues des collections des musées nationaux (c'est le cas pour l'exposition *Nocturno* réalisée en 2014) tandis que d'autres ont été produits par l'artiste lui-même. L'exposition réalisée en 2005 est intitulée *Mallqui*. Le terme est issu du quechua et signifie à la fois « arbre » et « momie » comme l'explique un texte bref accompagnant la présentation des images sur le site internet de l'artiste⁶¹². Il est intéressant de remarquer que le terme Mallqui permet d'établir de fait une continuité entre passé et présent dans la mesure où il renvoie autant à la valeur symbolique d'une pratique rituelle (la momification des corps chez les Incas) qu'à une pratique religieuse syncrétique contemporaine. Chaque 2 janvier, on célèbre en effet dans la ville d'Andahuaylas la coutume dite du Mallqui au cours des festivités données en l'honneur de la naissance de l'Enfant Jésus. La coutume consiste à planter de jeunes arbres pour les décorer avec des objets hétéroclites. Des danses et acrobaties sont organisées autour des arbres durant la célébration avant qu'ils ne soient renversés et les objets partagés par la foule.

Dans un ouvrage intitulé, *Signos, cantos y memoria en los Andes : traduciendo la lengua y la cultura quechua* (« Signes, chants et mémoire dans les Andes : traduire la langue et la culture quechua »), l'anthropologue Regina Harrison établit le lien qui unit

⁶¹² http://mariosilvacorvetto.com/mod1.php?id_mod=11, site internet consulté le 10 octobre 2014.

les termes arbre et momie dans la culture quechua en s'appuyant sur différents dictionnaires historiques et sur des chroniques indiennes de la période coloniale : « Les figures d'arbres signifient la mère et le père de Mancocapac et les fruits des arbres seraient les futures générations Incas »⁶¹³. Au regard de la temporalité passée des références qu'elle convoque pour expliquer le sens du terme Mallqui (en particulier le chroniqueur quechua de la fin du XVI^e siècle et début XVII^e Juan de Santa Cruz Pachacuti), rien ne laisse supposer que la valeur symbolique du terme ait perduré telle quelle dans les pratiques contemporaines du Mallqui comme celle qui a lieu chaque année à Andahuaylas. Toutefois, le syncrétisme de cette pratique implique une forme de survivance d'une tradition passée dans le présent. La référence au Mallqui à laquelle fait allusion l'exposition de Mario Silva Corvetto en prenant le terme pour titre suggère déjà une forme de continuité passé/présent.

Dans l'exposition, cette continuité n'est pas mise en évidence par les explications et les références que nous venons d'effectuer mais par les interventions sur les images que l'artiste a réalisées, ainsi que par les artefacts qu'il a disposés dans l'espace de l'exposition à la manière de pièces de musée d'anthropologie. Si Mario Silva Corvetto s'intéresse aux pratiques syncrétiques qui ont lieu dans les Andes, comme celle de « Qoyllorit'i » dont il rend compte dans une série documentaire du même nom⁶¹⁴, c'est moins d'un point de vue anthropologique et historique que symbolique. Le texte qui accompagne les vues de l'exposition *Mallqui* sur le site internet de l'artiste est tout à fait clair à ce sujet : « Le cimetière précolombien pillé est un paysage en état de chaos. Dans cette série, les morceaux de poterie et les dépouilles sont réarrangés pour créer un nouveau sens de l'ordre. Un espace mythopoïétique, la reconstruction d'une longue figure paternelle perdue »⁶¹⁵.

L'exposition est donc conçue comme un espace permettant de reconduire le mythe préhispanique du Mallqui par une actualisation de sa valeur symbolique. Cette figure paternelle n'est autre que celle des Incas qui est représentée dans l'exposition par

⁶¹³ Notre traduction de : « Las figuras de arboles significan la madre y el padre de Mancocapac y los frutos serán las futuras generaciones Incas ».

Regina Harrison, *Signos, cantos y memoria en los Andes : traduciendo la lengua y la cultura quechua*, Quito, Abya Yala, 1994, p. 87.

⁶¹⁴ Voir http://mariosilvacorvetto.com/mod1.php?id_mod=10, site internet consulté le 10 octobre 2014.

⁶¹⁵ Notre traduction de : « The looted pre-Columbian gravesite is a landscape in state of chaos. In this series the shards of pottery and human remains are re-arranged to create un new sense of order. A mythopoetic space, the reconstruction of a long lost father figure ».

Mario Silva Corvetto, http://mariosilvacorvetto.com/mod1.php?id_mod=11, consulté le 13 octobre 2014.

des photographies de ce qui semble être un crâne humain et une tombe vandalisée, comme on peut le voir sur les *Figures 272* et *273* (la photographie intitulée « Apacheta » a aussi été reproduite dans l'exposition). Sur la photographie du crâne, l'artiste a dessiné de jeunes pousses de plantes en train de croître, représentant ainsi le double sens symbolique du terme Mallqui, à la fois arbre et momie, soit une représentation de la généalogie Inca. L'image possède un caractère synchrétique dans la mesure où le tracé qui délimite le crâne est entouré de trois mots latins en référence aux trois éléments terrestres que sont le feu, la terre et l'eau. Ces dessins de plantes en germe expriment de manière métaphorique le renouveau ou la persistance d'une généalogie inca dans le présent, malgré l'état sépulcral dans lequel se trouvent ici les références – crânes et tombeau – au passé préhispanique. On retrouve dans l'exposition cette figure du renouveau dans une autre image représentant un morceau de bois mort sur lequel des plantes ont germé.

La *Figure 273* représente une foule de noms disposés de part et d'autre d'un tombeau ouvert. En reproduisant ces noms sur l'image, l'artiste illustre la thèse d'une généalogie inca s'étendant, au-delà de la mort des ancêtres préhispaniques, jusque dans le présent. Si beaucoup de ces noms sont à consonance quechua, d'autres sont d'origine latine et laissent ainsi supposer que la généalogie inca persiste jusque dans les bouleversements démographiques introduits par la Conquête. En prenant pour titre de l'exposition un terme faisant à la fois référence à une pratique synchrétique contemporaine et à un symbole préhispanique, l'artiste souhaite mettre en évidence le caractère multitemporel de la société péruvienne. Le motif des plantes en germe que l'on retrouve souvent dans l'exposition manifeste en effet l'idée que des éléments de culture inca survivent et se perpétuent dans le présent.

8.1.4. L'utopie de la transcendance : un nouvel indigénisme ?

Dans l'exposition, si les photographies sur lesquelles Mario Silva Corvetto a dessiné ne laissent aucune ambiguïté quant au statut artistique des images, on trouve de nombreux autres objets dont l'aspect et le mode de présentation évoquent plus une salle d'un musée d'anthropologie qu'une installation artistique. Des crânes sont ainsi exposés derrière des vitrines (*Figure 274*). On distingue sur le sommet de certains de ces crânes de petits germes qui rappellent les plantes dessinées sur la photographie du crâne de la

Figure 272. La vitrine que l'on peut observer dans la *Figure 275* contient des objets qui possèdent la forme et la taille des légumes cultivés par les Incas, maïs et tubercules (vraisemblablement pommes de terre et patates douces). Leur aspect donne l'impression qu'ils sont fossilisés et donc qu'il s'agit de pièces archéologiques déterrées quelque part dans les Andes. On retrouve aussi la figure du serpent Amaru dans une autre de ces vitrines sous la forme d'une sculpture en tissu sur laquelle sont accrochés des fragments de ce qui paraît être des os. Tous ces objets sont vraisemblablement exposés sans aucune indication informative quant à leur statut, leur origine spatiotemporelle ou leur valeur symbolique. Cette cohabitation d'objets hétéroclites, et l'indétermination qu'elle génère quant à leur statut, permet d'évincer la question de l'authenticité des représentations et donc d'entremêler les différentes temporalités auxquelles ils peuvent appartenir.

Mario Silva Corvetto procède d'une manière similaire dans l'exposition intitulée *Nocturno* et réalisée en 2014 autour de la figure de la chouette dans la mythologie andine. Cette figure a été personnifiée par des mises en scène photographiques. Le texte qui accompagne l'exposition assimile l'expérience du spectateur à une expérience de transfiguration : « un pèlerinage qui nous conduira à un espace-temps symbolique, dans lequel on pourra uniquement être admis en acquérant des attributs que l'être humain ne possède pas »⁶¹⁶. L'actualisation du passé dans le présent repose donc sur la capacité de l'exposition à fournir une expérience de transfiguration, soit une expérience de l'image mythique telle que la conçoit Lois Parkinson Zamora lorsqu'elle propose une définition de la conception préhispanique de l'image : « nous percevons l'image mythique comme une conjonction de perception et de monde, de conscience et de phénomènes physiques »⁶¹⁷, une image qui « présuppose la participation physique de l'homme aux forces et phénomènes naturels [...] une interpénétration de formes naturelles et humaines »⁶¹⁸.

⁶¹⁶ Notre traduction de : « una peregrinación que nos llevará a un espacio-tiempo simbólico, donde solo se podrá ingresar adquiriendo atributos que el ser humano no posee ».

Carolina Jiménez Alcedo, http://mariosilvacorvetto.com/mod1.php?id_mod=13, consulté le 13 octobre 2014.

⁶¹⁷ Notre traduction de : « percibimos la imagen mítica como conjunción de percepción y mundo, de conciencia y fenómenos físicos ».

Lois Parkinson Zamora, *op.cit.*, p. 328.

⁶¹⁸ Notre traduction de : « presupone la participación física humana en las fuerzas naturales y fenómenos físicos [...] una interpenetración de formas naturales y humanas ».

Ibid., p. 332.

Lorsque des références préhispaniques sont mobilisées par des artistes à travers des mises en scène, les représentations suscitent alors des interprétations qui prennent appui sur la conception préhispanique de l'image, d'où l'utilisation récurrente dans les textes de critiques et commissaires des termes « rituel » et « transfiguration ». Comme pour les mises en scène photographiées de Gerardo Suter, cette conception de l'image sert de référence tutélaire pour décrire autant une expérience de production (celle de l'artiste par le biais de la mise en scène) que de réception des images (celle du spectateur). Cependant, la tutelle de ce prisme d'interprétation n'est pas justifiée par une connaissance partagée de la valeur symbolique des références mobilisées, mais par le constat d'une persistance de cette conception de l'image dans les pratiques syncrétiques que l'on trouve en Amérique latine.

Dans l'exposition *Mallqui* de Mario Silva Corvetto en effet, c'est moins la valeur symbolique des références qui importe, que l'expérience de l'image-comme-présence à l'aune d'une déconstruction des catégories de la fiction et du documentaire. La mise en scène, souvent qualifiée de performance ou de rituel, serait donc une modalité performative permettant d'effectuer une expérience « mythopoïétique ». En faisant cohabiter dans l'espace de l'exposition des objets qui relèvent autant du document historique que de l'œuvre d'art, sans préciser le statut respectif de chacun de ces objets, Mario Silva Corvetto brouille la capacité du spectateur à organiser son expérience des objets-images en fonction des catégories traditionnelles du savoir. Les catégories du documentaire et de la fiction sont en effet rendues inopérantes par un tel dispositif, évinçant dès lors la question de l'authenticité autant que celle de la temporalité précise des objets et des événements représentés. Les images et objets exposés présentent néanmoins des indices d'historicité. Dans l'exposition *Mallqui*, les crânes et le tombeau ouvert indiquent bien l'état de ruine dans lequel se trouve le passé préhispanique. Mais les interventions effectuées sur les images et les objets qui y sont associés suscitent des mises en relation qui sont autant de manière de retrouver le passé dans le présent ou, plus précisément, de faire l'expérience du passé (la conception préhispanique de l'image) dans le présent.

Une telle interprétation est néanmoins nécessairement marquée par une grande empathie pour la fonction d'ancrage des textes qui accompagnent les expositions, écrits par des commissaires ou par les artistes eux-mêmes. Comme nous l'avons vu en

commentant les propos de Lois Parkinson Zamora, qui défend une spécificité de « l'image latino-américaine », cette empathie est motivée par l'idée que des traditions non occidentales de l'image perdurent dans l'actualité :

[L]a nature physique et mythique de l'image en Amérique latine [...] a prise sur l'imagination populaire parce qu'elle continue d'utiliser autant les traditions de (re)présentation visuelle indigène que celle de la Contre-Réforme. [...] ces traditions convergentes honorent la présence de dieux sensibles dans le monde naturel, l'incarnation de l'esprit dans une forme physique⁶¹⁹.

Cette persistance de traditions non occidentales de l'image (préhispanique mais aussi, comme nous allons le voir, africaine) serait notable en particulier dans les pratiques syncrétiques populaires que l'on trouve un peu partout en Amérique latine, et dont le Mallqui peut être considéré comme une occurrence. Ce constat sert d'argument pour défendre une conception et une expérience de l'image-comme-présence qui, dans le champ de l'art, trouverait aussi des occurrences. C'est sur ce prédicat que reposent les interprétations des travaux de Gerardo Suter ou Mario Silva Corvetto que nous avons rencontrés. Or, si ce prédicat est applicable aux travaux qui, par le biais de la mise en scène, prennent pour objet de référence le passé préhispanique, il l'est aussi pour ceux qui prennent pour référence des pratiques syncrétiques et rituelles qui ne relèvent pas de ce passé mais du présent. En effet, ce prédicat suppose que la conception et l'expérience préhispanique de l'image persiste dans les cultures indigènes contemporaines mais aussi dans les pratiques syncrétiques nées de l'immigration forcée des noirs d'Afrique en Amérique latine, telles que la Santería à Cuba ou le Candomblé au Brésil⁶²⁰. C'est pourquoi, il est aussi utilisé par les critiques et commissaires pour interpréter les travaux d'autres artistes qui ont tous en commun de réaliser des mises en scène.

Parmi ces artistes, nous pouvons citer : Javier Silva-Meinell qui s'est intéressé à l'univers symbolique des communautés indigènes du Pérou (dans la région de

⁶¹⁹ Notre traduction de : « La naturaleza física y mítica de la imagen en Latinoamérica [...] hace presa de la imaginación popular porque continúa utilizando tanto las tradiciones de (re)presentación visual indígena como la de la Contrarreforma. [...] estas tradiciones convergentes honran la presencia de dioses sensibles en el mundo natural, la encarnación del espíritu en forma física ».

Lois Parkinson Zamora, *op.cit.*, p. 354.

⁶²⁰ La conception et l'expérience de l'image chez les esclaves noirs venus d'Afrique seraient donc similaire à celle des cultures préhispaniques.

l'Amazonie en particulier, *Figures 41 et 42*), Marta María Pérez Bravo dont de nombreux travaux sont peuplés de références à la Santería cubaine (*Figures 53 et 54*), Mario Cravo Neto dont les mises en scène font référence au Candomblé brésilien pratiqué dans la région de Salvador de Bahia (*Figures 43 et 44*), mais aussi le portoricain Víctor Vázquez dans ses premiers travaux ou encore le brésilien Eustáquio Neves.

Dans les textes écrits au sujet de leurs images, on constate l'emploi d'un même vocable avec la présence – ou plutôt l'omniprésence – du terme rituel. L'utilisation du terme est justifiée par le fait que ces artistes utilisent tous la mise en scène. Comme pour les travaux de Gerardo Suter ou Mario Silva Corvetto, la valeur symbolique des références mobilisées par ces différents artistes n'est que brièvement commentée au profit d'une réflexion sur la façon dont la mise en scène photographiée et la manipulation de l'image produisent une expérience de l'image-comme-présence et donne vie à un univers mythologique. Si ces travaux possèdent une valeur documentaire quant aux pratiques ou aux univers symbolique auxquels ils font référence, pour les critiques et les commissaires, cette valeur n'est pas un enjeu, comme en témoigne cette citation de l'écrivain Guillermo Niño de Guzmán au sujet de l'œuvre de l'artiste péruvien Javier Silva-Meinel :

il ne prétend pas exprimer les croyances particulières de la communauté. L'important est que ces figures existent dans l'imagination du photographe, qui ne se préoccupe pas seulement de les insérer dans la scénographie qu'il a conçue (avec l'apport des « personnages »), mais qui laisse visibles les marques de son intervention. Cette riche dualité suppose de réinventer un monde, de recréer une mythologie⁶²¹.

Ces interprétations reposent donc sur une relation d'équivalence entre, d'un côté, le fait que les pratiques syncrétiques témoigneraient d'une persistance d'une conception transcendantale de l'image et seraient faites de reconstructions ou de bricolages au sens de Roger Bastide, et d'un autre côté, des travaux artistiques qui reconstruiraient des

⁶²¹ Notre traduction de : « Silva-Meinel no pretende plasmar las creencias particulares de la comunidad. Lo importante es que las figuras existen en la imaginación del fotógrafo, quien no solo se preocupa por insertarlas en la escenografía que ha diseñado (con el aporte de los “personajes”), sino que deja visibles las marcas de su intervención. Esta rica dualidad supone reinventar un mundo, recrear una mitología ». Guillermo Niño de Guzmán, « Javier Silva-Meinel. El fotógrafo como artista visual », in *Javier Silva Meinel*, Madrid, La Fábrica, Biblioteca de Fotógrafos Latinoamericanos, 2012, p. 8.

univers symboliques marqués par cette conception, par le biais des ressources formelles de la mise en scène. C'est cette relation d'équivalence qui motive l'espoir de transcendance concédé à ces travaux. Pour certains commissaires et critiques, l'argument devient même un enjeu politique au sein du monde de l'art. Ainsi, dans un article écrit au sujet de la photographie contemporaine en Amérique latine, le directeur du Centro de la Imagen de Mexico Alejandro Castellanos paraphrase les réflexions du critique et commissaire paraguayen Ticio Escobar issues d'un essai intitulé *El arte fuera de sí* (que nous pourrions traduire par : « L'art hors de lui »)⁶²² :

Ticio Escobar [...] propose l'idée de l'apport possible que les cultures indigènes pourraient avoir pour dépasser la vacuité de l'art subordonné au marché, puisque leurs représentations culturelles ne sont pas passées par la perte moderne de l'aura qu'ont souffert les objets artistiques dans les cultures industrialisées, en conséquence de quoi leur regard maintient une relation directe avec l'objet et sa transcendance. Escobar considère que l'expérience indigène par rapport à l'image conserve la possibilité de réhabiliter la possibilité du sens face à la dégradation mercantile⁶²³.

Une telle conception politique et transcendantale de l'image est d'autant plus séduisante qu'elle s'appuie sur certaines spécificités des pratiques de l'image en Amérique latine. Il semble toutefois difficile de croire que, dans les lieux du monde de l'art, le spectateur puisse abandonner ces présupposés quant au statut de *re-présentation* des images pour faire l'expérience de la transcendance et de l'image-comme-présence, d'autant plus s'il n'a pas connaissance du sens des références symboliques mobilisées par les artistes. En outre, remarquons qu'il est peu probable que ce spectateur – amateur du monde de l'art et de ses lieux – soit aussi celui qui participe aux pratiques syncrétiques que l'on trouve en Amérique latine. L'artiste péruvien Mario Silva Corvetto semble d'ailleurs

⁶²² Ticio Escobar, *El arte fuera de sí*, Asuncion, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 2004.

⁶²³ Notre traduction de : « planteó la idea del posible aporte que las culturas indígenas podrían tener para superar la vacuidad del arte supeditado al mercado, debido a que sus representaciones culturales no han pasado por la pérdida moderna del aura que sufrieron los objetos artísticos en las sociedades industrializadas, con la cual su mirada mantiene una relación directa con el objeto y su transcendencia. Escobar considera que la experiencia indígena con respecto a la imagen guarda la posibilidad de rehabilitar la posibilidad del sentido frente a la degradación mercantil ».

Alejandro Castellanos, « Memoria e ironía. Fotografía contemporánea en América Latina », in *Textos del Diplomado en Fotografía Contemporánea: Teoría y Técnica*, Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, date inconnue.

<http://diplomadoenfotografia.files.wordpress.com/2011/03/memoria-e-ironic3ada.pdf>, consulté le 12 mai 2012.

parfaitement conscient de cette situation puisque la majorité de ces travaux sont accompagnés de textes écrits en anglais sur son site internet, ce qui indique qu'il destine ces œuvres à un public international et non pas aux communautés quechua du Pérou, qui sont pourtant celles qui – *a priori* – alimentent la conception de l'image que ses œuvres exemplifieraient.

Dans la citation précédente, l'utilisation du conditionnel met en évidence la dimension utopique de la conception de l'image défendue par Ticio Escobar pour le monde de l'art. Cette conception est l'indice d'une conflictualité à l'œuvre dans les manières d'appréhender la catégorie « photographie latino-américaine ». Rappelons en effet que, pour certains commissaires et critiques, à partir des années 1990 les photographes tentent « de dépasser le culte du réalisme magique et de l'indigénisme »⁶²⁴. Or, pour Lois Parkinson Zamora, qui, en 1998, estime que « l'image latino-américaine » est encore aujourd'hui marquée par des traditions non occidentales, « le caractère physique-mythique de l'image latino-américaine est visuellement analogue au réalisme magique dans la littérature »⁶²⁵. Comme nous avons tenté de le montrer dans la première partie, si de nombreux critiques condamnent aujourd'hui toute compréhension de la photographie latino-américaine à partir de la théorie du réalisme magique, c'est à cause de la réception exotisante des images que cette lecture a suscitée, en particulier en dehors de l'Amérique latine. Toutefois, si d'autres acteurs du monde de l'art défendent encore aujourd'hui – sans nécessairement convoquer la catégorie du réalisme magique – une conception de l'image-comme-présence dans les productions photographiques en Amérique latine, c'est sans doute parce que les artistes ont, d'un point de vue photographique, dépassé la question du réalisme.

Dans les travaux dont nous avons fait l'analyse ou que nous avons cités, la question du réalisme est en effet évincée par les ressources formelles qu'utilisent les artistes. Si leurs images sont encore explicitement associées à des contextes socioculturels relativement précis, grâce aux ressources de la mise en scène, les représentations qu'ils créent sont exemptes de toute description naturalisante. Contrairement aux travaux précédents les années 1990, qui prenaient aussi pour objet de

⁶²⁴ Alejandro Castellote, *Photoquai*, *op.cit.* Déjà cité, note de bas de page n° 141.

⁶²⁵ Notre traduction de : « el carácter físico-mítico de la imagen latinoamericana es visualmente análogo al realismo mágico en la literatura ».

Lois Parkinson Zamora, *op.cit.*, p. 354.

référence des pratiques syncrétiques, tels ceux de Sandra Eleta au Panama, ou de Flor Garduño au Mexique, il ne s'agit pas de rendre compte d'un contexte socioculturel en utilisant les modalités documentaires traditionnelles de la photographie, mais de recréer un univers symbolique à partir d'une conception de la photographie dénuée de toute relation d'immanence avec le réel :

Sans doute, le photographe [Javier Silva-Meinell] voulait « déréaliser » la scène et privilégiait une dimension synchronique, en contraste avec une approche diachronique plus naturelle et directe. Il y avait donc une volonté de transgresser le réalisme habituel et de conduire à une plus grande ambiguïté expressive⁶²⁶.

C'est donc en vertu de la coupure avec le réel que permet la mise en scène, la « déréalisation », que l'on concède aux artistes la possibilité de recréer, de reconstruire, ou d'actualiser des univers et des pratiques symboliques. Cependant, si cette coupure émancipe la photographie de la catégorie de l'indice, elle n'en est pas moins littéralement soumise au régime de la représentation et non à celui de la présentation, d'où la valeur utopique des conceptions qui défendent une expérience de l'image en termes de transfiguration et de transcendance.

8.2. Formes survivantes du passé

8.2.1. Des occurrences multiples du passé

Les travaux qui vont suivre se caractérisent moins par une volonté d'actualiser le passé par les ressources de la fiction et par le biais de la mise en scène que par une volonté de mettre en évidence dans le présent des formes survivantes – et parfois vivantes – du passé. Comme nous allons le voir, cette mise en évidence, pour garantir l'authenticité et la véracité de ses constats, s'appuie cette fois sur une approche documentaire de la photographie et ne cherche pas à faire de l'image un espace autonome, un lieu et une expérience de transfiguration. Si nous utilisons la notion de

⁶²⁶ Notre traduction de : « Sin duda, el fotógrafo quería “desrealizar” la escena y privilegiaba una dimensión sincrónica, en contraste con una aproximación diacrónica más natural y directa. Había, pues, una voluntad de transgredir el realismo habitual y de propiciar una mayor ambigüedad expresiva ». Guillermo Niño de Guzmán, *op.cit.* p. 9.

survivance pour qualifier les indices du passé que révèlent ces travaux, c'est parce qu'il ne s'agit pas de croire que ces indices conserveraient la valeur symbolique qu'ils possédaient par le passé, mais au contraire de remarquer les formes hybrides, syncrétiques et vernaculaires sous lesquelles ils se manifestent. Ces formes survivent donc dans le présent en ayant modifié leur propre contenu et leur contexte d'apparition.

L'œuvre du péruvien Mario Silva Corvetto ne se caractérise pas uniquement par une volonté de récréer une expérience de l'image-comme-présence. En 2007, l'artiste a publié un ouvrage issu d'une démarche documentaire menée au long de la côte Nord du Pérou, un espace géographique habité bien avant la Conquête par la culture moche ou mochica (200-700 apr. J.-C.)⁶²⁷. L'artiste s'est intéressé aux différentes manifestations culturelles contemporaines dans lesquelles des formes survivantes de la culture moche peuvent être identifiées. Ces manifestations sont extrêmement diverses, elles concernent l'architecture, l'imaginaire enfantin, les fouilles archéologiques ou plutôt la pratique clandestine mais popularisée du « huaqueo » (que nous allons expliciter), mais aussi les pratiques syncrétiques religieuses, célébrations et ex-votos notamment.

L'architecture occupe une place particulièrement importante dans les formes de survivances consignées par l'artiste. Ses expressions sont diverses, elles concernent autant des monuments élevés par les différentes municipalités de la région (*Figures 276* et *277*) que la construction des ronds-points (*Figure 278*) ou des mausolées de famille (*Figure 279*), attestant ainsi d'une actualité du passé qui occupe la sphère publique autant que la sphère privée, comme en témoigne par exemple la photographie d'un jeune homme qui s'est fait tatoué sur la cuisse la figure du Seigneur de Sipán représentée par le monument public de la *Figure 277*. Si l'apparence de ces formes renvoie communément au passé préhispanique, encore faut-il connaître certaines caractéristiques esthétiques et formelles de la culture mochica pour identifier et qualifier ces éléments architecturaux de formes survivantes. Dans la *Figure 276*, la forme de l'édifice est notoire au Pérou et renvoie aux nombreux « huacas » préhispaniques (sanctuaires, temples ou tombeaux) que l'on trouve dans le pays et jusque dans le centre de Lima.

Mario Silva Corvetto donne de manière didactique dans le livre la référence tutélaire permettant d'identifier ces formes. Sur la page représentée par la *Figure 281*, il

⁶²⁷ *Lords, Pyramids and Replicas: Images from the North Coast of Peru*, Lima, Mallqui, 2007.

met en effet côte à côte une photographie d'une réplique du Seigneur de Sipán et celle d'un édifice dont la forme des fenêtres est égale à celle de la couronne portée par la réplique naturalisée sur l'image de gauche. L'image de gauche est un exemple de la manière dont la représentation du passé est prise en charge par le musée (par l'histoire ou l'archéologie), tandis que celle de droite identifie la manière dont les formes survivantes du passé sont soumises à de perpétuelles métamorphoses (dans la mémoire). Eu égard à l'hétérogénéité et la multiplicité des formes que prend ce passé dans le présent, on peut considérer qu'il est pris en charge par des mémoires (privées et publique, soit individuelles et collective), étant donné que la mémoire se forme par des interactions et des emprunts permanents. Une telle conception déborde néanmoins l'idée qui veut que la mémoire ne retient que la part vivante du passé dans le présent, celle constituée en particulier par le souvenir.

Comme pour les travaux précédents analysés, cette conception implique en effet encore une fois de distinguer mémoire et souvenir, car il s'agit d'une mémoire faite de reconstructions et non de véritables souvenirs. Cette mémoire de la culture moche est donc « un matériau plastique capable de toutes les métamorphoses. La *survivance* nous dit l'indestructibilité des traces ; la *métamorphose* nous dira leur effacement relatif, leurs perpétuelles transformations »⁶²⁸. Dans le diptyque de la *Figure 281*, la réplique naturalisée du Seigneur de Sipán sur l'image de gauche ne peut pas être considérée comme une forme survivante car cette représentation a pour fonction de simuler le passé. Cette représentation naturalisée est typique des formes de représentations du passé élaborés par le musée. Elle se distingue des survivances en ce qu'elle veut donner l'illusion de fidélité avec son référent. Les formes survivantes au contraire sont des occurrences désolidarisées de leur référent. Elles se transmettent ou ressurgissent de manière atavique pour s'incarner dans des manifestations contemporaines qui ne partagent pas leur valeur symbolique originelle, que le musée, au contraire, se donne pour fonction de transmettre :

Une forme répétée suffisamment de fois garantit son existence dans le temps mais non son signifié. La transformation du signifié et les nouveaux usages qu'il acquiert sont imprévisibles. La forme fait écho dans le temps mais non la fonction, sa présence ne

⁶²⁸ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, *op.cit.*, p. 158.

peut être niée et devient appropriée et commercialisée. La copie démasque les intentions des civilisations précolombiennes, démantelant les structures de pouvoir et ses stratégies pour s'autoperpétuer. L'image originale existe pour perpétuer un système de pouvoir, mais avec le temps l'image revient avec l'effet opposé, elle prend une vie propre et s'oppose aux intentions originales de son créateur⁶²⁹.

Pour qualifier les différentes manifestations formelles contemporaines inspirées de la culture moche, Mario Silva Corvetto parle d'esthétique « néo-moche ». Le préfixe « néo- » est justifié par la diversité des formes et des matériaux dans lesquels on peut distinguer des survivances de cette culture, autant que par l'intérêt nouveau qu'elle suscite. En effet, si nous qualifions d'atavisme la manière avec laquelle ces formes ressurgissent dans le présent, c'est parce que l'intérêt pour la culture moche est issu de la découverte récente de la tombe du Seigneur de Sipán⁶³⁰. Contrairement aux actuelles communautés quechuas des Andes qui sont parfois perçues comme les descendants directs des Incas⁶³¹, les communautés peuplant la région côtière nord du Pérou peuvent difficilement être appréhendées comme des descendants directs de la culture moche qui s'est éteinte à l'orée du VIII^e siècle. Il n'y a donc pas de continuité temporelle entre la culture moche et les manifestations vernaculaires contemporaines qui puisent dans le répertoire de formes qu'elle a élaboré par le passé.

Devant ce constat, il paraît donc difficile de croire que ces formes contemporaines mettent à jour « les intentions des civilisations précolombiennes » comme le déclare Mario Silva Corvetto dans la citation précédente. Sans la valeur symbolique de ces formes que les archéologues tentent de retrouver, comment des intentions pourraient-elles en effet être distinguées dans ces formes contemporaines ?

⁶²⁹ Notre traduction de : « Una forma repetida suficientes veces garantiza su existencia en el tiempo pero no su significado. La transformación del significado y los nuevos usos que adquieren son impredecibles. La forma hace eco en el tiempo pero no la función, su presencia no puede ser negada y pasa a ser apropiada y comercializada. La copia desenmascara las intenciones de las civilizaciones precolombinas, desmantelando las estructuras de poder y sus estrategias para autoperpetuarse. La imagen original existe para perpetuar un sistema de poder, pero con el tiempo la imagen regresa con el efecto opuesto, toma vida propia y se opone a las intenciones originales de su creador ».

Mario Silva Corvetto, entretien avec Josefina Barrón, revue *Ilustración Peruana, Caretas*, Lima, 31 juillet 2008, p. 57.

<http://www.caretas.com.pe/Main.asp?T=3082&S=&id=12&idE=787&idSTo=0&idA=34145#.VEEeNyg9Ow>, page internet consulté le 12 octobre 2014.

⁶³⁰ La tombe a été mise à jour en 1987 par l'archéologue péruvien Walter Alva. Il s'agit de la première tombe d'une civilisation antérieure à celle des Incas qui fut découverte intacte sans trace de pillage.

⁶³¹ Rappelons que c'est ainsi que le perçoit le photographe chilien Sergio Larrain lors du voyage qu'il effectua en Bolivie et au Pérou en 1958. Voir note de bas de page n° 85.

Cette citation met en évidence le pouvoir et la puissance que l'artiste concède aux formes survivantes. Il considère ces formes comme des legs qui, bien que perdant ou trahissant leur valeur symbolique (et testamentaire) à travers le passage du temps, subsistent en acquérant une vie propre et autonome. Cette « vie propre » est celle de la forme elle-même sans égard pour la spécificité des usages qui lui sont assignés ou pour les conditions historiques et culturelles dans lesquelles elle réapparaît. L'artiste considère donc que la survivance des formes dans le temps est une preuve de l'autonomie qu'elles acquièrent, au-delà des significations et des valeurs que les pratiques et les usages qui s'en emparent donnent à ces formes. L'utopie de la transcendance semble faire place ici à une utopie de l'autonomie des formes, comme si le potentiel expressif de celles-ci justifierait leur survie, sans égard pour les conditions dans lesquelles elles réapparaissent. Cette conception nous rapproche de la manière dont Aby Warburg souhaitait concevoir les formes survivantes ou formes archaïques lorsqu'il rapprochait par exemple le rituel du serpent pratiqué par les Indiens Hopi du Nouveau Mexique avec la figure du serpent du Laocoon⁶³².

Il semble pourtant difficile de justifier la survie de ces formes sans prendre en compte les conditions historiques, culturelles mais aussi économiques, dans lesquelles (et grâce auxquelles) elles réapparaissent. En effet, comment justifier cette survivance des formes autrement que par la visibilité nouvelle acquise par la culture moche suite à la découverte de la tombe du Seigneur de Sipán ? Cette découverte a suscité une réappropriation des formes symboliques mochicas. Mais, la valeur de ces formes est renouvelée par les usages contemporains qui lui sont arbitrairement trouvés (qu'ils soient publics ou privés) et ces formes ne sauraient être appréhendées sans ces usages. Or, tout en documentant la multiplicité des occurrences de ces formes dans le présent, Mario Silva Corvetto nous renseigne sur le rôle qui leur est assigné. Dans les usages publics, ces formes alimentent une représentation de la grandeur du passé (*Figure 276*), elles contribuent à historiciser la région et à dynamiser l'activité touristique (*Figure 277*), comme en témoigne la création récente d'une « route moche », promue par le ministère du tourisme péruvien, conduisant aux principaux sites archéologiques de la

⁶³² Voir notamment, Michel Espagne, « Le Laocoon de Lessing entre Carl Justi et Aby Warburg », in *Revue germanique internationale*, n° 19, Paris, CNRS, 2003, mis en ligne le 27 janvier 2011, consulté le 21 octobre 2014. URL : <http://rgi.revues.org/954>

culture moche. Le répertoire de formes qu'offre cette culture constitue aussi une manière de créer une tradition architecturale propre à la région (*Figure 278*).

Dans les usages privés, les formes de la culture mochica jouent vraisemblablement un rôle dans la construction des identités comme en témoigne la photographie d'un jeune homme qui s'est fait tatouer la représentation du Seigneur de Sipán (*Figure 280*). En établissant une filiation avec la culture Moche, ces formes servent en effet d'affirmation identitaire (*Figure 279*). Par conséquent, dans l'ensemble de ces usages, en tant que facteur de construction et d'historicisation d'une identité régionale, ces formes semblent nourrir un processus d'ethnogenèse : « Les places, placettes, façades, portes et fenêtres évoquent la gloire des mochicas en termes naïf plutôt que kitsch, naïf comme l'est le peuple qui veut sauvegarder ce qui lui appartient, le ressusciter, le secouer pour qu'il vive et parle »⁶³³. Les pratiques vernaculaires qui actualisent des formes de la culture moche s'expliquent donc par le fait que les indices de cette culture sont compris comme un patrimoine permettant de reconstruire une continuité passé/présent. La découverte de la tombe du Seigneur de Sipán a constitué les contemporains de la région en débiteurs et héritiers de ce patrimoine. Mais, comme l'indique la citation précédente, il ne s'agit pas seulement d'étoffer l'histoire de la région en valorisant ses sites archéologiques, mais de réactualiser ce passé en puisant dans la réserve de formes qu'il recèle. Le terme « naïf » utilisé dans cette citation caractérise la façon dont les pratiques contemporaines puisent dans cette réserve de formes et les réactualisent sans se soucier des règles qui organisent leur apparition dans la culture moche.

La valorisation de la culture moche et l'actualisation de ses formes s'expliquent aussi par le contexte de patrimonialisation qui motive un regard vers le passé et attribue aux objets du passé une importante valeur marchande. Malgré l'importance et l'autonomie qu'il concède aux formes survivantes, Mario Silva Corvetto n'évince pas ce facteur contextuel dans la documentation des manifestations culturelles contemporaines de la culture moche. Il en rend en compte en particulier dans les photographies de « huaqueo » qu'il réalise (*Figures 282 et 283*). « Le huaqueo ou

⁶³³ Notre traduction de : « Las plazas, plazuelas, fachadas, puertas y ventanas evocan la gloria de los mochicas más que en clave kitsch, en clave naive, naive como es el pueblo, que quiere rescatar lo suyo, resucitarlo, samaquearlo para que viva y hable ».

Mario Silva Corvetto, Josefina Barrón, revue *Ilustración Peruana, Caretas*, Lima, 31 juillet 2008, p. 56.

huaquería est l'excavation clandestine menée sur des sites archéologiques dans le but d'extraire des biens culturels. Il s'agit d'une activité illégale et hautement destructive »⁶³⁴. Si la définition du « huaqueo » formulée par l'Etat condamne cette pratique c'est parce qu'elle échappe à son contrôle. Les biens culturels découverts par les « huaqueros » sont en effet généralement revendus de façon illégale à des collectionneurs privés mais aussi à des musées sur le marché international. La pratique du « huaqueo » s'explique par la valeur marchande qu'ont acquise ces biens dans le contexte récent de patrimonialisation. Dans le contexte documenté par Mario Silva Corvetto, cette pratique apparaît donc comme un symptôme de la valorisation de la culture moche qui a accompagné la découverte de la tombe du Seigneur de Sipán. Toutefois, elle indique bien que le rapport à la culture moche et les pratiques d'actualisation de ses formes ne sont pas marquées par un fétichisme de l'authenticité de la part des habitants de la région.

8.2.2. Le syncrétisme vernaculaire recèle des motifs survivants

Le « huaqueo » pourrait sembler contraire au phénomène régional de valorisation de la culture mochica, dont les pratiques d'actualisation des formes sont un symptôme mais aussi sans doute une conséquence. Il contribue en effet à détériorer et disperser le patrimoine archéologique de la région. Cependant, dans l'ouvrage qu'il a réalisé, Mario Silva Corvetto dépasse ce qui apparaît au premier abord comme une contradiction pour mettre en évidence le syncrétisme auquel les formes de la culture moche participent. En focalisant l'attention sur l'hétérogénéité des formes de survivance de cette culture et sur la façon dont elles sont hybridées avec des formes provenant d'autres traditions, il ne s'agit pas de croire que la culture moche est ressuscitée dans l'intégrité de ses formes et de son univers symbolique. Les pratiques syncrétiques qui reprennent ces formes ne sont pas tournées vers le passé, elles l'actualisent pour étoffer un répertoire et étendre son potentiel créatif. Dans les images que nous avons montrées, force est de constater que les formes survivantes cohabitent avec des formes issues

⁶³⁴ Notre traduction de : « El huaqueo o huaquería es la excavación clandestina en sitios arqueológicos con el propósito de extraer bienes culturales. Se trata de una actividad ilegal y altamente destructiva ». « De huaqueros, ladrones sacrilegos y otras amenazas contra el patrimonio cultural », rapport publié par le Ministère de la Culture du Pérou.
<http://www.cultura.gob.pe/sites/default/files/paginternas/tablaarchivos/04/2manualdehuaqueros.pdf>, consulté le 10 octobre 2014.

d'autres traditions. On distingue par exemple sur les différentes photographies de la *Figure 278* des éléments d'architecture néoclassique, mais aussi un ballon de football ou une représentation de Santa Rosa de Lima. De même, sur le corps du jeune homme allongé dans la position d'un fumeur d'opium (*Figure 280*), le motif du Seigneur de Sipán n'est qu'un tatouage parmi d'autres comme des caractères chinois par exemple.

Mais ce sont peut-être d'autres images publiées dans l'ouvrage qui montrent que les formes survivantes de la culture moche prennent part à un processus de syncrétisme plus vaste, intégrant tout un éventail de formes issues de différentes traditions. Comme nous l'avons vu dans d'autres travaux photographiques, au regard des références qui y participent, ce processus tend à déconstruire les hiérarchies traditionnelles de valeurs dans les croisements inaugurés entre culte et populaire. L'image de gauche composant le diptyque *Figure 284* montre la cohabitation de différents motifs sous forme de stickers (à moins qu'il ne s'agisse de cartes postales ou de tatouages éphémères) dans une boutique. Parmi ces motifs, on distingue différentes déclinaisons de la figure de Jésus-Christ, mais aussi d'autres motifs plus prosaïques tels qu'un aigle sur un drapeau états-uniens ou un lion qui semble provenir d'un dessin animé. Mario Silva Corvetto a choisi de disposer à côté de cette image la photographie du motif du Seigneur de Sipán, dont la silhouette se détache à contre-jour sur une vitre. Le motif semble avoir été découpé dans une radiographie car on y aperçoit l'image d'une colonne vertébrale. La taille importante de ce motif, comparée à ceux présents dans l'image de gauche, donne une valeur tutélaire à cette forme moche. L'image de la colonne vertébrale agit comme un révélateur métaphorique de cette valeur : « Le Seigneur de Sipán n'est pas une figure isolée mais l'image qui représente toute une structure, tout un système »⁶³⁵, déclare d'ailleurs l'artiste. La figure du Seigneur dispose d'une valeur typique, autrement dit, elle présente les caractères les plus marquants de la référence à la culture mochica. Toutefois, l'aspect spectral qu'elle possède ici indique la condition survivante de cette figure, comparée à celles qui occupent l'image de gauche dont les valeurs symboliques possèdent un caractère vivant dans le contexte contemporain.

Dans d'autres images de l'ouvrage, les formes survivantes de la culture moche ne sont plus identifiables. C'est notamment le cas de la *Figure 285* montrant de

⁶³⁵ Notre traduction de : « El Señor de Sipán no es una figura aislada sino la imagen que representa toda una estructura, todo un sistema ». Mario Silva Corvetto, *op.cit.*, p. 58.

nombreux ex-votos, ainsi que du montage chronographique de photographies qui documentent une cérémonie religieuse où les fidèles semblent interagir directement et physiquement avec l'objet sacré (*Figure 286*). Ces images s'écartent vraisemblablement du projet de documentation que définit le titre de l'ouvrage (« Seigneurs, Pyramides et Répliques : Images de la Côte Nord du Pérou »). Comme dans les installations où il entremêle les temporalités, Mario Silva Corvetto brouille ici les repères et nous déconcerte dans l'effort d'identification des formes survivantes du patrimoine préhispanique moche. En introduisant ces images qui documentent des pratiques individuelles et religieuses, et bien que l'on ne puisse y distinguer de formes survivantes, il nous invite à les y chercher et donc à supposer qu'elles prennent part à ces pratiques : « Je souhaite rompre avec la catégorie des objets précolombiens et créer des nouvelles interprétations à travers le jeu avec des images du présent, créer une nouvelle narration à partir de la réalité péruvienne où nous vivons littéralement au-dessus de nos ancêtres »⁶³⁶.

En documentant les formes survivantes de la culture moche dans les manifestations culturelles contemporaines, Mario Silva Corvetto montre comment les pratiques syncrétiques dépassent « la catégorie des objets précolombiens » en actualisant ces formes. Cette catégorie ne concerne en effet que les objets dont le caractère précolombien peut être scientifiquement et temporellement attesté. Toutefois, en introduisant des images où ces formes sont absentes, il va au-delà de la démarche documentaire qui semblait caractériser l'ouvrage pour montrer que ces formes sont susceptibles d'être actualisées par de nombreuses pratiques syncrétiques et vernaculaires. L'ouvrage de Mario Silva Corvetto fait l'inventaire des différentes manifestations culturelles où des formes survivantes de la culture moche peuvent être identifiées. Bien qu'il extrapole la présence de ces formes aux pratiques où elles ne sont pas identifiables, il met en évidence la pluralité des contextes sociaux, des objets et des pratiques dans lesquels on peut les distinguer et auxquels elles peuvent prendre part. Cette pluralité nous dit les perpétuelles métamorphoses auxquelles ces formes sont soumises. Cependant, si ces métamorphoses sont un signe de l'effacement relatif des

⁶³⁶ Notre traduction de : « Estoy interesado en romper con la categorización de los objetos precolombinos y crear nuevas interpretaciones a través del juego con imágenes del presente, crear una nueva narrativa a partir de la realidad peruana donde literalmente vivimos encima de nuestros antepasados ». *Ibid.*, p. 58.

traces dont ces formes sont l'indice (et de la valeur symbolique qui régissait leur existence), qu'est-ce qui survit véritablement à ces métamorphoses ? L'importance de la figure du Seigneur de Sipán – qui joue le rôle de fil conducteur dans l'ouvrage – montre que c'est le motif qui semble survivre tandis que la pluralité des lieux où ils s'incarnent rend compte de sa plasticité.

Le photographe mexicain Pablo López Luz a entrepris une démarche similaire à celle de Mario Silva Corvetto dans une série intitulée *Pyramid* publiée en 2013. Cependant, plutôt que de chercher à documenter la pluralité des manifestations culturelles vernaculaires dans lesquelles on peut distinguer des formes survivantes, Pablo López Luz a concentré ses recherches sur les occurrences architecturales du motif de la pyramide préhispanique et des formes abstraites qui en dérivent. Dans les images qu'il a réalisées, on perçoit d'emblée les différentes motivations qui président à l'actualisation de ce motif dans le contexte contemporain. Dans la *Figure 287* par exemple, la réplique d'une statue préhispanique campée sur une pyramide à deux étages est située sur une place ouvrant sur deux tunnels. Au-dessus de l'un de ces deux tunnels, un panneau indique « Bienvenue à Cuajimalpa ». La présence de la statue à côté de cette indication implique de caractériser la région de Cuajimalpa par cette reproduction d'un élément du patrimoine préhispanique. Le patrimoine préhispanique est une fois de plus utilisé pour inscrire le présent dans un contexte historique et construire une identité régionale, autant que pour servir des intérêts touristiques. Pablo López Luz évoque en effet aussi cette dimension et certaines de ses manifestations dans son projet documentaire, comme le montre, dans la *Figure 288*, un minibus sur lequel une pyramide mésoaméricaine a été reproduite, laissant ainsi supposer qu'il sert au transport de touristes.

L'iconographie préhispanique possède de nombreux avatars dans le contexte contemporain du Mexique. L'artiste n'a cependant pas cherché à consigner tous ces avatars mais, comme l'indique le titre de la série, à poursuivre les multiples occurrences du motif de la pyramide dans l'architecture en particulier. Hormis quelques photographies où, comme dans la *Figure 288*, le motif préhispanique de la pyramide est reproduit en simulant la perspective et une image en trois dimensions, ce sont les occurrences architecturales, ainsi que la vocation ornementale du motif de la pyramide préhispanique qu'il documente. Il s'est toutefois aussi intéressé aux nombreuses

répliques de la statuaire préhispanique qui ornent des places et des fontaines du Mexique (*Figures 289 et 290*). Elles sont photographiées de trois-quarts pour mettre en évidence leur volume. Aucun individu n'est présent sur les images afin que le regard puisse se concentrer sur la figure et l'environnement dans lequel elle prend place. Le motif de la pyramide n'est présent que de manière métonymique dans ces reproductions de figures zoomorphes ou anthropomorphes du répertoire des divinités préhispaniques. Dans la *Figure 291*, il semble ne s'agir que d'un morceau de la statue, une tête séparée du reste de son corps. L'environnement quasi naturel dans lequel elle est située paraît nous inviter à y voir une véritable ruine préhispanique.

La majorité des autres images qui composent la série recense le motif de la pyramide et les formes schématiques abstraites qui en dérivent dans un environnement urbanisé. Dans ces images, la forme de la pyramide est presque systématiquement reproduite de manière plane, en suivant certaines des caractéristiques de son schéma mais en faisant varier ses dimensions. Les *Figures 292 et 293* représentent des portails de maisons qui reprennent ce motif. Pablo López Luz accentue l'abstraction de la forme en photographiant ces motifs de manière frontale avec une luminosité égale dans les différentes parties de l'image, adoptant ainsi la forme photographique traditionnelle du relevé patrimonial qui possède une longue tradition dans l'histoire de la photographie. L'utilisation de cette forme, que nous avons retrouvée dans d'autres travaux et notamment celui de Cynthia Soto, produit un effet de répétition permettant de mettre en évidence la valeur esthétique des objets photographiés et, tout en les réunissant, de les circonscrire dans un champ thématique. Dans la répétition, le regard distingue, retrouve et poursuit le caractère schématique de la forme pour apprécier ses différentes variations. Le motif de la pyramide est le patron à partir duquel des portails de tailles différentes ont été créés. D'autres images de la série montrent différentes déclinaisons de ce motif, ses variations sont telles que parfois seuls certains éléments du patron initial sont repris (*Figures 294 et 295*). Dans la *Figure 296*, le portail est composé d'une multitude de pyramides reproduites à l'envers dans une forme minimaliste et strictement organisées en colonnes, rappelant les compositions formalistes de l'abstraction géométrique et de l'art cynétique. Le motif se poursuit sur le sol conduisant au portail et continue jusqu'au pied de l'image dans une répétition qui lui donne un caractère infini.

L'auteur documente les variations autour de ce motif dans d'autres occurrences architecturales (*Figures 297 et 298*). En comparaison avec la reproduction de la pyramide dont le dessin simule la perspective (*Figure 288*), la forme du motif est réduite à son caractère minimal et schématique dans ces occurrences. Dans les *Figures 299 et 300*, Pablo López Luz identifie le motif dans des configurations de l'espace plutôt que dans des représentations figuratives du motif de la pyramide, comme c'est le cas des portails. Dès lors, on ne sait plus si c'est le regard, empreint de ce motif par l'effet de répétition que produit cette recherche et les règles de prises de vue constantes qui la régissent, qui projette ce motif sur l'espace ou s'il a bien été intégré sciemment à cet espace architectural comme dans les photographies de portails. L'angle de prise de vue adopté encourage l'identification du motif en organisant de manière plane les lignes géométriques de l'image afin de mettre en évidence son caractère schématique et abstrait. À ce titre, dans la *Figure 300*, l'intervention de l'artiste apparaît clairement pour valider la présence du motif. La couleur verte du pan de mur sur la droite et l'angle de prise de vue choisi permettent en effet de détacher le crénelage des marches de l'escalier sur le fond blanc du mur. Le crénelage est ainsi transformé par le regard en une occurrence du motif de la pyramide.

Dans ces conditions, des variations à l'infini de ce motif sont susceptibles d'être identifiées dans l'espace. En extrapolant ainsi la recherche du motif, Pablo López Luz nous rappelle que les pratiques architecturales et sculpturales ne sont pas les seules à actualiser le patrimoine préhispanique, mais que le regard participe aussi à ce phénomène d'actualisation. Par conséquent, l'actualisation du patrimoine repose sur des conditions de co-énonciation, soit sur la capacité des individus à percevoir des formes contemporaines comme formes survivantes du passé préhispanique autant que sur l'utilisation effective de ces formes dans l'espace par des pratiques vernaculaires. Autrement dit, le passé est actualisé dans le présent par ces pratiques autant que par le regard qui les identifie.

8.2.3. Le patrimoine au présent : le mythe des origines au service de la culture de masse

La reprise de formes, figures et motifs préhispaniques n'a rien d'inédit dans les contextes de nombreux pays d'Amérique latine. Comme nous l'avons en effet

mentionné en nous appuyant sur les travaux d'historiens, dès le XVI^e siècle, les créoles ou espagnols nés en Amérique latine sollicitèrent le patrimoine préhispanique afin de le doter d'une valeur symbolique égale à ce que l'Antiquité signifie pour l'Europe⁶³⁷. Il s'agissait alors d'inscrire la présence des Créoles en Amérique dans un contexte historique dépassant le cadre de référence européen pour créer une continuité symbolique entre passé et présent capable de dépasser la rupture qu'avait introduite la Conquête. Le passé préhispanique permet donc de fournir une réponse partielle à la question rhétorique de l'identité latino-américaine, que les phénomènes de métissage n'eurent de cesse de reposer après la Conquête avec les différentes vagues de migrations composant la population des différents pays d'Amérique latine⁶³⁸. Le nombre de travaux photographiques contemporains qui prennent le passé préhispanique pour objet de référence atteste de l'importance que possède encore ce patrimoine pour caractériser des identités et des espaces en Amérique latine.

En dépit de la longue histoire que possède aujourd'hui l'indigénisme et ses différentes manifestations, force est de constater que le passé préhispanique n'est jamais véritablement devenu une référence tutélaire en Amérique latine, comme en atteste par exemple l'adjectif « latine » utilisé génériquement pour caractériser cet « espace socioculturel » (Néstor García Canclini). C'est pourquoi, les artistes n'observent que de manière sporadique la survivance des formes, des figures et des motifs préhispaniques dans des pratiques syncrétiques vernaculaires, bien que d'autres s'évertuent à actualiser de manière fictive la dimension symbolique de l'image préhispanique dans des mises en scène.

Dans les travaux documentaires de Pablo López Luz et de Mario Silva Corvetto, et bien que cela ne soit pas l'enjeu de ces travaux, on perçoit l'intérêt commercial que suscite l'actualisation de ces figures et de ces motifs en tant qu'éléments caractéristiques d'une identité et d'un patrimoine. Au-delà de la réserve esthétique de formes qu'elles constituent, ces motifs et figures ont en effet aussi été actualisés dans différents produits de l'économie marchande. Dans les pratiques de marketing qui s'en emparent, l'importance symbolique de ces figures et motifs joue le rôle d'indication de l'origine du produit. C'est à ces usages que l'artiste péruvienne Susana Torres s'est intéressée dans une série intitulée *Museo Neo-Inka* réalisée entre 1999 et 2013.

⁶³⁷ Voir 2^{ème} Partie, Chapitre 4, 4.1.3. Fantasmer le passé ou le mythe des origines.

⁶³⁸ Voir 1^{ère} Partie, Chapitre 1, 1.2.2. Les réponses indigénistes et la photographie.

Pour réaliser cette série, l'artiste a récupéré des produits de consommation dans lesquels le terme « Inca » est utilisé (*Figures 301 et 302*). C'est donc moins un motif esthétique, à l'instar de la pyramide, qui sert ici de fil conducteur pour identifier des survivances du passé préhispanique dans le présent, qu'un terme faisant référence de manière générique au passé préhispanique du Pérou. Dans les différents artefacts collectés par Susana Torres (boîtes de conserves, bouteilles, paquet de cigarettes, guides touristiques), on trouve néanmoins parfois quelques marqueurs figuratifs du patrimoine préhispanique inca : la silhouette d'un Indien qui dessine la forme de la bouteille de Pisco, les reproductions simplifiées de statues qui apparaissent sur l'étiquette d'une autre bouteille de cet alcool national, ou la typographie de l'une des deux bouteilles d'Inca Kola (celle de la colonne inférieure en particulier).

Comme pour les manifestations culturelles contemporaines inspirés de la culture moche, que Mario Silva Corvetto caractérise par l'expression « néo-moche », Susana Torres utilise le préfixe « néo- » pour caractériser les produits manufacturés qui font référence au passé préhispanique incaïque. Toutefois, en utilisant le terme « Inka » et non « Inca », pour indiquer cette référence, l'artiste signale volontairement les métamorphoses qui accompagnent l'actualisation de ces références. Sur les produits collectés par l'artiste et présentés à la manière de *ready-made*, c'est en effet la graphie « Inca » qui est majoritairement utilisée par les marques. Le terme joue donc en quelque sorte le rôle d'« indication géographique protégée », il a en effet pour fonction d'indiquer la provenance nationale du produit tout en faisant croire que sa consommation possède une histoire qui remonte jusqu'au passé préhispanique : « ces produits renvoyant à un autre contexte et restituant une idée du passé »⁶³⁹ déclare même la commissaire d'exposition Sagrario Berti au sujet de ces photographies.

Chacune des marques d'où proviennent ces produits développe son identité visuelle (pour reprendre une notion développée notamment par le sémiologue Jean-Marie Floch⁶⁴⁰), à partir du patrimoine préhispanique péruvien. Cette stratégie marketing est un symptôme de l'importance du patrimoine comme facteur identitaire dans la mesure où l'identité commerciale ou identité de marque suppose de la part du consommateur la reconnaissance et la compréhension de l'univers symbolique dans lequel la marque s'inscrit. C'est donc aussi sur des conditions de co-énonciation que

⁶³⁹ Sagrario Berti, *América Latina, 1960-2013, Photographies, op.cit.*, p. 299.

⁶⁴⁰ Voir Jean-Marie Floch, *Identités visuelles*, Paris, PUF, 1995.

repose l'efficacité de cette stratégie marketing. Pour la commissaire Sagrario Berti, Susana Torres « réalise un projet dans lequel l'identité, la mémoire culturelle et leurs histoires s'écrivent grâce à l'utilisation d'un seul mot figurant sur chaque produit »⁶⁴¹. Cette citation montre que le terme « Inca » peut être considéré comme un *topos* renvoyant de manière générique au patrimoine incaïque du Pérou. La collection de ces objets par l'artiste et le statut d'œuvre d'art que leur confère l'exposition à la manière de *ready-made* contribuent à alimenter ce *topos*. En intégrant ces objets dans un espace qualifié de « Musée néo-inca », Susana Torres leur donne une représentativité qui transforme la référence au passé préhispanique en valeur typique : « j'ai postulé le Musée Néo-Inca comme l'utopie collective [...]. Re/vitaliser, restituer l'antique depuis le moderne ou le nouveau »⁶⁴².

Ainsi, il s'agirait de retrouver le passé dans des objets modernes issues de la marchandisation. La citation précédente de la commissaire Sagrario Berti, qui accompagna l'exposition de ces images, engage cette lecture des images en conférant au terme « Inca » la capacité de renvoyer de manière métonymique, indexicale et symbolique à l'identité et l'histoire du Pérou. L'empathie de cette lecture conforte le fonctionnement du terme et de la référence en tant que *topos*. En utilisant le terme « Musée » pour qualifier l'exposition de ces objets, l'artiste place sur le même niveau symbolique ces produits de consommation issus du présent et les pièces archéologiques de l'Empire Inca que conservent les musées d'anthropologie. Comme pour Mario Silva Corvetto, il s'agit donc en quelque sorte de déconstruire la catégorie des « objets précolombiens » en rendant caduc son critère d'authenticité autant que sa délimitation temporelle. Le terme « Musée » invite en effet à considérer ces objets dans une continuité patrimoniale avec les pièces archéologiques provenant de la période préhispanique. Or, puisqu'il s'agit d'un patrimoine au présent, on peut légitimement considérer qu'en réutilisant le terme « Inca », ces stratégies marketing contribuent à actualiser le passé dans le présent.

⁶⁴¹ Sagrario Berti, *América Latina, 1960-2013, Photographies, op.cit.*

⁶⁴² Notre traduction de : « he postulado al Museo Neo-Inca como la utopía colectiva [...]. Re/vitalizar, restituir lo antiguo desde lo moderno y lo nuevo ».

Susana Torres, déclaration de l'artiste à propos de l'exposition du *Museo Neo-Inca* organisée à Lima en 2014 à la galerie Luis Miró Quesada Garland. http://micromuseo-bitacora.blogspot.fr/2014/02/museo-neo-inca-ix-redecorando-la-huaca_12.html, consulté le 13 novembre 2014.

L'affiche de l'exposition réalisée en 2014 par Susana Torres met en évidence cette perméabilité des temporalités à partir d'un anachronisme (*Figure 303*). L'artiste a emprunté au chroniqueur indigène des XVI^e et XVII^e siècles Felipe Guamán Poma de Ayala, l'une des planches iconographiques de son ouvrage intitulé *El Primer y Nueva crónica y buen gobierno (La Première et Nouvelle chronique et le Bon Gouvernement)* qui documente l'expérience indigène durant l'époque coloniale autant que l'histoire et la généalogie des Incas en utilisant le dessin et l'écrit en langue castillane et en quechua⁶⁴³. Le dessin utilisé par Susana Torres documente la technique incaïque de construction des murs, mais l'artiste a substitué aux pierres que portent les deux Indiens des bouteilles de la marque *Inca Kola*. Bien que traité sur le mode de la parodie, l'incorporation de ces bouteilles de soda dans ce document iconographique donne de manière fictive à la marque une histoire remontant au passé préhispanique. L'image établit donc une continuité entre passé et présent et contribue à placer sur le même niveau symbolique les produits de consommation reprenant le terme « Inca » et les documents historiques relatifs aux Incas.

Pour la commissaire Sagrario Berti, « Susana Torres propose une parodie des symboles identitaires »⁶⁴⁴. Hormis la *Figure 303* dans laquelle la présence des bouteilles de soda produit un effet burlesque au regard de la distance temporelle qui sépare ces produits manufacturés du dessin de Guamán Poma de Ayala, rien n'indique que les déplacements – des espaces de la consommation au monde de l'art – qu'effectuent Susana Torres aient un caractère parodique. Ces déplacements impliquent certes de regarder différemment ces objets. Le spectateur distingue alors sans doute avec plus d'évidence la façon dont les stratégies marketing reposent sur l'actualisation de stéréotypes. Cependant, n'est-ce pas donner un crédit démesuré à ces stratégies que de considérer qu'en collectant ces objets l'artiste « réalise un projet dans lequel l'identité, la mémoire culturelle et leurs histoires s'écrivent grâce à l'utilisation d'un seul mot figurant sur chaque produit »⁶⁴⁵ ? En effet, si les multiples occurrences contemporaines

⁶⁴³ L'ouvrage fut achevé vers 1615. Le manuscrit était destiné au roi d'Espagne Philippe III, mais il fut vraisemblablement perdu avant d'être redécouvert en 1908 dans la Bibliothèque royale danoise de Copenhague. Le premier fac-similé du manuscrit fut publié en 1936 par Paul Rivet. On peut aujourd'hui consulter l'ouvrage sur le site internet de la Bibliothèque de Copenhague : <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>

⁶⁴⁴ Sagrario Berti, *América Latina, 1960-2013, Photographies, op.cit.*, p. 299.

⁶⁴⁵ *Ibid.* Déjà cité, voir note de bas de page n° 641.

du terme « Inca » suffisaient à décrire l'histoire de l'identité et de la mémoire culturelle péruvienne, celle-ci serait sans doute bien pauvre et partielle.

En collectant et en exposant ces objets, nous considérons plutôt que Susana Torres met en évidence la façon dont la culture de masse contribue à populariser des motifs préhispaniques et à en faire des stéréotypes identitaires. Dans l'exposition qu'elle a réalisée en 2014, toute une salle est consacrée à la chanteuse péruvienne Yma Sumac (1922-2008) qui, d'un point de vue marketing, sut très bien exploiter tout au long de sa carrière musicale les symboles incaïques pour se doter d'une identité visuelle singulière. Yma Sumac, qui se présentait comme la descendante directe du dernier empereur inca, contribua à populariser à l'échelle mondiale l'image des Incas et de leur Empire glorieux⁶⁴⁶. Le cas d'Yma Sumac est un exemple supplémentaire de la manière dont la culture de masse, véhiculée par une société de consommation mondialisée et alimentée par le tourisme, accroît et diversifie les modalités d'apparition des *topoi* identitaires.

Dans un ouvrage intitulé *Andes imaginarios : discursos del indigenismo 2* (« Andes imaginaires : discours de l'indigénisme 2 »),⁶⁴⁷ l'écrivain péruvien Mirko Lauer qualifie d'« hallucination incaïque » les manifestations culturelles contemporaines qui conduisent à célébrer avec exaltation la gloire du patrimoine culturel incaïque en incorporant certains de ses symboles dans des produits culturels contemporains. Dans le cas des objets sélectionnés par Susana Torres, cette incorporation peut être considérée comme un mécanisme publicitaire motivé par une ambition commerciale. Si l'actualisation de ces *topoi* identitaires par la culture de masse conduit à restituer une idée du passé selon Sagrario Berti, il s'agit moins d'une connaissance du passé incaïque que d'une célébration de celui-ci en tant que mythe des origines. Un tel rapport au passé rappelle la façon dont les créoles pratiquaient l'indigénisme dès le XVI^e siècle, en valorisant et s'appropriant le passé préhispanique, sans que ce mouvement implique une quelconque forme d'empathie vis-à-vis des communautés indigènes de l'époque. Dans un bref ouvrage intitulé *Incas sí, indios no: Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú* (« Incas oui, indiens non :

⁶⁴⁶ À ce sujet voir notamment l'article de Carmen Salazar-Soler, « Una descendiente de Atahualpa canta al mundo: Yma Sumac y los incas », paru dans la revue numérique *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Colloques, le 29 janvier 2014, et consulté le 14 novembre 2014.

URL : <http://nuevomundo.revues.org/66273> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.66273

⁶⁴⁷ Voir Mirko Lauer, *Andes imaginarios : discursos del indigenismo 2*, Cusco-Lima, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, 1997, voir page 87.

Notes pour l'étude du nationalisme créole au Pérou »), l'historienne Cecilia Méndez montre comment les discours du nationalisme créole se nourrissent du legs incaïque tout en excluant du champ de l'action politique le sort des communautés indigènes du pays, pourtant souvent considérées comme descendantes du peuple inca⁶⁴⁸. Cette forme de l'indigénisme ne doit toutefois pas être confondue avec l'indigénisme tel qu'il est conçu et pratiqué par d'autres penseurs et artistes au cours du XX^e siècle tels que les écrivains péruviens José María Arguedas (1911-1969) ou José Carlos Mariátegui (1894-1930). Ceux-là n'ont pas cherché à promouvoir un mythe des origines mais à mettre en valeur les conditions de vie et l'expérience singulière des communautés indigènes du présent.

8.2.4. L'actualisation du passé, une pratique curatoriale ?

L'analyse des travaux précédents montre que la présence de motifs préhispaniques dans des manifestations culturelles et commerciales contemporaines est souvent interprétée par les artistes, les commissaires et les critiques comme des formes de survivances du passé dans le présent. Ces survivances fourniraient un accès à l'histoire des identités et des espaces où elles apparaissent, autant qu'elles attesteraient de la persistance de certains éléments du passé dans le présent. Cependant, cette analyse a aussi permis de montrer que l'identification des survivances repose sur la disposition et la capacité du spectateur à reconnaître ces éléments du passé. Or, comme nous l'avons vu, cette capacité et cette disposition conduisent aussi à projeter le passé sur le présent. La façon dont le travail photographique réalisé par la mexicaine Maruch Sántiz Gómez a été promu dans le champ de l'art constitue un exemple particulièrement significatif de ce phénomène.

Maruch Sántiz Gómez est issue des communautés indigènes de la région du Chiapas du Sud du Mexique, communément qualifiées de mayas. À partir de 1993 et durant plusieurs années, elle a suivi des ateliers photographiques au sein d'un projet destiné à familiariser les populations locales à la technique photographique afin de promouvoir des usages du médium répondant aux besoins de la communauté. Ce projet a donné lieu à différentes publications dont un ouvrage de Maruch Sántiz Gómez et à la

⁶⁴⁸ Cecilia Méndez, *Incas Sí, Indios No: Apuntes para el Estudio del Nacionalismo Criollo en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1995.

constitution d'une « Archive Photographique Indigène »⁶⁴⁹. Les photographies qu'elle a réalisées connurent très vite une grande fortune médiatique au sein du champ de l'art. Elles ont été exposées au Mexique puis internationalement. Dès 1994, la revue mexicaine de photographies *Luna córnea* publia certaines de ses photographies, accompagnées d'un essai de l'écrivain mexicain Hermann Bellinghausen dont l'interprétation participa et accompagna le succès de l'œuvre. En 1998, le Centro de la Imagen de Mexico lui consacra une exposition monographique et publia un catalogue (accompagné d'une réédition de l'essai) intitulé *Creencias de nuestros antepasados* (que l'on pourrait traduire par « Croyances de nos ancêtres »)⁶⁵⁰. Enfin, dans les expositions qui suivirent, le titre fut abrégé pour devenir simplement *Creencias*. L'abréviation du titre a des incidences sur la compréhension de l'œuvre dans la mesure où elle élimine la modalité temporelle qui situait dans le passé les croyances auxquelles Maruch Sántiz Gómez se réfère pour supposer qu'il s'agit de croyances encore partagées dans le présent.

La série *Creencias* a donc été réalisée à partir de 1993 mais s'est étoffée par la suite pour comprendre aujourd'hui plus de soixante-dix photographies dont une majorité en noir et blanc et d'autres en couleurs. La série est composée selon la même règle de prise de vue. Maruch Sántiz Gómez a photographié, chaque fois verticalement, un ou plusieurs objets posés sur un sol de terre, cet ou ces objets se référant à une croyance propre à la communauté indigène à laquelle elle appartient. Chacune de ces photographies est accompagnée d'un texte rédigé dans la langue tzotzil de cette communauté qui explique de manière succincte la croyance relative à ou aux objets photographiés. Chacun de ces textes a été traduit dans la langue du pays où les images ont été exposées (*Figures 304, 305, 306 et 307*⁶⁵¹).

Décrire la composition formelle de l'œuvre rend manifeste, de la part de l'artiste, une approche documentaire de la photographie. La constance des règles de

⁶⁴⁹ L'« Archivo Fotográfico Indígena » fut fondé à partir des projets photographiques menés au sein des ateliers dirigés par Carlota Duarte et nommés « Proyecto Fotográfico de Chiapas ».

URL: <http://chiapasphoto.org>

⁶⁵⁰ Maruch Sántiz Gómez, *Creencias de nuestros antepasados*, Mexico, Centro de la Imagen, 1998.

⁶⁵¹ Notre traduction française des textes en espagnol des *Figures 304 et 305* :

- 304 : « Il ne faut pas manger la première tortilla qui sort du comal, parce que l'on devient très bavard, et que l'on parle alors contre les autres ».
- 305 : « En coupant une feuille de bejao pour envelopper les tamales, on ne doit pas mentionner son nom, sinon les tamales ne cuisent pas bien : il en sort des morceaux cuits et d'autres crus ».
- Pour les *Figures 306 et 307*, le texte en tzotzil est accompagné d'une traduction en français.

prise de vue et la décontextualisation de l'objet des usages qui lui sont assignés pour être photographiés sur un fond qui reste le même rappellent en effet les protocoles de travail caractéristiques de la tradition documentaire. En outre, afin de constituer cette série, Maruch Sántiz Gómez a mené une enquête auprès des membres les plus âgés de sa communauté dans le but d'identifier et de collecter un ensemble de croyances propres à celle-ci. Dans un entretien avec la directrice des ateliers photographiques Carlota Duarte, publié par la revue *Aperture*, Maruch Sántiz Gómez explicite sa démarche :

Maruch Sántiz Gómez : J'écris, je fais des entretiens, je prends des photos, j'écoute [...]. Quand je suis avec les anciens et qu'ils me parlent, si je n'ai pas d'appareil photo, de papier et de crayon, j'oublie. Une fois que je sais quelque chose au sujet d'une croyance, je dois faire des recherches en demandant aux anciens. Il y a beaucoup de choses que la mémoire ne conserve pas. Les photographies aident, comme l'écriture, à se rappeler. [...]

Carlota Duarte : Comme tu l'as dit, les photographies et parfois les dessins sont pour ceux qui ne savent pas écrire ni lire, j'en déduis que certaines personnes comprennent toute la croyance uniquement en regardant l'image ?

Maruch Sántiz Gómez : Je crois que la photo peut se lire, mais non que tout le monde peut comprendre immédiatement, bien que certaines personnes le puissent, si bien que l'image a besoin de plus d'explications que ce que je croyais quand j'ai commencé le projet⁶⁵².

Cette description du protocole de travail de l'artiste montre que la photographie est mise au service d'une démarche documentaire. L'image et le texte ont pour fonction de documenter et de consigner ensemble les croyances de l'ethnie maya à laquelle Maruch Sántiz Gómez appartient. L'artiste propose donc une traduction formelle de ces

⁶⁵² Notre traduction de : « MS: Escribo, hago entrevistas, saco fotos, escucho [...]. Cuando estoy con los ancianos y me hablan ahora, si no tengo cámara y papel y lápiz, olvido. Una vez que sé algo de una creencia, tengo que investigar preguntando a los ancianos. Hay muchas cosas que tu memoria no guarda. Las fotografías ayudan, como la escritura, para acordar. [...]

CD: Como has dicho, que las fotografías y a veces los dibujos son para la gente que no saben escribir ni leer, deduzco que ¿entienden algunas personas toda la creencia solo con ver la imagen?

MS: Creo que la foto se puede leer, pero no toda la gente sabe inmediatamente, pero algunas sí, así que la imagen necesita mas explicación de lo que creía cuando empecé el proyecto ».

Entretien avec Maruch Sántiz Gómez mené par Carlota Duarte pour le numéro 154 de la revue *Aperture*, hiver 1999, pages 21-27, partiellement reproduit par Christopher Fraga Wiley dans un article intitulé « Las políticas del tiempo en la fotografía de Maruch Sántiz Gómez », Mexico, Centro Cultural de España de México, 2011.

croyances à travers les deux médiums que sont la photographie et le texte. L'association de ces deux médiums confirme les fonctions documentaire et didactique de cette série dans la mesure où le texte possède une fonction de relais. Il explique en effet à quelle croyance renvoie l'objet photographié pour ceux qui ne seraient pas en mesure de l'identifier en regardant simplement cet objet. Or, comme l'indique en effet la citation précédente, seuls certains membres de la communauté sont encore capables de distinguer la croyance véhiculée par l'objet photographié. Transcrite en langue écrite tzotzil, le texte offre donc une traduction graphique de la croyance à destination des membres de la communauté, d'où la valeur didactique du projet. Texte et image fonctionnent donc à la manière d'un dictionnaire. En traduisant les textes dans les langues utilisées par le public des expositions où le projet est exposé, il s'agit d'étendre cette fonction didactique en donnant à tous les spectateurs accès à ces croyances.

La valeur patrimoniale du projet apparaît au regard du fait qu'il s'agit de croyances menacées de disparition. En effet, si ces croyances ont été transmises oralement au cours du temps, le besoin de Maruch Sántiz Gómez d'interroger les « anciens » montre que cette transmission n'est vraisemblablement plus assurée, d'où le premier titre de la série : « Croyances de nos ancêtres ». Le projet de la photographe peut donc être caractérisé par une volonté de préserver ces croyances de l'oubli. Par les ressources de l'image et de l'écrit, il vient pallier une interruption du processus de transmission traditionnel de ces croyances. Cependant, c'est une tout autre conception de la valeur de ces images qui présida à leur fortune médiatique dans le champ de l'art.

L'écrivain mexicain Hermann Bellinghausen rédigea le premier essai qui accompagna l'exposition de ces images dans un des lieux du champ de l'art. Pour appréhender ces images, l'auteur utilise la conception préhispanique de l'image-comme-présence (bien que sans reprendre l'appellation de Lois Parkinson Zamora) que nous avons rencontrée pour caractériser les mises en scène photographiques qui se réfèrent au passé préhispanique ou aux syncrétismes religieux nés postérieurement à la Conquête. Ainsi, l'auteur estime que :

[Le] signifié, la croyance, est dans l'image-même [...]. En tzotzil, l'image n'a pas besoin d'explication. [...] Le concept est dans la chose. Même Dieu n'est pas abstrait ;

c'est pour cela que les missionnaires, dans leur entêtement colonial, les considéraient comme païens⁶⁵³.

Ces quelques phrases extraites de l'essai rédigé par Hermann Bellinghausen montrent comment il puise dans une conception de l'image-comme-présence pour analyser les images produites par Maruch Sántiz Gómez et en estimer la valeur. Pour lui, il ne s'agit pas d'une documentation des croyances par la photographie, mais d'une extension, par et dans l'image, de la relation qui, pour les « anciens » de la communauté, unit la croyance à l'objet dans lequel elle s'incarne. Ce présupposé repose sur l'idée que, dans les représentations du monde de cette communauté, l'objet est intrinsèquement lié à la croyance à laquelle il renvoie. Un tel présupposé repose évidemment sur ce que nous savons de la manière dont les communautés préhispaniques concevaient l'image. Hermann Bellinghausen y fait d'ailleurs implicitement référence en évoquant le combat des missionnaires contre l'idolâtrie. Ainsi, si, dans la tradition maya, l'objet et la croyance étaient unis par une relation d'immanence, cette relation ne serait pas compromise mais prolongée par la photographie.

Hermann Bellinghausen voit dans l'œuvre de Maruch Sántiz Gómez un exemple de la manière dont les communautés indigènes peuvent investir de leurs croyances des médiums contemporains. Les croyances de la communauté maya pourraient ainsi être investies dans des photographies sans être altérées par les déterminations techniques du médium. Ce ne sont donc pas les spécificités du médium qui détermineraient le statut de l'image mais les croyances préexistantes à celle-ci qui trouveraient dans la photographie un nouveau moyen de s'incarner. À partir de cette conception, qui balaye la majorité des théories sur le médium photographique, l'auteur trouve néanmoins un moyen d'évaluer la valeur artistique de l'œuvre en qualifiant Maruch Sántiz Gómez d'artiste conceptuelle.

Pour Hermann Bellinghausen, ce travail est un exemple de l'adaptation des cultures indigènes aux artefacts du monde moderne. Cette adaptation n'impliquerait pas une modification de ces cultures que l'isolement territorial aurait préservé du

⁶⁵³ Notre traduction de : « Su significado, la creencia, está en la imagen misma [...]. En tzotzil, la imagen no necesita explicación, le basta llamarse. [...] el concepto está en la cosa. Ni siquiera Dios es abstracto; por eso los misioneros, en su cerrazón colonial, los consideran paganos ». Hermann Bellinghausen, « Caligrafía de las cosas », in *Luna Córnea 5 Naturaleza Quieta*, Mexico, Centro de la Imagen, 1994, pages 7 et 10.

désenchantement et de la perte de l'aura que déplore la culture occidentale à la suite de Max Weber et de Walter Benjamin. La citation suivante constitue un exemple de la manière dont l'auteur reconduit dans son analyse des photographies de Maruch Sántiz Gómez ce *topos* de l'indigénisme : « La sphère rurale des tzotzils n'atteint pas encore, malgré les efforts publics et privés, le paradis des déchets industriels »⁶⁵⁴. De cette interprétation, et de la conception des communautés indigènes sur laquelle elle repose, découle en effet l'un des principaux travers de l'indigénisme, à savoir, la représentation de l'indigène comme un être atemporel, perpétuant ses conceptions du monde sans les altérer en dépit des évolutions auxquelles il est soumis. Aussi attractive soit-elle, cette interprétation escamote une information contextuelle que délivrait le premier titre que Maruch Sántiz Gómez donna à son travail : « Croyances de nos ancêtres ». Ce titre indique pourtant explicitement le temps passé dans lequel se situent les croyances qu'elle documente.

Dans les expositions de ces images postérieures à 1994, l'interprétation d'Hermann Bellinghausen, bien que légèrement modifiée, fut souvent reconduite par les acteurs du monde de l'art pour justifier la qualité artistique de l'œuvre⁶⁵⁵. Ces expositions mirent toutefois progressivement l'accent sur la valeur documentaire de ce travail. Dans l'exposition intitulée « América Latina 1960 - 2013 », la commissaire Sagrario Berti n'omet pas de mentionner que les croyances auxquelles les images et les textes font référence appartiennent au passé, elle considère aussi, et non sans ambiguïté, que les photographies constituent des « représentations objectives et concrètes des croyances des Indiens Chamula, transmises depuis des temps immémoriaux »⁶⁵⁶. L'adjectif « concrète » employé dans cette citation semble à nouveau faire référence à la conception préhispanique de l'image-comme-présence. En outre, la commissaire renforce la valeur patrimoniale de l'œuvre en inscrivant les croyances documentées dans le legs préhispanique et en attirant l'attention sur la généalogie de l'artiste : « Maruch Sántiz Gómez est une photographe d'origine Maya [...]. [Elle] souligne

⁶⁵⁴ Notre traduction de : « La esfera rural de los tzotziles aún no alcanza, pese a los esfuerzos públicos y privados, la esfera de los desechos industriales ».

Ibid., p. 10.

⁶⁵⁵ Ce fut notamment le cas en 2004, lors d'une exposition de l'œuvre de Maruch Sántiz Gómez au cours de la Biennale d'Art Contemporain de Taipei en 2004. Voir dans le catalogue de l'exposition, le texte coécrit par Barbara Vanderlinden et Elena Filipovic, *Do you believe in reality ?*, Taipei, Taipei Fine Arts Museum, 2004.

⁶⁵⁶ Sagrario Berti, *América Latina, 1960-2013, Photographies, op.cit.*, p. 294.

l'importance de préserver et de diffuser auprès des générations futures les coutumes, traditions, mémoires et héritages culturels de la liturgie méso-américaine »⁶⁵⁷. L'expression « liturgie méso-américaine » renvoie explicitement à l'époque préhispanique. En situant les croyances documentées plus de cinq ans après la Conquête au cœur du legs préhispanique la commissaire incite à regarder ces images dans le cadre de la conception de « l'image-comme-présence » (Lois Parkinson Zamora).

La reconnaissance artistique de l'œuvre de Maruch Sántiz Gómez est par conséquent fortement dépendante de la projection d'une conception de l'image et des communautés indigènes relevant du passé. Cette projection peut être considérée comme une manière de rendre le passé contemporain du présent. La valeur documentaire des images suffit sans doute néanmoins à reconnaître le statut artistique et culturel de l'œuvre, au regard notamment de la diversité des pratiques photographiques ayant accédé au champ de l'art, mais aussi de l'accès restreint à celui-ci qu'ont souffert les communautés indigènes en Amérique latine. Dans les travaux de Gerardo Suter, le réinvestissement de la conception préhispanique par les critiques et les commissaires se comprend eu égard aux référents de l'image : des divinités préhispaniques. Il peut être considéré comme une façon de donner au spectateur une clé d'interprétation, lui permettant de consentir théoriquement à l'illusion que les mises en scène ont pour objectif de créer. Cependant, et comme nous avons pu le constater, ce réinvestissement est toujours accompagné par l'idée que cette conception de l'image persisterait dans le présent. C'est à partir de ce prédicat que commissaires et critiques invitent à mobiliser la conception de l'image-comme-présence estimant rendre ainsi compte de la valeur des travaux photographiques.

L'analyse des travaux que nous avons réalisée dans ce chapitre n'avait pas pour but d'infirmer ou non ce prédicat mais de montrer que la conception de l'image préhispanique peut être projetée sur le présent, créant ainsi une forme d'actualisation du passé dans le présent. Dans les travaux documentaires de Mario Silva Corvetto et Pablo López Luz (et contrairement à Maruch Sántiz Gómez), si cette conception n'est pas directement actualisée, la recherche des formes survivantes du patrimoine préhispanique conduit néanmoins à les retrouver là où rien n'indique avec certitude qu'elles apparaissent. Ces travaux mettent ainsi en évidence le fait que l'identification de ces

⁶⁵⁷ *Ibid.*

formes est corrélative à une disposition à les projeter sur l'environnement. C'est pourquoi, qu'il s'agisse de mises en scène ou de formes documentaires, l'actualisation du passé est le fruit d'une démarche dialectique menée conjointement par les artistes, les commissaires et les spectateurs.

CHAPITRE 9
Contemporanéité de la situation coloniale

Une troisième forme de contemporanéité du passé peut être distinguée parmi les travaux contemporains que l'on trouve dans des expositions de photographie latino-américaine. Cette forme résulte d'une lecture critique de l'histoire de l'Amérique. Le principal constat de cette lecture est celui d'une dépendance des pays latino-américains à des formes de domination, une domination qualifiée de coloniale. Si ce constat semble naturellement s'appliquer à la période qui s'étend de la Conquête à l'indépendance des pays latino-américains au XIX^e siècle, il a trouvé de nouvelles occasions d'être appliqué pour décrire la situation de nombreux pays jusqu'aujourd'hui. Comme l'indiquait en 1974 l'historienne de l'art Marta Traba, « À partir des guerres de l'indépendance, le thème numéro un du continent a été celui de la dépendance »⁶⁵⁸. C'est donc à une Amérique latine composée de pays indépendants que s'applique le constat de la dépendance. À partir des années 1960, c'est en réaction à ce constat que des formes collectives d'émancipation ont été imaginées et mises en œuvre par la voie révolutionnaire ou parlementaire dans différents pays. On considère alors que la domination qui s'exerce sur les pays latino-américains revêt des formes déguisées : le capitalisme est considéré comme une forme de domination économique reproduisant les inégalités coloniales, de même que l'appui et même parfois l'installation des dictatures par les Etats-Unis est considérée comme une reproduction de la domination politique. Dans ce contexte, les mouvements révolutionnaires et l'exemple cubain de 1959 se présentent comme une alternative à ce que l'on qualifiera de néo-colonialisme.

Le courant de pensée dit « philosophie de la libération » qui se développe au même moment nourrit les aspirations émancipatrices de ces mouvements étant donné que « la libération était d'abord comprise comme une rupture avec le système de dépendance »⁶⁵⁹. Progressivement, le constat de la dépendance va être étendu au-delà des domaines économique et politique. Pour les penseurs de la philosophie de la libération, et plus tard du tournant décolonial, le constat de la dépendance ne concerne en effet pas seulement la question de la souveraineté nationale ou de la domination économique : « la libération impliquait également une décolonisation intellectuelle, c'est-à-dire une rupture avec les traditions de pensée académique, considérées par ces

⁶⁵⁸ Marta Traba, « La cultura de la resistencia », *op.cit.* Déjà cité, voir note de bas de page n° 233.

⁶⁵⁹ Fátima Hurtado López, « Pensée critique latino-américaine : de la philosophie de la libération au tournant décolonial », in *Cahier des Amériques latines*, n° 62, *op.cit.*, p. 24.

auteurs comme complices et collaboratrices de la domination historique »⁶⁶⁰. Depuis les années 1980, les arguments de la philosophie de la libération ont fait l'objet de critiques, en particulier concernant les dualismes impliqués par le constat de la dépendance (centre/périphérie, développement/sous-développement, dominant/dominé), au profit de théories décrivant comme plus complexes les relations entre l'Amérique latine et l'Occident (celle de l'hybridité notamment). Enfin, au cours des années 1990, d'autres critiques de la philosophie de la libération ont émané des théories postmodernes et du succès qu'elles ont rencontré en Amérique latine⁶⁶¹.

Ces critiques n'ont cependant pas fait disparaître tous les arguments de la philosophie de la libération, dont certains furent repris à partir des années 1990 par le groupe dit Modernité/Colonialité ou les penseurs du courant dit décolonial⁶⁶². Pour ces penseurs, il s'agit moins de faire le constat de la dépendance que d'analyser les différentes modalités de la domination, et notamment ce qu'Aníbal Quijano nomme la « colonialité du savoir ». Pour ces penseurs en effet, les formes de domination, bien qu'ayant évolué, sont multiples (économique, politique, culturelle, artistique), notamment parce qu'elle dispose d'une base épistémique, « selon laquelle les formes subalternes de penser ainsi que les modalités locales et régionales de configurer le monde se sont vues exclues, omises, ignorées ou rendues invisibles du domaine de la connaissance »⁶⁶³.

Le principal postulat sur lequel repose ces théories, à savoir la reproduction des mécanismes de domination, suppose une forme de contemporanéité du passé dans le présent. La reproduction des mécanismes de domination implique en effet une reproduction des inégalités coloniales et par conséquent la persistance dans le présent d'une situation configurée par le passé. Dans ce chapitre, nous allons présenter des travaux photographiques qui partagent les thèses du courant décolonial et analyser les

⁶⁶⁰ *Ibid.*

⁶⁶¹ Voir notamment :

- Carlos Beorlegui, « Criticas a la filosofía de la liberación desde la postmodernidad y la postcolonialidad », in *Realidad. Revista de ciencias sociales y humanidades*, n° 92, San Salvador, Universidad Centroamericana de San Salvador, 2003, pp. 211-249.
- Santiago Castro-Gómez, « Los desafíos de la postmodernidad a la filosofía latinoamericana », in *Dissens. Revista Internacional de Pensamiento Latinoamericano*, n° 1, Tübingen, Alemania, 1995, p. 71-87.

⁶⁶² Voir 1^{ère} Partie, Chapitre 3, 3.1.3. L'argument décolonial et le procès de l'histoire officielle.

⁶⁶³ Fátima Hurtado López, « Pensée critique latino-américaine : de la philosophie de la libération au tournant décolonial », *op.cit.*, p. 31.

différentes modalités visuelles qu'elles prennent, ainsi que les interprétations qui les confortent dans les discours curatoriaux.

9.1. Le constat « décolonial »

9.1.1. *Le trauma de la Conquête*

Durant les années 2000 et 2001, l'artiste argentin res a réalisé une série de photographies intitulée *La ruta de Cortés* (que nous pourrions traduire par « La route de Cortés »). Comme pour la série *NECAH/1879* qu'il a réalisée en 1996 et que nous avons présentée dans la deuxième partie⁶⁶⁴, l'artiste procède en suivant un itinéraire préétabli dont l'histoire a conservé la trace. Il s'agit ici de la route suivie par le conquistador Hernán Cortés en 1519 qui le conduisit jusqu'à Tenochtitlán (l'actuelle Mexico) et à la création de la Nouvelle-Espagne. La première image qui ouvre la série est d'ailleurs une carte non datée de la route de Cortés. Contrairement à la série précédente *NECAH/1879* qui retrace la Conquête du désert, l'artiste ne s'appuie pas ici sur un récit visuel de cette Conquête, c'est pourquoi les photographies qu'il réalise n'impliquent pas explicitement une mise en relation avec d'autres documents iconographiques.

On distingue néanmoins dans les photographies les principales étapes de la route de Cortés, indiquées notamment par le nom des lieux photographiés qui servent souvent de légendes aux images. En guise d'exemple, dans la *Figure 308*, le nom du volcan devant lequel l'expédition Cortés est passée avant d'arriver à Tenochtitlán (et que certains conquistadors auraient même gravi) est utilisé comme titre de l'image. La cage de football, à travers laquelle on peut voir le volcan Popocatepetl, fait office de cadre permettant d'imaginer le point de vue à travers lequel les conquistadors ont pu observer le volcan, notamment parce que, hormis la cage de football, on ne distingue aucun édifice permettant de contextualiser la prise de vue d'un point de vue temporel. Dans cette série, l'enjeu n'est toutefois pas de documenter les différents paysages à travers lesquels l'expédition de Cortés se fit un chemin. Les photographies qui la composent sont diverses et la majorité d'entre elles montrent un Mexique contemporain.

L'expédition de Cortés est une référence explicitée par le titre et la carte qui ouvre la série, mais qui apparaît de manière implicite dans la plupart des images.

⁶⁶⁴ Voir 2^{ème} Partie, Chapitre 5, 5.1.3. Réinterprétation de l'histoire édifiante depuis le présent.

Lorsqu'elle devient plus évidente, c'est à travers la présence de motifs et de figures marquantes de cette période historique. Les *Figures 309* et *310* situées au début de la série mettent en évidence l'un des plus célèbres figures de la Conquête, le cheval, animal inconnu avant l'arrivée des Espagnols. Dans la *Figure 309*, sa juxtaposition par l'artiste sur une photographie de la mer des Caraïbes évoque l'arrivée des conquistadores depuis l'île d'Hispaniola (actuelle Cuba). Dans la *Figure 310*, le cheval apparaît dans un sac en plastique (il s'agit sans doute d'une figurine de plastique) comme pour signaler qu'il s'agit d'un animal exporté en Amérique. L'aspect flou de ces deux chevaux met en évidence le fait qu'il s'agit d'une intervention de l'artiste sur l'image. Le flou semble indiquer que l'apparition de cette figure est aussi le fruit de la projection de l'artiste des épisodes de la Conquête sur l'environnement qui l'entoure alors qu'il parcourt la route suivie par Cortés près de cinq cent ans plus tôt.

D'autres interventions de l'artiste sur les images évoquent la violence des combats qui jalonnèrent la route de Cortés. Dans la *Figure 311*, sur la photographie d'une plage l'artiste a placé des allumettes dont la forme renvoie à un motif préhispanique. Le titre implique cet ancrage contextuel en désignant comme « mayas » ces allumettes dont la forme ressemble à celle du tonnerre. L'allumette évoque métaphoriquement la violence de la Conquête et l'embrasement qu'elle signifia pour les différents peuples préhispaniques de la région. Dans cette autre image (*Figure 312*) et comme l'indique la légende, l'artiste fait référence à un mythe aztèque de la création du monde : le Cinquième soleil, qui correspond au cinquième et dernier âge du calendrier aztèque. Cette référence, associée à l'indication géographique donnée par la légende (qui désigne la ville photographiée comme étant celle de Cholula), ainsi qu'à la tâche rouge, semble permettre de rattacher l'image à un épisode sanglant de la route de Cortés. La ville de Cholula fut en effet mise à sac par les troupes de Cortés et ses alliés indigènes qui y massacrèrent ensemble des milliers d'Aztèques. La référence à cet épisode, que res associe au mythe aztèque du Cinquième soleil, rappelle la manière dont les Aztèques ont interprété les événements de la Conquête, l'arrivée des conquistadores et l'effondrement de leur civilisation, en fonction de leur propre mythologie, comme le montre l'historien et l'anthropologue Nathan Wachtel dans *La vision des vaincus*.

Si, dans ces différentes photographies, l'intervention de l'artiste est manifeste et se traduit par l'insertion de figures iconiques ou de symboles, elle n'apparaît pas dans la

majorité des autres images qui composent la série autrement que par les ressources traditionnelles de la photographie documentaire, en particulier le choix du cadrage. Les interventions directes et manifestes de l'artiste contribuent à guider l'interprétation, elles garantissent le maintien de l'épisode historique de la Conquête comme cadre de référence pour appréhender les autres images. Parmi ces images, beaucoup d'entre elles montrent des paysages contemporains, caractérisés par une urbanisation très souvent inachevée (*Figure 313*) ou rendue incohérente par le cadrage de l'image (*Figure 314*). Dans un ouvrage monographique consacré aux œuvres de l'artiste argentin, *La ruta de Cortés* est accompagnée d'un texte introductif intitulé « Le présent comme histoire »⁶⁶⁵. Le titre invite à considérer les photographies du Mexique contemporain à l'aune de l'histoire de la Conquête. Dardo Castro, l'auteur du texte, commente de nombreuses images de la série y trouvant des occasions de mettre en lien des épisodes de la Conquête avec des événements beaucoup plus récents. C'est notamment le cas pour la photographie de la place de Tlatelolco à Mexico (*Figure 314*) : « Tlatelolco, dernier lieu de résistance aztèque, est la tragédie réitérée. Le massacre des étudiants sur la Place des Trois Cultures en 1968, le tremblement de terre de 1986 »⁶⁶⁶.

En raison du fait qu'y cohabitent des ensembles architecturaux appartenant aux périodes préhispanique, coloniale et moderne, la place de Tlatelolco ou place des Trois Cultures de Mexico est en effet doté d'une valeur symbolique et historique particulière. C'est pourquoi elle est au Mexique un haut lieu de la contestation sociale. Dans la citation précédente, l'auteur met en parallèle des événements relatifs à ces différentes périodes historiques et pratique donc l'anachronisme auquel invite la série. En effet, le contraste établi par l'artiste entre les images qui composent la série et le titre qu'il lui donne peut déjà être considéré comme l'indice d'un anachronisme. En prenant pour cadre de référence l'épisode historique marquant la genèse de l'Amérique *latine*, et en produisant des images qui, pour une majorité d'entre elles, rendent compte d'un Mexique contemporain, res invite à pratiquer l'anachronisme afin d'élaborer une réflexion métahistorique quant à l'état de ce pays et, par extension, de toute l'Amérique latine. La pratique de l'anachronisme n'est toutefois pas régie par une mise en relation

⁶⁶⁵ Dardo Castro, « El presente como historia », *La verdad inútil, op.cit.*, p. 111.

⁶⁶⁶ Notre traduction : « Tlatelolco, ultimo lugar de resistencia azteca, es la tragedia reiterada. La masacre de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas en 1968, el terremoto de 1986 ». *Ibid.*, p. 111.

explicite entre des images appartenant à différentes temporalités, comme c'est le cas dans la série *NECAH/1879* qui met côte à côte des photographies d'archives et des photographies contemporaines. Ici, les marqueurs historiques sont bien plus sporadiques et hétérogènes. Ils sont identifiables grâce aux interventions de l'artiste sur les images, à l'aide des indices d'historicité que contiennent aussi certaines d'entre elles, parfois à travers le titre qui leur a été donné, mais aussi par la mise en relation de différentes images de la série.

Les photographies se présentent comme des fragments, glanés au cours de la route suivie par l'artiste au gré des contingences du voyage. Aucun lieu réel de la route de Cortés n'est observable sur ces images, si ce n'est peut-être le symbole de la Conquête que constitue une photographie représentant la cathédrale de Mexico qui laisse apparaître au premier plan les ruines du temple aztèque sur lequel elle fut construite (*Figure 315*), ou « la maison de Cortés » de Veracruz, envahie par la prolifération de racines (*Figure 316*). On perçoit très peu d'individus sur ces photographies, ils n'apparaissent que rarement et isolément. L'accumulation de ces fragments et les titres des images invitent à effectuer des rapprochements et des comparaisons. La *Figure 317* représente l'étal éphémère d'un vendeur d'accessoires automobiles qui s'est posté devant un cimetière. Le titre de l'image « Temple de l'automobile » fait écho à l'une des images qui suit dans l'organisation de la série. Celle-ci est intitulée « Temple enterré, Tlaxcala » (*Figure 318*), on y voit un monticule de terre entouré par un grillage et d'où émerge des pierres, le titre implique qu'il s'agit d'une ruine de pyramide préhispanique. La comparaison de ces deux images à laquelle nous invite la répétition du terme « temple » dans les deux titres produit une impression désenchantée du présent, renforcée par l'aspect désolé de nombreux paysages où l'on distingue des ruines ou des débris épars. L'accumulation des fragments représente une contemporanéité caractérisée par l'inachèvement et l'incohérence, auxquels s'ajoutent des références à la société de consommation qui sont exposées d'un point de vue critique, à travers par exemple une photographie de déchets de bouteilles plastiques compressées, la figure de Mickey Mouse, ou un présentoir de bandes dessinées érotiques.

Même la ferveur religieuse est appréhendée sur le mode du désenchantement. Dans la *Figure 319*, une statuette de l'enfant Jésus apparaît dans un sac plastique qui la

transforme en marchandise reproductible, sans doute trouvée dans la vitrine d'un commerce. La valeur critique de l'image se révèle au regard de l'indication géographique reportée dans le titre : « Enfant divin, Veracruz ». Veracruz fut la première ville créée par Cortés sur le continent américain, le nom qu'il lui donna alors est « Villa Rica de la Vera Cruz », soit la « Ville Riche de la Vraie Croix ». C'est l'adjectif « vraie », conservé dans le nom actuel de la ville sous forme de préfixe, qui suscite un regard critique sur la religion étant donné le caractère mercantile de la représentation de l'enfant Jésus dans la photographie de res. Veracruz est aussi la ville où Cortés fit mettre hors d'usage les navires sur lesquels il était arrivé avec ses hommes, afin de s'assurer qu'aucun d'entre eux ne puisse faire défection. Dans le texte introduisant cette série, Dardo Castro fait implicitement référence à cet événement à propos d'une photographie du port de Veracruz où l'on distingue des débris jonchant la plage entre les pierres (*Figure 320*), mais il étend son interprétation de l'image pour généraliser le constat de désenchantement que suscite l'ensemble de la série :

Les photos de res occultent et dévoilent. Elles occultent la mer [...] ou l'avilisse avec des morceaux de maçonneries ou de fers tordus, comme si aurait naufragé là non un navire mais un édifice ou une ville, et avec elle, un rêve ; celui du progrès infini. Pendant ce temps, les restes du naufrage se répètent une fois de plus⁶⁶⁷.

L'idée d'une répétition du caractère tragique des événements de la Conquête, que l'on trouve dans les deux citations précédentes de Dardo Castro, est la thèse centrale du texte qu'il a rédigé pour introduire l'œuvre. Le désenchantement que l'on perçoit à travers les images est le signe d'une perte de confiance dans les valeurs de la modernité et en particulier dans celle du progrès. Afin de comprendre la valeur métahistorique de cette critique, soit le lien entre un constat effectué depuis le contexte contemporain et la référence tutélaire de la Conquête sous laquelle se place l'artiste, il nous faut revenir sur

⁶⁶⁷ Notre traduction de : « Las fotos de res occultan y develan. Ocultan el mar [...] o lo envilece con trozos de mampostería y hierros retorcidos, como si allí hubiera naufragado no un barco sino un edificio o una ciudad, y con ello, un sueño; el del progreso infinito. Entretanto, los restos del naufragio se repiten una y otra vez ».

Ibid., p. 111.

la manière dont la modernité est conçue et critiquée en Amérique latine au moins depuis les années 1990⁶⁶⁸.

9.1.2. *L'anachronisme : modalité du constat « décolonial »*

Pour le sociologue Aníbal Quijano (l'un des principaux représentants du courant dit décolonial), « le processus de production de la modernité a une relation directe et profonde avec la constitution historique de l'Amérique Latine »⁶⁶⁹. Dans l'ouvrage intitulé *Modernidad, Identidad y utopía en América Latina*, Aníbal Quijano estime que le concept de modernité n'a pu être pensé en Europe que suite à la colonisation de l'Amérique : d'une part, parce que le pillage des ressources naturelles – et métallifères en particulier – a permis une immense accumulation de capital, et d'autre part, parce les colons redécouvrirent dans leur rencontre avec l'altérité de « vieilles aspirations sociales qui n'avaient jusqu'alors pas d'existence sinon sous la forme de mythes attribués à un passé ignoré »⁶⁷⁰. Au-delà d'une analyse historique du concept de modernité, la description du contexte contemporain par les chercheurs montre que les valeurs de progrès et d'émancipation associées à la modernité ne peuvent être appliquées pour caractériser les pays latino-américains. Rappelons que, pour Néstor García Canclini, l'Amérique latine doit être conçue « comme une articulation plus complexe de traditions et de modernités »⁶⁷¹.

La modernité est ainsi généralement considérée comme inachevée et comme un projet tronqué en Amérique latine. Pour certains penseurs et notamment ceux du courant décolonial, la modernité doit être considérée comme une ressource idéologique

⁶⁶⁸ Nous avons vu dans la première partie que le paradigme d'interprétation du monde fourni par la modernité est attaqué de toute part et déconstruit par de nombreuses théories en Amérique latine, que ce soit par la théorie de l'hybridité (Voir 1^{ère} Partie, Chapitre 2, 2.2.1. La matrice du métissage : creuset indigéniste, hybridité et hétérogénéité), par celle du néobaroque (Voir 1^{ère} Partie, Chapitre 3, 3.2.1. Décrire la multitemporalité) ou par le courant de pensée dit décolonial (Voir 1^{ère} Partie, Chapitre 3, 3.1.3. L'argument décolonial et le procès de l'histoire officielle). Au sein de chacune de ces théories, le concept de modernité est considéré comme inopérant pour penser l'Amérique latine.

⁶⁶⁹ Notre traduction de : « el proceso de producción de la modernidad tiene una relación directa y entrañable con la constitución histórica de América Latina ».

Aníbal Quijano, *Modernidad, Identidad y utopía en América Latina*, *op.cit.*, p. 11.

Voir aussi, Enrique Dussel, 1492. *El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la modernidad"*, Bogotá, Anthropos, 1992.

⁶⁷⁰ Notre traduction de : « viejas aspiraciones sociales que hasta entonces no tenían existencia sino como mitos atribuidos a un ignoto pasado ».

Ibid.

⁶⁷¹ Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, *op.cit.* Déjà cité, note de bas de page n° 125.

permettant à l'Occident de reconduire un projet de domination dissimulé derrière l'illusion du progrès commun, à travers notamment l'adoption d'un modèle économique accentuant l'inégalité des relations entre l'Amérique latine et l'Occident. Cette hypothèse est déjà formulée dès les années 1970 par les penseurs de la philosophie de la libération comme en atteste la citation suivante du philosophe et historien Enrique Dussel qui appartient aujourd'hui au groupe dit Modernité/Colonialité :

La métaphysique du sujet s'est concrétisée historiquement, depuis le XVI^e siècle, comme gouvernée par la dialectique de dominant/dominé, puisque la « volonté de pouvoir » fut le point culminant de la modernité. Mais, si le dépassement de la modernité est ce qui est en train d'être conçu, ce dépassement historique est un mouvement de libération. La philosophie latino-américaine trouve là une occasion de s'imposer⁶⁷².

Si Enrique Dussel conçoit en 1972 le « dépassement » comme en train d'advenir, c'est notamment parce que, au-delà du domaine des idées, le contexte politique des années 1970 semble recéler des promesses d'émancipation (incarnées notamment par la révolution cubaine ou l'accession au pouvoir de Salvador Allende au Chili). À partir des années 1990, bien que le groupe dit décolonial reprenne ces promesses et certains des arguments de la philosophie de la libération, l'optimisme des années 1970 a disparu devant le constat d'échec ou l'avortement des projets politiques d'émancipation de nombreux pays latino-américains. Or, pour les penseurs du groupe décolonial, cet échec est la preuve d'une persistance des mécanismes de domination en Amérique latine.

Bien que ces références ne soient pas explicitement présentes dans la série de photographies de res, ni dans les textes qui l'accompagnent, elle est impliquée par la description du contexte contemporain qu'il fournit au prisme de l'un des épisodes fondateurs de la Conquête (soit de la domination occidentale sur l'Amérique latine). Enfin, aux photographies de la série que nous avons présentées, s'ajoute une autre image permettant pertinemment de montrer que cette œuvre partage le constat de la

⁶⁷² Notre traduction de : « La metafísica del sujeto se concretó históricamente, desde el siglo XVI, como dialéctica de dominador-dominado, ya que la 'voluntad de poder' fue la culminación de la modernidad. Pero, si la superación de la modernidad es lo que se viene gestando, dicha superación histórica, es un movimiento de liberación. La filosofía latinoamericana tiene ahora su oportunidad ». Enrique Dussel, *Para una de-STRUCCIÓN de la historia de la ética I*, Mendoza, Ser y Tiempo, 1972, p. 162.

théorie décoloniale. Bien que cette image ouvre la série, nous avons volontairement choisi de ne la présenter que maintenant pour les besoins de l'analyse. L'exposition de cette image dans un format beaucoup plus grand que les autres photographies de la série lui confère une valeur tutélaire pour accompagner notre regard sur les autres images. Il s'agit d'une photographie représentant le négatif photographique du cadavre de Che Guevara (*Figure 321*), réalisé par le photojournaliste bolivien Freddy Alborta le 9 octobre 1967, peu après l'exécution du Che par l'armée bolivienne et avec l'appui des services de renseignements états-uniens. Le cadavre de Che Guevara est allongé sur civière, entouré de militaires qui touchent son corps comme pour attester du décès. Leur geste confirme involontairement l'importance symbolique que revêt le Che en tant que figure de la révolution.

En choisissant la photographie de Freddy Alborta et non le célèbre portrait d'Alberto Korda, l'artiste souligne l'effondrement du projet d'émancipation qu'incarnait la figure du Che. En photographiant le négatif et non pas en le reproduisant, on confère à cette image une valeur différente des photographies qui composent la série. L'image en négatif exemplifie le constat d'échec des projets révolutionnaires, puisqu'elle est le revers du symbole positif que constitue l'émancipation promise par ces projets. Le choix du négatif confère à l'image un aspect spectral qui renforce le sentiment de désillusion produit par ce constat. Enfin, cette image possède un statut différent de celui des autres photographies de la série dans la mesure où elle ne contribue pas à documenter la route de Cortés. Elle sert de contrepoint pour appréhender la représentation du contexte contemporain qu'offrent les photographies à travers le prisme de l'épisode historique de la Conquête qui intronisa le système de domination coloniale.

Mais, la représentation désenchantée du contexte contemporain que produisent les photographies de la série suscite en retour une interprétation plus étoffée de la photographie du cadavre du Che. L'image n'est plus seulement la représentation de l'échec d'une tentative d'émancipation, elle devient le symbole d'une répression et d'une domination permanentes exercées sur l'ensemble de l'Amérique latine depuis la colonisation. Les différentes temporalités présentes dans cette série – celle de la colonisation, celle des mouvements révolutionnaires des années 1970 et celle du contexte contemporain – sont ainsi mises en relation afin de susciter une interprétation

métahistorique quant à la situation des pays d'Amérique latine. L'anachronisme est la modalité heuristique permettant cette interprétation et le constat qui en résulte. Ainsi, si la photographie du Che ne renvoie qu'à un événement historique ponctuel, au regard du discours métahistorique produit dans la série, elle devient le symbole de la pression exercée sur l'Amérique latine pour faire taire ses projets d'émancipation et pour y imposer une domination qui pourra être qualifiée de néocoloniale. C'est sur la base de ce prédictat que la commissaire et critique Valeria González produit une interprétation de la série qui reprend la thèse principale du constat « décolonial » : « *La route de Cortés* porte aussi sur la thématique de la Conquête, comprise comme processus continu par lequel se reproduisent les mécanismes de domination. La proposition devient explicite en mettant en relation la Conquête du Mexique avec la mort du Che en Bolivie »⁶⁷³.

Cependant, les photographies qui composent la série de res ne mettent pas en évidence « les mécanismes de domination » auxquels se réfèrent Valeria González dans la citation précédente. En effet, en dehors des références à la Conquête impliquées par les interventions réalisées par l'artiste sur les images, les photographies produisent, à travers l'accumulation de points de vue fragmentaires, une représentation contemporaine avant tout caractérisée par un désenchantement et un inachèvement. Ainsi, on peut considérer que la série montre les effets produits par ces mécanismes de domination, plutôt que les mécanismes eux-mêmes. Les seuls éléments qui puissent être interprétés comme des manifestations contemporaines d'une domination néocoloniale sont les références à la société de consommation. Si le lien entre la société de consommation (et le modèle économique dont elle relève) et une domination néocoloniale est explicitement effectué par les penseurs de la philosophie de la libération et du groupe dit décolonial, aucun indice visuel ne permet ici de faire ce lien, hormis l'ironie qui préside à l'utilisation du terme « temple » pour qualifier autant une ruine préhispanique qu'un étal d'accessoires automobiles (*Figures 317 et 318*).

Par conséquent, si les critiques et les commissaires appliquent le constat « décolonial » à cette série de photographies, ils le font en référence à l'épisode de la

⁶⁷³ Notre traduction de : « *La ruta de Cortés* versa también sobre la temática de la Conquista, entendida como un proceso continuo por medio del cual se reproducen los mecanismos de dominación. El planteo se hace explícito al vincular la conquista de México a la muerte del Che en Bolivia ». Valeria González, *La verdad inútil*, op.cit., 192.

Conquête qu'est la route de Cortés et à la photographie du cadavre du Che. Autrement dit, ces références introduisent un anachronisme par rapport à la représentation du contexte contemporain que donnent les photographies de la route, et non par la représentation visuelle des « mécanismes de domination ». Certains artistes dont les œuvres et les propos partagent le constat « décolonial » vont néanmoins tenter de mettre en évidence ces mécanismes.

9.1.3. Reproduction de la domination coloniale

Dans une série d'images intitulée *Tenguel, el tamaño del tiempo* (« Tenguel, la taille du temps »), réalisée durant les années 1998 et 1999, l'artiste équatorienne Lucía Chiriboga trouve une manière de représenter certains de ces mécanismes de domination en mettant en relation différentes périodes de l'histoire de la région de Tenguel en Equateur. Comme nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse et rappelé dans l'introduction de ce chapitre, pour les penseurs du courant de pensée décolonial, ces mécanismes sont à l'œuvre dans différents domaines. Dans la série que nous présentons maintenant, ce sont en particulier les mécanismes de domination économique et territoriale qui sont mis en évidence. Rédigé par l'artiste elle-même, le texte introduisant la série délivre des informations contextuelles essentielles pour comprendre les images et notamment la valeur de l'articulation des différents supports iconographiques qui composent chacune d'entre elles. Or, en posant des conditions préalables à l'interprétation des images eu égard à un contexte géographique, celui de la région de Tenguel, et temporel, de la période préhispanique au XX^e siècle, ce texte reprend d'emblée les conditions nécessaires à l'application du constat « décolonial », soit une réflexion menée à partir d'un point de vue métahistorique :

Au cœur du monde andin, dans les territoires qui composent actuellement l'Equateur et le Pérou se trouve Tenguel ; un ancien drame de frontières qui se brisent et se reconstruisent en fonction des confrontations pour le contrôle de la terre, depuis les temps précoloniaux jusqu'aux luttes paysannes de la moitié du XX^e siècle⁶⁷⁴.

⁶⁷⁴ Notre traduction de : « En la entraña del mundo andino, en los territorios que componen actualmente Ecuador y Perú, está Tenguel; un antiguo drama de fronteras que se quiebran y se reconstruyen, a tenor de las confrontaciones por el control de la tierra, desde tiempos precoloniales hasta las luchas campesinas de mediados del siglo XX ».

Dans l'analyse qui suit, il s'agit moins d'affirmer que l'artiste Lucía Chiriboga partage le constat « décolonial » que de montrer comment l'articulation de différents documents iconographiques lui permet d'élaborer une réflexion métahistorique quant aux mécanismes de contrôle et d'exploitation d'un territoire et de ses ressources à partir d'une main d'œuvre locale.

Les images de cette série ont été créées en combinant d'anciennes cartes de la région, des titres de propriétés, des photographies d'archives, mais aussi des photographies réalisées par l'artiste (*Figures 322 à 325*). La temporalité précise à laquelle appartient chacun de ces documents n'est jamais mentionnée dans les images, ni dans les légendes qui les accompagnent. La nature des documents utilisés est observable depuis les images, elle n'est toutefois jamais précisément décrite par les titres que l'artiste leur a donnés ou par les nombreuses informations contextuelles qu'elle délivre dans le texte introduisant la série. L'artiste indique toutefois la valeur symbolique de ces documents et donne ainsi au spectateur une clé d'interprétation des images : « l'écriture et l'image – les titres de propriétés et la cartographie – de Tenguel seront les symboles du pouvoir terrestre et divin des uns, et le dépouillement et la nostalgie des autres »⁶⁷⁵. Les cartes et les titres de propriétés qui composent les images de la série doivent donc être conçus comme les instruments de la domination territoriale de la région.

Le texte introductif possède d'abord une fonction narrative, les informations qu'il délivre forment un bref récit présentant de manière chronologique les événements majeurs qui marquèrent l'histoire de la région de Tenguel, de la période préhispanique au XX^e siècle. La chronologie est cependant défaits par les images qui font cohabiter des documents issus des différentes temporalités couvertes par la période identifiée. L'anachronisme que constitue donc chacune d'entre elles permet de mettre en relation ces différents événements. Il pourrait permettre de dater les événements auxquels renvoient les documents iconographiques. Toutefois, toutes les images qui composent la série ont une facture esthétique similaire qui tend à rendre impossible la bonne datation

Lucía Chiriboga, *Mapas Abiertos*, *op.cit.*, p. 268.

⁶⁷⁵ Notre traduction de : « la escritura y la imagen – los títulos de propiedad y la cartografía – serán los símbolos del poder terrenal y divino de los unos, y el despojo y la nostalgia de los otros ».

Ibid.

des documents et les situe tous dans un passé indéterminé. L'artiste a en effet artificiellement vieilli certains documents en les traitant notamment avec du bitume de Judée, qui produit une couleur jaune orangé caractéristique, et en brûlant les bords des cartes et des titres de propriété. Si les images ont, comme le texte, une fonction narrative quant à la région de Tenguel, les récits visuels qu'elles produisent échappent à la chronologie. Ils ont en effet pour fonction de représenter d'un point de vue métahistorique l'opposition dominant/dominé qu'établit la citation précédente quant à la répartition des propriétés et du pouvoir. Le texte indique ensuite qui sont les dominés : il s'agit des « héritiers de Tomalá »⁶⁷⁶, Tomalá étant le cacique de la région qui fut destitué par les conquistadores. Les paysans locaux qui fournirent la main d'œuvre nécessaire à l'exploitation des ressources naturelles sont donc identifiés comme les descendants du chef indien préhispanique.

Dans la *Figure 322*, une carte de la région de Tenguel constitue le fond de la représentation sur laquelle deux images différentes ont été reproduites plusieurs fois et superposées en divers endroits. L'une de ces deux images représentent le portrait d'un Indien, tandis que l'autre représente un morceau de pierre sculptée dont l'origine est difficilement identifiable. Il pourrait s'agir d'un bas relief d'une église coloniale autant que d'une sculpture préhispanique. La carte montre la région de Tenguel divisée en parcelles définies par un tracé géométrique perpendiculaire. La disposition des images s'apparente à la façon dont on indique l'emplacement de populations ou de sites d'intérêts sur une carte. À la lecture du titre de l'image, « Icones de la résistance », cette disposition suggère que la représentation élaborée par Lucía Chiriboga cartographie une lutte menée par la communauté indigène locale. Dans la série, les différentes images représentant des Indiens ou incarnant la figure de l'Indien sont en fait des représentations de héros et martyrs des révoltes indigènes du XVIII^e siècle⁶⁷⁷. Toutefois, à moins de connaître ces images, aucune information donnée dans la série ne permet d'identifier ces figures. L'utilisation de ces images par l'artiste équatorien Tomás Ochoa, dans une série intitulée *Indios medievales* que nous analyserons bientôt, nous a

⁶⁷⁶ Notre traduction de : « los herederos de Tomalá ».

Ibid.

⁶⁷⁷ Les deux images utilisées par Lucía Chiriboga représentent :

- Túpac Amaru qui mena en 1780 une insurrection contre l'Empire espagnol à Cuzco.
- Túpac Katari qui fit de même en 1781 près de La Paz.

Tous deux furent condamnés à mort par l'Empire espagnol. Ils subirent l'écartèlement et leurs membres furent exposés dans différentes villes de la vice-royauté du Pérou.

permis de les identifier. Le titre de la *Figure 323*, « Icones du pouvoir », permet d'identifier l'autre protagoniste de cette lutte. L'image est composée à partir de la même carte que la précédente. Parmi les images juxtaposées sur la carte, quatre sont situées au milieu, cependant que l'on retrouve en marge de la carte le portrait de l'Indien de la *Figure 322*. Le visage qu'il représente est tourné vers l'extérieur de la carte tandis qu'au milieu domine la représentation d'un individu dont le visage n'est pas visible mais dont le costume signale le statut de puissant. Il pourrait s'agir d'un général de l'armée en uniforme de parade ou d'un président. Après l'indépendance et avant que la région ne devienne la propriété de la *United Fruit Company* en 1933, la région fut effet contrôlée par des membres de la famille présidentielle qui y développèrent intensivement la culture du cacao. Au début du XX^e siècle, l'importance de l'exploitation cacaotière dans l'économie nationale signifia pour l'Equateur l'entrée dans le capitalisme.

Tous les événements auxquels – grâce au texte – les images font référence impliquent un contrôle territorial de la région motivé par l'intérêt économique que représentent ses ressources naturelles ainsi que l'exploitation de la main d'œuvre locale. La série dresse donc une forme de généalogie des conflits pour la terre connus par Tenguel. On constate notamment l'évolution des propriétés foncières sur les différentes cartes. Mais cette généalogie s'intéresse moins aux étapes temporelles des conflits qu'à la constance des rapports inégalitaires entre administrateurs fonciers et mains-d'œuvre indigènes autochtones. La figure de l'Indien apparaît ou est évoquée dans chacune des images qui composent la série de façon à souligner la dépossession subie par les communautés autochtones depuis la Conquête.

Au XVI^e siècle, les conquistadores prirent possession de la région de Tenguel alors sous le contrôle du chef Indien Tomalá qui avait antérieurement résisté aux assauts de l'Empire inca en pleine expansion de ses frontières. La région devint une grande hacienda alimentée en main d'œuvre par une population locale réduite en esclavage. D'immense exploitation cacaotière après l'indépendance, la région fut transformée en exploitation bananière lorsqu'elle fut rachetée par la *United Fruit Company*. En 1962, une grève et une révolte des paysans conduisit au départ de la compagnie transnationale et au rachat des terres par l'Etat équatorien qui y forma ensuite des coopératives et revendit aux paysans la terre divisée en parcelles. Le texte introduisant la série relate de manière succincte ces différents événements. L'œuvre de Lucía Chiriboga s'inscrit dans

les motivations du récent « Projet de Récupération de la Mémoire Historique du canton de Guayaquil » (auquel appartient la région de Tenguel) qui permet de divulguer les conflits territoriaux jalonnant et caractérisant l'histoire de Tenguel⁶⁷⁸. Selon la distinction entre histoire et mémoire, l'Etat ayant eu le monopole de l'histoire, la mémoire serait le biais par lequel une « histoire des vaincus » peut être réalisée, comme en témoigne la citation suivante de la conseillère Marcela Miranda Pérez qui participe à la coordination du projet : « L'idée de ce projet est de faire ce que les élites n'ont pas fait : construire l'histoire depuis ses véritables artisans [...], depuis les habitants qui ont dû se battre énormément pour un morceau de terre [...], pour faire reconnaître leurs droits »⁶⁷⁹.

L'œuvre de Lucía Chiriboga fait écho à ce projet et à l'opposition mémoire contre histoire officielle sur laquelle il repose, comme l'indique le commissaire et historien de l'art José Antonio Navarrete : « Lucía Chiriboga problématise la narration officielle dominante de l'histoire équatorienne. [...] Tenguel, la Taille du Temps, récit alternatif qui récuse l'exclusion des indigènes de l'histoire du pays et du territoire public du discours institutionnel »⁶⁸⁰. La figure du paysan indigène apparaît en effet dans presque toutes les images de la série. On la retrouve incarnée par des visages juxtaposés sur les cartes (*Figures 322 et 323*) ou sur des titres de propriété (*Figure 324*), mais aussi évoquée par la présence d'éléments sculpturaux renvoyant à la période préhispanique

⁶⁷⁸ Le « Proyecto de Recuperación de la Memoria Histórica del cantón de Guayaquil » a été développé par le « Conseil de Participation Citoyenne et de Contrôle Social » (« Consejo de Participación Ciudadana y Control Social ») de l'Etat Équatorien.

Ce projet fait suite à des travaux récents menés par des historiens qui contribuèrent à mettre en lumière les événements que relate Lucía Chiriboga dans le texte introductif de la série.

Voir notamment :

- Jorge Núñez, *Guayaquil, una ciudad colonial del trópico*, Guayaquil, Archivo Histórico del Guayas/Banco Central del Ecuador, 1997.
- Paola Sylva Charvet, *El banano en el Ecuador: Transnacionales, modernización y subdesarrollo*, Quito, FLACSO/Corporación Editora Nacional, 1987.
- Manuel Chiriboga, *Jornaleros y Gran Propietarios en 135 años de Exportación Cacaotera (1790-1925)*, Quito, Consejo Provincial de Pichincha, 1980.

⁶⁷⁹ Notre traduction de : « La idea de este proyecto es hacer lo que las élites no han hecho: construir la historia desde sus verdaderos artífices [...], desde la ciudadanía que ha tenido que luchar muchísimo por un pedazo de tierra [...], por acceder a que sus derechos se cumplan ».

Marcela Miranda Pérez, « Recuperando las memorias de la historia del Guayaquil olvidado », http://www.cpcas.gob.ec/?mod=foro_post&id=1183, consulté le 27 novembre 2014.

Le projet montre toutefois que c'est à travers les institutions étatiques que cette mémoire est récupérée.

⁶⁸⁰ Notre traduction de : « Lucía Chiriboga problematiza la narración oficial dominante de la historia ecuatoriana. [...] Tenguel, el Tamaño del Tiempo, relato alternativo que recusa la exclusión de los indígenas de la historia del país y del territorio publico del discurso institucional ».

José Antonio Navarrete, 1998, <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/chiriboga/article2.html>, consulté le 27 novembre 2014.

(Figure 325). Par conséquent, la figure du paysan indigène apparaît au centre des conflits qui scandent l'histoire de la région et ne cessent de réitérer les mêmes enjeux : la dépossession des populations locales au profit de l'exploitation des ressources naturelles à partir de la main d'œuvre qu'elles fournissent.

Comme nous l'avons vu dans la série précédente, « La route de Cortés », réalisée par res, la Conquête est identifiée comme l'événement fondateur d'une domination coloniale qui caractériserait encore la situation contemporaine. Rappelons que cette représentation de la situation des pays latino-américains est aussi celle que formule en 1972 Edmundo Desnoes dans l'ouvrage *Para verte mejor América Latina*⁶⁸¹ : « Notre Amérique [...] est un vaste champ de bataille. La confusion se déchaîne le lundi 29 octobre 1492 »⁶⁸². Dans la série « Tenguel, la taille du temps », l'introduction de motifs préhispaniques implique d'appréhender l'histoire des populations indigènes locales en partant de l'époque préhispanique et de percevoir la Conquête comme l'acte fondateur de la domination coloniale. Le texte qui introduit la série engage en effet cette interprétation dans la mesure où l'artiste milite pour que « les héritiers de Tomalá reviennent pour récupérer leurs mémoires de terre et d'eau »⁶⁸³. En rattachant ainsi les populations locales à la communauté indigène préhispanique, l'artiste reconduit dans le temps et jusqu'au XX^e siècle l'opposition dominant/dominé qu'instaura la Conquête. Si cette opposition est facilement identifiable durant la période coloniale, elle est censée se dissoudre lorsque les pays latino-américains acquièrent leur indépendance. En juxtaposant ainsi des documents s'étendant du passé préhispanique au XX^e siècle, Lucía Chiriboga souhaite au contraire montrer que l'opposition dominant/dominé ne cesse d'être reproduite, les dominants étant alternativement représentés par le pouvoir colonial, l'oligarchie équatorienne après l'indépendance et la compagnie transnationale *United Fruit Company* (qui montre bien que la mondialisation est entendue comme un phénomène reconduisant les inégalités résultant de la domination coloniale).

⁶⁸¹ Voir 1^{ère} Partie, Chapitre 2, 2-2-5 : « Critique du positivisme baroque : hétérogénéité et contradiction ».

⁶⁸² Notre traduction de : « Nuestra América [...] es un vasto campo de batalla. La confusión se desata el lunes 29 de octubre de 1492 ».

Edmundo Desnoes, Paolo Gasparini, *Para verte mejor América Latina*, op.cit., p. 31.

⁶⁸³ Notre traduction de : « los herederos de Tomalá vuelven para recuperar sus memorias de tierra y agua ».

Lucía Chiriboga, *Mapas Abiertos*, op.cit., p. 268.

Si le document d'archive appartient à un contexte spatiotemporel dans une situation d'énonciation précise, les ressources artistiques de montage provoquent ici des rapprochements signifiants qui affranchissent l'archive de sa dimension ponctuelle. Dans ces montages, l'archive nous informe au-delà de sa ponctualité spatiotemporelle, contrairement à l'usage qui lui est traditionnellement prêté par l'histoire positiviste. D'objet inanimé, trace morte du passé, l'archive est actualisée pour devenir le témoignage d'enjeux séculaires. La proposition de Lucía Chiriboga s'appuie donc sur une actualisation de l'archive à partir d'une interprétation historique qui défait la séparation entre passé et présent. Dès lors le récit de ces conflits, élaboré grâce aux archives, n'est plus appréhendé comme un objet mort, consigné dans les annales de l'histoire ; le point de vue métahistorique invite à comprendre l'ensemble de ces conflits comme un processus de reproduction des mécanismes de domination.

En utilisant des cartes et des titres de propriété, l'artiste entend mettre en évidence moins les effets de cette reproduction que ses mécanismes. La carte n'est en effet pas tant conçue comme une description de la distribution des terres à un moment donné que comme l'un des instruments de pouvoir ayant permis et légitimé le contrôle des terres. L'appropriation des archives par les ressources du montage réactualise la dimension usuelle et symbolique de ces documents historiques. Malgré l'évolution des acteurs de la domination qu'elle identifie, Lucia Chiriboga met en évidence la permanence des inégalités et le maintien de l'Indien dans une position subalterne.

9.2. Colonialité des imaginaires

9.2.1. L'image au service de la domination

Les travaux de res et de Lucía Chiriboga montrent que l'anachronisme est une modalité visuelle récurrente pour mettre en évidence la thèse principale du constat « décolonial », soit la reproduction des mécanismes de domination. Partant de la mise en relation d'événements et de situations éloignés dans le temps, l'anachronisme permet d'embrasser ces événements au-delà de leurs déterminations spatiotemporelles afin de susciter une interprétation métahistorique quant à la distribution des pouvoirs entre les différents acteurs historiques de l'évolution de l'Amérique latine. Dans les deux précédents travaux, la figure de l'Indien – évidente dans « Tenguel, la taille du temps »

et en filigrane dans « La route de Cortés » – représente historiquement et symboliquement la victime du système colonial. Il n'est guère étonnant que la figure de l'Indien soit ainsi employée pour mettre en exergue le caractère reproductif de la domination et du dualisme qu'elle instaure. D'une part, cette figure renvoie à la Conquête comme point de départ de la situation coloniale, elle permet donc de baliser un contexte historique. Et d'autre part, elle signale, à partir de ce point de départ, qui sont les victimes et qui sont les acteurs de la domination coloniale.

La dichotomie à laquelle renvoie cette figure paraît néanmoins seulement valide durant la période coloniale étant donné que l'indépendance et les métissages ont progressivement reconfiguré les sociétés latino-américaines. Ainsi, si l'on souhaite reconduire le dualisme dominant/dominé, il semble que l'on doive faire évoluer le dominé, de la figure de l'Indien vers d'autres figures (celle du paysan, du prolétaire ou plus généralement du pauvre⁶⁸⁴). À ce titre, dans les publications du projet « Projet de Récupération de la Mémoire Historique du canton de Guayaquil »⁶⁸⁵ auquel la série de Lucía Chiriboga participe indirectement, il est intéressant de remarquer que les paysans de Tenguel ne sont pas présentés comme les descendants du chef indien préhispanique Tomalá, ni assimilés à une communauté indigène. Dans la série, en utilisant la figure de l'Indien pour faire référence à l'ensemble des conflits pour la terre de la région de Tenguel, de la période préhispanique jusqu'aux révoltes paysannes du XX^e siècle, l'artiste dote cette figure d'une valeur métonymique pour appréhender la catégorie de dominé. Elle est par excellence la figure centrale d'une « histoire des vaincus » qui, du point de vue décolonial, n'est pas seulement celle des communautés indigènes mais celle de toute l'Amérique latine.

L'œuvre de l'artiste équatorien Tomás Ochoa exploite aussi la valeur métonymique et paradigmatique de la figure de l'Indien. Parmi les travaux qu'il a réalisés, certains constituent un exemple des modalités visuelles que peuvent prendre les thèses dites décoloniales. Nous souhaitons commencer par analyser une série d'images réalisée en 2011 représentant différentes modalités d'une domination qui pourra être

⁶⁸⁴ C'est d'ailleurs à partir de ces figures que la théologie et la philosophie de la libération distinguent le dominé du dualisme qui l'oppose au dominant.

⁶⁸⁵ Voir notamment les publications relatives au projet du journal *El telégrafo* ou l'ouvrage suivant consultable sur internet: Edwin Guaman R., *Un pueblo llamado Tenguel*, 2014. http://issuu.com/edwinjrguaman/docs/un_pueblo_llamado_tenguel_-_el_deci, consulté le 20 novembre 2014.

qualifiée de coloniale bien que la période concernée se situe après l'indépendance des pays latino-américains. Enfin, nous analyserons une série antérieure datant de 2008 dans laquelle la figure de l'Indien dispose d'une valeur métonymique et paradigmatique pour appréhender des formes de domination depuis un point de vue métahistorique, de la Conquête à la période contemporaine. Comme nous allons le voir, dans les travaux de Tomás Ochoa, il s'agit de mettre en évidence des mécanismes de domination relevant des domaines économique et territorial, mais aussi symbolique.

La série d'images produites en 2011 s'intitule *Pecados originales* (« Péchés originels »). Les images ont été réalisées à partir de documents d'archives issus de la seconde mission géodésique française menée en Equateur au début du XX^e siècle et de photographies des communautés indigènes réalisées durant la même période par des missions ecclésiastiques. En rapprochant ces deux types de documents qui relèvent de motivations différentes, l'artiste souhaite montrer comment ces deux entreprises se caractérisent par une même volonté de contrôle et de domination :

Les missions géodésiques françaises aux projections cartographiques apparemment neutres ont dissimulé une territorialisation et un contrôle spatial impérial de forme discursive, cartographique et militaire. En même temps, les missions ecclésiastiques vers l'Amazonie équatorienne devaient compléter le projet colonial de contrôle des populations⁶⁸⁶.

Il est vrai que, si ces deux types de mission n'ont pas les mêmes objectifs, elles sont néanmoins toutes deux menées au nom d'une conception de la science (et donc, d'un point de vue occidental et positiviste, du progrès) et de la religion (soit, toujours d'un point de vue occidental, au nom de la civilisation) étrangère à l'espace qu'elles investissent. C'est sans doute sur cet argument que repose l'utilisation par Tomás Ochoa de l'adjectif « colonial » pour caractériser le regard qui préside aux représentations produites par ces missions.

⁶⁸⁶ Notre traduction de : « Las misiones geodésicas francesas cuyas proyecciones cartográficas aparentemente neutras ocultaron una territorialización y control espacial imperial de forma discursiva, cartográfica y militar. Al mismo tiempo, las misiones eclesiásticas hacia la Amazonía ecuatoriana debían completar el proyecto colonial de control poblacional ». Tomás Ochoa, « Pecados originales », texte accompagnant la série sur le site internet de l'artiste, URL : <http://tomasochoa.com/pecados-originales/>, consulté le 5 décembre 2014.

En outre, pour justifier l'emploi de cet adjectif dans le texte accompagnant la présentation des images, l'artiste rappelle les présupposés scientifiques sur lesquels s'appuyait au XIX^e siècle la photographie ethnographique, et qui servaient notamment de caution (toujours au nom de la science) aux entreprises d'exploration et de colonisation menées par de nombreux pays européens : « Ces images sont le produit d'un regard colonial rattaché aux théories raciales, aux discours physionomiques et à l'exotisme qui imprégnait la photographie des expéditions européennes du XIX^e siècle »⁶⁸⁷. Par conséquent, bien que les documents utilisés n'appartiennent pas à la période dite coloniale, ils appartiennent tous deux à une période caractérisée par des ambitions scientifiques et civilisatrices qui contenaient, dans leurs propres déterminations, une dimension coloniale. En effet, pour les penseurs du courant dit décolonial, le colonialisme est au cœur des présupposés épistémologiques sur lesquels reposait la conception occidentale et universaliste de la modernité.

Dans les combinaisons de documents qu'il a produites et à travers les interventions sur les images qu'il réalise, Tomás Ochoa souhaite montrer comment ces ambitions scientifiques et civilisatrices sont perceptibles dans les représentations des communautés indigènes produites au XIX^e siècle. Dans la *Figure 326*, l'artiste combine une photographie d'archive représentant deux Indiens avec un tracé nommé « Arcs des académiciens », soit la cartographie des Andes à partir de l'arc du méridien de Quito. Située sur le côté droit de l'image, de manière à ce que le tracé de la carte épouse une partie de la silhouette de l'Indien, la carte devient métaphoriquement un instrument de mesure du corps rappelant ainsi les présupposés scientifiques qui justifiaient les théories raciales du XIX^e siècle, et auxquels une conception de la photographie comme document neutre et objectif fournissait à l'époque une caution d'objectivité. Dans cette photographie, les Indiens sont représentés nus se cachant le sexe avec les mains et leur visage est souriant. Dans les autres images ils sont habillés par des vêtements vraisemblablement fournis par les prêtres missionnaires tandis que l'expression de leur visage est bien plus grave. Cette première image de la série renvoie au mythe du « bon sauvage » qui habitait sans doute l'imaginaire des photographes européens qui

⁶⁸⁷ Notre traduction de : « Dichas imágenes son el producto de una mirada colonial ligada a las teorías raciales, a los discursos fisonómicos y al exotismo que impregnaba la fotografía de los expedicionarios europeos decimonónicos ».

Ibid.

réalisèrent ces images. L'exotisme des représentations qu'implique le mythe du bon sauvage laisse place à l'austérité scientifique et à la pudeur ecclésiastique dans les images qui suivent.

La *Figure 327* rappelle certaines photographies ethnographiques du XIX^e siècle où les individus représentés étaient amenés à poser de plain-pied devant l'appareil photographique⁶⁸⁸. L'expression du visage relativement craintive ou hésitante des jeunes Indiens représentés dans cette image met en évidence l'intrusion que signifiait sans doute pour ces communautés le regard étranger médiatisé par l'appareil de prise de vue. L'artiste a agrandi toutes les photographies d'archives qui composent la série en substituant de la poudre au grain photographique, donnant ainsi aux images un aspect pictural. Dans la *Figure 327*, il a remplacé la représentation d'un Indien situé au centre de l'image par le simple tracé de sa silhouette. Ce tracé pourrait à nouveau faire référence aux méthodes scientifiques de l'époque. Mais les autres Indiens représentés de part et d'autre de ce tracé renforcent le sentiment d'absence suscité par le vide qu'il laisse. L'espace vide délimité par le tracé semble ainsi exprimer de manière métaphorique la manière dont le sujet disparaît dans sa singularité devant les présupposés scientifiques du regard occidental. Les photographies d'archives apparaissent dès lors comme les indices autant que les moyens d'une domination physique et symbolique.

Les autres images qui composent la série renforcent cette interprétation en mettant en évidence le phénomène d'acculturation forcé auquel conduisit l'évangélisation des Indiens par les missionnaires. L'artiste est intervenu sur ces images pour faire disparaître à chaque fois certains membres du groupe photographié (*Figures 328 et 329*). Dans la *Figure 330*, alors que le prêtre semble prêcher ou bénir les Indiens sous le regard satisfait d'autres missionnaires ou colons (leurs vêtements semblent indiquer plutôt la seconde option), ceux-ci disparaissent presque de l'image pour se dissoudre dans le noir des grains de poudre avec lesquels les images ont été agrandies. Dans la *Figure 331*, dernière image de la série représentant des individus, aucun Indien n'apparaît sur la photographie représentant trois prêtres missionnaires assis sur des marches taillées dans la pierre. La taille immense des marches évoque un monolithe préhispanique sur lequel les prêtres se sont assis comme sur un trône, s'appropriant

⁶⁸⁸ La vue de face était généralement accompagnée d'une photographie de profil et parfois de dos.

ainsi ce qui pourrait être un lieu sacré pour les populations indigènes. Les prêtres posent pour le photographe, leur expression digne ou fière témoigne de l'importance symbolique qu'ils concèdent à la photographie pour représenter leur conquête des âmes.

À la suite des autres images de la série, cette photographie représente symboliquement le triomphe des prêtres sur les Indiens dans leur conquête mue par une volonté civilisatrice. La série se clôture ensuite par deux autres images. La première (*Figure 332*) représente à nouveau le tracé nommé « Arcs des académiciens » que l'on trouve dans la *Figure 326*. La situation de cette figure géométrique à la fin de la série lui confère une fonction métaphorique. Comme dans la série de Lucía Chiriboga, la cartographie devient le symbole du contrôle et de la domination exercée sur les populations indigènes.

9.2.2. *Colonialité du voir et du savoir*

Enfin, l'image en couleurs qui vient clore la série est extraite d'une vidéo réalisée par Tomás Ochoa représentant l'embrasement d'une image (*Figure 333*). L'extrait exposé par l'artiste ne permet pas d'identifier la nature de l'image déjà ravagée par les flammes. Celle-ci devient le symbole de la violence du processus d'acculturation, elle semble signifier métaphoriquement la disparition des communautés indigènes impliquée par ce processus, à moins qu'elle ne soit l'expression d'une volonté de se débarrasser des représentations de ces communautés que fournissent les archives photographiques conservées en Equateur. Les interventions de l'artiste sur les images d'archives ont en effet pour but de « décoder » autant que de « démonter les discours qui ont donné lieu à un imaginaire fictif et excluant à partir duquel nous [les Equatoriens] avons construit nos propres marques identitaires »⁶⁸⁹. Cette citation de Tomás Ochoa fait écho à deux concepts du courant décolonial : la colonialité du savoir et la colonialité de l'être. Dans la première partie, nous avons indiqué que, pour les penseurs décoloniaux, la domination coloniale n'est pas seulement économique et territoriale, mais qu'elle comporte aussi une dimension épistémique nommé « colonialité du savoir » et dont la forme ultime relève d'une intégration par le colonisé

⁶⁸⁹ Notre traduction de : « Pretendo descodificar esta mirada y desmontar los discursos que dieron lugar a un imaginario ficticio y excluyente a partir del cual hemos construido nuestras señas de identidad ». Tomás Ochoa, *op.cit.*

des présupposés du colon, c'est ce que le courant décolonial nomme la « colonialité de l'être » :

Si la colonialité du pouvoir se réfère à l'interrelation entre des formes modernes d'exploitation et de domination, et la colonialité du savoir relève du rôle de l'épistémologie et des tâches générales de la production de la connaissance dans la reproduction de régimes coloniaux de pensée, la colonialité de l'être se réfère donc à l'expérience vécue de la colonisation et à son impact dans le langage⁶⁹⁰.

« Nous avons construit notre propre image avec le regard occidental sur les autres »⁶⁹¹, déclare Tomás Ochoa dans le texte accompagnant la série, illustrant ainsi les concepts de « colonialité du savoir et de l'être » de la théorie décoloniale. Le titre de la série de Tomás Ochoa, « Péchés originels », renvoie de manière métaphorique au processus de sédimentation et d'intégration des présupposés coloniaux dans l'imaginaire équatorien. Selon l'artiste en effet, les images d'archives produites par les missionnaires et les explorateurs occidentaux auraient contribué à façonner une représentation des communautés indigènes encore persistantes au sein de la société équatorienne :

En étant brûlées les images évoquent la violence sous-jacente des processus coloniaux et de ses structures de représentation dans le but d'interroger les mythes constitutifs ; les mesures dont nous avons fait l'objet ; et le jeu de miroirs à travers lesquels nous nous sommes regardés et nous nous regardons⁶⁹².

⁶⁹⁰ Notre traduction de : « si la colonialidad del poder se refiere a la interrelación entre formas modernas de explotación y dominación, y la colonialidad del saber tiene que ver con el rol de la epistemología y las tareas generales de la producción del conocimiento en la reproducción de regímenes de pensamiento coloniales, la colonialidad del ser se refiere, entonces, a la experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje ».

Nelson Maldonado-Torres, « Sobre la colonialidad del ser: contribuciones para el desarrollo de un concepto », in *El giro décolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre, 2007, p. 130.

⁶⁹¹ Notre traduction de : « Con la mirada occidental hacia los otros, hemos construido nuestra propia imagen. ».

Tomás Ochoa, *op.cit.*

⁶⁹² Notre traduction de : « Imágenes que al ser quemadas evoquen la violencia subyacente de los procesos coloniales y sus estructuras de representación con el objeto de poner en cuestión los mitos fundacionales; las mediciones de las que hemos sido objeto; y el juego de espejos en los cuales nos hemos mirado y nos miramos ».

Ibid.

Le titre de la série, « Péchés originels », fait référence à la théologie de la faute première, celle commise par Eve et Adam dans le jardin d'Eden. Au regard des images qui composent la série, le terme « originels » renvoie au caractère supposé « constitutif » des représentations de l'indigène produite par le regard occidental. Dans cette série, Tomás Ochoa ne cherche donc pas seulement à représenter les formes de la domination territoriale, mais à montrer aussi comment les produits de cette domination, que sont ici les photographies d'archives, ont déterminé une représentation de l'autre intériorisée dans la société équatorienne. Cependant, dans la série, aucun indice visuel ne renvoie au rôle et à l'importance de ces images dans la constitution d'une représentation des indigènes pour l'Équateur. C'est pourquoi la dimension coloniale de ces représentations n'est perceptible que dans la manière dont le regard occidental représente ces communautés. La série ne permet pas de rendre compte du « jeu de miroirs » qu'évoque Tomás Ochoa dans la citation précédente, bien que ces interventions sur les images permettent de montrer que ces photographies nous informent aujourd'hui quant au regard posé par l'observateur occidental sur l'altérité.

Dans une série d'images et dans une vidéo réalisées toutes deux en 2008, Tomás Ochoa utilise la valeur métonymique et paradigmatique de la figure de l'Indien pour élaborer une critique virulente des relations entre l'Europe et l'Amérique latine depuis la Conquête. Cette critique s'appuie sur une mise en relation de trois documents iconographiques appartenant à différentes temporalités dans le but de montrer qu'ils représentent chacun trois formes historiques d'une même domination coloniale. Dans cette série, il ne s'agit pas seulement de représenter les différentes formes de cette domination mais aussi de dénoncer l'un des présupposés qui, depuis un point de vue symbolique et épistémique, a justifié son application en Amérique latine. Or, comme nous allons le voir, c'est sur un renversement de ce présupposé que repose la valeur critique de cette série, ce que confirme un article du chercheur et théoricien de l'art mexicain Joaquín Barriendos, auquel conduit un lien situé sur la page internet du site de l'artiste et dont les commissaires ayant exposé la série reprennent de manière synthétique les principaux arguments⁶⁹³.

⁶⁹³ Joaquín Barriendos, « *Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias* », août 2008.

URL: <http://eipcp.net/transversal/0708/barriendos/es>, consulté le 8 décembre 2014.

Intitulé *Indios medievales* (« Indiens médiévaux »), l'œuvre est composée de trois triptyques qui ont chacun été réalisés à partir d'une gravure de Théodore de Bry datant de la fin du XVI^e ou du début XVII^e siècle, d'une image représentant un héros et martyr des révoltes indiennes du XVIII^e siècle⁶⁹⁴ et d'une photographie contemporaine d'un émigré latino-américain en Espagne. Ces deux dernières images ont été imprimées sur des plaques de plexiglas et exposées l'une devant l'autre, tandis que les gravures de Théodore de Bry, qui clôturent les triptyques superposés, arrêtent la projection du regard sur les images car elles ont été reproduites sur une plaque de métal poli. La *Figure 334* montre les dispositifs d'exposition, tandis que les *Figures 335* et *336* permettent d'apprécier plus distinctement chacune des images composant les triptyques.

Bien qu'elles aient été placées par ordre chronologique, leur superposition, permise par la transparence du plexiglas, implique la création d'un anachronisme et donc un point de vue métahistorique. L'invitation à interpréter ensemble ces documents, qu'implique ce point de vue, est renforcée par la pose des individus représentés sur les photographies contemporaines qui est la même que celle des leaders indiens des révoltes du XVIII^e siècle (*Figure 334*). Sur le site internet de l'artiste, les triptyques apparaissent également sous une forme décomposée horizontalement, mais la gravure de Théodore de Bry a cette fois été placée entre les deux portraits. Ils sont accompagnés d'informations biographiques concernant chacun des trois leaders indiens et des trois jeunes émigrés. Si les informations concernant chacun de ces émigrés sont succinctes et se cantonnent à quelques éléments biographiques⁶⁹⁵, celles qui concernent les leaders indiens détaillent les supplices auxquels ils furent soumis : écartèlement, démembrement puis exhibition des parties du corps dans différentes villes de l'Empire espagnol.

Ces descriptions illustrent une forme évidente de domination coloniale dont témoigne la célébrité de ces figures des révoltes indiennes du XVIII^e siècle, celle de Túpac Amaru en particulier⁶⁹⁶. Concernant les portraits des émigrés contemporains, rien ne permet *a priori* de les associer à une forme de domination coloniale. En outre, aucune information ne permet de les considérer en tant que membre d'une communauté

⁶⁹⁴ On reconnaît ici les images utilisées par Lucía Chiriboga dans la série « Tenguel, el tamaño del tiempo ».

⁶⁹⁵ On apprend notamment quel est le métier (militaire, ouvrier, employé domestique) de ces individus qui émigrèrent très jeunes en Espagne.

⁶⁹⁶ Les autres héros et martyrs représentés sont Túpac Katari et Bartolina Sisa.

indigène, alors que les deux autres documents iconographiques avec lesquels ces portraits sont mis en relation font explicitement référence au sort des communautés indigènes. Comme dans la série de Lucía Chiriboga, la figure de l'Indien est donc dotée ici d'une valeur métonymique et paradigmatique car la juxtaposition des trois images et des informations biographiques implique de les mettre en relation.

Les informations biographiques qui concernent les portraits contemporains suggèrent que des raisons pécuniaires aient présidé au départ de ces jeunes gens pour l'Espagne. À ce titre, ils peuvent être considérés comme des victimes de la mondialisation et des migrations de travailleurs qu'impliquent les inégalités entre pays. Pour les penseurs du courant décolonial et de manière plus large des théories postcoloniales, il est clair que ces inégalités résultent d'une situation historique de domination qui, dans le cas de l'Amérique latine, commence avec la Conquête. Les migrations de travailleurs et leur paupérisation seraient donc conçues comme une forme de reproduction d'une situation coloniale. Cette interprétation est appuyée dans la série par la présence des gravures de Théodore de Bry qui représentent le sort des Indiens durant la Conquête. Quel est toutefois le rôle joué par ces représentations dans la mise en relation des trois documents iconographiques qui constituent ces triptyques ?

Les supplices et les châtiments auxquels les Indiens furent soumis durant la Conquête sont illustrés dès le XVI^e siècle par les gravures de Théodore de Bry⁶⁹⁷. Mais ces gravures n'ont pas uniquement servi à étayer d'un point de vue visuel le réquisitoire du Père Bartolomé de la Casas contre le traitement infligé par les colons aux indiens. Elles ont aussi été conçues dans le but d'illustrer différentes étapes de la Conquête et de donner une représentation visuelle des mœurs des Indiens, que les colons décrivaient comme barbares, en particulier en raison des cas recensés de cannibalisme. Les descriptions visuelles du cannibalisme que fournirent les gravures de Théodore de Bry (et de ses fils) peuvent être observées jusque dans l'ouvrage réédité de Bartolomé de las Casas. Le cannibalisme est décrit dans ces images avec un luxe de détails qui

⁶⁹⁷ Elles furent notamment publiées à l'occasion de la réédition en français du célèbre réquisitoire du Père Bartholomé de la Casas, *Narratio regionum Indicarum per Hispanos quosdam devastatarum*, Francfort, 1598. Théodore de Bry publia ensuite avec ses fils Jean et Johann Israël une grande quantité de gravures documentant une Amérique qu'il n'avait lui-même jamais foulée du pied, dans une collection publiée entre 1590 et 1634, composée de treize volumes et intitulée *Peregrinationes in Indiam orientalem et Indiam occidentalem* ou *Grands Voyages*, ou encore *Americae pars*. Voir la réédition : Theodor de Bry, *América (1590-1634)*, Madrid, Siruela, 1992.

témoigne de la fascination qu'exerçait cette pratique dans l'imaginaire occidental comme on peut le voir dans la *Figure 337* par exemple.

L'une des gravures associée à l'un des trois triptyques fait l'objet d'une reprise par l'artiste sous la forme d'une vidéo. Dans cette vidéo de six minutes⁶⁹⁸, Tomás Ochoa a mis en scène le supplice infligé par des Indiens à un conquistador en raison de leur avidité pour l'or (*Figures 338, 339 et 340*)⁶⁹⁹. Pour accompagner ces images, l'artiste a reproduit le texte original associé à la gravure dans la publication de Théodore de Bry :

Les Indiens, mus par la colère et l'envie contre les Espagnols devant la démesure de leur cupidité versèrent de l'or fondu dans la bouche de tous ceux qu'ils purent attraper pour rassasier leur cupidité, en prononçant ces mots : « mange l'or, insatiable chrétien ». Et pour plus de tourment et d'humiliation ils coupèrent à plusieurs Espagnols, encore vivants, les bras et les jambes, les mirent sur la braise et les mangèrent⁷⁰⁰.

Comme en témoigne cette citation, Théodore de Bry établit dans cette gravure une comparaison fertile entre la pratique du cannibalisme par les Indiens et l'appétit pour l'or qui motive les conquistadors. Cette comparaison est sans doute moins motivée par une anecdote terrifiante rapportée par le chroniqueur des Indes (il est possible que Théodore de Bry ait inventé cette scène), que par la volonté de représenter l'une des critiques adressées par Bartolomé de las Casas dans son réquisitoire contre les colons publié en 1542 (titre actuel en français : *Très Brève Relation de la destruction des Indes*). Le graveur connaît en effet très bien les arguments de ce dernier étant donné

⁶⁹⁸ Disponible sur le site internet de l'artiste où elle est également décomposée sous la forme d'extraits photographiques.

URL : http://www.tomasochoa.com/works/2008_INDIOS%20MEDIEVALES/Indios_video.html

⁶⁹⁹ Cette gravure a été publiée dans le quatrième volume la collection éditée par Théodore de Bry, *Americae pars quarta*, Francfort, 1594.

⁷⁰⁰ Notre traduction de : « Los indios, movidos a cólera y envidia contra los españoles debido a la desmedida codicia destes vertieron oro fundido en boca de cuantos pudieron atrapar para saciar su codicia, pronunciando estas palabras: come oro insaciable cristiano. Y para más tormento y humillación cortaron a varios, aún vivos, los brazos y las piernas y los pusieron sobre las brazas y se los comieron ».

Texte cité par Tomás Ochoa,

http://www.tomasochoa.com/works/2008_INDIOS%20MEDIEVALES/Indios.html, consulté le 11 décembre 2014.

L'extrait est attribué à Théodore de Bry et extrait du quatrième volume des *Peregrinationes in Indiam orientalem et Indiam occidentalem* également intitulé *Americae pars quarta*.

qu'il a illustré la réédition en 1579 du texte de Las Casas dans une traduction en français par le protestant flamand Jacques de Migrodde sous le titre accusateur *Tyrannies et cruautés des Espagnols*. Le Père Bartolomé de las Casas fut le premier à dénoncer la cupidité qui motivait le traitement esclavagiste des Indiens, entraînant la célèbre Controverse de Valladolid sur la question de savoir si les Indiens possédaient ou non une âme. Or, l'un des principaux arguments qui fut avancé pour nier l'âme des Indiens fut les pratiques cannibales rencontrées chez certains peuples préhispaniques. Pour le chercheur Joaquín Barriendos :

le poids symbolique du cannibalisme (attribué à quelques habitants *caribes* des Antilles mineures) s'est projeté métonymiquement sur l'ensemble de la cartographie du *Nouveau Monde*, de telle manière qu'il servit à justifier, là où cela fut nécessaire, les expéditions esclavagistes en Terre Ferme⁷⁰¹.

Dans cette gravure, Théodore de Bry renverse d'un point de vue à la fois figuratif et symbolique l'un des présupposés qui servit à justifier la Conquête. Il est dès lors possible de qualifier de cannibale les ambitions pécuniaires qui motivèrent le traitement des Indiens par les colons : « L'affaire du cannibalisme est moins une question de consommation de chair humaine de la part des caribes que de consommation des forces de travail de la part des maîtres des Antilles majeures » estime à ce titre l'anthropologue Carlos Jáuregui dans un ouvrage paru en 2008 dans lequel il analyse l'historicité et les usages de la figure du cannibale⁷⁰².

Si le renversement qu'effectue Théodore de Bry aurait pu être attribué aux seules ressources de son imagination, le contexte historique dans lequel travaille le graveur suggère plutôt que celui-ci ait fait appel à une référence médiévale, héritée de

⁷⁰¹ Notre traduction de : « el peso simbólico del canibalismo (atribuido a algunos de los habitantes *caribes* de las Antillas menores) se proyectara metonímicamente sobre el grueso de la cartografía del *Nuevo Mundo*, de tal manera que ella sirviera para justificar, allá donde fuera necesario, las expediciones esclavistas en Tierra Firme ».

Joaquín Barriendos, *op.cit.*

⁷⁰² Notre traduction de : « El asunto del canibalismo es cada vez menos una cuestión de consumo de carne humana por parte de los caribes y cada vez más una de consumo de las fuerzas de trabajo por parte de los encomenderos de las Antillas mayores ».

Carlos Jáuregui, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Vervuert, 2008, p. 79. Cité par Joaquín Barriendos, *op.cit.*

Depuis Cuba, le Père Bartolomé de las Casas estime qu'il y avait 1 100 000 Indiens en 1492 et qu'il n'en serait resté que 16 000 en 1516.

l'Antiquité romaine. Dans un ouvrage intitulé *La transmission des savoirs au Moyen Age et à la Renaissance: Du XIIIe au XVe siècle*, publié en 2005, l'historien Pierre Nobel rappelle la popularité dont bénéficiait à l'époque le mythe du général romain Crassus, « dont l'avidité aurait été punie avec de l'or liquide que les Parthes lui auraient versé dans la bouche »⁷⁰³. En 1560, dans un ouvrage intitulé *Le pegme*, le graveur Pierre Cousteau avait d'ailleurs représenté la mort de Crassus. La gravure de Théodore de Bry réalisée quelques décennies plus tard ressemble énormément à celle de Pierre Cousteau si l'on examine notamment les gestes et l'expression des mains (*Figure 341*).

Née avec le mythe de Crassus durant l'Antiquité romaine, la figure symbolique représentant un homme dont on rassasie la cupidité avec de l'or liquide, transite donc à travers l'imaginaire médiéval de Théodore de Bry qui la réutilise pour qualifier l'attitude des colons en Amérique. Cette origine iconographique explique sans doute en partie le titre « Indiens médiévaux » donné à ces images par Tomás Ochoa. Dans la mise en scène qu'il réalise, Tomás Ochoa réactualise une fois de plus la portée critique de cette figure symbolique en représentant le colon captif des Indiens par un homme vêtu d'un costume, renvoyant ainsi à la figure moderne de l'homme d'affaires et au capitalisme (*Figures 339 et 340*). La référence au contexte contemporain qu'implique cette figure engage un rapprochement avec celle du conquistador captif dont se vengent les indiens représentés par Théodore de Bry dans la *Figure 338*. Ces deux figures incarnent dès lors deux visages d'une même cupidité présidant aux relations entre l'Europe et l'Amérique latine.

Si l'on poursuit le rapprochement en considérant les trois triptyques précédemment commentés, on en déduit que les individus qui ligotent l'homme en costume dans la vidéo sont les travailleurs migrants qui apparaissent sur les photographies et que l'on retrouve ici en train de se venger de la cupidité d'un dirigeant capitaliste. Nous sommes donc en présence de deux figures symboliques différentes (deux images intermédiaires au sein de Hans Belting), que l'artiste réactualise et associe dans cette œuvre. D'une part, celle de la cupidité, issue de l'Antiquité et dont nous avons pu appréhender l'historicité à travers différents documents iconographiques. Et d'autre part, celle de victime de la Conquête, qu'incarne l'Indien mais qui – pour les défenseurs des théories décoloniales – désigne aujourd'hui l'ensemble des classes

⁷⁰³ Pierre Nobel, *La transmission des savoirs au Moyen Age et à la Renaissance: Du XIIIe au XVe siècle*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 95.

populaires latino-américaines qui sont soumises au jeu des politiques et de l'économie néolibérale. Dans cette œuvre en effet, la transposition de la situation coloniale des Indiens à celles des travailleurs migrants met en évidence la valeur symbolique et paradigmatique de la figure de l'Indien pour appréhender l'histoire de l'Amérique latine et de ses relations avec l'Europe. Depuis le point de vue métahistorique qu'offre l'actualisation de la gravure, le capitalisme et la mondialisation (à laquelle renvoient les travailleurs émigrés) peuvent dès lors être considérés comme la forme contemporaine des mécanismes de domination coloniale qui s'exercent sur l'Amérique latine depuis la Conquête.

9.2.3. De la critique à la reproduction des présupposés coloniaux

Mais l'œuvre de Tomás Ochoa fait aussi référence à une troisième figure symbolique, celle du cannibale, que détourne la gravure de Théodore de Bry pour l'appliquer à l'attitude des colons. Dans l'article accompagnant la série sur le site internet de l'artiste, Joaquín Barriendos considère que la représentation des Indiens cannibales, qui permet de justifier l'exploitation généralisée des Indiens, est une manifestation caractéristique de ce qu'il nomme la « colonialité du voir ». S'appuyant sur les recherches de l'historien Jaime Humberto Gómez⁷⁰⁴, il explique que l'adjectif « médiévaux » utilisé dans le titre de la série renvoie au fait que, découvrant le « Nouveau Monde », les Européens projetèrent sur les Indiens « tout le passé mythologique sur le sauvage et toute la tradition rhétorique médiévaliste sur le cannibale fut réutilisée dans la construction du "bon" et du "mauvais sauvage" »⁷⁰⁵. De ce point de vue, c'est donc à partir de la figure symbolique du cannibale, propre à l'imaginaire européen, que les colons auraient justifié l'exploitation des Indiens. L'œuvre de Tomás Ochoa fait donc appel à l'historicité de différentes figures symboliques. En réactualisant ces figures par le biais d'une mise en scène et par la juxtaposition de différentes images, l'artiste se réapproprie la valeur critique de ces figures pour l'étendre au contexte contemporain.

⁷⁰⁴ Voir notamment : Jaime Humberto Gómez, *Indios medievales. Construcción del idólatra y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI*, Bogotá, CEJA, 2002.

⁷⁰⁵ Notre traduction de : « todo el pasado mitológico sobre lo salvaje y toda la tradición retórica medievalista sobre lo caníbal fueron reutilizados en la construcción del "buen" y del "mal salvaje" ». Joaquín Barriendos, *op.cit.*

Pour Joaquín Barriendos, bien que les représentations des Indiens cannibales aient disparu, l'imaginaire auquel renvoie la figure du cannibale a marqué les relations entre l'Europe et l'Amérique latine. Il estime en effet que « la *colonialité du voir* résulte indissociable des tensions géopolitiques actuelles et des dettes économique et culturelle de la région eurolatino-américaine »⁷⁰⁶. Les migrations des travailleurs latino-américains en Europe (ou en Amérique du Nord), qui résultent de l'inégalité entre pays, renvoient d'un point de vue historique à une situation de domination coloniale et permettent à ce titre de renverser d'un point de vue symbolique et métaphorique la représentation du cannibalisme. Cependant, il semble difficile de croire que la « colonialité du voir » préside à la perception des travailleurs migrants, ou des populations d'Amérique latine, depuis l'Europe, d'autant qu'aucun document provenant d'une énonciation européenne contemporaine n'a été intégré à la série de Tomás Ochoa pour en témoigner.

Dans le texte accompagnant la série *Pecados originales*, Tomás Ochoa présentait une modalité de persistance de cette dimension coloniale, estimant en effet que les Equatoriens auraient construit leur propre image à partir des représentations des communautés indigènes produites par les missions ecclésiastiques et par les explorateurs de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle⁷⁰⁷. Cette incorporation des représentations européennes dans les manières de se représenter soi-même semble pouvoir être considérée comme une forme de « colonialité du savoir et de l'être », pour reprendre les concepts des théories décoloniales desquels dérive celui de « colonialité du voir » développé par Joaquín Barriendos. Toutefois, comme nous l'avons montré, la série ne présente aucun indice visuel permettant de mettre en évidence l'incorporation et la vitalité de ces représentations dans la société équatorienne. Or, ce constat peut aussi être appliqué à la série intitulée *Indios medievales*.

Parmi les images que nous avons présentées et analysées au cours de cette thèse, certains travaux d'artistes mettent en évidence l'incorporation et la persistance des représentations coloniales dans les imaginaires contemporains en Amérique latine. Dans la série intitulée *Historia*, l'artiste Flavia Gandolfo montre par exemple que les

⁷⁰⁶ Notre traduction de : « la *colonialidad del ver* resulta indisociable de las actuales tensiones geopolíticas y deudas económico-culturales de la región eurolatinoamericana ».

Ibid.

⁷⁰⁷ Voir citation référencée par la note de bas de page n° 689.

représentations de la nation, généralisées par l'enseignement public au Pérou, reconduisent une conception typologique des métissages ethniques – et des valeurs qui leur sont associés – qui s'est constituée durant la période coloniale (*Figure 73*)⁷⁰⁸. Dans la série *Bajo el sol negro del Cusco*, l'artiste péruvienne Milagros de la Torre montre quant à elle que la pratique des photographes de rue, dits « minutereros » (qui « blanchissent » la peau des individus qu'ils photographient pour leurs démarches administratives) contribue à reconduire les hiérarchies raciales héritées de la période coloniale (*Figures 141 et 142*)⁷⁰⁹. Par conséquent, le racisme que l'on peut constater dans de nombreux pays d'Amérique latine, à l'égard des communautés indigènes notamment, peut être considéré comme un indice de ce que les théoriciens de courant décolonial nomme la « colonialité du savoir et de l'être », soit comme l'indice d'une persistance des hiérarchies raciales (et de l'exploitation qui en découle) construites par la domination coloniale.

Si ces travaux mettent en évidence des indices contemporains de colonialité sur le mode de la critique, dans d'autres travaux photographiques c'est sur le mode de la reproduction des présupposés coloniaux que ces indices peuvent être identifiés. La représentation des communautés indigènes constitue un bon exemple de la manière dont des présupposés coloniaux peuvent encore être reproduits dans la photographie contemporaine et ce notamment parce que, depuis la Conquête, ces communautés continuent d'incarner une forme d'altérité radicale, presque autant pour le regard occidental que pour celui des créoles.

Comme le mentionnait Joaquín Barriandos, la représentation des Indiens élaborée par l'Europe à partir de la Conquête s'est partagée entre le mythe de l'Indien cannibale et celui du « bon sauvage ». Or, les représentations du « bon sauvage » possèdent certaines caractéristiques – « un homme naturel, rustique et simple [...] nu et sauvage »⁷¹⁰ – que l'on retrouve fréquemment dans la photographie des communautés indigènes comme en témoignent, bien que de manières différentes, de nombreuses images que nous avons observées : *Figure 55*, *Figure 58*, *Figures 102 et 103*, *Figure 181* ou *Figure 326*. Dans les célèbres travaux du brésilien Sebastião Salgado,

⁷⁰⁸ Voir 1^{ère} Partie, Chapitre 3, 3.1.3. L'argument décolonial et le procès de l'histoire officielle.

⁷⁰⁹ Voir 2^{ème} Partie, Chapitre 5, 5.1.4. Derrière l'apparente neutralité de l'archive photographique.

⁷¹⁰ Notre traduction de : « un hombre natural, rustico y sencillo [...] desnudo y silvestre ».

Joaquín Barriandos, *op.cit.*

l'esthétique en noir et blanc et l'accentuation des contrastes qu'il pratique systématiquement contribuent à renforcer la dimension pittoresque et exotique des images qu'il produit en s'intéressant en particulier aux communautés indigènes les plus isolées des pays où il voyage, autrement dit aux communautés où il est susceptible de trouver les caractéristiques traditionnellement associées au mythe du « bon sauvage ».

La photographie dite indigéniste peut être considérée comme une forme de prolongement de ce mythe, notamment dans la mesure où elle représente les communautés indigènes dans un environnement caractérisé par de « beaux paysages, isolé[e]s de la civilisation, congelé[e]s dans un temps mythique »⁷¹¹. Ainsi, le regard porté sur les communautés indigènes en Amérique latine est souvent empreint d'un imaginaire consécutif à la Conquête. L'un des symptômes de cette incorporation de l'imaginaire européen est sans doute le nombre particulièrement important de travaux photographiques qui, avec les ressources stylistiques de la photographie, esthétisent la représentation des indigènes plutôt qu'ils ne documentent le sort souvent misérable et les enjeux contemporains (déplacements forcés, exode rural, conflits environnementaux) qui touchent ces communautés. Or, bien que, depuis le début des années 1990, les critiques et les commissaires d'exposition de photographie latino-américaine prétendent constater une diminution des représentations indigénistes, on trouve encore dans les productions photographiques contemporaines des occurrences de cette représentation des communautés indigènes.

L'artiste argentine Guadalupe Miles a produit en 2001 une série de photographies dont le titre, *Chaco*, est le nom de la province du Nord de l'Argentine où les images ont été produites et qui est notamment le territoire où vivent différentes communautés indigènes. Les images qui composent cette série sont en couleur, elles ont été réalisées dans un format carré et témoignent toutes de la même proximité avec l'objet ou le sujet photographié. Dans cette série, l'artiste met en scène dans l'environnement naturel de la province du Chaco des individus que le commissaire et critique argentin Rodrigo Alonso désignent par leur appartenance à une communauté indigène de la région (*Figures 342 et 343*). Voici comment il décrit les individus photographiés par Guadalupe Miles : « un ensemble d'habitants du chaco salteño appartenant à la communauté wichí, un des nombreux peuples natifs de notre pays

⁷¹¹ Notre traduction de : « paisajes bellos, aislados de la civilización, congelados en un tiempo mítico ». Alejandro Castellote, *Mapas Abiertos*, *op.cit.*, p. 20.

plongés dans l'oubli, l'indifférence et l'invisibilité »⁷¹². Le caractère mis en scène de ces photographies est révélé par la théâtralité des poses des individus représentés et par la proximité avec laquelle ils ont été photographiés du point de vue du cadrage. Au premier abord, la représentation des communautés indigènes que produit cette série se distingue nettement des représentations photographiques traditionnelles de ces communautés, qu'il s'agisse de la photographie ethnographique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, ou, plus récemment, de la photographie indigéniste. La proximité du cadrage et la pose particulièrement construite des individus représentés ne partagent en effet rien des représentations présumées objectives et très souvent naturalisantes de ces pratiques photographiques aujourd'hui décriés par les critiques et les commissaires :

À la différence des portraits anthropologiques traditionnels, on ne retrouve pas ici l'observation froide et distanciée d'une supposée objectivité scientifique, d'autant plus violente, invasive et caustique qu'elle tente moins de s'impliquer avec son « objet d'étude »⁷¹³.

La théâtralité des poses que l'on constate dans cette série de photographies serait l'indice d'une relation étroite entretenue par l'artiste avec la communauté indigène. Cette relation pourrait donc être entendue comme une manière de mettre volontairement de côté toute ambition d'objectivité dans la représentation des communautés indigènes, au profit de la singularité des interactions entre la photographe et les sujets photographiés. Rodrigo Alonso estime dès lors que la représentation de la communauté que produit cette série est le fruit d'une négociation entre l'artiste et les membres de la communauté :

⁷¹² Notre traduction de : « retrata a un conjunto de habitantes del chaco salteño pertenecientes a la comunidad wichí, uno de los tantos pueblos nativos de nuestro país sumidos en el olvido, la indiferencia y la invisibilidad ».

Rodrigo Alonso, texte publié dans le catalogue intitulé *Quince x Quince. Fotógrafos x Críticos*, Buenos Aires, Fundación Praxis. 2005, consulté sur le internet du critique le 16 décembre 2014.

Url: http://www.roalonso.net/es/arte_cont/miles.php

⁷¹³ Notre traduction de : « A diferencia de la estampa antropológica tradicional, no encontramos aquí la fría observación distanciada de una supuesta objetividad científica, tanto más violenta, invasora y punzante cuanto menos intenta involucrarse con su "objeto de estudio" ».

Ibid.

Ainsi, les wichís cessent d’être des entités qui se regardent pour se convertir en individus qui *se laissent voir*, dans leur espace et contexte, baignés par le soleil ou submergés par la boue ou les eaux, regardant l’appareil photo ou se prêtant à un jeu visuel sur lequel ils gardent toujours une grande marge de contrôle. Un jeu qui leur permet de devenir visibles, avec réalité et avec corps, de manière inédite et même provocante⁷¹⁴.

L’ensemble des écrits au sujet de cette série insiste sur la dimension à la fois charnelle et tellurique de ces images où l’élément humain se confond avec les éléments terrestres (*Figures 344 et 345*)⁷¹⁵. Comme le montre la citation précédente, pour le critique Rodrigo Alonso, la démarche entamée par l’artiste auprès des communautés permet à ses membres de garder le contrôle quant aux conditions de leur représentation. À ce titre, et bien que ces images mettent en évidence une véritable construction esthétique, le critique concède à cette série une valeur documentaire, comme en témoigne implicitement la première phrase de la citation ci-dessus. Dans la négociation des conditions de leur représentation, les membres de la communauté ne seraient en effet plus victimes des présupposés d’un regard étranger. Leur représentation ne serait donc plus le résultat des projections de ce regard sur l’altérité que représentent les indigènes. En se « laissant voir » dans leur environnement naturel, « leur espace et contexte », ils accèderaient enfin à une visibilité.

Par conséquent, le caractère très souvent sensuel et toujours théâtral des poses résulterait de cette négociation tandis que la dimension charnelle et l’exacerbation du lien avec la nature – que l’on constate dans toutes les photographies de la série – proviendraient de la manière dont cette communauté vit en contact avec les éléments naturels : « Le contact avec la nature est quelque chose de plus qu’une donnée évidente. C’est, avant tout, une source d’énergie qui frappe par sa présence le chaco salteño, mais

⁷¹⁴ Notre traduction de : « Así, los wichís dejan de ser entidades que se miran para convertirse en individuos que *se dejan ver*, en su lugar y contexto, bañados por el sol o sumergidos en el barro o las aguas, mirando a cámara o prestándose a un juego visual sobre el que mantienen siempre un fuerte margen de control. Un juego que les permite hacerse visibles, con realidad y con cuerpo, de manera inédita y hasta desafiante ».

Ibid.

⁷¹⁵ En guise d’exemple voici comment Alejandro Castellote décrit cette série : « Guadalupe Miles développe une collection de portraits et de textures pris d’un point de vue mythifiant. Peau, sang, eau, terre, se fondent en elle. Erotisme, déchirement, douleur et plaisir, vie et mort, amour et mort, violence, se conjuguent ici ».

Alejandro Castellote, *Photoquai*, *op.cit.*, p. 132.

qui en même temps frappe par son absence l'environnement urbain du spectateur [qui] est [...] le principal destinataire des images »⁷¹⁶. Les termes employés dans cette citation pour qualifier la relation des indigènes à leur environnement naturel souhaitent décrire la dimension symbolique qu'occupent (sans doute) les éléments naturels pour cette communauté. On retrouve ici une caractéristique quasi systématiquement attribuée aux communautés indigènes, en particulier lorsqu'elles sont représentées dans ce que l'on nomme leur « espace naturel ». Dans la série de photographies de Guadalupe Miles, l'exacerbation du contact avec la nature que produit la théâtralité des poses, la nudité avec laquelle ils sont souvent représentés (*Figures 346 et 347*) ont pour fonction de rendre compte de cette dimension symbolique. L'union du corps avec les éléments naturels serait donc la représentation du lien symbolique qui unit les membres de la communauté à la nature. Dans les textes accompagnant la série, aucune information ne nous renseigne quant aux valeurs symboliques que recouvre ce lien.

Les éléments naturels que l'on observe dans les images, en particulier l'eau et une terre argileuse, confèrent aux corps une dimension sculpturale qu'exacerbe la théâtralité avec laquelle ils sont représentés. Le corps est ici le symbole stéréotypé du commencement de l'homme créé dans la glaise. Dans les *Figures 342, 343, 346 et 347*, les visages ont une expression d'extase comme pour renforcer l'idée d'union mystique et symbolique à la nature. Le critique argentin Rodrigo Alonso y voit quant à lui une reprise « des canons de beauté et sensualité » vulgarisés par « la photographie publicitaire », soit « des images complètement étrangère aux représentations habituelles de ces personnes »⁷¹⁷. Dans ces deux cas, des traditions iconographiques étrangères à la communauté représentée sont utilisées pour interpréter l'esthétique employée par l'artiste. C'est pourtant ces références qui permettraient au « spectateur urbain » de se représenter la nature mystique du lien qui unirait les membres de cette communauté à leur environnement naturel. Dans ces conditions, si ces portraits résultent d'une

⁷¹⁶ Notre traduction de : « El contacto con la naturaleza es algo más que un dato obvio. Es, ante todo, una fuente de energía que golpea con su presencia el chaco salteño, pero que al mismo tiempo golpea con su ausencia el entorno urbano del espectador. Éste es, en definitiva, el principal destinatario de las imágenes ».

Rodrigo Alonso, *op.cit.*

⁷¹⁷ Notre traduction : « La artista, por su parte, construye su mirada atravesando cánones de belleza y sensualidad. Bordeando – pero al mismo tiempo subvirtiendo – los lineamientos de la fotografía publicitaria, extrae de los rostros, las poses y las situaciones, imágenes completamente extrañas a las representaciones habituales de estas personas ».

Ibid.

négociation entre l'artiste et les individus représentés, l'esthétique qui les caractérise et l'interprétation qui en est faite apparaissent toutefois comme l'indice de la projection d'un regard – et des présupposés dont il est habité – sur ces communautés.

9.2.4. *Relativité et limite du constat « décolonial »*

En effet, force est de constater que la représentation de la communauté wichí que produit cette série reprend les traits caractéristiques au mythe du « bon sauvage » : « un homme naturel, rustique et simple [...] nu et sauvage » (Joaquín Barriendos). Dans un article consacré à la photographie des communautés indigènes en Argentine, les historiennes de l'art Mariana Giordano et Alejandra Reyero estiment que : « Les propositions comme celle de Miles expriment ainsi de nouveaux langages photographiques, de nouvelles formes de représentations qui, dans les analyses critiques et dans leurs traductions curatoriales, servent de prétexte pour justifier les mêmes regards et perceptions colonialistes du passé »⁷¹⁸. L'évolution des formes photographiques avec lesquelles les communautés indigènes sont représentées ne serait donc qu'une forme d'actualisation des présupposés formulés depuis la Conquête avec l'émergence du mythe du « bon sauvage ». L'emploi du terme colonialiste dans la citation précédente est justifié plus tôt dans l'article dans des termes qui semblent fournir une définition de ce que Joaquín Barriendos nomme la « colonialité du voir » : « regarder depuis le dedans mais avec une construction esthétique de la visualité qui provient du dehors »⁷¹⁹.

La série *Chaco* de l'artiste argentine Guadalupe Miles montre que les présupposés coloniaux qui régissaient le regard européen sur les Indiens d'Amérique n'ont pas seulement été reconduits par les photographes voyageurs et ethnographes de la fin du XIX^e siècle. Ils ont aussi marqué le regard porté en Amérique latine sur ces communautés et ont su trouver des manières de s'actualiser dans l'évolution des formes photographiques. Les multiples occurrences du mythe du « bon sauvage » que l'on peut

⁷¹⁸ Notre traduction de : « Propuestas como la de Miles expresan así nuevos lenguajes fotográficos, nuevas formas de representación que en los análisis críticos y en las traducciones curatoriales sirven de pretexto para justificar las mismas miradas y percepciones colonialistas pretéritas ». Mariana Giordano et Alejandra Reyero, « La estetización del indígena argentino en la fotografía contemporánea », revue *Ramona*, n° 94, *op.cit.*, p. 35.

⁷¹⁹ Notre traduction de : « mirar desde adentro pero con una construcción estética de la visualidad que proviene del afuera ». *Ibid.*, p. 32.

trouver dans les productions iconographiques depuis la Conquête montre que certaines images résistent à l'évolution des médiums techniques et des formes esthétiques (ces images que Hans Belting qualifie d'intermédiaires). Par conséquent, il semble que tant que l'on retrouvera dans la représentation des communautés indigènes les caractéristiques relevant du mythe du « bon sauvage », la critique des représentations visuelles des communautés indigènes menée au nom de la « colonialité du voir » sera valide. Une telle critique pose la question d'une représentation juste de ces communautés.

La seule alternative à ce que les défenseurs des théories décoloniales nomme la « colonialité du voir » repose peut-être sur la possibilité de voir émerger dans le paysage culturel et dans celui des arts visuels des représentations élaborées par les membres des communautés indigènes elles-mêmes et des modes de compréhension des images fidèles aux spécificités des cultures représentées. Depuis deux décennies environ, des initiatives fleurissent un peu partout en Amérique latine pour donner à ces communautés la possibilité de produire, à l'aide des médiums techniques tels que la photographie ou la vidéo, leurs propres représentations⁷²⁰. Reste que les productions visuelles de ces communautés n'accèdent souvent pas à la visibilité que fournissent les acteurs et les lieux du monde de l'art. Le cas de Maruch Sántiz Gómez, participante de l'« Archive Photographique Indigène » (« Archivo Fotográfico Indígena »), fait figure d'exception dans ce contexte. Mais, la question d'une représentation juste de ces communautés implique aussi la responsabilité des critiques et commissaires qui prennent en charge l'exposition des images.

Comme nous l'avons vu à travers l'analyse des photographies de Maruch Sántiz Gómez, même lorsque la représentation d'une culture indigène est assurée par l'un des membres de la communauté, commissaires et critiques sont susceptibles de faire appel à un mode de compréhension étranger ou anachronique par rapport aux images élaborées pour assurer la médiation des images. L'interprétation qu'en fournissait l'écrivain mexicain Hermann Bellinghausen s'appuyait pourtant sur les conventions culturelles qui étaient supposées régir la relation des membres de la communauté à laquelle appartient Maruch Sántiz Gómez avec les objets représentés dans ses photographies. Mais le problème de l'interprétation des images avancée par Hermann Bellinghausen

⁷²⁰ À ces initiatives qui sont le plus souvent locales et ponctuelles, s'ajoute l'apparition d'universités dites indigènes dans certains pays d'Amérique latine.

est, d'une part, que les conventions culturelles employées ont perdu de leur vigueur et sont partiellement devenues anachroniques, et d'autre part, qu'elles étaient plaquées sur les images, qui ne sont que des représentations de ces objets. Or, rien ne garantissait que, perçus à travers des images, ces objets puissent conserver telle quelle la dimension symbolique qu'ils occupaient dans cette communauté.

Une chose est claire, les concepts de « colonialité du savoir et du voir » supposent la relativité et la pluralité des conceptions de l'image et des modes de compréhension et de représentation du monde. En effet, puisque ces concepts décrivent l'intégration de présupposés étrangers autant que la capacité à les identifier comme tels, ils s'inscrivent dès lors dans un cadre interculturel et impliquent donc que différentes conceptions de l'image – elles-mêmes relatives à différentes conventions culturelles – soient susceptibles de cohabiter. Dans le domaine des images, se situer explicitement dans ce cadre interculturel devrait permettre de mettre en évidence « la tension entre certaines idées générales sur l'image et les conventions culturelles à partir desquelles ces idées se forment »⁷²¹. Dans la série « Croyances de nos ancêtres » de Maruch Sántiz Gómez par exemple, la photographie représente des objets qui possèdent une valeur symbolique en fonction de certaines conventions culturelles. La présence de la photographie et du texte (en tzotzil et en espagnol) dans l'exposition montre bien qu'il est nécessaire d'expliquer ces conventions culturelles pour en rendre compte dans l'espace de l'exposition. Or, plutôt que présenter ces conventions, Hermann Bellinghausen les applique aux images elles-mêmes, sans égard pour les conventions culturelles qui, du point de vue du spectateur, régissent la conception de l'image photographique et distinguent l'objet de sa représentation. Ne peut-on pas voir dans cet amalgame une forme de « colonialité du voir » ?

Comme nous avons pu le constater à travers l'analyse des travaux de res, Lucía Chiriboga et Tomás Ochoa, des ressources visuelles ont été trouvées pour illustrer les concepts décoloniaux. Toutefois, ces travaux montrent que, lorsque ces concepts sont mobilisés, c'est pour redécrire d'un point de vue critique les relations entre l'Amérique latine et l'Occident et non pour expliciter la tension qui s'exprime par la présence – ou plutôt peut-être par l'hybridation – de différentes conventions et pratiques culturelles de l'image. Là réside sans doute l'une des limites du constat « décolonial » qui, appliqué

⁷²¹ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, *op.cit.*, p. 69. Déjà cité note de bas de page n° 37.

au champ des images, ne reste souvent qu'au niveau du constat critique et ne rend pas compte des différentes conventions culturelles susceptibles de s'appliquer aux images, tant du point de vue de leur production que de leur exposition. En outre, dans le monde de l'art qui héberge et façonne la catégorie de la photographie latino-américaine, critiques et commissaires n'apportent guère d'éclairages quant à la façon dont différentes conventions culturelles peuvent être mobilisées pour appréhender l'hétérogénéité des travaux photographiques. C'est sans doute ce qui implique par exemple que, dans un espace d'exposition, la série de Guadalupe Miles puisse cohabiter sans contradiction apparente avec des travaux illustrant les thèses décoloniales⁷²².

Comme nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse, pour une majorité de penseurs contemporains, l'Amérique latine et ses différents contextes socioculturels sont désormais appréhendés d'un point de vue dynamique, à partir des notions d'hybridité et d'hétérogénéité notamment. C'est pourquoi, il semble que la question d'une juste représentation des communautés indigènes puisse être dépassée en explicitant les différentes conventions culturelles susceptibles d'être appliquées pour produire autant que pour exposer des images, comme en témoigne la citation suivante de Mariana Giordano et d'Alejandra Reyero : « Ce contexte de tension souligne [...] l'urgence de composer une image [des communautés indigènes] à partir de regards multifocaux, capables de reconnaître l'hétérogénéité multiculturelle et multitemporelle des sociétés actuelles »⁷²³.

Le cadre interculturel qu'impliquent les concepts décoloniaux fait trop peu souvent l'objet d'une analyse frontale, au profit de la critique des relations entre Occident et Amérique latine, souvent menée d'un point de vue historique. Ce cadre devrait pourtant susciter des analyses pragmatiques capables de rendre compte de la tension qui s'exerce entre différentes conventions culturelles autant que de décrire la manière dont elles interagissent. Pour l'historienne Martine Abdallah-Pretceille :

⁷²² Nous pensons par exemple aux travaux d'Adriana Duque qui furent montrés durant l'édition 2013 de l'exposition *Photoquai* qui avait présenté en 2007 la série *Chaco* de Guadalupe Miles.

⁷²³ Notre traduction de : « Este escenario de tensión enfatiza – en términos de Canclini – la urgencia de componer una imagen a partir de miradas multifocales, capaces de reconocer la heterogeneidad multitemporal y multicultural de las sociedades actuales ».
Mariana Giordano et Alejandra Reyero, « La estetización del indígena argentino en la fotografía contemporánea », *op.cit.*, p. 36.

le préfixe « -inter » du terme « interculturel » indique une mise en relation et une prise en considération des interactions entre des groupes, des individus, des identités. [...] À la vision d'une culture comme ordre, comme système, succède celle d'une culture comme action, comme communication. [...] L'orientation interculturelle est en ce sens une autre manière d'analyser la diversité culturelle, non pas à partir de cultures prises comme des états, comme des entités indépendantes et homogènes, mais à partir de processus, des interactions selon une logique de la complexité, de la variation (et non des différences)⁷²⁴.

La description de l'Amérique latine comme multitemporelle et multiculturelle implique de ne pas considérer les conventions culturelles mobilisées dans nos rapports aux images comme des signes de cultures stables et intègres. L'intégration des présupposés coloniaux que désigne le concept de « colonialité du voir » suppose déjà une porosité de ces conventions et des imaginaires qui leur sont associés.

Parmi les artistes qui élaborent des ressources visuelles pour représenter sur un mode critique les présupposés coloniaux, on trouve des travaux qui étendent la critique coloniale à la mondialisation et aux imaginaires qu'elle contribue à produire. En guise d'exemple, l'artiste colombienne Adriana Duque a réalisé différentes séries qui mettent en évidence la « colonisation » des imaginaires colombiens par des imaginaires européens dans le contexte de la mondialisation⁷²⁵. Les mises en scène photographiques qui composent ces séries illustrent une forme d'hybridation culturelle. Toutefois, cette forme n'est pas envisagée sur le mode de l'échange interculturel mais plutôt sur celui d'un double rapport entre une culture dominante et une culture dominée, mais également entre une culture étrangère et une culture autochtone. C'est pourquoi, le constat « décolonial » – que l'on retrouve explicitement dans le texte accompagnant l'exposition de la série *De cuento en cuento* (« De conte en conte ») – engage une analyse critique et résolument politique des rapports interculturels :

⁷²⁴ Martine Abdallah-Preteceille, *L'éducation interculturelle*. Paris, PUF, Coll. Que sais-je?, 1999, p. 48 et 50.

⁷²⁵ Parmi les différentes séries produites par l'artiste, nous pouvons citer *De cuento en cuento* (« D'un conte à l'autre »), *Sagrada Familia* (« Sainte Famille »), ou encore *Arquetipos domésticos* (« Arquétypes domestiques »).

Cf. <http://www.adrianaduque.com/indice.html>

Adriana Duque livre ici une analyse de l'éducation dispensée dans nombre d'écoles latino-américaines où les programmes et manuels scolaires privilégient les cultures colonisatrices, au détriment des particularismes régionaux. Fables et contes colombiens sont nourris de l'opulence et de la « grandeur » de l'étranger, représentation officielle au sein de laquelle la réalité métisse bataille pour trouver sa place⁷²⁶.

Malgré la lecture critique que suscite cette série et l'opposition Occident vs Autochtones sur laquelle elle repose, force est de constater que la majorité des travaux de l'artiste ont été réalisés à l'aide de conventions culturelles relevant de traditions photographiques et picturales européennes, celle du portrait notamment. L'argument décolonial suppose que ces conventions puissent être considérées comme coloniales eu égard au contexte représenté. L'esthétique employée par l'artiste pour illustrer le constat « décolonial » est donc elle-même l'indice d'une hybridation des conventions culturelles.

Dans certains travaux photographiques rencontrés au cours de l'analyse, la question des évolutions culturelles et identitaires provoquées par la mondialisation est traitée à partir d'un mode de compréhension qui souligne et interroge les phénomènes d'hybridation. Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, pour des artistes tels que Marcos López ou Nelson Garrido, le contexte contemporain recèle de nombreux exemples d'hybridation des références culturelles appartenant à différents contextes socio-culturels. Or, dans leurs travaux respectifs, ces exemples ne sont pas traités sur le monde de l'opposition binaire Occident vs Autochtones. Pour autant, ils ne font pas abstraction des contradictions et des tensions qui résultent des phénomènes d'hybridation. En outre, rappelons que pour certains critiques et commissaires, tout en représentant les formes contemporaines que prennent ces phénomènes d'hybridation, ces artistes mettent en évidence un fonctionnement culturel en cela qu'ils représentent les mécanismes d'hybridation autant que le produit de ces mécanismes. Nous avons vu que, pour de nombreux chercheurs, ce fonctionnement culturel serait propre aux sociétés latino-américaines qui, depuis la Conquête, n'ont eu de cesse que de se former à partir de différents imaginaires.

⁷²⁶ La série *De cuento en cuento* d'Adriana Duque a été exposée durant l'édition 2013 de la « Biennale des images » du Musée du Quai Branly à Paris.
Page consultée le 12 décembre 2014, <http://www.photoquai.fr/2013/photographes/adriana-duque/>

CONCLUSION

nul n'interroge de nulle part. Il faut être situé pour entendre et pour comprendre. C'est une grande illusion de croire que l'on pourrait se faire pur spectateur, sans poids, sans mémoire, sans perspective, et tout regarder avec une égale sympathie.

Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté II. Finitude et culpabilité*, 1960.

L'interprétation des images est tributaire du dispositif qui les médiatise

Le 16 novembre 2013, dans le cadre de l'exposition de photographies intitulée « Amérique Latina 1960-2013 »⁷²⁷, une rencontre entre le journaliste français Stéphane Paoli et vingt-six des soixante-douze artistes exposés a vu naître une polémique soulevant des enjeux rencontrés au cours de cette recherche et sur lesquels nous souhaitons revenir dans cette conclusion. Durant plus d'une heure, le journaliste Stéphane Paoli, qui animait cette rencontre, s'efforça de mettre en évidence les points communs entre les différentes œuvres exposées⁷²⁸. Les questions posées par le journaliste aux artistes présents sur l'estrade concernaient systématiquement le contenu des œuvres et non pas leur valeur esthétique et artistique. Il ne commenta en effet que très peu la conception formelle des œuvres ou la diversité des pratiques de la photographie dont l'exposition témoignait. Pour le journaliste, les regards des artistes convergeraient vers la dénonciation de la violence et des différentes formes qu'elle prend en Amérique latine. Le point commun des œuvres serait donc leur valeur critique et politique eu égard aux différents contextes auxquels elles font référence ou dans lequel les textes de l'exposition se chargeaient de les inscrire.

Cette conception, martelée par le journaliste dans la quasi-totalité de ses interventions ou impliquée par la manière dont il formulait ses questions, repose sur une attention prépondérante à la thématique ou au sujet des œuvres exposées, à ce qu'elles représentent ou à ce dont elles traitent, bien plus qu'aux modalités esthétiques qu'elles

⁷²⁷ L'exposition a eu lieu à Paris à la Fondation Cartier du 19 novembre 2013 au 3 avril 2014. L'exposition s'est ensuite déplacée au musée Amparo de Puebla, au Mexique, qui la coproduisit. Elle s'y déroula du 24 mai au 29 septembre de 2014.

⁷²⁸ La rencontre peut être écoutée et visualisée sur le site internet de la Fondation Cartier, « Les nuits de l'Incertitude », 16 novembre 2013. <http://fondation.cartier.com/#/fr/art-contemporain/26/expositions/202/nuits-de-l-incertitude/1344/11-america-latina/>, consulté le 10 mai 2015.

emploient. Au-delà du champ de la photographie, elle a été largement utilisée pour caractériser les productions artistiques latino-américaines comme le soulignent de nombreux historiens, commissaires et critiques : « l'art latino-américain est forcé de participer à l'absurde dichotomie entre forme et contenu étudiée uniquement en relation avec ce dernier, comme s'il était incapable de produire de nouvelles idées à travers de nouvelles formes »⁷²⁹. Largement critiquée depuis les années 1990, cette conception cantonne les pratiques artistiques d'Amérique latine à ce que l'historienne Nelly Richard nomme un « régionalisme critique ». Focalisée sur le contexte auquel les œuvres font référence, « elle réduit le latino-américain aux *contenus* »⁷³⁰ et, pour l'historien Gabriel Peluffo Linari, en fait une « altérité commercialisable sur les marchés centraux »⁷³¹.

Au cours de la rencontre avec les artistes, attentif au contenu des œuvres, le journaliste insiste sur les rapprochements qu'implique selon lui l'organisation de l'exposition. Ces rapprochements doivent être considérés comme des lectures ou des effets de sens produits par l'exposition et les catégories thématiques qui la composent. La recherche d'un point commun entre des œuvres produites à l'échelle de toute l'Amérique latine comporte nécessairement le risque de produire une représentation homogénéisante des différents contextes auxquels renvoie cette échelle et, par conséquent, de nier la singularité des œuvres exposées, singularité dont on pourrait penser qu'elle est précisément plus esthétique que sémantique. Au cours de la rencontre, l'artiste Eugenio Dittborn reproche au journaliste d'être tombé dans cet écueil : « j'ai éprouvé un malaise à sentir que vous considérez l'Amérique latine comme un tout »⁷³². Si, pour répondre à ces critiques, le journaliste justifie cette focalisation sur le contenu des œuvres en prétendant rendre compte de ce qu'elles donnent à voir, c'est notamment

⁷²⁹ Notre traduction de : « el arte latinoamericano es forzado a participar en la absurda dicotomía de forma y contenido estudiada sólo en relación con este último, como si fuera incapaz de producir nuevas ideas a través de nuevas formas ».

Mónica Amor, « ¿El mundo de quién? », in *Adiós identidad, Arte y cultura desde América Latina*, Badajoz, Edition de la Junta de Extremadura, Consejería de Cultura, 2004, p. 191.

⁷³⁰ Notre traduction de : « reduce lo latinoamericano a los *contenidos* ».

Nelly Richard, « El régimen crítico-estético del arte en tiempos de globalización cultural », in *Fragments de la memoria, op.cit.*, p. 83.

⁷³¹ Notre traduction de : « alteridad comercializable en los mercados centrales ».

Gabriel Peluffo Linari, « Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea », in *Adiós identidad, Arte y cultura desde América Latina, op.cit.*, p. 45.

⁷³² Notre traduction de : « he tenido el malestar de sentir que usted considera a América latina como un todo ».

Eugenio Dittborn, 36 minutes et 16 secondes, *op.cit.*

parce que l'exposition fait volontairement du politique un dénominateur commun des productions photographiques en Amérique latine⁷³³.

Cependant, le journaliste se méprend, à notre sens et nous espérons avoir contribué à le montrer, en estimant que son interprétation procède des œuvres des artistes lorsqu'il répond ainsi aux critiques qui lui sont faites : « je maintiens le point de vue que j'ai sur ce que vous m'avez montré »⁷³⁴. Estimant que son interprétation résulte uniquement de l'expérience des œuvres, il escamote le travail des critiques et des commissaires qui ont sélectionné et organisé l'exposition des images. L'exposition n'est pas celle des artistes, mais celle des commissaires qui permettent la médiatisation des images. L'erreur consiste à ne concevoir l'exposition que comme support de sens, alors qu'elle est également un lieu de production du sens. L'importance du politique, comme dénominateur commun de la photographie en Amérique latine, pourrait bien être le fruit de cette sélection et de cette organisation, traduite dans un dispositif qui n'est pas uniquement composé d'images, mais aussi de textes, d'une carte et d'une frise chronologique. C'est l'expérience de l'ensemble de ce dispositif qui suscite cette lecture des œuvres.

Ces considérations concernant les effets de sens ou les lectures produites par toute exposition apportent des éléments de réponse à l'une des questions soulevées par la polémique que suscita l'interprétation du journaliste au cours de cette rencontre avec les artistes : comment aborder la catégorie photographie latino-américaine sans tomber dans l'écueil d'une catégorisation homogénéisante ?

Pour éviter cet écueil, il faut tenir compte de la relativité des lectures produites par le dispositif d'énonciation que constitue toute exposition et c'est notamment pourquoi nous avons choisi de travailler sur des œuvres médiatisées par différents dispositifs dans différentes expositions. Nous avons pu ainsi examiner les différentes significations que l'adjectif latino-américain peut prendre pour la photographie. Ces significations sont relatives aux nombreux usages de l'adjectif latino-américain ainsi qu'à ce que les œuvres représentent. Mais la diversité des usages et des œuvres implique de distinguer et d'organiser les effets de sens produits. La récurrence des catégories

⁷³³ Le commissaire et critique Régis Durand confirme cette lecture dans l'interprétation qu'il fait de l'exposition au cours d'un article publié dans la revue *Artpress* en novembre 2013.

Supra, voir citation de Régis Durand, note de bas de page n° 61.

⁷³⁴ Stéphane Paoli, 51 minutes et 54 secondes, *op.cit.*

thématiques utilisant les termes histoire, mémoire et identité nous a permis de délimiter un champ de recherche dans lequel des constantes ont pu être identifiées.

Finissons par avouer que l'utilisation de l'adjectif latino-américain est problématique et que la rencontre à la Fondation Cartier l'an dernier l'a manifesté comme toute exposition de photographie dite latino-américaine. En faisant de la dénonciation de la violence le point commun des photographies sans commenter leurs modalités plastiques, on réduit la photographie latino-américaine à ses rapports à un contexte et on tend à produire par voie de conséquence une représentation uniformisée de celui-ci, comme en témoigne l'intervention de l'artiste Eugenio Dittborn précédemment cité. Or, s'il semble patent que l'adjectif latino-américain fait référence à un, ou plutôt, à des contextes, comment la caractérisation produite par l'utilisation de cet adjectif peut-elle être appréhendée autrement que depuis le contenu des œuvres ?

Des significations de l'adjectif « latino-américain » et de leur sens pour la photographie

La démarche entamée dans cette thèse autour des expositions de photographie latino-américaine postérieures à 1993 est partie de l'interrogation suivante : à quoi renvoie l'adjectif « latino-américain » lorsqu'il est accolé au mot photographie ? Il ne s'agissait pas de tenter de définir l'adjectif « latino-américain » appliqué à la photographie mais plutôt de d'identifier les significations qu'il revêt pour la photographie et les modalités plastiques à travers lesquelles elles sont traduites.

Etudier la photographie depuis les sciences de l'information et de la communication implique de montrer que les productions photographiques signifient à travers un dispositif et une médiation. Qu'il s'agisse de la photographie artistique, du photojournalisme, de la photographie de famille ou encore de l'usage des photographies sur les réseaux sociaux, les différentes pratiques de la photographie trouvent en effet du sens en fonction du dispositif qui les médiatise. Les propriétés qui caractérisent ce dispositif et les valeurs qui lui sont associées engagent pour le spectateur une certaine réception des images à travers laquelle se négocie leurs significations, réception où pèse la force des stéréotypes culturels. Qu'il s'agisse de la photographie documentaire, conceptuelle, ou plasticienne, les pratiques de la photographie médiatisées par le champ de l'art sont traditionnellement distinguées en fonction de catégories déterminées par

des critères relativement stables. Ces critères fonctionnent comme des indicateurs des buts poursuivis par l'artiste dans sa pratique de la photographie, autant que des modalités de conception de l'image à travers le médium.

L'histoire des images exposées sous la mention photographie latino-américaine montre que la catégorie ne répond à aucun critère stable tant les images exposées sont hétérogènes et peuvent être identifiées en fonction de différentes pratiques artistiques de la photographie. Les images exposées sous cette mention dépendent donc des critères que mobilisent les commissaires et les critiques pour organiser une exposition. On pourrait considérer que l'adjectif latino-américain renvoie simplement à l'origine de l'énonciation photographique. La catégorie « photographie latino-américaine » semblerait alors déterminée par un critère géographique. Bâtir une catégorie de photographie à partir d'un critère géographique implique qu'un contexte soit perceptible dans les images, ce contexte étant identifié et délimité par l'échelle géographique à laquelle renvoie le critère. Mais une exposition de photographie latino-américaine n'est pas seulement un média donnant à ce contexte une visibilité, elle contribue également à le caractériser et donc à en produire une certaine représentation.

Ces considérations montrent que la réponse à notre interrogation de départ tient à ce que les expositions proposent. L'adjectif « latino-américain », lorsqu'il est accolé au terme photographie, renvoie à ce que formulent les dispositifs d'énonciation que constituent les expositions. Cependant, l'élaboration de ces dispositifs n'est pas indépendante du contexte théorique, historique et géographique dans lequel ces expositions ont lieu. Les références et les conventions culturelles mobilisées par les commissaires et les critiques dans leurs écrits montrent en effet que les expositions sont également construites en fonction des caractéristiques auxquelles renvoie l'adjectif latino-américain au-delà du champ de la photographie. L'utilisation de ces références et de ces conventions contribue donc à étayer les différentes significations que l'adjectif peut revêtir pour la photographie. Elles montrent que les problématiques investies par les artistes dans les œuvres exposées au sein de cette catégorie de photographie peuvent être inscrites dans les débats théoriques depuis lesquels des significations sont attribuées à l'adjectif latino-américain. Mais rappelons que ces débats ont donné lieu à diverses conclusions qui furent elles-mêmes sans cesse remises en question, si bien qu'il n'existe

aucune définition de cet adjectif. La photographie a par conséquent été susceptible de figurer la pluralité des significations qui lui ont été attribuées.

La première partie de cette thèse nous a permis de replacer l'évolution des productions photographiques exposées au sein de la catégorie photographie latino-américaine dans une histoire des modes de compréhension et de représentation de l'Amérique latine. Pour ce faire, nous sommes parti des références et des conventions culturelles qu'historiens, commissaires et critiques emploient dans leurs écrits pour caractériser les images. Le vocabulaire qu'ils utilisent témoigne en effet implicitement de l'évolution des débats théoriques qui ont contribué à caractériser l'adjectif latino-américain. Les exemples sollicités dans cette première partie nous ont permis de montrer les façons par lesquelles la photographie est à la fois un témoin et un acteur de cette évolution. Cette première étape ne répondait pas seulement à un effort de contextualisation réclamée par la présentation de notre objet d'étude. Il s'agissait surtout de comprendre pourquoi, dans le contexte contemporain, tout en continuant de produire des expositions de photographies latino-américaines, les commissaires et les critiques nient désormais l'existence d'une telle catégorie en tant qu'ensemble cohérent et homogène de pratiques et de représentations. Il faut en effet rappeler que, jusqu'au début des années 1990, au sein des expositions et des ouvrages qui lui ont été consacrés, la photographie latino-américaine avait fait l'objet de caractérisations qui produisirent des définitions essentialistes de cette catégorie de photographie⁷³⁵. Or, en présupposant que se superposait une catégorie géographique à une esthétique et à un ensemble de préoccupations éthiques, ces expositions alimentaient une conception essentialiste du « latino-américain ».

Des contextes perceptibles au sein de l'échelle Amérique latine

Retracer brièvement l'évolution des partis pris des expositions depuis les années 1970 nous a permis de constater que, dans le contexte contemporain, la catégorie est une fois encore le reflet des manières de comprendre et de représenter l'Amérique latine. Depuis les années 1990, dans les débats théoriques qui tentent de caractériser les sociétés et les cultures en Amérique latine, l'adjectif latino-américain n'identifie

⁷³⁵ Nous pensons en particulier à la caractérisation établie par le Premier Colloque de 1978 et à la définition formulée en 1993 par Erika Billeter.

désormais aucun attribut stable, homogène et communément partagé au sein du vaste espace géographique que désigne l'Amérique latine. Aucun des termes auxquels la notion a été associée – identité, culture, société, etc. – ne possède en effet de définition pérenne, bien que les tentatives de définition aient été nombreuses. À la fin du XX^e siècle, dans les sciences humaines, l'abandon des présupposés positivistes a entraîné une évolution des modes de compréhension des notions d'identité et de culture. Si la définition de l'adjectif n'apparaît plus comme un enjeu, c'est que l'on a souhaité reconnaître que l'Amérique latine ne désigne pas un seul et même contexte mais renvoie à une pluralité de contextes. Cette évolution explique que les commissaires et les critiques aient cessé de chercher à définir la photographie latino-américaine comme un ensemble cohérent de pratiques et des représentations.

Il n'en reste pas moins que, dans le champ des sciences humaines, des théories ont été formulées et des concepts utilisés pour caractériser les sociétés et les cultures à l'échelle de l'Amérique latine. On a pu en effet identifier dans les nombreux exemples de textes analysés le vocabulaire qui relève des théories de l'hybridité, de l'hétérogénéité, et des théories décoloniales, ainsi que des théories du néobaroque. Ces références situent les images dans un contexte dont l'échelle, signalée par le titre des expositions, est l'Amérique latine. Cette échelle n'est cependant que très rarement celle des œuvres elles-mêmes. Prise individuellement, les œuvres rendent compte au contraire d'une grande diversité de contextes dont l'échelle est souvent celle du pays où travaille l'artiste et parfois seulement celle d'une région. Les catégories thématiques construites par les commissaires pour organiser l'exposition des images suscitent des analogies entre ces différents contextes et permettent ainsi de légitimer la pertinence de l'échelle Amérique latine. Les références et les conventions culturelles employées par les commissaires et les critiques participent à la légitimation de cette échelle dans la mesure où elles s'appliquent généralement à l'ensemble des œuvres exposées.

Cependant, ces références et ces conventions culturelles produisent plutôt une caractérisation du contexte susceptible de revêtir des formes visuelles différentes. Prenons l'exemple d'une référence récurrente dans les écrits des commissaires et des critiques : la notion de métissage. Dans ces écrits, elle peut être utilisée autant pour décrire le sujet des œuvres que la forme qu'elles prennent. La notion n'est pas neutre, elle a amplement servi à caractériser les sociétés et les cultures en Amérique latine et a

fait l'objet de différentes conceptions. Elle n'a cessé de fournir une matrice épistémologique et historique pour caractériser la formation des cultures et des identités en Amérique latine. Depuis la fin du XX^e siècle, le métissage n'est toutefois plus conçu comme producteur de référents identifiables et communément partagés, mais comme renvoyant à des mécanismes de productions culturelles. Pour les théories de l'hybridité et de l'hétérogénéité, qui proposent une description des modalités de fonctionnement du métissage en Amérique latine, il ne s'agit pas de définir un contexte, mais de décrire des mécanismes dont les caractéristiques ne déterminent pas les produits. L'Amérique latine est historiquement considérée comme une échelle au sein de laquelle opèrent ces mécanismes. Si, ce faisant, ils contribuent à caractériser un contexte, ils ne déterminent pas les traits qu'il peut prendre mais impliquent au contraire la production d'une diversité de contextes. C'est pourquoi, échelle et contexte ne doivent pas être confondus.

Pour la photographie, l'exemple d'une œuvre réalisée par l'artiste Sussy Vargas pour représenter la notion de métissage, que nous avons analysée dans la première partie, est un parfait témoignage de cette évolution des modes de compréhension et de représentation. Le collage des fragments photographiques qu'elle a réalisé pour représenter un seul et unique corps témoigne d'une volonté de ne pas produire une représentation stable de l'identité mais de mettre au contraire en évidence le caractère dynamique de la notion de métissage. Seule une conception de la photographie émancipée de son statut de document ponctuel du réel peut permettre de produire ce type de représentation, c'est-à-dire de préférer représenter des mécanismes de productions culturelles plutôt que de consigner les formes qu'ils sont susceptibles de produire. Cette émancipation va de pair avec le renoncement des commissaires et des critiques à définir la photographie latino-américaine en lui attribuant un ensemble de spécificités. Elle a ouvert le champ des pratiques de la photographie à de nouvelles modalités plastiques dont certaines sont devenues récurrentes dans les œuvres exposées à partir des années 1990. Pour les artistes, ces nouvelles modalités ont permis d'étendre le champ des problématiques abordées avec le médium photographique, mais surtout de modifier radicalement la façon dont ces problématiques sont abordées.

Des modalités plastiques pour configurer les contextes plutôt que pour les représenter

Tant que la photographie fut cantonnée à son statut de document, elle ne pouvait entretenir qu'une relation ponctuelle et fragmentaire avec le réel, une relation déterminée par la contingence de l'expérience d'un lieu et d'un temps précis. La façon dont la photographie s'est émancipée de son statut de document a ouvert les pratiques photographiques à bien des possibilités, entre autres de figurer et de mettre en relation des lieux et des temporalités différentes. Cette possibilité se traduit formellement par l'utilisation de certaines modalités plastiques que l'on a rencontrées dans la majorité des œuvres analysées au cours des deuxième et troisième parties de cette thèse. Ces modalités peuvent être succinctement distinguées en quatre types :

- la superposition ou la juxtaposition de différents documents iconographiques ou/et le montage/collage de différents matériaux ;
- l'appropriation et la manipulation d'archives (photographiques, mais également textuelles et artefactuelles) ;
- la réappropriation de modalités de représentations issues d'autres médiums (peinture et gravure notamment) ;
- la mise en scène.

Le champ d'expérimentation artistique ouvert par ces modalités est immense et de nombreuses expositions contemporaines de photographie latino-américaine ont permis de montrer que les artistes n'attendent pas le début des années 1990 pour les utiliser. L'utilisation de ces modalités a permis aux commissaires et aux critiques d'inscrire les œuvres sélectionnées dans le contexte globalisé de l'art, de la photographie contemporaine et des catégories artistiques que ses pratiques ont créées ou investies. Ces modalités sont en effet l'indice d'une contemporanéité des images au regard de l'évolution des pratiques photographiques. Dans les expositions de photographie latino-américaine postérieures à 1993, en sélectionnant majoritairement des œuvres produites à l'aide de ces modalités plastiques, les commissaires ont pu légitimer la valeur artistique des œuvres en fonction d'un contexte mondial et d'une histoire récente de la photographie. Ils ont également ainsi démenti la caractérisation de la photographie latino-américaine produite en 1993 par Erika Billeter qui niait aux photographes la volonté d'expérimentation artistique.

Ce n'est cependant pas le contexte mondialisé de la photographie et de ses pratiques qui permet d'interpréter les significations produites par l'utilisation de ces modalités plastiques. Au sein des dispositifs d'énonciation que constituent les expositions de photographies latino-américaines, les écrits fixent le cadre d'interprétation au sein duquel ces modalités produisent du sens. Dans les textes de commissaires et de critiques, les œuvres réalisées à l'aide de ces modalités sont interprétées en fonction de références et de conventions culturelles qui relèvent notamment des usages discursifs de l'adjectif latino-américain qu'effectuent les chercheurs contemporains. Par conséquent, il ne s'agit pas de prêter à ces modalités des fonctions signifiantes dont la valeur serait universelle, mais de montrer ce qui les rend signifiantes dans un contexte et permet en retour de rendre visible ce contexte, soit d'en produire des lectures. Or, dans une conception de l'image photographique comme document ponctuel et fragmentaire du réel, la photographie ne peut que valider les lectures produites par l'utilisation de ces références en illustrant ce contexte, soit à partir du crédit que l'on porte au référent de l'image.

L'interprétation de la photographie n'étant plus déterminée par la contingence de l'expérience d'un lieu et d'un temps déterminés, il s'agit désormais moins de croire en l'authenticité du contexte représenté que de concevoir l'image comme un lieu où ces lectures sont configurées. Autrement dit, il s'agit de déterminer la manière dont l'utilisation de ces certaines modalités plastiques rend les images capables d'exemplifier formellement ces lectures. C'est d'ailleurs pourquoi, au cours de la rencontre avec les artistes réalisée dans le cadre de l'exposition « América Latina 1960 - 2013 », qui faisait du politique le dénominateur commun de la photographie latino-américain, l'artiste Luis Camnitzer déclare : « Le contenu politique n'est pas dans le contenu narratif [...] La photo seule ne fait pas grand chose, la photo fait quelque chose, comme n'importe quoi d'autre, dans la mesure où elle a des résonances et s'appuie sur un contexte culturel, avec les connaissances du récepteur »⁷³⁶. Le contexte est donc moins dans ce que l'image représente, visuellement, que dans la manière dont elle est en lien avec celui-ci. Dans les images, le contexte ne doit donc pas être perçu comme un « ça a été », mais

⁷³⁶ Notre traduction de : « el contenido político no está en el contenido narrativo [...] La foto sola no hace mucho, la foto hace algo, como cualquier otra cosa, en la medida que tiene resonancias y capitaliza sobre el contexto cultural, el conocimiento del recipiente ».

Luis Camnitzer, 34 minutes et 49 secondes, puis 47 minutes et 19 secondes, *op.cit.*

plutôt appréhendé comme un « ça s'interroge », un « ça se construit » ou « se déconstruit ». Dès lors, les significations impliquées par l'utilisation de l'adjectif latino-américain pour caractériser la photographie peuvent être appréhendées depuis les modalités de conception des œuvres et non plus seulement depuis leur contenu. Dans l'exemple précédemment cité de l'œuvre *Todo mezclado...* de Sussy Vargas, le montage/collage de fragments photographiques traduit une conception du métissage caractérisée en tant que mécanisme de construction de l'identité et non pas en tant que représentation stabilisée de celle-ci.

Pour le commissaire, critique et historien de l'art Gerardo Mosquera, au-delà de la photographie, les modalités de conception des œuvres de l'art latino-américain contemporain serait le signe d'une évolution des manières de représenter les identités et les contextes en Amérique latine. Il s'agirait :

d'une praxis de l'art lui-même [...] qui établit des constantes identifiables, construisant une typologie culturelle depuis la manière de faire de l'art, et non en accentuant les facteurs culturels introduits en lui. [...] le contexte est un facteur essentiel pour les artistes qui ont établi cette nouvelle perspective. Mais leurs œuvres, plutôt que de nommer, analyser, exprimer ou construire les contextes, sont construites *depuis* ces contextes. Les identités et les environnements physiques, culturels et sociaux sont maintenant plus joués que montrés⁷³⁷.

Par conséquent, les significations impliquées par l'utilisation de l'adjectif latino-américain relèvent de la conception formelle des œuvres. Les modalités plastiques utilisées par les artistes n'étant pas spécifiques à l'Amérique latine, il semble difficile de croire que la manière de faire de l'art établit des constantes qui traduisent une typologie culturelle. L'analyse des œuvres, effectuée à la lumière des écrits des commissaires et des critiques, montre que les références et les conventions culturelles utilisées par les commissaires et les critiques forment un cadre d'interprétation des images au sein

⁷³⁷ Notre traduction de : « una praxis del propio arte [...] que establece constantes identificables, construyendo una tipología cultural desde la manera de hacer el arte, y no acentuando los factores culturales introyectados en éste. [...] el contexto es factor básico en los artistas que han establecido la nueva perspectiva. Pero sus obras, más que nombrar, analizar, expresar o construir los contextos, son construidos *desde* ellos. Las identidades y los ambientes físicos, culturales y sociales son ahora más actuados que mostrados ».

Gerardo Mosquera, « Introducción », *Adiós identidad, Arte y cultura desde América Latina*, op.cit., p. 20.

duquel les modalités plastiques traduisent des mécanismes culturels, en l'occurrence latino-américains.

Des contextes configurés dans et pour le présent à l'aide d'une pensée du passé

Au cours de la première partie de cette thèse, nous avons pu constater que les théories, d'où proviennent les références utilisées par les critiques et les commissaires, s'attachent à caractériser les différents contextes abrités par l'échelle Amérique latine à partir de considérations qui sont moins géographiques qu'historiques. Au-delà de leurs divergences et de leurs objets respectifs, les théories de l'hybridité, de l'hétérogénéité ou du néobaroque s'accordent en effet pour caractériser des formes et des mécanismes qui opèrent dans le présent, mais dont la présence s'expliquent notamment par la manière dont les sociétés et les cultures se sont formées dans le passé. Pour de nombreux chercheurs en effet, ces formes et ces mécanismes sont des symptômes de ce qu'ils nomment le « caractère multitemporel »⁷³⁸ de l'Amérique latine. De même, mais en fonction d'enjeux tout à fait différents, la thèse majeure des théories décoloniales produit une caractérisation du présent qui s'explique à partir d'une lecture du passé. Ces différentes théories ont été formulées pour décrire et analyser des objets et des mécanismes qui opèrent dans le présent, mais elles impliquent une pensée du passé. Aussi différents soient leurs objets d'étude, elles contribuent à caractériser le « latino-américain » eu égard aux usages discursifs qu'elles font de l'adjectif.

Et, lorsque les commissaires et les critiques interprètent les modalités esthétiques employées par les artistes, les références à ces théories créent des effets de sens ou des lectures des œuvres susceptibles de traduire les rapports au passé dont ces théories font preuve. L'œuvre peut alors être conçue comme un lieu qui organise de manière signifiante des indicateurs spatiotemporels différents, elle est ainsi un chronotope au sens de Mikhaïl Bakhtine. L'utilisation récurrente des termes histoire, mémoire et identité dans les écrits des commissaires et des critiques, ainsi que dans les catégories thématiques des expositions, fut pour nous l'indice – et non la preuve – que les effets de sens ou les lectures produites par les expositions impliquent différents

⁷³⁸ Occurrences pertinentes du qualificatif « multitemporel » appliqué à l'Amérique latine, voir pages : 106, 134, 137, 162, 170, 175 et 176, ainsi que 418.

rapports au passé de l'Amérique latine. En outre, dans ces écrits, l'expression réitérée d'un rejet des interprétations de la photographie latino-américaine formulées par le passé témoigne d'une volonté de faire évoluer les significations impliquées par l'utilisation de l'adjectif latino-américain pour la photographie. Il s'agit de déconstruire les caractérisations de l'Amérique latine désormais conçues comme obsolètes et/ou stéréotypées, en particulier les représentations rurales et tiers-mondistes, mais également celles liées à l'indigénisme et au réalisme magique. Or, la nécessité de reconsidérer les catégories toutes faites indique également un rapport problématique au passé et une volonté de faire évoluer en fonction du présent les caractéristiques susceptibles d'être identifiées par l'adjectif latino-américain.

C'est pourquoi, nous avons conçu l'analyse des rapports au passé dont témoignent les œuvres depuis le présent comme une proposition méthodologique. La capacité heuristique de cette méthodologie d'analyse des images a permis de rendre compte la façon dont les œuvres traduisent les lectures ou les effets de sens produits par les expositions. Mais l'analyse a également été l'occasion de les mettre à l'épreuve en tâchant de révéler les tensions et les contradictions qui apparaissent, notamment lorsque les commissaires et les critiques proposent des interprétations des images à l'aune de références qui sont difficilement applicables aux images et/ou qui ne coïncident pas avec les conditions dans lesquelles elles peuvent être interprétées. L'exemple des photographies réalisées par Maruch Sántiz Gómez en est une parfaite illustration. La conception préhispanique de l'image que des commissaires et des critiques ont actualisée pour interpréter ces images, déterminant ainsi une forme de contemporanéité du passé, se heurtait en effet aux conditions dans lesquelles l'image photographique peut être interprétée ; sans compter qu'elle dénaturait le sens de la démarche engagée par la photographe, qui consistait à documenter des croyances appartenant déjà pour une bonne part au passé. Ainsi, si nous avons volontairement analysé les rapports entre passé et présent, c'est, d'une part, au regard des catégories thématiques à partir desquelles nous avons sélectionné les images et, d'autre part, parce que la majeure partie des références et des conventions culturelles mobilisées par les commissaires impliquent une pensée du passé. Bien que les modalités plastiques aient ouvert les pratiques photographiques à la possibilité de figurer et de mettre en relation des lieux et des temporalités différentes, la question des rapports au passé n'en devient pas pour

autant un enjeu pour l'interprétation de l'œuvre. Nous n'avons donc pas fait de cette question un présupposé mais une proposition méthodologique pour l'interprétation des œuvres.

Dans les images que nous avons analysées, la juxtaposition d'images, le montage de différents documents iconographiques, la réappropriation de modalités picturales ou la manipulation d'archives conduisaient à la création d'anachronismes à partir desquels une expérience du temps et une pensée du passé se manifestent. En décrivant ces anachronismes, nous nous sommes livré à cette expérience et avons tenté d'analyser l'articulation des catégories temporelles et les rapports au passé qu'elle engage. Ces anachronismes résultent toutefois moins de l'utilisation des modalités plastiques que de la présence dans les images de références visuelles appartenant au passé comme au présent de l'Amérique latine et de l'utilisation par les commissaires de références impliquant un rapport avec le passé. Les modalités qui configurent cette expérience du temps et le sens de celle-ci sont donc interprétés grâce aux références que l'on trouve dans les images comme dans les écrits qui l'accompagnent. Dans ces conditions, l'œuvre est envisagée comme un lieu capable d'interroger, de réinterpréter ou de reconfigurer l'une des significations attribuées à l'adjectif latino-américain.

L'analyse des rapports au passé nous a permis d'organiser les lectures des contextes de l'Amérique latine que les œuvres produisent dans les expositions à partir de la distinction entre deux types majeurs de rapports au passé : l'un où le passé est considéré comme révolu, l'autre où il est considéré comme toujours présent. À partir de ces deux rapports qui distinguent les deuxième et troisième parties de la thèse, dans chacun des chapitres nous avons rapproché des œuvres différentes en fonction de la proximité des enjeux éthiques qu'elles mobilisent et non pas des modalités plastiques qu'elles utilisent. Car le type de relation entre passé et présent qui est établie n'est pas forcément transparent. En guise d'exemple, si Eduardo Molinari, Alexander Apóstol, Leonel Luna, Rosângela Rennó ou Fredi Casco s'intéressent différemment à certains pans de leur histoire nationale dans les œuvres que nous avons analysées, certains font du passé le seul objet de la représentation, tandis que d'autres ne convoquent le passé qu'en fonction du présent. Plus nombreux sont néanmoins les travaux qui articulent des enjeux concernant le passé autant que le présent. Luis González Palma, Alexander Apóstol et Leonel Luna se réapproprient tous les trois des modalités de représentation

picturale pour renouveler une certaine conception du passé autant que pour investir des enjeux qui leur sont contemporains. Si Verónica Riedel utilise également cette modalité, les portraits qu'elle a réalisés pour réhabiliter la représentation des premiers métissages en Amérique latine ne sont pas en lien avec des problématiques contemporaines.

Au-delà de la dichotomie entre forme et contenu

Si la catégorie photographie latino-américaine a souvent été caractérisée à partir du contenu des œuvres, afin de mettre en évidence leur valeur critique ou leur pertinence sociale (au sens où la conçoit Yves Michaud⁷³⁹), au détriment de leur valeur artistique, au terme de cette thèse, nous pensons avoir dépassé la dichotomie entre forme et contenu en montrant que ces deux aspects d'une œuvre ne doivent pas être appréhendés indépendamment l'un de l'autre. L'analyse a en effet permis de montrer que la pertinence sociale des œuvres ne dépend pas que de leurs références à un contexte, mais également de la manière dont les modalités plastiques configurent ces références.

L'analyse de la série *Chaco* de Guadalupe Miles en fournit une parfaite illustration. Malgré l'injonction des commissaires et des critiques qui engage à se défaire des représentations indigénistes de l'Amérique latine, les photographies qui composent cette série ont été médiatisées dans et par des expositions contemporaines sous prétexte que l'artiste a réussi à rendre compte d'un point de vue formel de la dimension symbolique qu'occuperaient les éléments naturels pour la communauté représentée. Or, l'analyse a permis de montrer que l'œuvre reconduit pourtant les présupposés caractéristiques de la photographie indigéniste et notamment l'exacerbation du lien qui unirait ces communautés à leur environnement naturel. Ainsi, si, pour les commissaires et les critiques, les modalités plastiques qui configurent les références des images au contexte représenté légitiment la médiatisation de l'œuvre, l'analyse montre qu'elle ne fait qu'actualiser les présupposés qui justifient pourtant explicitement l'éviction de ce type de travaux des expositions contemporaines. La pertinence sociale d'une œuvre dépend non pas de ce qu'elle représente, mais de la manière dont elle le représente.

⁷³⁹ Voir note de bas de page n° 24.

La valeur critique des œuvres s'établit en fonction d'un contexte, mais elle ne doit pas être dissociée de leur valeur artistique. Les artistes développent des ressources formelles qui se distinguent par leur créativité autant que par les liens qu'ils tissent dans leurs travaux entre différents types d'images et de médiums (peinture, vidéo, installation, sculpture, etc.). Empruntant à de nombreux usages de l'histoire de la photographie (artistiques autant que vernaculaires), ces travaux prennent pleinement part aux débats théoriques qui font évoluer le statut et la valeur de l'image photographique. La virtuosité technique de l'artiste colombien Oscar Muñoz et la valeur expérimentale de ses productions déterminent la grande qualité de la réflexion qu'elles suscitent quant à la vie médiatique des images et à la capacité de se rappeler les événements qu'elles représentent. Cette réflexion possède une valeur qui dépasse l'ancrage contextuel colombien, bien que particulièrement sensible au conflit interne qui ébranle la Colombie depuis plus d'un demi-siècle. La valeur critique que possèdent les images eu égard au contexte d'énonciation et/ou de référence des artistes est donc nécessairement liée à la valeur artistique des travaux photographiques.

Bien que les expositions dessinent les contours de l'expérience des images, les effets de sens qu'elles produisent permettent d'identifier les caractéristiques ou les significations qui forment l'horizon latino-américain de la photographie. Nous ne prétendons pas avoir distingué de manière exhaustive les éléments qui composent cet horizon car nous avons analysé des images principalement issues des catégories thématiques qu'identifient les termes histoire, mémoire et identité. Bien que prépondérantes dans les expositions de photographie latino-américaine postérieures à 1993, il existe d'autres catégories thématiques pour lesquelles notre méthodologie d'analyse n'aurait pas nécessairement été pertinente. La catégorie ville est par exemple devenue récurrente en particulier au cours des dix dernières années. Elle permet aux commissaires et aux critiques de mettre en évidence l'un des facteurs essentiels de l'évolution des pays d'Amérique latine : la croissance exponentielle des villes et la constitution de grandes mégalo-poles. La catégorie thématique ville contribue à actualiser les représentations de l'Amérique latine et à se défaire de l'image rurale qui la caractérisa au cours des décennies précédentes. Dans un contexte où les pays qui composent l'Amérique latine évoluent en créant d'énormes disparités au sein du

continent (notamment économiques), elle fournit encore un élément permettant de penser ensemble, et notamment vers le futur, les différentes logiques de développement.

L'hétérogénéité des images analysées dans cette thèse témoigne de l'immense étendue des références que l'adjectif latino-américain est susceptible de caractériser. L'analyse a montré que ces références sont constamment remises en question dans les formes comme dans les significations qu'elles prennent. Au gré de l'évolution des contextes qu'elles contribuent à rendre visibles, les références dans les textes de commissaires, de critiques et d'historiens de l'art varient et évoluent. La photographie est un témoin autant qu'un acteur de cette évolution. Elle est néanmoins dépendante d'un dispositif et d'un contexte pour accéder à une visibilité. Et cette évolution est marquée par des enjeux éthiques qui exercent une force coercitive sur la sélection des images de la part des commissaires d'expositions.

La fin d'une catégorie de photographie ?

Pourtant, il faut reconnaître que la tendance semble avoir été inversée au cours des dernières années et que désormais des critères relatifs aux catégories artistiques et à l'évolution récente de l'histoire de l'art semblent avoir pris le pas pour justifier la sélection des images. Cette inversion s'explique sans doute par la volonté de se défaire du « régionalisme critique » dans lequel la photographie latino-américaine a longtemps été cantonnée. Mais, cette nouvelle tendance contribue à estomper les significations pour la photographie de l'adjectif latino-américain. Sans doute est-il regrettable qu'elle se focalise désormais généralement sur les modalités plastiques des œuvres, car elle contribue trop souvent à reconduire la dichotomie entre forme et contenu. L'exemple de Guadalupe Miles montre qu'en faisant de la contemporanéité des modalités plastiques utilisées par les artistes l'argument principal de l'exposition des œuvres, on risque d'escamoter la question de leur pertinence sociale. Or, la pertinence sociale d'une œuvre peut être appréhendée en fonction de la manière dont sa forme configure un lien avec un contexte. C'est pourquoi la catégorie photographie latino-américaine n'implique pas nécessairement une attention focalisée sur le contenu des œuvres.

Enfin, ajoutons que si l'échelle Amérique latine semble encore coïncider avec un espace géographique, le contexte contemporain pousse de plus en plus à considérer désormais l'Amérique latine comme un espace symbolique plus que géographique. Les

mouvements migratoires, en particulier vers l'Amérique du Nord, contribuent en effet à étendre cette échelle. L'historien Gabriel Peluffo Linari estime à ce titre que « la carte culturelle du continent ne coïncide plus avec sa carte politico-géographique »⁷⁴⁰, tandis que d'autres chercheurs parlent d'une « transterritorialisation de cultures » et d'une « latino-américanisation du Nord »⁷⁴¹, pour caractériser notamment l'importance grandissante de la communauté latino-américaine aux Etats-Unis. Par conséquent, l'adjectif latino-américain est devenu susceptible d'être appliqué en dehors de l'espace géographique de l'Amérique latine. Cette évolution est déjà à l'œuvre dans la mesure où de nombreux artistes exposés comme latino-américains ont reçu une formation ailleurs, vivent et travaillent en dehors du continent, à tel point que l'adjectif renvoie désormais à une position d'énonciation plutôt qu'à un contexte spécifique.

À ce titre, il semble que les œuvres n'aient désormais plus à spécifier cette énonciation par des références capables de renvoyer à l'Amérique latine. La dernière édition du « Foro Latino-Americano de Fotografía » de Sao Paulo en 2013 présente des travaux où aucune référence ne contribue à interpréter l'image en fonction d'un contexte latino-américain. Les œuvres de Daniela Paoliello⁷⁴², d'Aglæ Cortés Zazueta⁷⁴³ ou de Manuel Vazquez⁷⁴⁴ n'ont qu'une faible pertinence sociale. Elles s'inscrivent toutefois remarquablement dans une évolution des pratiques photographiques et dans une tendance à la décontextualisation des œuvres à laquelle les commissaires et les critiques répondent par une exégèse présupposant l'autonomie des formes et des catégories artistiques. Dès lors, les productions artistiques latino-américaines peuvent « jouir – avec raffinement – des ambiguïtés et des paradoxes formels de la déconstruction »⁷⁴⁵, privilège que Nelly Richard estimait uniquement concédé à l'art produit en Occident.

⁷⁴⁰ Notre traduction de : « el mapa cultural del continente ya no coincide con su mapa político-geográfico ».

Gabriel Peluffo Linari, « Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea », *Adiós identidad, Arte y cultura desde América Latina*, op.cit., p. 46.

⁷⁴¹ Gerardo Mosquera, « Introducción », *Adiós identidad, Arte y cultura desde América Latina*, op.cit., p. 18.

⁷⁴² Voir : <http://www.forumfoto.org.br/daniela-paoliello-bra/>

⁷⁴³ Voir : <http://www.forumfoto.org.br/aglae-cortes-zazueta-mx/>

⁷⁴⁴ Voir : <http://www.forumfoto.org.br/manuel-vazquez-co/>

⁷⁴⁵ Notre traduction de : « gozar – refinadamente – de las ambigüedades y las paradojas textualistas de la deconstrucción ».

Nelly Richard, « El régimen crítico-estético del arte en tiempos de globalización cultural », *Fragmentos de la memoria*, op.cit., p. 84.

N'identifiant plus désormais qu'une position d'énonciation dans un contexte globalisé du monde de l'art, sans que l'œuvre ait nécessairement des implications contextuelles, la catégorie dite latino-américaine de photographie, fait l'objet d'une suspicion en raison du risque qu'elle comporte de produire une représentation homogénéisante des différents contextes auxquels renvoie l'échelle Amérique latine. Cependant, dans un contexte globalisé qui alimente encore une conception de l'art comme champ autonome, la catégorie photographie latino-américaine avait le mérite de défendre la pertinence sociale des œuvres, soit l'idée qu'une œuvre peut être interprétée en fonction d'un contexte qui n'est pas seulement artistique :

Nous ne pouvons pas cesser d'être conscients que parler d'art latino-américain implique un ici et maintenant, pour lequel il ne sert ni de répéter mimétiquement des théories empruntées, ni de les ignorer sous prétexte qu'elles viennent de l'extérieur⁷⁴⁶.

Si les œuvres exposées au sein de la catégorie photographie latino-américaine peuvent être analysées sans produire une représentation stable et homogène des contextes auxquels renvoie l'échelle Amérique latine, c'est que les artistes manifestent une grande créativité. Et le voyage dans leurs œuvres qu'a été pour une part cette thèse a pu manifester la richesse de leurs productions.

⁷⁴⁶ Notre traduction de : « No podemos dejar de ser conscientes de que hablar sobre el arte latinoamericano supone un aquí y ahora, para el que no funciona ni repetir miméticamente teorías prestadas, ni negarnos a tenerlas en cuenta bajo el pretexto de que vienen de afuera ». Ivonne Pini, « Revisiones al manejo del tiempo histórico desde el arte latinoamericano », *op.cit.*, p. 77.

INDEX DES NOMS PROPRES

Cet index répertorie le nom des personnes citées dans la thèse (hors personnages fictifs), à l'exception des remerciements et de la bibliographie. Les noms des traducteurs se trouvent dans la bibliographie. L'index se présente en deux parties avec d'abord les auteurs et les personnages historiques puis les artistes et les photographes (les noms portés en gras correspondent aux artistes dont au moins une œuvre a été reproduite dans le livret d'images).

Index des auteurs et personnages historiques

A

- Abdallah-Pretceille, Martine: 519
- Acha, Juan : 164
- Ainsa, Fernando : 166, 173
- Alberti : 294
- Alejos García, José : 136n, 243n, 355n
- Alonso, Rodrigo : 512, 513, 515
- Altamirano, Ignacio Manuel : 181
- Amaral, Aracy : 72n
- Amaru, Túpac : 492n, 504
- Amor, Mónica : 526n
- Arguedas, José María : 170, 173n, 468
- Ariza, Carolina : 316n
- Aristote : 188
- Arendt, Hannah : 152
- Augé, Marc : 146

B

- Bakhtine, Mikhaïl : 35n, 43n, 96, 114, 135, 136, 137, 536
- Barriandos, Joaquín : 503, 507, 509, 511, 516
- Barrón, Josefina : 454n, 456n
- Barthes, Roland : 15, 97, 199, 200, 311
- Bastide, Roger : 188, 190, 191, 192, 193, 245, 309, 382, 430
- Baudelaire, Charles : 296n
- Bayón, Damián : 72n, 164n
- Bellido Gant, Luisa : 75n
- Bellinghausen, Hermann : 469, 471, 472, 473, 517, 518
- Belting, Hans : 15, 39, 42, 146n, 185n, 194n, 200n, 226n, 318n, 335, 406n, 508, 517
- Bénat-Tachot, Louise : 156n
- Benjamin, Walter : 15, 151, 161, 204, 205, 213, 229, 230, 237, 241n, 336, 338, 473
- Bensa, Alban : 439n
- Beorlegui, Carlos : 480n
- Berruguete, Ana : 62n, 87n

- Berti, Sagrario : 174n, 175n, 464, 465, 467, 473n
- Bertrand, Michel : 148, 155, 160
- Bicalho de Sousa, Nair Heloisa: 298n, 302n
- Billeter, Erika : 21, 22, 32, 33, 38, 64, 66, 68, 69, 119, 120, 213n, 533
- Blixen, Samuel : 292
- Bloch, Marc : 15n, 151, 204
- Boidin, Capucine : 163n
- Bolívar, Simón : 29, 84, 330, 332, 364, 365
- Briceño Linares, Ybelice : 104n
- Bubnova, Tatiana : 136n

C

- Calabrese, Omar : 176
- Camnitzer, Luis : 159n, 197, 534
- Candau, Joël : 186, 189
- Candeloro, Marta : 403n
- Cannabrava, Iatã : 19n, 175n
- Caparrós, Martín : 416, 417
- Capdevila, Luc : 148n, 189n
- Carpentier, Alejo : 79, 111, 112-116, 119, 121, 122, 126, 128-131, 139, 171, 172, 220
- Carreras, Claudi : 55, 56n, 57, 121
- Castellanos, Alejandro : 449
- Castellote, Alejandro : 28, 60n, 63n, 65n, 67n, 68, 71, 79n, 87n, 93n, 115n, 119, 123, 124, 125, 147n, 174, 175, 213n, 224n, 258, 326, 450n, 512n, 514n
- Castro, Dardo : 483, 485
- Castro, Fidel : 356
- Castro-Gómez, Santiago : 163n, 480n
- Char, René : 227
- Chávez, Hugo : 332
- Chérel, Emmanuelle : 311, 315
- Chesneaux, Jean : 161
- Chiampi, Irlemar : 171, 172, 173n, 174, 175, 176, 179
- Chiriboga, Manuel : 494
- Corkovic, Laura : 435, 437, 437, 440
- Compagnon, Olivier : 29n, 31, 159n
- Cornejo Polar, Antonio : 96, 109, 110, 129-131, 134n, 135, 136, 138-140, 145, 165, 171, 173, 177, 242, 367, 427
- Coronil, Fernando : 163
- Cortés, Hernán : 106, 276, 481-485, 488, 489, 495, 496
- Costa, Lucio : 297
- Crassus : 508
- Cruz, Alfredo : 233, 235

D

- Danto, Arthur : 52
- Da Silva Catela, Ludmila : 407n, 408, 409n, 410, 411n, 419n, 420, 421n
- de Andrade, Oswald : 72n, 133
- de Castro, Gilberto : 136n

- de Certeau, Michel : 55, 70, 92, 93, 94n, 96, 97, 99, 100-103, 151n, 313
- de la Nuez, Iván : 84
- de las Casas, Bartolomé : 275, 278, 467n, 505-507
- de Loyola, Ignacio : 259
- de Migrodde, Jacques : 506
- de Oliveira, Márcio : 299
- de Rosas, Juan Manuel : 337, 338
- de Santa Cruz Pachacuti, Juan : 443
- de Segura, Nicolás : 259, 261
- Debroise, Olivier : 166n, 431n
- Degregori, Carlos Iván : 290n
- Deleuze, Gilles : 274
- Déotte, Jean-Louis : 406n, 407, 409n, 411, 413n, 422n
- Déotte, Martine : 409, 414n
- Desnoes, Edmundo : 126, 128-132, 137, 195, 196, 198, 495
- Díaz Bringas, Tamara : 311n, 315n
- Díaz Genis, Andrea : 104n
- Didi-Huberman, Georges : 183, 184, 202n, 248n, 256, 264n, 302, 427, 429n, 453n
- Duarte, Carlota : 469n, 470
- Dubois, Philippe : 15, 200
- Durand, Régis : 64, 68, 69n, 527n
- Dussel, Enrique : 163n, 486n, 487

E

- Efron, Natalia : 289n
- Elias, Norbert : 409
- Escobar, Arturo : 163n
- Escobar, Ticio : 293, 449, 450
- Espagne, Michel : 455

F

- Fabre, Daniel : 439n
- Faraco, Carlos Alberto : 136n
- Faugère, Brigitte : 431n
- Favre, Henri : 75n, 96n, 105n, 156n-159n, 159, 180n, 221, 222n, 223, 231, 327n
- Febvre, Lucien : 151
- Floch, Jean-Marie : 464
- Fontcuberta, Joan : 238n
- Foucault, Michel : 97, 100, 168
- Fraga Wiley, Christopher : 470n
- Fraisse, Paul : 187
- Frérot, Christine : 123
- Fujimori, Alberto : 160

G

- García Canclini, Néstor : 30, 55n, 56n, 71, 72n, 74n, 83, 91, 92n, 99n, 108n, 109, 110, 135, 164, 242, 343-346, 350, 364, 367, 427, 463, 486, 519n
- Garcia Linera, Alvaro : 158n

- García Marquez, Gabriel : 170
- Garcilaso de la Vega, Inca : 222
- Giordano, Mariana : 76, 516, 519
- Gómez, Jaime Humberto : 509
- González, Valeria : 282n, 285, 489
- Goodman, Nelson : 111n, 182n
- Grau Seminario, Miguel : 340
- Grosfoguel, Ramón : 163
- Gruzinski, Serge : 30, 104n, 105n, 109, 110n, 140, 156n, 157, 176, 177, 180, 181, 183, 191, 192n, 221, 222, 358, 427
- Grützmacher, Lukasz : 136n, 162n, 166, 167
- Guamán Poma de Ayala, Felipe : 466
- Guamán R., Edwin : 497
- Guevara, Ernesto (Che) : 84, 86, 134, 356, 357, 488
- Gutiérrez Estévez, Manuel : 83
- Guzmán Marín, Francisco : 104n

H

- Halbwachs, Maurice : 187, 190, 191, 216, 374, 379, 382-384
- Hamburger, Käte : 234n
- Harrison, Regina : 442, 443n
- Hartog, François : 37, 149, 150n, 151, 152, 153n, 189n, 190, 242n, 245, 247, 342, 373, 374n, 379, 385, 387n, 392n, 404, 438n, 439n
- Haya de la Torre, Victor Raúl : 158
- Hurtado López, Fátima : 163n, 479n, 480n

I

- Iglesias, Lucila : 289n

J

- Jáuregui, Carlos : 507
- Jeanne, Boris : 156n
- Jiménez Alcedo, Carolina : 445n

K

- Katari, Túpac : 492n, 504n
- Koselleck, Reinhart : 37
- Kossoy, Boris : 115n, 300n
- Krauss, Rosalind : 15, 200
- Krysinki, Wladimir : 136n

L

- Laliou, Olivier : 270n
- Lambert, Frédéric : 400n
- Lander, Edgardo : 163n
- Langue, Frédérique : 148n, 189n
- Lao-Montes, Agustín : 163
- Laplantine, François : 98n

- Lauer, Mirko : 72n, 467
- Lavabre, Marie-Claire : 299n, 300n
- Le Goff, Jacques : 149n, 151, 155, 156, 157, 159, 161n, 174n, 185, 205n, 374
- León-Portilla, Miguel : 280
- Lévi-Strauss, Claude : 226, 354
- Lezama Lima, José : 112, 126, 128, 130, 138, 171, 173n
- Linares : 286
- López, Irene : 136n
- Lugo, Fernando : 293
- Lugones, María : 163
- Lugon, Olivier : 181n, 296, 312, 316
- Lyotard, Jean-François : 176n, 373

M

- Malcuzyński, Pierrette : 136n, 242n, 357n
- Maldonado-Torres, Nelson : 163n, 502n
- Malosetti Costa, Laura : 337n
- Mariátegui, José Carlos : 158n, 164, 458
- Martí, José : 72
- Martin, Arnaud : 155n
- Medina, Cuauhtémoc : 118n
- Méndez, Cecilia : 468
- Merewether, Charles : 291
- Michaud, Philippe-Alain : 183n, 263n
- Michaud, Yves : 23n, 25n, 28, 29n, 539
- Mignolo, Walter : 163n
- Miranda Pérez, Marcela : 494
- Molina, Juan Antonio : 147n, 174-176, 182n, 196n, 203, 204, 358, 359n
- Molina Enriquez, Andrés : 96
- Morais, Frederico : 72n
- Morales, Evo : 349
- Morel, Gaëlle : 175n, 400n
- Mosquera, Gerardo : 132, 535, 542n

N

- Navarrete, José Antonio : 494
- Niemeyer, Oscar : 297
- Nietzsche, Friedrich : 299
- Niño de Guzmán, Guillermo : 448, 451n
- Nobel, Pierre : 507, 508n
- Nora, Pierre : 148-150, 295
- Núñez, Jorge : 494n

O

- O'Leary, Juan : 292
- Offroy, Benjamin : 292n
- Olalquiaga, Celeste : 364
- Olivera Grott, Gladys : 104n

- Ortiz, Fernando : 107, 240
- Osborne, Peter D. : 432, 434n, 436n, 439
- Ozdoba, Marie-Madeleine : 302

P

- Palermo, Zulma : 136n, 137-139, 163n, 428, 429
- Parkinson Zamora, Lois : 428, 429, 434, 436n, 445, 447, 450, 471, 474
- Paz, Octavio : 277
- Pedroso, Mario : 72n
- Peluffo Linari, Gabriel : 526, 542
- Pérez Jiménez, Marcos : 327, 330
- Pérez-Ratton, Virginia : 313
- Pfeiffer Beatriz : 403n
- Pierce, Charles S. : 16
- Pini, Ivonne : 149n, 164, 165, 166n, 169, 172n, 189n, 344-346, 350-352, 543
- Pinochet, Augusto : 408
- Piña, Román : 436
- Platon : 188, 223, 231
- Poivert, Michel : 97n, 175n, 314n, 400n
- Poloni-Simard, Jacques : 35
- Pomian, Krzysztof : 247
- Portilla Arroyo, Isabel : 257, 261
- Prost, Francis : 366

Q

- Querrien, Max : 392
- Quijano, Aníbal : 162, 163n, 164-166, 170, 172, 177-179, 427, 480, 486

R

- Rama, Ángel : 107, 240
- Rasse, Paul : 187, 216n
- Restrepo, Eduardo : 163n
- Revel, Jacques : 149n, 189n, 190
- Reyero, Alejandra : 76, 516, 519
- Richard, Nelly : 21n, 22n, 189n, 526, 542
- Ricœur, Paul : 25n, 98n, 188, 236, 244, 525
- Riquelme, Marcial Antonio : 292n
- Roca, Julio A. : 282, 283, 333, 334
- Rouillé, André : 15, 40, 97n, 125n, 194n
- Rulfo, Juan : 170

S

- Sáenz, Moisés : 158
- Salazar Bondy, Augusto : 72
- Salazar-Soler, Carmen : 467
- San Juan, Malena : 289n
- Sanjinés, Javier : 163n
- Sarduy, Severo : 114, 126, 136n, 137-139, 171, 173, 177, 178, 192, 244

- Sarlo, Beatriz : 189n
- Sarmiento, Domingo Faustino : 337
- Saussier, Gilles : 311, 315
- Seminario, Germán : 340
- Shamoon, Ilana : 134n, 135, 249
- Sierra, Justo : 96
- Sisa, Bartolina : 504n
- Somoza : 199
- Stroessner, Alfredo : 291-294
- Sumac, Yma : 467
- Sylva Charvet, Paola : 494n

T

- Tezza, Cristovão : 136n
- Tibol, Raquel : 18, 21, 63, 64n, 197n
- Tomalá : 492, 495
- Traba, Marta : 72n, 164, 479
- Travnik, Juan : 387n, 391n, 401-404
- Tylor, Edward B. : 183

V

- Vargas, Gonzalo M. : 120
- Vasconcelos, José : 96, 106, 110, 112, 130, 157
- Velasco Garipoli, Fabiola : 91n, 107n, 365
- Verón, Eliseo : 23n, 25n, 26
- Villacorta Chávez, Jorge : 289
- Villorio, Juan : 116n

W

- Wachtel, Nathan : 280, 482
- Wall, Jeff : 146, 314
- Warburg, Aby : 170, 183, 184, 256, 263, 302n, 429, 455
- Weber, Max : 473

Y

- Young, James : 301

Index des artistes et photographes

A

- Alborta, Freddy : 488
- Álvarez Bravo, Manuel : 219, 220, 358, 359
- **Andujar**, Claudia : 65n, 122
- **Apóstol**, Alexander : 67n, 252, 327-333, 336, 369n, 343, 538
- **Astudillo**, Ever : 64
- Atget, Eugène : 181

B

- Bedoya, Luz María : 67n
- **Bella Geiger**, Anna : 248, 249, 251, 321n, 369n
- **Blanco**, Agustín : 337, 369n
- **Blanes**, Juan Manuel : 333-335
- **Bostelmann**, Enrique : 196
- **Braga**, Luiz : 121
- Brailovsky, Katia : 67n
- **Brodsky**, Marcelo : 411, 415-424
- Bruegel l' Ancien, Pieter : 278
- Burri, René : 124n, 298n, 356

C

- Cabado, Pablo : 67n
- **Calatayud**, Adriana : 108, 237-241, 256, 264, 321n
- Cañibano, Raul : 67n
- Casas, Ana : 108n
- **Casco**, Fredi : 291-294, 296, 321n, 369n, 538
- **Centeno Vallenilla**, Pedro : 327-333, 343
- **Chambi**, Martín : 75-77, 197
- **Charnay**, Désiré : 233
- **Chiriboga**, Lucía : 135n, 490-497, 501, 504, 518
- **Clergue**, Lucien : 298
- Cortés Zazueta, Aglae : 542
- **Cousteau**, Pierre : 508
- **Cravo Neto**, Mario : 121, 448

D

- **de Bry**, Théodore : 278, 503-509
- **de la Torre**, Milagros : 287-291, 297, 303, 321n, 369n, 511
- de Vinci, Léonard : 350, 351
- della Francesca, Piero : 81, 82
- **Della Valle**, Angel : 334
- Dittborn, Eugenio : 526, 528
- Duque, Adriana : 519n, 520, 521

E

- **Echeverría**, Alinka : 106, 181
- Eleta, Sandra : 451
- Evans, Walker : 181

F

- **Fantozzi**, Roberto : 64
- Ferrand, Carlos : 196
- **Figueroa**, José A. : 64
- **Frittegotto**, Gustavo : 387, 389, 390, 392

G

- **Gandolfo**, Flavia : 167, 510
- **García**, Marlon : 305-310, 315, 320, 369n, 406, 411, 412
- **Garduño**, Flor : 121, 451
- **Garrido**, Nelson : 362-368, 521
- **Gasparini**, Paolo : 64, 126, 131, 132, 195, 196
- **Gautherot**, Marcel : 297
- Gentileschi, Artemisia : 82
- **Germano**, Gustavo : 153, 154, 161, 199, 306, 307, 405-407, 411, 412
- Giotto : 364
- Guayasamín, Oswaldo : 75
- Goded, Maya : 67
- **González Palma**, Luis : 85n, 108n, 232, 254-259, 261-265, 270, 272, 274, 278, 279, 306, 321n, 331, 369n, 538
- Grinblatt, Julio : 67n
- **Gutiérrez**, Fernando : 340-343, 369n

H

- Hervé, Lucien : 298n
- **Huarcaya**, Roberto : 81

I

- **Iturbide**, Graciela : 64

J

- **Jiménez**, Morfi : 121

K

- **Korda**, Alberto : 84, 97, 488

L

- **Larrain**, Sergio : 78, 79, 196, 197, 246n, 454n
- Linger-Gasiglia, Pedro : 67n
- Liudmila y Nelson : 67n
- **López**, Marcos : 65n, 81n, 85n, 99, 115, 116, 119, 220, 347-361, 364, 366, 369n, 521
- **López Luz**, Pablo : 460-463, 474

- **Luna**, Leonel : 85n, 333-336, 343, 369n, 538
- **Luttringer**, Paula : 400-402, 405, 412, 417

M

- Magalhaes, Fernanda : 108n
- Martínez Fernández, Alfredo : 438n
- **Meiselas**, Susan : 199
- **Miles**, Guadalupe : 512, 514n, 515, 516, 519, 539, 541
- Modotti, Tina : 197
- **Molina**, Inés : 408, 410-413, 415, 424
- Molina Pantin, Luis : 67n
- **Molinari**, Eduardo : 335, 337-339, 341, 343, 369, 538
- **Montecino**, Marcelo : 64
- **Muniz**, Vik : 84, 85, 94
- **Muñoz**, Oscar : 303, 316-318, 320, 321n, 369n, 393, 540

N

- Neira, Pedro : 196n
- Neves, Eustáquio : 448
- **Nolte**, Musuk : 122, 125

O

- **Ochoa**, Tomás : 85n, 135n, 241, 492, 497-499, 501-503, 506, 508-510, 518
- **Oettinger**, Barbara : 408, 410-413, 415, 424

P

- Paoliello, Daniela : 542
- **Parceró**, Tatiana : 85n, 108, 213-216, 218, 219, 221, 224, 227, 229-231, 235-250, 252, 253, 256, 264, 265, 321n, 369n, 429, 430
- Paredes, Luis : 67n
- Pastorino, Esteban : 67n
- Peña, Rene : 108n
- **Pérez**, Marta María : 108n, 122, 232, 448
- **Piaggio**, Constanza : 82
- Piña, Manuel : 67n
- **Polidori**, Ambra : 219-221, 223, 224, 227, 229, 231, 235, 236, 238, 256, 264, 265, 321n, 369n, 429, 430
- **Posada**, Libia : 393-398
- **Pozzo**, Antonio : 283, 284, 286, 300

R

- **Rennó**, Rosângela : 85n, 135n, 297, 298, 300-304, 369n, 538
- **res (Stolkiner)**, Raúl : 82, 282-287, 481-483, 485, 487-489
- **Riedel**, Verónica : 274, 276, 279, 321n, 331, 369n, 539
- **Rio Branco**, Miguel : 65n, 121, 174
- **Rivera**, Diego : 76, 182
- **Rossel**, Daniela : 67n, 116, 117

S

- Sabogal, José : 75
- **Salgado**, Sebastião : 124, 511
- **Salvo**, Dana : 363
- Sander, August : 181
- Sanguinetti, Alessandra : 67n
- **Sántiz Gómez**, Maruch : 468-474, 517, 518, 537
- Schalkwijk, Bob : 438n
- Schalkwijk, Pim : 438n
- Shulman, Julius : 298n
- **Silva Corvetto**, Mario : 232, 440-449, 452, 454, 456-460, 463-465, 474
- **Silva-Meinell**, Javier : 85n, 121, 232, 447, 448, 451
- **Silveira**, Regina : 134, 135
- **Soto**, Cynthia : 310-315, 321n, 369n, 461
- **Stern**, Grete : 76
- **Suter**, Gerardo : 108n, 232, 233, 235, 234n, 264, 265, 269, 321n, 369n, 430-434, 435n, 437-441, 446-448, 474

T

- **Torres**, Susana : 463-467

V

- Valansi, Gabriel : 67n
- Valverdes, Leticia : 67n
- **Vargas**, Sussy : 91, 95-97, 99, 103, 252, 253, 532, 535
- Vasconcellos, Cassio : 67n
- **Vásquez Zuleta**, Sixto : 76
- Vazquez, Manuel : 542
- Vázquez, Víctor: 448
- **Verdezoto**, Geovanny : 380-386, 388, 391
- **Villanes**, Eduardo : 160, 161, 197

BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages de photographie latino-américaine

Expositions et catalogues d'exposition de « photographie latino-américaine »

- *Aella foto y cine latino : Festival International de la Photographie et du Cinéma latino-américain de Paris*, Paris, Editions des Sires de Pons, Paris, 2007.
- ALEXANDER Abel (dir.), *Fotografía Latinoamericana: Coleccion Cedodal*, Buenos Aires, Cedodal, 2001.
- *América Latina, 1960-2013, Photographies*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Museo Amparo de Puebla, 2013.
- AMOR Mónica, ZAYA Octavio (dir.), *Versiones del Sur. Más allá del documento*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2001.
- BILLETER Erika, *El rostro de América en 300 imágenes*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1982.
- BILLETER Erika, *Canto a la realidad : Fotografía latinoamericana 1860 – 1993*, Barcelone, Lunweg, 1993.
- CARRERAS Claudi (dir.), *Laberinto de Miradas*, Barcelone, RM, 2009.
- CASTELLOTE Alejandro (dir.), *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002*, Barcelone, Lunweg, 2003.
- CHITI Giovanna, TORRES CAIRO Carlos (dir.), *Realemeraviglioso, Fotografía latinoamericana*, Florence, KarenBlix, 1997.
- CINTRÃO Rejane (dir.), *América Foto Latina: La fotografía en el arte contemporáneo*, Guadalajara, Museo de las Artes, 2000.
- DODSON Charles L. (dir.), *Aperture. Latin American Photography*, n° 109, New York, Aperture Foudation, 1988.
- FABRY Alexis (dir.), *Fotografía latinoamericana: colección Anna Gamazo de Abelló: Una selección = A Selection, 1895 – 2008*, Mexico, RM, 2008.
- FABRY Alexis (dir.), *Urbes Mutantes 1941 - 2012: Latin American Photography*, Barcelone/Mexico, Editorial RM Verlag, 2013.

- FERNÁNDEZ Horacio (dir.), *Les livres de photographie latino-américaine*, Marseille, Editorial RM/Images en manœuvre, 2012.
- *Hecho en Latinoamérica, Primera muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporanea*, Mexico, Consejo Mexicano de la Fotografía, 1978.
- *Hecho en Latinoamérica 2 : memorias*, Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes Fondo Nacional para actividades sociales/Consejo Mexicano de Fotografía, 1982.
- HOUZET Joël (dir.), *Aella foto latina : Le festival international de la photographie latino-américaine à Paris*, Paris, Festival del Pueblo, 2006.
- LEVI STRAUSS David, HERZOG Hans-Michael (dir.), *La Mirada: Looking at Photography in Latin America Today*, Zürich, Daros Latin America Collection/Oehrli, 2002.
- MELIS Wim, PIETERSMA Illand, PÉREZ-RATTÓN Virginia (dir.), *Noorderlicht : Mundos creados Latijns-amerikaanse fotografie*, Groningue, Stiching Aurora Borealis, 2002.
- MEREWETHER Charles (dir.), *A Marginal Body: The Photographic Image in Latin America / Un Cuerpo Marginal: La Imagen Fotográfica en América Latina*, Sydney, Paddington/Australian Centre for Photography, 1987.
- *Muestra de fotografía latinoamericana*, Mexico, Centro de la Imagen, Ediciones Corunda SA de CV, 1996.
- MUTIZ Álvaro, ORTIZ MONASTERIO Pablo, *Historia natural de las cosas: 50 fotógrafos*, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1985.
- NAVARRETE José Antonio (dir.), *Memorias: Encuentro de Fotografía Latinoamericana, Caracas 1993*, Caracas, Consejo Nacional de la Cultura/FundArte, 1994.
- PHELAN Robert J. (dir.), *New Traditions: Thirteen Hispanic Photographers = Nuevas tradiciones : Trece fotógrafos latinoamericanos*, Albany, New York State Museum, Albany, 1986.
- *Photoimagen '08, Rituales de identidad*, Santo Domingo, Alfa y Omega, 2010.
- SAYAG Alain (dir.), *La photographie contemporaine en Amérique Latine*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982.
- *V Coloquio latinoamericano de fotografía*, Mexico, Conaculta/Centro de la Imagen, 1996.
- WATRISS WENDY, PARKINSON ZAMORA Lois (dir.), *Image and Memory, Photography from Latin America, 1866-1994*, Austin, University of Texas, 1998.

Autres catalogues d'exposition et ouvrages monographiques

- ARMSTRONG Elizabeth, ZAMUDIO-TAYLOR Victor (dir.), *Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art*, San Diego, Museum of Contemporary Art, 2001.
- BARTHE Christine (dir.), « *le Yucatan est ailleurs* », *Expéditions photographiques (1857-1886) de Désiré Charnay*, Paris, Musée du quai Branly/Actes Sud, 2007.
- BOSTELMANN Enrique, *América, un viaje a través de la injusticia*, Mexico, Siglo XXI, 1970.
- BRODSKY Marcelo, *Buena memoria*, Buenos Aires, La Marca, 1997.
- CANCEL Luis R. (dir.), *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, Bronx Museum of the Arts, New York, 1989.
- CARRERAS Claudi (dir.), *E.CO: encuentro de colectivos fotográficos iberoamericanos y europeos*, Barcelone, RM, 2011.
- CLERGUE Lucien, *Brasilia*, Paris, Hazan, 2013.
- *CynthiaSoto*, San José, Fundación Teoretica/Jotabequ, 2007.
- DEBROISE Olivier, SUSSMAN Elisabeth et TEITELBAUM Matthew (dir.), *El corazón sangrante/The bleeding heart*, Boston, Institute of Contemporary Art, 1991.
- *Esprits de corps*, Paris, Maison de l'Amérique latine, 2013.
- FERRAND Carlos, NEIRA Pedro, *Occidental y cristiano*, Lima, Lipesa, 1971.
- FRITTEGOTTO Gustavo, *Exodo rural: fotografías*, Rosario, Stampa Arte y Diseño, 1986.
- GASPARINI Paolo, DESNOES Edmundo, *Para verte mejor América Latina*, Mexico, Siglo Veintiuno, 1972.
- GARCÍA Marlon, *Espacios Politicos*, n° 9, Guatemala, Cara Parens/Universidad Rafael Landívar, novembre 2013 [ressource électronique].
URL : http://issuu.com/iripaz/docs/espacios_politicos_no_10, (consulté le 6 mai 2014).
- GAUTHEROT Marcel, *Building Brasilia*, Londres, Thames and Hudson, 2010.
- GERMANO Gustavo, *Ausencias*, Barcelona, Casa Amèrica Catalunya, 2007.
- GONZÁLEZ PALMA Luis, LEONELLI Laura, *Il silenzio dei Maya*, Rome, Peliti Associati, 1998.

- GONZÁLEZ PALMA Luis, *Poems of Sorrow*, Luis Gonzalez Palma, John Wood, Santa Fe, Arena, 1999.
- GUEVARA Roberto (dir.), *Figuración-Fabulación. 75 años de pintura en América Latina*, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1990.
- *Heterotropías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*. Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2001.
- *Javier Silva Meinel*, Madrid, La Fábrica, Biblioteca de Fotógrafos Latinoamericanos, 2012.
- LARRAIN Sergio, *El rectángulo en la mano*, Santiago du Chili, Cadernos brasileiros, 1963.
- M. CORKOVIC Laura, *La cultura indígena en la fotografía mexicana de los 90s*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012.
- *Milagros de la Torre*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997.
- DE LA TORRE Milagros, GILI Marta, *Milagros de la Torre : fotografías/photographs, 1991-2011*, Barcelone, RM, 2012.
- MOSQUERA Gerardo, PONCE DE LEÓN Carolina, WEISS Rachel (dir.), *Ante América*, Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1992.
- OLIVARES Rosa (dir.), *100 Artistas Latinoamericanos/Latin American Artists*, Madrid, Exit Publicaciones, 2006.
- *Photoquai : Le monde regarde le monde*, Paris, Musée du quai Branly / Nicolas Chaudun, éditions 2007, 2009, 2011 et 2013.
- REUTER Laurel, WESCHLER Lawrence (dir.), *Los Desaparecidos/The Disappeared*, Grand Forks, Charta/North Dakota Museum of Art, 2006.
- SALVO Dana, *Home Altars of México*, New York, Thames and Hudson, 1997.
- SÁNTIZ GÓMEZ Maruch, *Creencias de nuestros antepasados*, Mexico, Centro de la Imagen, 1998.
- SILVA CORVETTO Mario, *Lords, Pyramids and Replicas: Images from the North Coast of Peru*, Lima, Mallqui, 2007.
- SIRE Agnès (dir.), *Sergio Larrain*, Paris, Xavier Barral, 2013.
- T. Day Holliday, STURGES Hollister (dir.), *Art of the Fantastic: Latin American Art 1920-1987*, Indianapolis Museum of Art, 1987.

- WATRISS Wendy, KRAUSE George (dir.), *Fotofest 1992: The International Month of Photography*, Houston, Houston Fotofest, 1992.
- WATRISS Wendy, BALDWIN Fred (dir.), *Fotofest' 94: The Fifth International Festival of Photography*, Houston, Houston Fotofest, 1994.
- *22èmes Rencontres Internationales de la Photographie Arles 1991 : La rencontre des découvertes*, Paris, Maeght, 1991.

2. Ouvrages sur la photographie latino-américaine

Articles, ouvrages et autres écrits de commissaires, critiques, artistes et chercheurs

- ALONSO Rodrigo, *Quince x Quince. Fotógrafos x Críticos*, Buenos Aires, Fundación Praxis, 2005.
- ALONSO Rodrigo, *No sabe/No contesta. Practicas fotograficas contemporaneas desde América Latina*, Buenos Aires, Arte X Arte, 2008.
- ARIZA Carolina, *in América Latina, 1960-2013, Photographies*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Museo Amparo de Puebla, 2013.
- BELLA GEIGER Anna, *in América Latina, 1960-2013, Photographies*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Museo Amparo de Puebla, 2013.
- BELLIDO GANT Luisa, *in Artigrama*, n° 17, Zaragoza, Universidad de Zaragoza/Departamento de historia del arte, 2002, pp. 113-126.
- BELLINGHAUSEN Hermann, « Caligrafía de las cosas », *in Luna Córnea*, n° 5, Mexico, Centro de la Imagen, 1994, pp. 7-10.
- BERRUGUETE Ana, *PhotoEspaña, (Re) presentaciones, Fotografía latinoamericana contemporánea*, Madrid, Tabacalera, 2013.
- BERTI Sagrario, *in América Latina, 1960-2013, Photographies*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Museo Amparo de Puebla, 2013.
- CASTELLANOS Alejandro, « Memoria e ironía. Fotografía contemporánea en América Latina », *in Textos del Diplomado en Fotografía Contemporánea: Teoría y Técnica*, Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, date inconnue [ressource électronique].
 URL: <http://diplomadoenfotografia.files.wordpress.com/2011/03/memoria-e-ironc3ada.pdf>, (consulté le 12 mai 2012).

- CASTELLOTE Alejandro, *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002*, Barcelona, Lunwerg, 2003.
- CASTELLOTE Alejandro, « Aperçus de la photographie latino-américaine », in *Photoquai : Le monde regarde le monde*, Paris, Musée du quai Branly / Nicolas Chaudun, éditions 2007, pp. 22-24.
- CASTRO Dardo, « El presente como historia », in *La verdad inútil*, Buenos Aires, La marca, 2006.
- CHIRIBOGA Lucía, in *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002*, Barcelona, Lunwerg, 2003.
- CRUZ Alfredo, in *Photoquai : Le monde regarde le monde*, Paris, Musée du quai Branly / Nicolas Chaudun, éditions 2007.
- D. OSBORNE Peter, « Cultural Hybridity and Latin American Photography », in *Global Fissures, Postcolonial Fusions*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006, pp. 293-316.
- DEBROISE Olivier, in *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002*, Barcelona, Lunwerg, 2003.
- DEBROISE Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelone, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- DE LA NUEZ Iván, in *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002*, Barcelona, Lunwerg, 2003.
- DIAZ BRINGAS Tamara, in *CynthiaSoto*, San José, Fundación Teoretica/Jotabequ, 2007.
- DURAND Régis, « Photographie(s) en Amérique latine », in *Artpress*, n° 405, Paris, novembre 2013, pp. 39-46.
- FONTCUBERTA Joan, in *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002*, Barcelona, Lunwerg, 2003.
- FRAGA WILEY Christopher, « Las políticas del tiempo en la fotografía de Maruch Sántiz Gómez », in *Encuentros de críticos e investigadores. PhotoEspaña*, Mexico, Centro Cultural de España de México, 2011 [ressource électronique].
URL: <http://fr.slideshare.net/photospana/christopher-fraga-wiley>, (consulté le 12 novembre 2014).
- FREROT Christine, *Esprits de corps*, Paris, Maison de l'Amérique latine, 2013.
- GARCÍA CANCLINI Néstor, « Las imágenes de Latinoamérica en el siglo XXI », Mexico, DF, 9-11 juin 2004.URL :

<http://www.conaculta.gob.mx/cimagen/forolatino/cvitae/canclini.html>, (consulté le 10 mars 2010).

- GARCÍA Marlon, in *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002*, Barcelona, Lunwerg, 2003.

- GIORDANO Mariana, REYERO Alejandra, « La estetización del indígena argentino en la fotografía contemporánea », in *Ramona*, n° 94, Buenos Aires, septembre 2009, pp. 29-36.

- GIORDANO Mariana, *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*, La Plata, Al Margen, 2004.

- GONZÁLEZ Valería, *La verdad inútil*, Buenos Aires, La Marca, 2006.

- GUTIÉRREZ Ramón, *Bibliografía sobre Historia da Fotografia na América Latina*, Rio de Janeiro, Funarte, 1997.

- KOSSOY Boris, *Fotografia e História* [1998], São Paulo, Ateliê, 2001.

- KOSSOY Boris, *Um Olhar Sobre O Brasil. A Fotografia Na Construção Da Imagem Da Nação. 1833-2003*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2013.

- LÓPEZ Marcos, in *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002*, Barcelona, Lunwerg, 2003.

- LUNA Leonel, in *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002*, Barcelona, Lunwerg, 2003.

- MAJLUF Natalia, « Bajo el sol negro », in *Fotomundo*, n° 328, Buenos Aires, Fotomundo, 1995.

- MEREWETHER Charles, « Leyendo el archivo », in *Milagros de la Torre*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997.

- MOLINA Juan Antonio, « La historia a contrapelo », in *Modelos visuales y teóricos para el análisis de la fotografía contemporánea en América Latina. Situaciones artísticas Latinoamericanas*. San José, Fundación Teoretica/The Getty Foundation, 2005, pp. 27-35.

- NAVARRETE José Antonio (dir.), *Romper los Margenes*, Caracas, Museo de Arte Visuales Alejandro Otero, 1993.

- NIÑO DE GUZMAN Guillermo, « Javier Silva-Meinell. El fotógrafo como artista visual », in *Javier Silva Meinell*, Madrid, La Fábrica, Biblioteca de Fotógrafos Latinoamericanos, 2012.

- PARCERO Tatiana, in *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002*, Barcelona, Lunwerg, 2003.
- PARKINSON ZAMORA Lois, « El espejo de Quetzalcóatl, Reflexiones sobre la imagen fotográfica en América Latina », in *Image and Memory, Photography from Latin America, 1866-1994*, Austin, University of Texas, 1998, pp. 292-374.
- PÉREZ-RATTON Virginia, in *CynthiaSoto*, San José, Fundación Teoretica/Jotabequ, 2007.
- SÁNTIZ GÓMEZ Maruch, DUARTE Carlota Duarte, in *Aperture*, n° 154, hiver 1999, pp. 21-27.
- SCHWARTZ Marcy E., TIERNEY-TELLO Mary-Beth (dir.), *Photography and Writing in Latin America*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006.
- SHAMOON Ilana, in *América Latina, 1960-2013, Photographies*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Museo Amparo de Puebla, 2013.
- SOTO Cynthia, *CynthiaSoto*, San José, Fundación Teoretica/Jotabequ, 2007.
- SUTER Gerardo, GOLLA Patricia, « Escenarios rituales, conversación con Gerardo Suter », in *Luna Córnea*, n° 2, Mexico, printemps 1993, pp. 34-35.
- TIBOL Raquel, *Hecho en Latino America*, Mexico, Consejo Mexicano de Fotografía, 1978.
- TRAVNIK Juan, in *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002*, Barcelona, Lunwerg, 2003.
- VELASCO GARIPOLI Fabiola, « Nelson Garrido : identité et hybridation dans la photographie vénézuélienne », in *Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, n° 6, Paris, Sorbonne, 2014, pp. 117-129.
- VILLACORTA CHÁVEZ Jorge, « Memorial del ser humano », in *Milagros de la Torre*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997.
- VILLORIO Juan, in *Mapas Abiertos, fotografía latino-americana, 1991-2002*, Barcelona, Lunwerg, 2003.
- ZAMORA JIMÉNEZ Victoria, *Libros sobre fotografía latinoamericana de 1978-1996*, Mexico, sans éd., 1996.

Articles de presse et sites internet

- BARRIENDOS Joaquín, « Appetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias », août 2008 [ressource électronique].

URL : <http://eipcp.net/transversal/0708/barriendos/es>, (consulté le 8 décembre 2014).

- BARRON Josefina, CORVETTO Mario Silva Corvetto, in *Ilustración Peruana, Caretas*, Lima, 31 juillet 2008 [ressource électronique], p. 57.

URL : http://www.caretas.com.pe/Main.asp?T=3082&S=&id=12&idE=787&idSTo=0&idA=34145#.VEEeNyg_9Ow, (consulté le 12 octobre 2014).

- BATKIS Laura, « Latinoamérica », Madrid, 2005 [ressource électronique].

URL : <http://www.marcoslopez.com/textos-acerca-batkis.php>, (consulté le 14 juin 2014).

- CARRERAS Claudi, WEINSTEIN Luis, « Entrevista a Claudi Carreras », in *Nuestra Mirada*, lundi 19 octobre 2009 [ressource électronique].

URL : <http://revistanuestramirada.org/suenodelarazon/claudi-carreras>, (consulté le 22 octobre 2013).

- CARRERAS Claudi, DUQUE Adriana, *Photoquai*, édition 2013 [ressource électronique].

URL : <http://www.photoquai.fr/2013/photographes/adriana-duque/>, (consulté le 6 novembre 2014).

- EFRON Natalia, IGLESIAS Lucila, SAN JUAN Malena, « Archivo, violencia e identidad en Milagros de la Torre y Rosângela Rennó », texte présenté dans le cadre du III Seminario Internacional, « Políticas de la memoria », Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 2010 [ressource électronique].

URL : http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-15/efron_iglesias_san_juan_mesa_15.pdf

, (consulté le 10 juillet 2014).

- ESCOBAR Ticio, « Les fantômes de Stroessner », in *Le monde diplomatique*, novembre 2013 [ressource électronique].

URL : <http://www.monde-diplomatique.fr/2013/11/ESCOBAR/49812>, (consulté le 2 février 2014).

- JIMÉNEZ ALCEDO Carolina, « Nocturno », 2014 [ressource électronique].

URL : http://mariosilvacorvetto.com/mod1.php?id_mod=13, (consulté le 13 octobre 2014).

- LÓPEZ Marcos, texte introduisant la série « Pop Latino », s.d [ressource électronique].

URL : <http://www.marcoslopez.com/series.php>, (consulté le 3 juin 2014).

- MEDINA Cuauhtémoc, « El Ojo Breve.Mundos privados, ilusiones públicas », in *Reforma*, Mexico, mercredi 23 de septembre 2002 [ressource électronique], p. 2c.

URL : <http://reforma.vlex.com.mx/vid/ojo-mundos-privados-ilusiones-81890075>, (consulté le 14 mars 2014).

- MOLINA Juan Antonio, « Marcos López: Al sur del realismo », Cadix, 2004 [ressource électronique].
URL : <http://www.marcoslopez.com/textos-acerca-molina.php>, (consulté le 20 juin 2014).
- MOLINA Juan Antonio, « Camino al Tepeyac », 2011 [ressource électronique].
URL : <http://www.alinkaecheverria.com/files/camino-al-tepeyac-por-juan-antonio-molina-cuesta-2011.pdf>, (consulté le 12 avril 2012).
- NAVARRETE José Antonio, *ZoneZero*, Venezuela, 1998 [ressource électronique].
URL : <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/chiriboga/article2.html>, consulté le 27 novembre 2014.
- OCHOA Tomás, « Pecados originales », 2011 [ressource électronique].
URL : <http://tomasochoa.com/pecados-originales/>, (consulté le 5 décembre 2014).
- PARCERO Tatiana, *ZoneZero*, s.d [ressource électronique].
URL : <http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/tatiana/default2.html>, (consulté le 15 janvier 2012.)
- PORTILLA ARROYO Isabel, « Memorias del recuerdo », s.d [ressource électronique].
URL : http://www.gonzalezpalma.com/memorias_del_reuerdo.php, (consulté le 21 mai 2014).
- RIEDEL Verónica, *El Periódico*, s.d [ressource électronique].
URL : <http://elperiodico.com.gt/es/20101016/gentymas/179506/>, (consulté le 10 juin 2014).
- « Sebastião Salgado, territoires et vies », Paris, BNF, 2005 [ressource électronique].
URL : <http://expositions.bnf.fr/salgado/bande/index.htm>, (consulté le 20 janvier 2013).
- SILVA CORVETTO Mario, « Apacheta », 1997 [ressource électronique].
URL : http://mariosilvacorvetto.com/mod1.php?id_mod=1, (consulté le 10 octobre 2014).
- TORRES Susana, « Museo Neo-Inka », Lima, 2014 [ressource électronique].
URL : http://micromuseo-bitacora.blogspot.fr/2014/02/museo-neo-inka-ix-redecorando-la-huaca_12.html, (consulté le 13 novembre 2014).
- VARGAS M. Gonzalo, « El rostro de América », in *La Selecta*, 7 janvier 2013 [ressource électronique].
URL : <http://www.laselecta.org/2013/01/el-rostro-de-america-por-gonzalo-vargas-m/>, (consulté le 22 octobre 2013).

3. Etudes latino-américaines

- ABDALLAH-PRETCEILLE Martine, *L'éducation interculturelle*. Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- ACHA Juan, *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*, Mexico, UNAM 1996.
- AUBES Françoise, MORCILLO Françoise (dir.), *Si loin, si près : l'exotisme aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 2011.
- ARCE Dario, « L'Uruguay ou le rêve d'un extrême-occident. Mémoire et histoire du malencontre indien », sans éd., thèse soutenue le 9 janvier 2014 à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Thérèse Bouysse-Cassagne.
- BASTIDE Roger, *Les religions africaines au Brésil*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.
- BEORLEGUI Carlos, « Criticas a la filosofia de la liberación desde la postmodernidad y la postcolonialidad », in *Realidad. Revista de ciencias sociales y humanidades*, n° 92, San Salvador, Universidad Centroamericana de San Salvador, 2003, pp. 211-249.
- BERNAND Carmen, GRUZINSKI Serge, *Histoire du Nouveau Monde, Tome 2, Les métissages*, Paris, Fayard, 1993.
- BERTRAND Michel, « Luc Capdevila et Frédérique Langue (dir.), *Entre mémoire collective et histoire officielle. L'histoire du temps présent en Amérique latine* », in *Cahiers des Amériques latines*, n° 60-61, 2010 [ressource électronique], mis en ligne le 31 janvier 2013.
URL : <http://cal.revues.org/1484>, (consulté le 22 juillet 2013).
- BLIXEN Samuel, *El vientre del Condor, del archivo del Terror al caso Berrios*, Barcelone, Virus, 1995.
- BICALHO DE SOUSA Nair Heloisa, « O massacre de Pacheco Fernandes Dantas em 1959 : memória dos trabalhadores da construção civil de Brasília », s.l., sans éd., 2011 [ressource électronique].
URL : http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2011/10/mesa_11/bicalho_mesa_11.pdf, (consulté le 20 mai 2013).
- BOIDIN Capucine, HURTADO LÓPEZ Fátima, « La philosophie de la libération et le courant décolonial », in *Cahiers des Amériques latines*, n° 62, Paris, IHEAL, 2009, pp. 17-22.
- BRAH Avtar, COOMBES Annie E., *Hybridity and its Discontents: Politics, Science, Culture*, Londres, Routledge, 2000.

- BRICEÑO LINARES Ybelice, *Del mestizaje a la hibridación. Discursos hegemónicos sobre cultura en América Latina*, Caracas, Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2006.
- BURNETT TYLOR Edward, *Anahuac: or Mexico and the Mexicans, Ancient and Modern*, Londres, Longmans, 1861.
- CAPDEVILA Luc, LANGUE Frédérique, *Entre mémoire collective et histoire officielle. L'histoire du temps présent en Amérique latine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- CASTRO-GÓMEZ Santiago, « Los desafíos de la postmodernidad a la filosofía latinoamericana », in *Dissens. Revista Internacional de Pensamiento Latinoamericano*, n° 1, Tübingen, Alemania, 1995, p. 71-87.
- CASTRO-GÓMEZ Santiago, MENDIETA Eduardo, *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, Mexico, University of San Francisco, 1998.
- CHIRIBOGA Manuel, *Jornaleros y Gran Propietarios en 135 años de Exportación Cacaotera (1790-1925)*, Quito, Consejo Provincial de Pichincha, 1980.
- *Códice Chimalpopoca ; Anales de Cuauhtitlán ; Leyendas de los soles*, traduction du náhuatl à l'espagnol de Primo Feliciano Velásquez (1945), Mexico, UNAM, 1992.
- COMPAGNON Olivier, « Violence de la modernité : les Amériques latines depuis la fin des années 1950 », in *América Latina, 1960-2013, Photographies*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Museo Amparo de Puebla, 2013, pp. 6-13.
- DA SILVA CATELA Ludmila, « Foulards, photographies et liens primordiaux. Des manifestations de mémoire et d'engagement parmi les parents de disparus en Argentine », in *L'époque de la disparition. Politique et Esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- DA SILVA CATELA Ludmila, *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*, La Plata, Al Margen, 2001, pp. 185-206.
- DE BRY Theodor, *América (1590-1634)*, Madrid, Siruela, 1992.
- DE LAS CASAS Bartholomé, DE BRY Théodore, *Narratio regionum Indicarum per Hispanos quosdam devastatarum*, Francfort, Théodore de Bry, 1598.
- DE OLIVEIRA Márcio, *Brasilia, entre le mythe et la nation*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- DEOTTE Martine, « L'effacement des traces, la mère, le politique », in *Socio-anthropologie*, n° 12, 2002 [ressource électronique], mis en ligne le 15 mai 2004.

URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/153>, (consulté le 30 août 2014).

- DIAZ GENIS Andrea, *La construcción de la identidad en América Latina: una aproximación hermenéutica*, Montevideo, Nordan-Comunidad, 2004.

- DUSSEL Enrique, *Para una de-strucción de la historia de la ética I*, Mendoza, Ser y Tiempo, 1972.

- FAUGERE Brigitte, « Le cerf chez les anciens P'urhépecha du Michoacan (Mexique) : guerre, chasse et sacrifice », in *Journal de la société des américanistes*, n° 94-2, Nanterre, 2008 [ressource électronique], pp. 109-142.

URL : <http://jsa.revues.org/10583>, (consulté le 23 janvier 2015).

- FAUSTINO SARMIENTO Domingo, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, 1845. Traduction française : collection. *Mémorables*, Paris, L'Herne, 1990.

- FAVRE Henri, *L'indigénisme*, collection « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

- FAVRE Henri, *Le mouvement indigéniste en Amérique latine*, Paris, L'Harmattan, 2009.

- FERNANDEZ GONZÁLEZ BINETTI María, *Hugo Chávez et Álvaro Uribe ou la force des mots*, Paris, L'Harmattan, 2012.

- FREYRE Gilberto, *Casa Grande y Senzala* [1933], Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

- GARCÍA CANCLINI Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* [1990], Buenos Aires, Paidós, 2005.

- GARCÍA CANCLINI Néstor, *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo, 1995.

- GARCÍA CANCLINI Néstor, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Buenos Aires, Paidós, 2002, trad. fr. Emmanuelle Tremblay, *L'Amérique latine au XXI^e siècle*, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2006.

- GARCÍA CANCLINI Néstor, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Katz, 2010.

- GARCILASO DE LA VEGA Inca, *Comentarios Reales* [1609], Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.

- GIUDICELLI Christina, *América, N° 30 : Mémoire et culture en Amérique latine : 8e colloque international du CRICCAL*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.

- GRUZINSKI Serge, *La Colonisation de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1988.
- GRUZINSKI Serge, *La guerre des images, de Christophe Colomb à « Blade Runner » (1492-2019)*, Paris, Fayard, 1990.
- GRUZINSKI Serge, *La pensée métisse* [1999], Paris, Fayard, 2012.
- GRUZINSKI Serge, BENAT-TACHOT Louise, JEANNE Boris, *Les processus d'américanisation : Ouverture théorique, tome 1*, Paris, Le Manuscrit, 2012.
- GRUZINSKI Serge, BENAT-TACHOT Louise, JEANNE Boris, *Les processus d'américanisation : Dynamiques spatiales et culturelles, tome 2*, Serge Gruzinski, Louise Bénat-Tachot, Boris Jeanne, Paris, Le Manuscrit, 2013.
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ Manuel, *Identidades étnicas*, Madrid, Casa de América, 2000.
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ Manuel, PITARCH Pedro, *Retóricas del cuerpo amerindio*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2010.
- GUZMÁN MARÍN Francisco, *La trágica experiencia de la alteridad*, México, UMSNH, 2000.
- HARRISON Regina, *Signos, cantos y memoria en los Andes : traduciendo la lengua y la cultura quechua*, Quito, Abya Yala, 1994.
- HUMBERTO GÓMEZ Jaime, *Indios medievales. Construcción del idólatra y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI*, Bogotá, CEJA, 2002.
- HURTADO LÓPEZ Fátima, « Pensée critique latino-américaine : de la philosophie de la libération au tournant décolonial », in *Cahier des Amériques latines*, n° 62, Paris, IHEAL, 2009, pp. 23-35.
- IVÁN DEGREGORI Carlos, *Perú 1980-1993: Fuerzas Armadas, subversión y democracia*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1993.
- IVÁN DEGREGORI Carlos, *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2003.
- JAUREGUI Carlos, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Vervuert, 2008.
- KOKOTOVIC Misha, « Hibridez y Desigualdad: García Canclini ante el neoliberalismo », in *Revista de Crítica literaria latinoamericana*, N° 52. Lima-Hanover, 2000, pp. 290-291.
- LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Le Métissage : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, 1997.

- LAPLANTINE François, « Le métissage, moment improbable d'une connaissance vibratoire », in *X-Alta*, n° 2/3, Abjat-sur-Bandiât, novembre 1999, p. 35-48.
- LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Métissages : de Arcimboldo à Zombi*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 2001.
- LARRAIN Jorge, *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*, Santiago, LOM Ediciones, 2005.
- LAUER Mirko, *Andes imaginarios : discursos del indigenismo 2*, Cusco/Lima, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, 1997.
- LEÓN-PORTILLA Miguel, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista* [1959], Mexico, UNAM, 2008.
- LEÓN-PORTILLA Miguel, GUTIÉRREZ ESTÉVEZ Manuel, *Imágenes interétnicas*, Madrid, Siglo XXI, 1992.
- LEÓN-PORTILLA Miguel, GUTIÉRREZ ESTÉVEZ Manuel, *La formación del otro*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- LEÓN-PORTILLA Miguel, GUTIÉRREZ ESTÉVEZ Manuel, *Tramas de la identidad*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- LÓPEZ GARCÍA Julián, GUTIÉRREZ ESTÉVEZ Manuel, *América indígena ante el siglo XXI*, Madrid, Fundación Carolina & Siglo XXI editores, 2009.
- MALDONADO-TORRES Nelson, « Sobre la colonialidad del ser: contribuciones para el desarrollo de un concepto », in *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre, 2007.
- MALOSETTI COSTA Laura, « Style et fonction des portraits des héros de l'Indépendance en Amérique latine », in *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, s.l., 29 janvier 2014.
URL : <http://nuevomundo.revues.org/66196>, (consulté le 20 juin 2014).
- MARIÁTEGUI José Carlos, LINERA GARCIA Alvaro, *Indianisme et paysannerie en Amérique latine : Socialisme et libération nationale*, Paris, Syllepse, 2013.
- MARTIN Arnaud, *La mémoire et le pardon. Les commissions nationales de la vérité et de la réconciliation en Amérique latine*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- MÉNDEZ Cecilia, *Incas Sí, Indios No: Apuntes para el Estudio del Nacionalismo Criollo en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1995.
- MIRANDA PÉREZ Marcela, « Recuperando las memorias de la historia del Guayaquil olvidado », s.l., 27 août 2013 [ressource électronique].

URL : http://www.cpcs.gob.ec/?mod=foro_post&id=1183, (consulté le 27 novembre 2014).

- *Nómadas*, n° 26, Bogotá, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/Universidad Central, 2007.

- NUÑEZ Jorge, *Guayaquil, una ciudad colonial del trópico*, Guayaquil, Archivo Histórico del Guayas/Banco Central del Ecuador, 1997.

- OFFROY Benjamin, « Le Paraguay, un nid du « Condor » », in *Vingtième siècle. Revue d'histoire* 1, n° 105, Paris, Presses de Sciences Po, 2010, pp. 33-44.

- OLALQUIAGA Celeste, *Megalópolis*, Caracas, Monte Ávila, 1993.

- OLIVERA GROTTI Gladys, *Aux abords de l'identité latino-américaine*, Paris, L'Harmattan, 2003.

- OZDOBA Madeleine, « La construction de Brasilia, une aventure médiatique », in *Culture visuelle*, [ressource électronique] mis en ligne le 6 décembre 2012.

URL : <http://culturevisuelle.org/plancoupeimage/archives/158>, (consulté le 20 mai 2013).

- PAZ Octavio, *El laberinto de la soledad* [1950], Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1959.

- PIETRI Uslar, LOPEZ BECCO Horacio, *Nuevo Mundo, Mundo Nuevo* [1969], Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1998.

- PIÑA Román, *Quetzalcóatl : Serpiente emplumada*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1977.

- QUIJANO Aníbal, *Modernidad, Identidad y utopía en América Latina*, Quito, El Conejo, 1990.

- RIQUELME Marcial Antonio, *Stronismo, golpe militar y apertura tutelada*, Asunción, RP, 1992.

- SALAZAR BONDY Augusto, *¿Existe una filosofía de nuestra América?* [1968], Mexico, Siglo XXI 1988.

- SALAZAR-SOLER Carmen, « Una descendiente de Atahualpa canta al mundo: Yma Sumac y los incas », in *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, [ressource électronique] mis en ligne le 29 janvier 2014.

URL : <http://nuevomundo.revues.org/66273>, (consulté le 14 novembre 2014).

- SOTO QUIRÓS Ronald, DÍAZ ARIAS David, *Mestizaje, indígenas e identidad nacional en Centroamérica: De la Colonia a las Repúblicas Liberales*, Costa Rica, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2007.

- SYLVA CHARVET Paola, *El banano en el Ecuador: Transnacionales, modernización y subdesarrollo*, Quito, FLACSO/Corporación Editora Nacional, 1987.
- TODOROV Tzvetan, *La Conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris, Le Seuil, 1982.
- VASCONCELOS José, *La raza cósmica* [1925], Mexico, Porrúa, 2007.
- VELASCO GARIPOLI Fabiola, « Quelques notes sur des concepts pour penser l'Amérique Latine », s.l., sans éd., 4 avril 2013.
URL : <http://hibridaciones.hypotheses.org/51>, (consulté le 13 septembre 2013).
- WACHTEL Nathan, *La vision des vaincus*, Paris, Gallimard, 1971.
- WADE Peter, « Repensando el mestizaje » in *Revista Colombiana de Antropología*, Bogotá, vol. 39, enero-diciembre, 2003, pp. 273-296.
- ZUÑIGA Jean-Paul, « "Muchos negros, mulatos y otros colores", Culture visuelle et savoirs coloniaux au XVIII^e siècle », in *Annales. Histoire et Sciences Sociales*, Paris, Armand Colin, 2013, pp. 45-76.

4. Esthétique

- ACHA Juan, COLOMBRES Adolfo et ESCOBAR Ticio, *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1991.
- ALAIN-MICHAUD Philippe, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.
- ALBERTI, *De la peinture. De Pictura* (1435), trad. fr. Jean-Louis Schefer, Paris, Macula Dédale, 1992.
- ALEJOS GARCÍA José, « Identidad y alteridad en Bajtin », in *Acta Poética*, n°27, México, UNAM, 2006, pp. 45-61.
- AÍNSA Fernando, *La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana*, San José, Facultad de Letras, 1995.
- AÍNSA Fernando, *La reconstrucción de la utopía*, México, Correo de la Unesco, 1999.
- AÍNSA Fernando, *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, La Habana, Arte y Literatura, 2002.
- AÍNSA Fernando, *Rescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, Mérida, El Otro El Mismo/Cerlag, 2003.

- AÍNSA Fernando, *Espacio literario y fronteras de la identidad*, San José, Universidad de Costa Rica, 2005.
- AÍNSA Fernando, *Los guardianes de la memoria. 5 ensayos más allá de la globalización*, s.l., Sabara, 2013.
- AMOR Mónica, « ¿El mundo de quién? », in *Adiós identidad, Arte y cultura desde América Latina*, Badajoz, Junta de Extremadura/Consejería de Cultura, 2004, pp. 185-192.
- APPEL Violaine, BOULANGER Hélène, MASSOU Luc (dir.), *Les dispositifs d'information et de communication*, Louvain-La-Neuve, De Boeck Supérieur, 2010.
- ARDENNE Paul, « Entre fantomatique et métonymie – Stratégies de la disparition des corps dans l'art contemporain », in *L'époque de la disparition. Politique et Esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 247-270.
- ARQUEMBOURG Jocelyne, « Des images en action. Performativité et espace public », in *Réseaux*, 5, n° 163, Paris, La Découverte, 2010, pp. 163-187.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du roman* [1978], Paris, Gallimard, 1987.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, Paris, 1980.
- BAUDELAIRE Charles, « Salon de 1859. Le public moderne et la photographie », in *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, pp. 359-366.
- BAYÓN Damián, *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Avila, 1976.
- BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images* [2001], trad. fr. Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004.
- BENICHOU Anne, *Ouvrir le document: enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Les Presses du réel, 2010.
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages (1927-1940)*, Paris, trad. fr. J. Lacoste, Le Cerf, 1993.
- BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire » [1942], in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 427-443.
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, London, Sage, 1994.
- CALABRESE Omar, *L'età neobarroca*, Bari, Laterza, 1987.

- CARETI Giovanni, LISSARAGUE François, SCHMITT Jean-Claude, SEVERI Carlo (dir.), *Traditions et temporalités des images*, Paris, Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2009.
- CARPENTIER Alejo, « Lo barroco y lo real maravilloso » (1975), in *Los pasos recobrados: ensayos de teoría y crítica literaria*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2003, pp. 68-87.
- CHIAMPI Irlemar, *Barroco y modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- COOMBES Annie E., « Inventing the “Postcolonial”: Hybridity and Constituency in Contemporary Curating », in Donald Preziosi (dir.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 486-497.
- CORNEJO POLAR Antonio, « Unidad, pluralidad, totalidad: el *corpus* de la literatura latinoamericana », in *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982, pp. 43-50.
- CORNEJO POLAR Antonio, « Mestizaje, transculturación y heterogeneidad » in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, n° 40, 1994, pp. 368-371.
- CORNEJO POLAR Antonio, « Mestizaje e hibridez : los riesgos de las metáforas. Apuntes », in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, n° 47, 1998, pp. 7-11.
- CURNIER Jean-Paul, « Le portrait du disparu (*Traces et constitution*) », in *La mort dissoute, Disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 269-279.
- DA SILVA CATELA Ludmila, GIORDANO Mariana, JELIN Elizabeth (dir.), *Fotografía e identidad : captura por la cámara, devolución por la memoria*, Buenos Aires, Nueva Trilce, 2010.
- DANTO Arthur, « Le monde de l'art », in *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988, pp. 183-198.
- DAVALLON Jean, « La médiation : la communication en procès ? », in *MEI, Médiation et Information*, n° 19, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 37-59.
- DEBROISE Olivier, *La era de la discrepancia. Arte y cultura en Mexico, 1968-1997*, Mexico, UNAM, 2006.
- DELEUZE Gilles, *Le Pli - Leibniz et le Baroque*, Paris, les Éditions de Minuit, Paris, 1988.
- DEOTTE Jean-Louis, « Le régime nominal de l'art », in *L'époque de la disparition. Politique et Esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 13-37.

- DEOTTE Jean-Louis, « La falsification par les disparus », in *La mort dissoute, Disparition et spectralité*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 215-241.
- DESCOMBES Vincent, *Réflexions sur les questions d'identité*, Paris, Société Française de Philosophie, 2011.
- DESCOMBES Vincent, *Les embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, 2013.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, Ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, 1992.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Editions de Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante, histoire de l'art et des temps fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Editions de Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN Georges, « Aby Warburg et l'archive des intensités », in *Études photographiques*, n° 10, Paris, Société française de photographie, 2001 [ressource électronique] mis en ligne le 10 février 2005.
URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index268.html>, (consulté le 16 mai 2013).
- DIDI-HUBERMAN Georges, LAMBERT Frédéric, NINEY François, « La condition des images », in *Médiamorphoses*, n° 22, Paris, INA/Armand Colin, 2008, pp. 6-17.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position – L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Editions de Minuit, 2009.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontages du temps subi – L'œil de l'histoire, 2*, Paris, Editions de Minuit, 2010.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants – L'œil de l'histoire, 4*, Paris, Editions de Minuit, 2012.
- DUBOIS Philippe, *L'acte photographique*, Nathan, Paris, 1983.
- ESCOBAR Ticio, *El arte en los tiempos globales: tres textos sobre arte latinoamericano*, Asuncion, Don Bosco, 1997.
- ESCOBAR Ticio, *El arte fuera de sí*, Asuncion, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 2004.
- ESCOBAR Ticio, *La invención de la distancia*, Asuncion, AICA Press/AICA Paraguay/Fausto, 2013.

- ESPAGNE Michel, « Le Laocoon de Lessing entre Carl Justi et Aby Warburg », in *Revue germanique internationale*, n° 19, Paris, CNRS, 2003 [ressource électronique] mis en ligne le 27 janvier 2011.
URL : <http://rgi.revues.org/954>, (consulté le 21 octobre 2014).
- FLOCH Jean-Marie, *Identités visuelles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- FOUCAULT Michel, « Structuralisme et poststructuralisme » ; entretien avec G. Raulet, Telos, vol. XVI, n° 55, printemps 1983, pp. 195-211, in *Dits et Ecrits IV*, Paris, Gallimard, 1994, texte 330.
- GLUSBERG Jorge, *Rétorica del arte latinoamericano*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1978.
- GOODMAN Nelson, *L'Art en théorie et en action*, tr. fr. Cometti Jean-Pierre, Pouivet Roger, Paris, Gallimard, 1996.
- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art, une approche de la théorie des symboles*, tr. fr. Morizot Jacques, Paris, Hachette Littérature, 2001.
- GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, tr. fr. Popelard Marie-Dominique, Paris, Gallimard, 2006.
- GRÜTZMACHER Lukasz, « Las trampas del concepto “la nueva novela histórica” y de la retorica de la historia postoficial », in *Acta Poetica*, n° 27, Mexico, UNAM, 2006, pp. 141-167.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES Rodrigo, *Arte latinoamericano del siglo XX : otras historias de la historia*, Saragosse, Prensas Universidad de Zaragoza, 2005.
- HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires* [1957], Paris, Seuil, 1986.
- JADOULLE Jean Louis, *L'histoire au prisme de l'image. L'historien et l'image fixe*, Louvain, Université Catholique de Louvain, 2002.
- KARP Ivan, D. LAVINE, Steven (dir.), *Exhibiting Cultures : The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991.
- KIHM Christophe, *Ce que l'art fait à l'archive*, Paris, Editions de Minuit, 2010.
- KRAUSS Rosalind, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. fr. M. Bloch et J. Kempf, Paris, Macula, 1990.
- LAMBERT Frédéric, *Mythographies, la photographie de presse et ses légendes*, Paris, Edilig, 1986.

- LAMBERT Frédéric, *Je sais bien mais quand même. Essai pour une sémiotique des images et de la croyance*, Paris, Editions Non Standard, 2013.
- LAMBERT Frédéric (dir.), *L'expérience des images: Marc Augé, Georges Didi-Huberman, Umberto Eco*, Paris, INA, 2011.
- LAMBERT Frédéric, « Images, langages et médias : essai pour une sémiotique de la croyance », in *Médias, information et communication*, LETEINTURIER Christine Leteinturier, LE CHAMPION Rémy (dir.), Ellipses, 2009, pp. 251-261.
- LEVASSEUR Martine, VERON Eliséo, *Ethnographie de l'exposition, l'espace, le corps et le sens*, Paris, BPI/Centre Georges Pompidou, 1983.
- LEZAMA LIMA José, *La expresión americana* [1957], Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- LOCHARD Guy, POPELARD Marie-Dominique (dir.), *Images de l'étranger*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- LUGON Olivier, *Le Style documentaire, d'August Sander à Walker Evans*, Paris, Macula, 2002.
- LUGON Olivier, « L'anonymat d'auteur », in *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire*, Paris, Jeu de Paume, 2006, pp. 8-14.
- LUGON Olivier, *Expositions et médias : photographie, cinéma, télévision*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2012.
- LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- MALCUZYNSKI Pierrette, *Sociocríticas. Practicas textuales. Cultura de Fronteras*, Amsterdam, Rodopi, 1991.
- MALCUZYNSKI Pierrette, « Yo no es un O/otro », in *Acta Poetica*, n° 27, Mexico, UNAM, 2006, pp. 19-44.
- MC EVILLEY Thomas, *L'identité culturelle en crise. Art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000.
- MICHAUD Yves, *Les marges de la vision, Essais sur l'art (1978-1995)*, Paris, Jacqueline Chambon, 1996.
- MOREL Gaëlle, *Le photoreportage d'auteur, L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 70*, CNRS Editions, Paris, 2006.
- MOSQUERA Gerardo, *Contra-candela. Ensayos sobre el Kitsch, identidad, arte abstracto y otros temas calientes*, Caracas, Monte Ávila, 1993.

- MOSQUERA Gerardo, *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin American*, Cambridge, MIT Press, 1995.
- MOSQUERA Gerardo, « Introducción », in *Adiós identidad, Arte y cultura desde América Latina*, Badajoz, Junta de Extremadura/Consejería de Cultura, 2004, pp. 9-21.
- MOSQUERA Gerardo, « Contra el arte latinoamericano. ¿ Podemos seguir hablando de arte latinoamericano ? », in *Ramona*, n° 91, Buenos Aires, 2009, pp. 9-15.
- NIETZSCHE Friedrich, *Considérations inactuelles (Unzeitgemässe Betrachtungen)*, Paris, Aubier-Montaigne, 1964.
- ORTIZ Fernando, *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azucar [1940]*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- PALERMO Zulma, « Discursos heterogéneos, ¿ más allá de la polifonía? », in *Acta Poetica*, n° 27, Mexico, UNAM, 2006, pp. 213-243.
- PARKINSON ZAMORA Lois, B. FARIS Wendy, *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995.
- PARKINSON ZAMORA Lois, *La construcción del pasado: la imaginación histórica en la literatura americana reciente*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- PELUFFO LINARI Gabriel, « Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea », in *Adiós identidad, Arte y cultura desde América Latina*, Badajoz, Junta de Extremadura/Consejería de Cultura, 2004, pp. 43-56.
- PÉREZ Rolando, *Severo Sarduy and the Neo-Baroque Image of Thought in the Visual Arts*, West, Lafayette, Purdue University Press, 2011.
- PERRET Catherine, « Politique de l'archive et Rhétorique des images », in *Critique*, Paris, Editions de Minuit, 2010, pp. 694-706.
- PINI Ivonne, *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, Mexico, Uruguay y Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2000.
- PINI Ivonne, *Fragmentos de la memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*, Bogota, Uniandes, 2001.
- PINI Ivonne, « Revisiones al manejo del tiempo histórico desde el arte latinoamericano », in *Artes*, n° 6, Volume 3, Universidad de Antioquia, juillet-décembre 2003, pp. 64-78.
- POIVERT Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002.
- PROST Francis, *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

- RAMA Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina* [1982], Buenos Aires, El Andariego, 2008.
- RICHARD Nelly, *Política y estética de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2004.
- RICHARD Nelly, *Utopía(s):revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*, Santiago de Chile, Arcis, 2004.
- RICHARD Nelly, *Fragmentos de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- RICŒUR Paul, *Philosophie de la volonté II. Finitude et culpabilité* [1960], Paris, Aubier, 1988.
- RICŒUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil, 1975.
- RICŒUR Paul, *Temps et Récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.
- RICŒUR Paul, *Temps et Récit, 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1985.
- RICŒUR Paul, *Temps et Récit, 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.
- ROUILLE André, *La Photographie*, Gallimard, Paris, 2005.
- SARDUY Severo, « Barroco y neobarroco » (1972), in MORENO Fernandez C., *América Latina en su literatura*, Mexico, Siglo XXI, 1984, pp. 167-183.
- SARDUY Severo, *Nueva inestabilidad ; Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- SAUSSIÉ Gilles, CHEREL Emmanuelle, « La place de l'auteur et du spectateur dans la photographie documentaire », in *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire*, Paris, Jeu de Paume, 2006, pp. 16-20.
- SEGALÉ Victor, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers* [1955], Montpellier, Fata Morgana, 1978.
- SOULAGES François, *Esthétique de la photographie : la perte et le reste*, Paris, Nathan, 1998.
- SOULAGES François, TAMISIÉ Marc (dir.), *Photographie contemporaine et art contemporain*, Paris, Klincksieck, 2012.
- TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981.

- TRABA Marta, « La cultura de la resistencia », in *Literatura y praxis en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1974, pp. 49-81.
- VERON Eliséo, « L'exposition comme média », in *Histoires d'expo, Peuple et culture*, Paris, CCI Centre Georges Pompidou, 1983, pp. 41-44.
- VERON Eliséo, *La sémiotique sociale. Fragments d'une théorie de la discursivité*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1988.
- WALL Jeff, *Transparencies*, Bâle, Friedel, 1984.
- YATES Frances, *L'art de la mémoire* [1966], trad. fr. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1987.
- *Les Artistes contemporains et l'archive : interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

5. Historiographie et Anthropologie

- ARON Raymond, *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique*, Paris, Gallimard, 1938.
- AUGÉ Marc, *Symbole, fonction, histoire. Les interrogations de l'anthropologie*, Paris, Hachette, 1979.
- AUGÉ Marc, *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Paris, Fayard, 1994.
- AUGÉ Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, 1998.
- BASTIDE Roger, *Le proche et le lointain* [1970], Paris, L'Harmattan, 2001.
- BASTIDE Roger, « Mémoire collective et sociologie du bricolage », in *L'Année sociologique*, vol. 21, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, pp. 65-108.
- BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* [1949], Paris, Cahier des Annales n° 3, Armand Colin, 1952.
- CANDAU Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2005.
- CHESNAUX Jean, *Du passé faisons table rase ? A propos de l'histoire et des historiens*, Paris, Maspéro, 1976.
- DE CERTEAU Michel, *L'Écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, 2002.
- DELACROIX Christian, GARCIA Patrick, OFFENSTADT Nicolas, DOSSE François (dir.), *Historiographies (Tome 1): Concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010.

- DELACROIX Christian, GARCIA Patrick, OFFENSTADT Nicolas, DOSSE François (dir.), *Historiographies (Tome 2): Concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010.
- DEMORGON Jacques, *L'histoire interculturelle des sociétés*, Paris, Anthropos, 2002.
- ELIAS Norbert, *La civilisation des mœurs* [1973], Paris, Calmann Levy, 1991.
- FABRE Daniel, « L'histoire a changé de lieux », in BENSA Alban et FABRE Daniel (dir.), *Une histoire à soi*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001, pp. 13-41.
- FABRE Daniel, *Emotions patrimoniales*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2013.
- FRAISSE Paul, *Psychologie du temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- GALINON-MELENEC Béatrice, *L'Homme trace. Perspectives anthropologiques des traces contemporaines*, Paris, CNRS Éditions, 2011.
- GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes et traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989.
- GODOY Cristina, WHITE Hayden V., *Historiografía y memoria colectiva : tiempos y territorios*, Madrid/Buenos Aires, Miño y Dávila, 2002.
- HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire* [1925], Paris, Albin Michel, 1994.
- HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective* [1950], Paris, Albin Michel, 1997.
- HARTOG François, REVEL Jacques, « Note de conjoncture historiographique », in *Les usages politiques du passé*, Paris, EHESS, 2001, pp. 10-28.
- HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2002.
- HARTOG François, « Historia, memoria y crisis del tiempo. Qué papel juega el historiador ? », in *Historia y Grafía*, [en ligne] 33, 2009, p. 115-131.
URL : <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58922949006>, (consulté le 6 novembre 2013).
- HOOG Emmanuel, *Mémoire année zéro*, Paris, Seuil, 2009.
- HUYSEN Andreas, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Palo Alto, Stanford University Press, 2003.
- KOSELLECK Reinhart, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. fr. Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, École des hautes études en Sciences Sociales, Paris, 1990.

- KOSELLECK Reinhart, *L'Expérience de l'histoire*, trad. fr. Alexandre Escudier, Paris, Seuil, 1997.
- LALIEU Olivier, « L'invention du "devoir de mémoire" », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 69, Paris, Presses de Sciences-Po, janvier-mars 2001, pp. 83-94.
- LAVABRE Marie-Claire, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », in *Critique internationale*, n°7, Paris, Les Presses de Sciences Po, avril 2000, pp. 48-57.
- LE GOFF Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.
- LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- MICHEL Johann, *Mémoires et histoires. Des identités personnelles aux politiques de reconnaissance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- NOBEL Pierre, *La transmission des savoirs au Moyen Age et à la Renaissance: Du XIIe au XVe siècle*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005.
- NORA Pierre, « La mémoire collective », in Roger Chartier, Jacques Le Goff et Jacques Revel (dir.), *La nouvelle histoire*, Paris, Retz – CPEL, 1978.
- NORA Pierre, « Entre mémoire et histoire », in *Les Lieux de mémoire*, tome 1, Paris, La République/Gallimard, 1984.
- NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.
- POMIAN Krzysztof, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999.
- RASSE Paul, *La rencontre des mondes : Diversité culturelle et Communication*, Paris, Armand Colin, 2006.
- RASSE Paul, « Traces, patrimoine, mémoires des cultures populaire », in *ESSACHESS. Journal for Communication Studies, Communication and/of memory*, vol. 5, no. 2(10), s.l., 2012, pp. 245-255.
- ROUSSO Henry, *La dernière catastrophe. L'histoire, le présent et le contemporain*, Paris, Gallimard, 2012.
- RICOEUR Paul, *Histoire et vérité*, Paris, Le Seuil, 1955.
- RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- ROBIN Régine, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003.
- SARLO Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

- THIENOT Jean, *Rapport sur les études historiques*, Paris, Imprimerie impériale, 1868.
- TODOROV Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004.
- TRAVERSO Enzo, *Le passé : modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005.
- TRAVERSO Enzo, *L'histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2010.
- VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, 1971.
- YOUNG James, TOMICHE Anne, « Ecrire le monument : site, mémoire, critique », in *Annales ESC*, Paris, mai/juin 1993, n°3, p. 729-743.
- YOUNG James, *At Memory's Edge*, New Haven, Yale University Press, 2000.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	7
SOMMAIRE	9
INTRODUCTION	
La « photographie latino-américaine », une catégorie de critiques et de commissaires	13
Analyser la photographie	15
Émergence d'une catégorie artistique	17
Une catégorie tributaire de partis pris curatoriaux	20
Le rôle des commissaires et des critiques	23
L'horizon « latino-américain » de la photographie	27
Des catégories thématiques récurrentes	32
Penser les rapports au temps	34
L'image photographique au cœur d'un cadre interculturel	38
Une méthodologie d'analyse et un plan de travail	41
PREMIERE PARTIE	
Quel référent pour la photographie latino-américaine ?	49
CHAPITRE 1	
Existe-t-il une photographie « latino-américaine » ?	53
1.1. Ambiguïtés d'une catégorie géographique de photographie	57
1.1.1. L'accès aux images	57
1.1.2. 1990, rupture dans les représentations de l'Amérique latine	60
1.1.3. Expliquer la rupture : rejet des caractérisations antérieures de la « photographie latino-américaine »	62
1.1.4. L'évolution du statut de l'image photographique, un facteur de changement	69
1.2. Comprendre et représenter l'identité en Amérique latine	71
1.2.1. La question rhétorique : qu'est-ce que le « latino-américain » ?	71
1.2.2. Les réponses indigénistes et la photographie	73
1.2.3. Des échelles d'interprétation	80
1.2.4. Manipuler les références pour déconstruire les représentations traditionnelles	83
CHAPITRE 2	
La photographie, témoin et acteur dans les représentations de l'Amérique latine	89
2.1. Déplacement des discours ontologiques sur l'Amérique latine	93
2.1.1. Reconfigurer la notion d'identité	93
2.1.2. Rendre visible des modes de compréhension	96
2.1.3. Modifier le rapport au réel	99
2.2. Rhétorique des appropriations : métissage, syncrétisme, hybridité et hétérogénéité ...	103
2.2.1. La matrice du métissage : creuset indigéniste, hybridité et hétérogénéité	103
2.2.2. L'importance des théories du baroque latino-américain	110
2.2.3. La caractérisation baroque, rejetée mais persistante	114
2.2.4. L'exotisme comme stéréotype	118
2.2.5. Critique du positivisme baroque : hétérogénéité et contradiction	126
2.2.6. Pour une conception historique et politique de l'hétérogénéité	132
CHAPITRE 3	
L'image comme lieu de révision	143
3.1. Enjeux éthiques des rapports au passé	146
3.1.1. L'importance de l'articulation du passé avec le présent	148
3.1.2. Conceptions conflictuelles du passé en Amérique latine	155
3.1.3. L'argument « décolonial » et le procès de l'histoire officielle	162
3.2. Modalités esthétiques des rapports au passé	168
3.2.1. Décrire la multitemporalité	171
3.2.2. Baroque pour la littérature, postmoderne pour la photographie ?	174

3.2.3.	Les images témoignent et produisent une expérience du temps	180
3.3.	L'articulation des temporalités dans l'image photographique	184
3.3.1.	Modalités plurielles des rapports au passé	186
3.3.2.	Une conception traditionnelle : la photographie au service de l'histoire	194
3.3.3.	De nouvelles modalités photographiques pour pluraliser les rapports au passé.....	202

DEUXIEME PARTIE

Réappropriations multiples du passé : des réminiscences nostalgiques aux remémorations critiques..... 207

CHAPITRE 4

Comment configurer le passé ?..... 211

4.1.	Archéologie de la mémoire.....	215
4.1.1.	L'effort de mémoire.....	215
4.1.2.	Réminiscence ou remémoration ?	217
4.1.3.	Fantasmer le passé ou le mythe des origines	221
4.1.4.	Reconstruction partielle d'une continuité passé/présent.....	224
4.2.	Ambiguïté du rapport au passé.....	229
4.2.1.	Entre historicisme et matérialisme historique.....	229
4.2.2.	Un passé rendu fictif.....	232
4.2.3.	L'absence dans la présence	236
4.2.4.	Entre présence et absence : une dialectique d'accommodation	240
4.3.	Indigène et/ou préhispanique : des difficultés de qualification.....	246
4.3.1.	Inertie d'une lecture identitaire	247
4.3.2.	L'historicité garante de l'hétérogénéité	252
4.3.3.	Le passé comme enjeu contemporain.....	259
4.3.4.	Un métadiscours historique.....	262

CHAPITRE 5

Le passé représenté267

5.1.	Relectures de l'histoire par l'image.....	270
5.1.1.	Subversion iconographique	270
5.1.2.	Réhabilitation des métissages	274
5.1.3.	Réinterprétation de l'histoire édifiante depuis le présent.....	281
5.1.4.	Derrière l'apparente neutralité de l'archive photographique.....	286
5.1.5.	L'envers des images officielles	291
5.2.	Le devoir de mémoire rendu visible par la photographie	295
5.2.1.	Mémoire collective contre histoire officielle.....	295
5.2.2.	Contre les représentations canoniques : l'archive subversive.....	299
5.2.3.	La photographie comme pratique symbolique.....	304
5.2.4.	Comment le vernaculaire devient patrimonial.....	310
5.2.5.	Le rôle des images en question : du témoignage à la disparition	315

CHAPITRE 6

Le passé déconstruit par le présent.....323

6.1.	Déconstruire l'histoire nationale	327
6.1.1.	L'idéalisme d'un récit mythique incohérent.....	327
6.1.2.	Détournement des images du passé et renversement des valeurs symboliques.....	333
6.1.3.	Contre le hiératisme des figures historiques	337
6.1.4.	Passéisme des rituels patriotiques.....	340
6.2.	L'identité déconstruite et redéfinie	343
6.2.1.	Des processus identitaires bouleversés.....	343
6.2.2.	Références globales/Modalités locales	346
6.2.3.	Construction dialogique des identités	353
6.2.4.	Métissage des cadres de référence identitaire	358
6.2.5.	Déconstruction des hiérarchies.....	361

TROISIEME PARTIE

Actualiser le passé, le passé contemporain du présent : expériences d'historicité et contemporanéité du passé.....371

CHAPITRE 7

Mémoire d'un passé encore présent	377
7.1. Modalités photographiques de contemporanéité de la mémoire	380
7.1.1. La mémoire comme droit	380
7.1.2. La mémoire comme demande.....	386
7.1.3. La mémoire au présent.....	393
7.2. La mémoire vivante ou le passé qui ne peut devenir histoire.....	399
7.2.1. La mémoire traumatique.....	399
7.2.2. Le cas des disparus : deux défis pour la mémoire.....	405
7.2.3. Dialectique de la présence-absence dans les photographies de disparus	408
7.2.4. La photographie au cœur du recours à la narration.....	415

CHAPITRE 8

Patrimoine et survivances	425
8.1. Le « rituel » comme modalité d'actualisation du passé	430
8.1.1. La fiction du passé préhispanique réincarné.....	430
8.1.2. Mises en scène et performativité du rituel	436
8.1.3. Dépasser l'opposition fiction/documentaire pour entremêler les temporalités	440
8.1.4. L'utopie de la transcendance : un nouvel indigénisme ?.....	444
8.2. Formes survivantes du passé	451
8.2.1. Des occurrences multiples du passé.....	451
8.2.2. Le syncrétisme vernaculaire recèle des motifs survivants.....	457
8.2.3. Le patrimoine au présent : le mythe des origines au service de la culture de masse.....	462
8.2.4. L'actualisation du passé, une pratique curatoriale ?	468

CHAPITRE 9

Contemporanéité de la situation coloniale	477
9.1. Le constat « décolonial ».....	481
9.1.1. Le trauma de la Conquête.....	481
9.1.2. L'anachronisme : modalité du constat « décolonial »	486
9.1.3. Reproduction de la domination coloniale	490
9.2. Colonialité des imaginaires	496
9.2.1. L'image au service de la domination	496
9.2.2. Colonialité du voir et du savoir.....	501
9.2.3. De la critique à la reproduction des présupposés coloniaux	509
9.2.4. Relativité et limite du constat « décolonial »	516

CONCLUSION..... 523

L'interprétation des images est tributaire du dispositif qui les médiatise.....	525
Des significations de l'adjectif « latino-américain » et de leur sens pour la photographie	528
Des contextes perceptibles au sein de l'échelle Amérique latine	530
Des modalités plastiques pour configurer les contextes plutôt que pour les représenter	533
Des contextes configurés dans et pour le présent à l'aide d'une pensée du passé	536
Au-delà de la dichotomie entre forme et contenu.....	539
La fin d'une catégorie de photographie ?.....	541

INDEX DES NOMS PROPRES..... 545

Index des auteurs et personnages historiques	545
Index des artistes et photographes	552

BIBLIOGRAPHIE..... 557

1. Ouvrages de photographie latino-américaine.....	557
2. Ouvrages sur la photographie latino-américaine	561
3. Etudes latino-américaines.....	567
4. Esthétique	573

TABLE DES MATIERES

DES EXPERIENCES DU TEMPS DANS LA PHOTOGRAPHIE LATINO-AMERICAINE CONTEMPORAINE

Résumé : Les images exposées sous l'appellation de photographie latino-américaine varient selon les expositions où commissaires et critiques déterminent les critères qui légitiment la sélection et l'organisation des images. Seuls des partis pris curatoriaux semblent ainsi gouverner des choix dont les enjeux éthiques et esthétiques diffèrent et découper les expositions par des catégories thématiques et des textes exégétiques des œuvres où, depuis les années 1990, l'usage récurrent des termes « histoire », « mémoire » et « identité » contribue à attribuer des significations moins géographiques qu'historiques à l'adjectif latino-américain.

Nous nous proposons de montrer comment des expériences du temps sont configurées par les artistes dans leurs images par bien des modalités plastiques, comment les images sont capables d'établir, depuis et en fonction du présent, des rapports avec le passé. Selon une approche sémantico-pragmatique, nous analysons les références employées dans les images et dans les textes pour mesurer les implications contextuelles des rapports temporels, tandis que les modalités plastiques qui les traduisent nous permettent d'en interpréter le sens.

Mots-clés : communication ; esthétique ; critique ; photographie ; latino-américain ; exposition ; mémoire ; expériences du temps ; identité.

TIME EXPERIENCIES IN CONTEMPORARY LATIN-AMERICAN PHOTOGRAPHY

Summary: During an exhibition, images displayed under the rubric of Latin-American photography vary according to the criteria retained by both curators and critics who legitimate their selection as well as their organisation. Curatorial biases can on their own determine choices with changing ethical and aesthetic implications and thus influence the shape taken on by exhibitions according to the thematic categories retained and the textual commentaries proposed for works whose Latin-American meanings, ever since the 1990s, are less affected by geographical considerations than by historical ones. In this thesis, it is our intention to show, first, how artists, using a plethora of plastic means, impart shape and form to experiences of time and, second, how images, through and according to the present moment, can establish various relationships with the past. Enlisting a semantic-pragmatic approach, we analyse the references established by images and texts in order to measure the contextual implications borne by their temporal relations; at the same time, the plastic modalities given to these temporalities allow us to interpret their meaning.

Key words: communication; aesthetics; criticism; photography; Latin-American; exhibitions; memory; time experiences; identity.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

*Ecole doctorale 267, Arts et Médias
EA 1484, CIM-Appla&Co*

1, rue Censier, 75005 Paris

Institut de la Communication et des Médias

13, rue Santeuil, 75005 Paris