

Images d'Espagne : les représentations photographiques et leurs enjeux identitaires autour de 1930

Sophie Triquet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/296>

DOI : [10.4000/actesbranly.296](https://doi.org/10.4000/actesbranly.296)

ISSN : 2105-2735

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Référence électronique

Sophie Triquet, « Images d'Espagne : les représentations photographiques et leurs enjeux identitaires autour de 1930 », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/296> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.296>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Tous droits réservés

Images d'Espagne : les représentations photographiques et leurs enjeux identitaires autour de 1930

Sophie Triquet

NOTE DE L'AUTEUR

En raison du refus des institutions dépositaires de céder gracieusement les droits de publication des images destinées à enrichir cet article scientifique, la présente édition ne comporte pas d'illustration. Nous renvoyons le lecteur aux références de ces images en note.

« Je ne connais pas de plus beau pays, vieux de 2000 ans et vivant aujourd'hui. C'est la pureté la noblesse, la chasteté. [...], tout est intact et vit, vrai et frais, comme une jeune fille¹. »

(Le Corbusier)

« *In view of the rapid evolution of our country in these last years we may be sure that progress in the disappearance of our traditional dress and customs will be accentuated. It is just the photographic artists who will be able in time to bequeath to posterity a series of invaluable documents².* » (J. Ortiz Echagüe)

- 1 Impressions d'un voyage en Espagne effectué par Le Corbusier au début des années 1930, ces notes soulignent la distance caractéristique avec laquelle les regards se tournèrent vers ce pays. Avant de se lier à l'architecte catalan Josep Lluís Sert à travers les activités conjointes du GATEPAC et du CIRPAC³, Le Corbusier visita l'Espagne comme d'autres personnalités marquantes de cette époque. À la recherche d'une authenticité

perdue dans le Nord industrialisé de l'Europe, imprégnés par les études ethnologiques qui ont marqué la pensée et la création artistiques, ces voyageurs percevaient ce pays comme une des marges du continent. Ce territoire-frontière auquel on prêtait alors des liens forts avec l'Afrique pouvait devenir le lieu d'une expérience avec le « primitif », phénomène fascinant que l'image photographique avait contribué à mettre en forme.

- 2 L'enjeu identitaire au cœur de cette mise en image de l'Espagne se situait alors à un tournant idéologique. Le contexte républicain, qui encouragea la mise en valeur d'une identité nationale pour mieux asseoir sa force politique au sein de ses institutions, questionnait l'essence de l'Espagne et l'appartenance à ce pays en termes d'histoire et de perception du Temps. Un photographe amateur bénéficia ainsi d'une reconnaissance particulière. José Ortiz Echagüe, actif participant aux salons internationaux, officia comme l'un des plus efficaces traducteurs de cette volonté en mettant en scène un patrimoine vivant. En croisant précisément regards étrangers et réflexion nationale, ambitions esthétiques et postures théoriques, on observe qu'une place particulière fut accordée à l'image photographique.
- 3 Différentes démarches ont ainsi mêlé création, idéalisation, revendication et sur celles-ci s'appuya le sens d'une représentation ; l'Espagne n'était plus seulement un lieu de villégiature en Méditerranée mais l'un des lieux d'affrontement du Temps et de l'histoire. Tout en interrogeant la notion de document photographique au centre de ces approches, il semble nécessaire d'analyser les sources de cette volonté d'objectivité et leurs effets de distorsion par rapport à la réalité. Si ces images s'imposèrent comme des représentations de l'Espagne, elles furent d'abord des manières de se représenter l'Espagne se rattachant souvent à une tradition iconographique et esthétique qui nourrissait les ambitions de ces projets documentaires. De fait, c'est peut-être encore cette image mythique et duelle d'une Espagne noire et d'une Espagne blanche, ce rapport de force proprement expressif, qui a marqué l'esprit des personnalités dont il sera ici question⁴.

Photographier ses contemporains : un compromis esthétique et identitaire

- 4 En 1929, Ortiz Echagüe publia en Allemagne un premier ouvrage regroupant quatre-vingts épreuves choisies parmi un grand nombre d'images réalisées depuis le début du siècle. À la suite d'une exposition, l'éditeur Ernst Wasmuth proposa d'éditer cet album précédé de quatre essais sur les cultures régionales et d'un index des planches commenté par le photographe⁵. Cette mise en série des différents types espagnols correspondait au goût de l'époque pour le folklore et l'art populaire, perçus d'un œil nouveau par des citadins devenus spectateurs de la vie des campagnes. Elle s'intégrait également dans une plus vaste mise en forme des diverses identités nationales. En obéissant à l'objectif scientifique de cette époque, on pensait pouvoir saisir par la seule reproduction mécanique le caractère d'une race ou l'esprit d'un peuple. Si un éditeur allemand s'est intéressé aux images d'Echagüe, il leur a ainsi donné une orientation particulière en usant du terme de *Köpfe* pour dire *tête*, et non *visage*. Censées soutenir l'approche typologique mais aussi révéler la noblesse, la puissance ou le caractère exotique, étranger ou encore « métissé » d'un groupe d'individus, ces séries d'images venaient relayer de façon tout aussi parlante les arguments d'un discours.

- 5 Dans un souci d'inventaire et d'organisation des caractéristiques régionales, de nombreux ouvrages furent alors publiés, obéissant aux mêmes règles formelles. D'abord initié à la photographie au sein du courant artistique, Echagüe resta marqué par le genre pittoresque, très prisé par ces photographes qui y voyaient l'occasion de belles compositions⁶. Nourris par une riche tradition littéraire qui considérait la réalité des campagnes comme l'un des motifs les plus à même de dépeindre l'Espagne, ces amateurs se plaisaient à y retrouver des scènes vivantes que les pages d'un livre n'auraient pas mieux contées. La démarche d'Echagüe se précisa au début des années 1920, à la suite d'un séjour au Maroc, en adoptant un caractère typologique plus systématique. Pour réaliser ses portraits, il resserra le cadre de l'image sur le corps du sujet ou se concentra sur les traits du visage. D'un intérêt d'abord pittoresque, ces images devinrent rapidement l'occasion de représenter l'homme en son milieu malgré le jeu de la pose et l'interprétation du modèle au cœur de cette relation nouée entre le photographe et les villageois. Revêtant différents costumes, s'affairant à diverses tâches, les mêmes personnages apparaissaient en effet à plusieurs reprises se familiarisant ainsi avec l'objectif. Ce furent parfois les mêmes personnages, du fait de leur rang au sein du village, que saisirent tour à tour photographes espagnols ou étrangers⁷.
- 6 Pour saisir l'importance de ces images dans la culture espagnole de l'époque, et comprendre comment elles furent accueillies, il faut insister sur leurs références picturales sous-jacentes. Grâce à la technique photographique – dont il exploita les qualités d'enregistrement mais dont il chercha également à adoucir le trait – Echagüe a, d'une certaine façon, réussi à réunir des formes et des impressions qui, jusqu'alors, s'excluaient. Dans l'ombre des grands peintres qu'il admirait, il combina en effet deux modes de représentation relevant du genre *costumbrista*, inscrits dans la tradition réaliste espagnole. *L'Espagne noire*, dépeinte par Dario de Regoyos puis Ignacio Zuloaga et *L'Espagne blanche* d'un Joaquin Sorolla : autant de formes picturales enracinées dans l'imaginaire collectif qui nourrirent son rapport au territoire et à l'individu mais qui conduisirent également à juger de ses photographies selon des critères appartenant au domaine des beaux-arts. La « tâche patriotique » qu'Unamuno voyait dans l'œuvre de Zuloaga devenait tangible dans les séries de portraits réalisés par Echagüe. Lorsque le philosophe espagnol déclarait avoir senti face à ces peintures « tout ce que nous gardions de ce qui reste et le peu de ce qui passe », il exprimait, de façon certes indirecte, ce qui serait au centre de la démarche du photographe. Au-delà du témoignage pittoresque, une dimension idéologique imprégnait alors la question du portrait.
- 7 En 1929, lorsque Echagüe préparait la version espagnole du *Spanische Köpfe* sous le titre *Tipos y trajes de España*, il se plaçait dans la lignée d'un autre modèle, photographique celui-là : *l'España incognita* de Kurt Hielscher publié en 1921⁸. Réfugié en Espagne durant la première guerre mondiale, ce photographe allemand réalisa un grand nombre de prises de vue à travers toute la péninsule. L'objectif d'Hielscher consistait à dépeindre la vision d'une Espagne riche de ses spécificités régionales, sans hésiter à mettre en avant son éloignement culturel, la présentant comme un « refuge » en Europe. L'Espagne était là comme un ailleurs à « portée de main » ; ses habitants traités comme autant de motifs propres à exalter l'absence du changement, un attachement à un rythme de vie que rien ne semblait avoir perturbé. En visitant par exemple le sud de la péninsule, il trouvait les preuves de cette complexité culturelle façonnée par les

mélanges et les assimilations à travers le temps. Une femme andalouse, chrétienne et voilée « comme au temps des Maures d'Espagne » révélait à la fois ces héritages successifs et ces arrêts dans le temps que le voyage permettait de découvrir. Ainsi, l'Espagne n'était déjà plus l'Europe, elle en était la marge géographique et le condensé vivant de ses brassages⁹.

- 8 Durant l'été 1929, le philosophe José Ortega y Gasset accepta la rédaction d'un prologue pour l'édition espagnole du livre d'Echagüe¹⁰. À la demande du photographe, il écrivit ce texte qui donna à l'ouvrage une valeur nouvelle dans un contexte politique où le philosophe s'imposait de plus en plus. « Pour une science du costume populaire » ne s'attachait pas seulement à mettre en avant la beauté des personnages mais envisageait aussi la présentation de ces types comme un tour de force, comme l'illustration d'un récit des origines. Lecteur critique des ouvrages de Frobenius, Scheler, Simmel ou encore Spengler, le philosophe analysait cette mise en perspective des identités espagnoles comme le plus sûr moyen d'adopter une posture commune face à l'histoire du peuple espagnol. Depuis la fin des années 1910, cette idée s'était peu à peu placée au centre d'une réflexion puisant tout autant dans la sociologie ou l'ethnologie que dans la métaphysique. Si l'une des grandes questions au centre de la pensée d'Ortega a été « qu'est-ce que l'Espagne? », il tenta d'y répondre en analysant les différents phénomènes d'une culture, en identifiant la principale interrogation de la démarche historique en ces termes : « Quel est le véritable *individu* historique¹¹? » Face aux portraits qui composaient l'album *Tipos y trajes de España*, il trouva l'une des plus brillantes traductions de ces cultures comme « protagonistes de l'histoire », agissant sur les hommes, les races ou les peuples. Selon Ortega, les « cultures apparaissent ainsi comme des organismes », comme des unités autonomes qui, par leur affrontement, leur soumission ou leur affirmation, mettent en branle l'histoire.

- 9 Ortega s'exprimait alors sur ces images :

« Con su máquina fotográfica, Ortiz Echagüe ha conseguido algo épico... No sé bien qué : tragedia, comedia, fábula más bien ? Pero estas páginas nos cuentan historias mudas de dos héroes. Los dos protagonistas son Paño y Piedra. Nos ostentan, con cierto cinismo entre orgullo y zumbón, sus músculos, sus masas, sus poros, sus luces, sus sombras¹². »

- 10 Paysans ou villageois se prêtant à la scénographie de la pose, spectacle fantastique où des individus pouvaient s'apparenter à des animaux de zoo, les séries d'images d'Echagüe laissaient s'incarner les différentes facettes d'une réalité historique. Sur les corps s'écrivait la marche du temps grâce à la forme des costumes et cet ensemble architecturé semblaient correspondre à ses propres réflexions sur la superbe de l'identité espagnole¹³. Que ces costumes soient véritablement portés au quotidien importait peu : ils transmettaient, en ce début de xx^e siècle, l'idée d'un « vivant-monument », d'une mise en perspective des corps rendue visible par le document photographique. Pour fonder ce sentiment national d'appartenance à un peuple, Ortega soulignait les va-et-vient de l'Histoire sur ce territoire et leurs traductions stylistiques à travers le vêtement. Faisant dialoguer les récents travaux d'un archéologue allemand sur le site de Tartessos avec les images d'Echagüe, il évoquait la permanence d'une culture comme moyen de fédérer une communauté :

« En el libro de Schulten puede verse una descripción de la vida tartesia hacia el año 1000 a. d. C., y sorprenderán la identidad de carácter y usos entre aquellos hombres y nuestros floridos contemporáneos, los andaluces¹⁴. »

L'Espagne noire ou l'image en négatif

- 11 Cette posture *achronique*, qui a aussi marqué la manière d'envisager les civilisations, a imprégné la pensée des intellectuels qui reçurent l'ouvrage d'Echagüe. À la suite de la publication, Fernando Vela, secrétaire de la *Revista de Occidente* qu'Ortega dirigeait, proposa d'analyser les conditions de réception de ces images. Dans un article qu'il intitula « Sur l'art populaire », il revenait sur la définition de certains termes invitant à repenser les portraits de ses contemporains. Dans un contexte de réflexion à la fois nationale et internationale, cette mise en avant des particularismes régionaux l'amena à sonder le processus même de représentation. Vela s'attardait ainsi sur la distance problématique qui habitait ces images :

« (...) hay quien se conmueve ante “lo popular” de su país como algo afín y entrañable que hace vibrar resonadores íntimos. Sin duda ocurrirá así al pasar las magnificas fotografías del reciente libro de José Ortiz Echagüe “Tipos y trajes de España”. Pero bien analizado, es el mismo goce sentido ante elementos étnicos extraños, tipos y trajes de otros tiempos y culturas. ¿Y que son entre nosotros Lagartera y Anso mas que un tiempo antiguo que perdura, estabilizado, mientras el nuestro corre a velocidad, y que es “lo popular” sino otra cultura enquistada en la nuestra, que progresa como las tropas dejando ciudadelas enemigas sitiadas a su retaguardia ¹⁵? »

- 12 Le parti pris plastique figeant l'attitude de ces individus *drapés* dans leurs costumes leur donnait l'aspect de corps momifiés, leurs portraits, celui de masques mortuaires. L'intérêt de cet ouvrage n'était donc plus seulement ethnologique sinon archéologique et laissait imaginer que ces personnages, saisis par l'objectif d'Echagüe, seraient comme des ancêtres devenus les contemporains de ceux-la mêmes qui les regardent. Le néologisme « extemporains » employé par Ortega dans son prologue pour désigner ces costumes prenait alors tout son sens : le corps de ces personnages n'était que le figurant d'une fresque historique. Ces archétypes d'Espagne concentraient, à la manière des couches sédimentaires d'un terrain, les indices d'une culture complexe dont les recherches anthropologiques de l'époque accentuaient la dimension mythique.
- 13 Dans la deuxième édition de 1933, s'ajoutaient une quarantaine de photographies dont celles d'un des lieux les plus « photogéniques » d'Espagne : La Alberca. Dans son index commenté, Echagüe indiquait alors : « La paysanne de Salamanque se présente à nous ainsi qu'une belle image, ornée de splendides bijoux¹⁶. » Attirant, depuis le début du siècle, l'observation des scientifiques et des voyageurs du fait de son isolement, La Alberca, surplombée par la région des Hurdes, s'imposait comme le dernier foyer de civilisation avant l'entrée en territoire hostile. Echagüe réalisa des prises de vue des villageois au moment de la fête de l'Assomption, lorsque les femmes revêtaient d'imposantes parures, héritage du travail de l'orfèvrerie arabe désormais portées en offrande à la Vierge. Après Kurt Hielscher, dont la région avait également retenu l'attention, d'autres objectifs se fixèrent sur le visage de ces habitants. La Hispanic Society de New York souhaite enrichir ses collections en réalisant des prises de vue du folklore espagnol, thèmes illustrés notamment par Joaquín Sorolla qui signa de grands portraits peints dans les années 1920¹⁷. Ruth Matilda Anderson, future conservatrice du département de photographie de cette même institution, illustra les petits dépliants consacrés aux manifestations de la culture régionale par des photographies des femmes de La Alberca. Au printemps 1933, une équipe de tournage était en place dans la région des Hurdes et réunissait notamment Luis Buñuel et Eli Lotar. Sans s'attarder sur le film

achevé en quelques semaines, *Las Hurdes : Terre sans pain*, on doit toutefois s'intéresser aux sources qui ont motivé le tournage et aux écarts esthétiques qui « trahissaient » l'objectivité défendue par ce documentaire¹⁸.

- 14 Parmi les sources de Buñuel, on trouve notamment *España incognita* de Kurt Hielscher et *Les Jurdes. Essai de géographie humaine* de Maurice Legendre, dont la lecture a d'abord marqué le metteur en scène Yves Allégret. Au printemps 1932, Buñuel se rend avec Éli Lotar en repérage dans la région des Hurdes¹⁹. Buñuel qui avait adhéré au Parti communiste espagnol en 1930 était proche des membres parisiens, qui comptaient notamment dans leurs rangs Yves Allégret. Il choisit alors le même chef opérateur, Eli Lotar, pour réaliser le documentaire. Redevable du travail de Legendre et désireux d'en affirmer l'influence, le film s'ouvrait sur ce premier carton :

« De l'avis des géographes et des voyageurs, la contrée que vous allez visiter, appelée *Las Hurdes*, est une région stérile et inhospitalière, où l'homme est obligé de lutter heure par heure pour sa subsistance. Jusqu'en 1922, année où la première route y fut tracée, *Las Hurdes* étaient presque inconnues du reste du monde et même des habitants de l'Espagne. »

- 15 Confrontée à l'une des manifestations les plus radicales de cette « culture enkystée dans la culture », l'équipe de tournage allait délivrer une vision particulièrement expressive du quotidien des Hurdes. Enclave perdue au milieu des montagnes, la situation géographique de cette région avait forcé son isolement et permettait de mettre en lumière les frontières d'un « processus » de civilisation. Après La Alberca, où une forme de syncrétisme apparaissait à travers les parures d'argent, la nature semblait reprendre ses droits, abandonnant l'homme à l'état primitif. Si le costume de La Alberca était mis en valeur pour son raffinement, en revanche on insistait sur le dénuement des *Hurdanos* allant nus pieds par les chemins. Si la voix off du film accompagnait cette exploration et n'hésitait pas à forcer le trait sur le caractère reculé du lieu, les propos de Lotar recueillis près de vingt ans plus tard insistaient encore sur ses impressions :

«[...] car les villages des Hurdes sont plus pauvres en ressources que les plus éloignés des villages du Centre Afrique²⁰. »

- 16 Au cours d'une fête à La Alberca, un plan sur un nourrisson paré des colliers traditionnels du village permettait de dépasser les frontières géographiques :

« [...] nous apercevons cet enfant, richement orné de médailles d'argent. Bien qu'il s'agisse de médailles chrétiennes, nous ne pouvons nous empêcher de penser aux amulettes des peuples sauvages d'Afrique et d'Océanie. »

- 17 Plus qu'un objet d'étude spectaculaire, l'homme de la région de Hurdes incarnait une marge de la culture et, pour en cerner avec plus de justesse les contours, le référent n'était plus à trouver dans l'« Europe civilisée ». Lieu de projections où l'imaginaire pouvait se déployer, il fallait d'abord y apporter la caution scientifique de l'époque dont l'une des forces se trouvait dans l'image. Pourtant, face à l'équipe du film, on apprenait « cette leçon surprenante : entre le tournage des Hurdes, en extérieur, dans le désert, et le tournage en studio, pas de différence pour Buñuel. Tout est reconstitué, élaboré, joué. Les paysans *hurdanos* jouent comme des acteurs leur propre rôle »²¹. La réalisation de *Terre sans pain* mettait en scène une Espagne sauvage, où la découverte de cette « peuplade étrange » était placée sous l'emprise africaine de l'ailleurs dans le temps et dans l'espace²².

- 18 Si la référence à l'Afrique permet de saisir la mesure de cette expédition menée par un Espagnol en Espagne, il faut aussi souligner le parti pris esthétique de Buñuel. Au cours

d'une interview accordée deux ans plus tard au magazine *Nuestro Cinema*, après avoir pu diffuser quelques photographies du film alors censuré, il affirmait avoir voulu « montrer objectivement un aspect général de la vie humaine dans un pays misérable »²³. Le critique revenait ensuite sur le film, insistant sur son statut de « curiosité » et invitant à la réflexion sur ces images spectaculaires. La vérité du message s'appuyait sur « la précision, la mesure et le réalisme » dont ce cinéaste proche des surréalistes avait imprégné les images. Notions toutes relatives en effet, si l'on ajoute à cette filiation artistique l'engagement politique que stigmatisait cette accusation de la République. Dans cette même interview, Buñuel livrait indirectement une autre clé permettant de mieux entendre la genèse de *Terre sans pain*. En répondant à la question « Quel film considérez-vous comme modèle ? Quel film auriez-vous aimé réaliser ? », le cinéaste espagnol confirmait son goût pour l'étrange en citant le film de Tod Browning, *La Parade monstrueuse*. Loin d'être le seul reportage témoignant en faveur des laissés pour compte, *Terre sans pain* cultivait avec fascination la mise en image du monstrueux. La réminiscence africaine trouvait sa place dans la situation géographique de cet ailleurs ; la capacité à occuper l'image et à marquer l'esprit était relayée par ces portraits caractérisant la dégénérescence des Hurdes.

L'Espagne blanche ou l'image révélée de l'Espagne

- 19 Si « les atroces et merveilleux visages des *pilus* qui apprennent à lire » détournent à dessein la vocation objective du documentaire de Buñuel, il fallait considérer ces plans fixes sur les nains et les arriérés des Hurdes comme de grands tableaux imprégnés de la veine inquiétante du réalisme, propre à l'Espagne noire²⁴. La survivance de cette vision d'une Espagne occulte, où la misère atavique de certaines régions les enfermait dans le Temps, se heurta pourtant à une autre mise en forme de l'identité espagnole, tôt préférée par les « modernistes » et encouragée par les autorités au pouvoir. Josep Lluís Sert et Josep Torres Clavé lancèrent au début des années 1930 la revue *A.C. Documentos de actividad contemporánea*, organe de presse du GATEPAC. Largement illustrée par la photographie, cette revue véhicula aux yeux du monde l'image d'une Espagne riche d'un passé où elle pouvait trouver le sens d'une traduction qui lui soit propre, de la modernité architectonique. Les formes d'habitat traditionnel et le rapport essentiel que l'individu entretenait avec elles devinrent à leur tour le lieu d'une réflexion sur l'identité. Le mode de vie qu'offrait la côte sud-est de la péninsule n'attirait plus seulement les regards étrangers en s'imposant comme l'un des motifs de cet ailleurs perdu, il ouvrait la voie à de nouveaux modèles de représentation d'une culture à partir de ses fondements.
- 20 Comme contrepoint de l'Espagne noire se développa une mise en images de l'Espagne blanche où l'occulte, la misère, l'étrangeté disparaissaient au profit d'une vie harmonieuse, en parfait équilibre avec les éléments naturels. Ibiza fut alors l'un de ces lieux paradigmatiques. Echagüe photographia également les villageois de cette île en s'attardant plus particulièrement sur les femmes en procession et sur la finesse de leur costume, tout en préservant les codes de représentation communs à ses séries de portraits. Comme un buste sculpté, ce portrait d'une fillette met en avant, par la pose et la symétrie des accessoires, une attitude souveraine. Avec ce même trait noir qui soulignait les visages des habitants d'Espagne, le photographe modelait ses portraits en accentuant leur expression par des effets d'ombre. Sans établir ni hiérarchie ni

classement, il dotait cette fillette de la même majesté que celle qui se dégageait du portrait des femmes de La Alberca²⁵.

- 21 Des étrangers se plurent à observer et étudier la vie sur l'île. Au moment où Buñuel et Lotar tournèrent *Terre sans pain*, le *dadasophe* Raoul Hausmann débarquait à Ibiza. Peu de temps après, ce furent Walter Benjamin et Jean Selz qui se fixèrent pour quelques mois non loin du village où Hausmann résidait²⁶. Ce dernier réalisa de nombreuses prises de vue, travaillant tant sur l'architecture que sur l'archéologie, avec pour ambition une véritable étude anthropologique des formes d'habitat. Hausmann trouva là un terrain favorable à l'expérience de la vision telle qu'il la définissait dès les années 1920 : un lieu de tension entre le corps et la matière où l'image tenterait de saisir « la trace de l'infini dans l'identité, la position de l'homme dans le monde des relations.²⁷ »
- 22 À travers ces deux portraits contemporains l'un de l'autre, l'approche du modèle obéit à deux ambitions esthétiques distinctes : l'objectivité allemande dont Hausmann a hérité notamment à travers ses contacts avec August Sander, tranche avec le rendu graphique du charbon d'Echagüe. La focalisation ne se concentre pas de la même façon sur le visage : à la posture figée qui met en valeur la parure de la fillette chez Echagüe, Hausmann préfère un cadrage resserré, en légère contre-plongée, qui permet cette fois d'examiner « à la loupe » le visage. Cette idée d'une photographie artistique fixant des documents de grande valeur, comme l'indiquait l'amateur espagnol, prend ici tout son sens car il s'agissait d'isoler la figure pour lui donner toute son importance : l'individu monumentalisé par cette capacité à « architecturer » le portrait le transformait en archétype²⁸.
- 23 Hausmann suivait par l'intermédiaire de la *Revista de Occidente* les travaux d'Adolf Schulten, l'archéologue allemand établi à Tartessos, site alors considéré comme le lieu historique de l'Atlantide et dont Ortega avait noté l'importance dans son prologue à *Tipos y trajes de España*. Hausmann avait aussi eu connaissance des travaux d'Echagüe. Parmi ses listes d'ouvrages sur l'anthropologie et l'ethnologie, il mentionnait *España, tipos y trajes* à côté d'autres travaux comme ceux de Bernatzik ou Frobenius pour l'Afrique²⁹ ; singulières correspondances faisant écho à la réflexion de Fernando Vela. En s'intéressant aux personnages comme à des motifs de second plan, Hausmann fixait plus précisément son attention sur l'architecture et, par elle, tentait d'appréhender ces deux éléments à travers une psychologie des formes. En photographiant ce milieu et ceux qu'il avait conditionnés, il pensait s'approcher d'une vérité naturelle, affleurant à la surface du corps³⁰.
- 24 Territoire intact où l'œuvre de la civilisation avait légué des bases essentielles à cette communauté, la vie des paysans d'Ibiza devenait l'image d'un absolu. À la différence de l'enclave des Hurdes fermée par les montagnes, l'île d'Ibiza symbolisait l'échange et le mouvement à travers les traces de ces passages fondateurs. On touchait là à l'essence même de la forme architecturale qui dessine le paysage et la permanence de ce mode de vie s'expliquait par l'étroite correspondance entre le besoin et ce qui y répondait. On y définissait ainsi l'idée d'universalité, et dès 1932, la revue A.C. présentait l'île comme modèle pour la pensée contemporaine. La structure « primitive » de l'habitat interrogeait la place de l'individu dans un espace où « les maisons organiquement liées au lieu complètent le paysage, touchant et tranquille, un lieu magnifique pour notre époque, caractérisée par la complication et la vitesse »³¹. La réflexion se poursuivit notamment à travers une collaboration avec Hausmann que la revue invita à présenter ses travaux³².

- 25 Par l'attitude qui consiste à associer l'observation du lieu et l'impression qu'on en a, ceux qui voulaient traduire cette réalité faussèrent l'objectivité de leurs données : comme l'Espagne noire encore visible dans les Hurdes, l'Espagne blanche apparaissait comme une vision fantasmée d'un ailleurs reconstruit. De l'objet d'étude, on passait à la contemplation esthétique propice aux variations poétiques qui permettent de franchir les frontières temporelles, de la même façon que les Hurdes rapprochaient l'Afrique de l'Europe.
- 26 En 1934, Selz proposait une lecture contemporaine de la culture « *ibicenca* », mettant précisément l'accent sur cette idée du voyage dans le temps. Il débutait ainsi sa description :
- « [...] Engloutis par le raz-de-marée chronique des civilisations, certains aspects de l'existence d'un pays ne demeurent reflétés ni dans les textes ni dans les pierres et, se déroband par cela à la psychologie reconstructive des historiens et des archéologues, ils nous seront à jamais inconnus. Une petite île de l'Antiquité méditerranéenne semble avoir échappé à ces ruptures organiques qui ont dépouillé tant de races de leur pureté, c'est Ibiza, fille de Carthage et des Maures : la vie phénicienne, la vie romaine et la vie arabe de quoi est faite son histoire n'ont jamais été complètement anéanties par l'espagnole Ibiza d'aujourd'hui³³ ».
- 27 Poursuivant sa présentation par une analogie étonnante en évoquant le spectacle qu'offrent les habitantes aux regards étrangers lorsqu'elles portent sur leur tête ou le long de leur hanche ces poteries destinées à contenir l'eau, Selz précisait que cette posture avait été apprise « il y a 25 siècles ». De façon moins formelle qu'Hausmann, Jean et Guy Selz s'intéressaient à cette « réflexion » autour de l'architecture *ibicenca*, celles des *fincas* (maisons de paysans), que Mallet-Stevens ou Le Corbusier n'auraient pas désapprouvées. Ils cherchaient aussi à percevoir, à travers une appréhension toute personnelle du phénomène physique de relativité, l'interpénétration des éléments qui façonnent la culture. Fuyant la brutalité du changement engendré ailleurs par l'industrialisation, la constance de ce mode de vie insulaire fascinait. Quand leur intérêt s'arrêtait sur les formes pour en apprécier le « style », les Espagnols quant à eux cherchaient à y déceler les indices propres à forger leur identité.
- 28 Dans un contexte politique devenu chaotique, où la querelle des partis et la légitimité du pouvoir divisaient la jeune République, la nécessité d'adhérer à un modèle commun de représentation nationale devint de plus en plus forte. Le rapport à l'image était alors interrogé pour mieux en saisir l'impact et pour extraire l'essence espagnole de ces documents d'après nature, on mettait en avant cette même « psychologie reconstructive » capable de rendre parlants les portraits d'une nation. Si la photographie palliait à la fois un « désir de contemplation » qu'elle contribuait à rééduquer, elle était devenue par son omniprésence l'inévitable reflet des formes, qu'elles soient humaines ou matérielles³⁴. Depuis la posture philosophique d'Ortega cherchant à « être la vérité de ce que nous sommes » jusqu'à l'organisation d'archives du temps présent constituées autour de diverses entreprises documentaires des années 1930, le message photographique s'imposa en parvenant à réconcilier les contraires. Réussissant à préserver la diversité propre à la réalité du terrain tout en maintenant par son systématisme une sorte d'idéal égalitaire, une mise en images de l'Espagne prétendait la fédérer comme nation. Dans un article publié par la très chic revue madrilène *Las Cuatro Estaciones*, Manuel Abril rendait plus explicite ce processus d'identification. Précisant qu'il importait peu que l'image soit celle de l'étranger, car c'est parfois de l'étranger que se dégage le regard le plus acéré, il illustrait pourtant

son discours de photographies d'architecture réalisées par l'espagnol Cecilio Paniagua et déclarait :

« El cristal de la placa fotográfica es cristal de espejo también. Al mirar una prueba fotográfica debemos vernos en ella ; debemos asentir o protestar de aquella imagen como si fuera un poco imagen propia. [...] La eficacia del espejo no esta en mirar nosotros lo de él, sino en dejar que lo de él nos mire y nos despierte y nos remueva. La eficacia no surge al mirar, sino al ser nosotros mirados³⁵. »

- 29 Des recherches sur l'art populaire et sur les façons d'en conserver les manifestations et les artefacts, était né le projet d'un musée du Peuple espagnol, projet d'envergure que l'ambition républicaine avait porté sans toutefois le mener à terme. Pourtant, à l'occasion de l'Exposition internationale des arts et techniques de 1937, les autorités républicaines en proposèrent une version aboutie. Le cube blanc, rappel monumental d'une Espagne blanche que Sert, architecte du pavillon avec Luis Lacasa, avait contribué à révéler, s'imposait aux yeux des visiteurs et à l'intérieur de celui-ci, une présentation se voulant exhaustive de toute la richesse des formes d'artisanat de ce pays. Reconstituant, contractant les rapports au temps et à l'espace, ce pavillon de 1937 s'imposa comme un véritable musée de l'Homme espagnol assurant au regard du monde une cohésion nationale quand la guerre civile divisait tout le pays. Là, les personnages, dont certains photographiés par Ortiz Echagüe, les accessoires, les décors étaient réunis pour que soient mis en scène ces récits photographiques documentant l'identité d'un « peuple ». Cette représentation était donnée pour interpeller l'Europe et lui démontrer comment la guerre mettait fin à cette harmonie, cet état de « pureté » qu'avait senti Le Corbusier au début des années 1930. Rassemblant dans l'espace des salles éclairées par une lumière naturelle les divers éléments capables de mettre en présence cette culture, la vision d'une identité espagnole était démultipliée par l'image. Il s'agissait bien de montrer comment, dans un rapport organique de l'individu à son territoire, s'était façonné le portrait d'une Espagne forte de ses traditions.
- 30 Par le croisement des regards et la complexité des sources que ces différentes images impliquèrent, on touchait ainsi à l'une des préoccupations les plus fortes de cette époque au sein d'une Espagne en prise avec ses propres représentations. Ce dédoublement identitaire devenait inévitable s'il s'agissait de se laisser regarder par son propre reflet³⁶. À la manière de l'artiste peignant *a fresco*, Echagüe proposait de saisir la réalité de son temps mais le traitement pigmentaire de ses images en déconstruisait le caractère fugace. Pour rendre visible les traits d'une « race » espagnole au moment où la compréhension de ces phénomènes relevait plus du critère esthétique ou idéologique que de la rigueur scientifique, l'imaginaire pictural enveloppait ces figures. Si, de Buñuel à Hausmann, il apparaît comme l'une des références du genre, c'est que le caractère de ses portraits concentrait autant les questionnements d'une époque que les tentatives de réponses qu'ils mettaient en jeu. Le « reportage artistique » tel que l'avait défini Marcel Natkin était devenu l'une des formes les plus à même de laisser s'exprimer la vérité selon une nouvelle idée du beau que la photographie donnait à voir³⁷. En illustrant d'ailleurs cette notion par une image d'Espagne de Pierre Boucher, montrant des femmes aux poteries semblables à celles que Selz décrivait comme les preuves d'une vie antique toujours présente, Natkin identifiait le lien entre picturalité et réalisme photographique comme l'une des traductions contemporaines de « l'art pour l'art ». S'attachant à ces images du présent pour en pénétrer le sens dans le Temps, le plus audacieux portait de l'identité espagnole restait sans doute celui que Manuel Abril proposait de percevoir à travers

l'espace architectural, vide d'hommes, devenu lieu de projection d'un imaginaire³⁸. « Blanche de chaux et de soleil », la façade-écran de cette maison permettait de rompre avec l'imagerie et de renouveler les cadres de représentation en mettant en jeu les sens et la mémoire, une expérience intérieure du lieu.

BIBLIOGRAPHIE

- Abril 1935 : Manuel Abril, « España, la blanca », *Las Cuatro Estaciones*, n° 1, 1935, n. p.
- Arconada 1935 : César Arconada, « Luis Buñuel y las Hurdes », *Nuestro Cinema*, n° 2, janvier 1935, p. 8-9.
- Bosch Gimpera 1932 : Pere Bosch Gimpera, dir., « Tipos salamantinos », dans *Las razas humanas. Su vida, sus costumbres, su historia, su arte*, Barcelone, Instituto Gallach, 1932, p. 416-417.
- Fernández 2005 : Horacio Fernández, *Variaciones en España. Arte y fotografía 1900-1980* (cat. expo., Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004), Madrid, La Fabrica, 2005.
- Hausmann 1921 : Raoul Hausmann, « Nous ne sommes pas des photographes » cité par Jean-François Chevrier, *L'Action restreinte. L'Art moderne selon Mallarmé* (cat. expo., Nantes, Musée des Beaux-Arts, 2005), Paris, Hazan, 2005, p. 249.
- Hausmann 1936 : Raoul Hausmann, « Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza », *A.C. Documentos de actividad contemporanea*, Barcelone, n° 21, 1^{er} trimestre 1936, p. 10-14.
- Hausmann 1936 : Raoul Hausmann, « Eivissa i l'arquitectura sense arquitecte », *D'Aci i d'alla*, n° 184, 1936, n. p.
- Hielscher 1921 : Kurt Hielscher, *La España incognita, arquitectura, paisajes, vida popular*, Barcelone, Canosa, 1921.
- Joaquín Sorolla...1998 : Joaquín Sorolla y la Hispanic Society : *una visión de la España entresiglos* (cat. expo., Madrid, Fundación Thyssen-Bornemisza, 1998), Madrid, Fundación Thyssen-Bornemisza, 1998.
- José Ortiz Echagüe 2002 : José Ortiz Echagüe en las colecciones del museo nacional de antropología, Madrid, Ministerio de cultura, 2002, p. 278
- Kast 1951 : Pierre Kast, « À la recherche de Luis Buñuel », *Cahiers du Cinéma*, n° 7, décembre 1951, p. 16-23.
- La Mirada del 98 1998 : *La Mirada del 98 : arte y literatura en la edad de plata* (cat. expo., Madrid, Sala Julio González, 1998), Madrid, Ministerio de educación y cultura, 1998.
- Le Corbusier (1914-1948) 1981 : Charles-Édouard Jeanneret dit Le Corbusier, *Carnets 1, 1914-1948*, Paris, Herscher/Dessain et Tolra, 1981.
- Leiris 1930 : Michel Leiris, « L'Œil de l'ethnographe. À propos de la mission Dakar-Djibouti », *Documents*, n° 7, 1930, p. 404-414.
- Martínez Morentin 2000 : Asunción Domeño Martínez de Morentin, *La Fotografía de José Ortiz Echagüe: técnica, estética y temática*, Pamplune, thèse de doctorat, université de Navarre, 2000.

- Mendelson 2000 : Jordana Mendelson, « Centennial Revisions : Luis Buñuel's *Las Hurdes : Tierra sin pan* », *Journal of Spanish Cultural Studies*, n° 2, 2000.
- Mendelson 2005 : Jordana Mendelson, « *Las Hurdes : Land without Bread* », dans *Documenting Spain : Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation 1929-1939*, University Park, PA : Penn State University Press, 2005, p. 65-91.
- Natkin 1935 : Marcel Natkin, *L'Art de voir en photographie*, Paris, Tiranty, 1935.
- Navarro 1999 : Javier Navarro, *Las Hurdes, un documental de Luís Buñuel*, Badajoz, MEIAC / Museo extremeño e iberoamericano de Arte Contemporáneo, 1999.
- Oms 1961 : Marcel Oms, « La terre de la mort sans yeux », *Positif*, n° 42, novembre 1961, p. 4-18.
- Ortega y Gasset 1923 : José Ortega y Gasset, « Para una topografía de la soberbia española », *Revista de Occidente*, n° 3, septembre 1923, p. 265-280.
- Ortega y Gasset 1924 : José Ortega y Gasset, « Las Ideas de Leon Frobenius », *El Sol*, mars 1924.
- Ortega y Gasset 1930 : José Ortega y Gasset, « Para una ciencia del traje popular », *Tipos y trajes de España*, Madrid, Espasa-calpe, 1930, n. p.
- Ortiz Echagüe 1928 : José Ortiz Echagüe, « Photography in Spain », *The Photograms of the year*, 1928, p. 23.
- Ortiz Echagüe 1929 : José Ortiz Echagüe, *Spanische Köpfe*, Berlin, Ernst Wasmuth Verlag, 1929.
- Ortiz Echagüe 1933 : José Ortiz Echagüe, *España, Tipos y Trajes*, Saint-Sébastien, 1933.
- Ortiz Echagüe 1933 : José Ortiz Echagüe, « Viejo de La Alberca-Salamanca », dans *España, Tipos y Trajes*, San Sebastian, 1933, p. 99.
- Raoul Hausmann 1990 : Raoul Hausmann architecte. *Ibiza 1933-1936* (cat. expo., Bruxelles, AAM, 1990), Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne – AAM, 1990.
- Schulten 1923 : Adolfo Schulten, « Tartessos, la más antigua ciudad de Occidente », *Revista de Occidente*, n° 1, juillet 1923, p. 67-94.
- Selz 1934 : Jean Selz, « Voyage aux îles pythiuses. Ibiza, île de l'Antiquité méditerranéenne », *La Nature*, n° 2927, 15 avril 1934, p. 365-368.
- Selz 1937 : Jean Selz, « Exercice de contemplation », *Photographie Arts et Métiers Graphiques*, 1937, n. p.
- Sorolla et Zuloaga 1998 : Sorolla y Zuloaga. *Dos visiones para un cambio de siglo* (cat. expo., Madrid, Fundación MAPFRE, 1998) , Madrid, Fundación MAPFRE, 1998.
- Tierra sin pan* 1999 : *Tierra sin pan, Luis Buñuel y los nuevos caminos de la vanguardia* (cat. expo., Valence, IVAM, 1999), Valence, IVAM, 1999.
- Triquet 2005 : Sophie Triquet, « Les Amateurs espagnols face au mouvement pictorialiste », dans *La Photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918* (cat. expo., Rennes, Musée des Beaux-Arts, 2005-2006), Paris, le Point du jour, 2005, p. 199-221.
- Valero 2003 : Vicente Valero, *Expérience et pauvreté : Walter Benjamin à Ibiza (1932-1933)*, Rodez, Le Rouerge/Chambon, 2003.
- Vela 1930 : Fernando Vela, « Sobre arte popular », *El Sol*, 23 mars 1930.

NOTES

1. Le Corbusier 1981.
2. Ortiz Echagüe 1928, «En vue de la rapide évolution de notre pays durant ces dernières années, nous pouvons être sûrs que la tendance à disparaître de nos costumes traditionnels et de nos coutumes s'accéléra. Ce sont justement les artistes photographes qui seront capables de fixer à temps, pour la postérité, des séries de documents de grande valeur. », p. 23.
3. GATEPAC : Groupement des architectes et techniciens Espagnols pour le progrès de l'architecture contemporaine ; CIRPAC : Congrès internationaux pour la résolution des problèmes de l'architecture contemporaine
4. Voir *La mirada del 98* 1998 et Sorolla & Zuloaga. *Dos visiones para un cambio de siglo* 1998.
5. Ortiz Echagüe 1929. Voir Asunción Domeño Martínez de Morentin 2000.
6. Voir Triquet 2005.
7. Voir Bosch Gimpera (dir.) 1932, « Viejo de La Alberca Salamanca », p. 416-417 et Ortiz Echagüe 1933 « Viejo de La Alberca Salamanca », p. 99.
8. Hielscher 1921.
9. Voir Ortiz Echagüe 1933, p. 81 et Hielscher 1921, p. 90.
10. Une lettre d'Ortiz Echagüe destinée à Ortega y Gasset et datée du 4 juillet 1929 nous révèle l'empressement du photographe : « ...Vous pouvez comprendre qu'il serait très difficile pour moi de devoir me passer de votre prologue si attendu. Comme vous me dites qu'il est à moitié rédigé, je vous serai très reconnaissant d'avoir la gentillesse de le terminer dès qu'il vous le sera possible car autant les messieurs de Calpe que moi préférons retarder la parution de l'ouvrage dans l'espoir que vous ne nous laisserez pas sans ce prologue tant désiré. ». Lettre inédite, Fundación Ortega y Gasset, Madrid.
11. Ortega y Gasset 1924.
12. Ortega y Gasset 1930 : « Avec son appareil photographique, Ortiz-Echagüe a réussi quelque chose d'épique... Je ne sais pas bien quoi : tragédie, comédie, fable peut-être ? Mais ces pages nous racontent les histoires muettes de deux héros. Les deux protagonistes se nomment Tissu et Pierre. Ils nous montrent avec un certain cynisme entre orgueil et trait cocasse, leurs muscles, leurs masses, leurs pores, leurs lumières et leurs ombres. », n. p.
13. Ortega y Gasset 1923 : « Desde hace años, la pleamar del estío me empuja hacia la tierra vasca. Y siempre, al renovar el contacto con esta fuerza raza, surge en mí el mismo proyecto : escribir algo sobre la soberbia española », p. 265.
14. Ortega y Gasset 1930 : « ...Dans le livre de Schulten, on peut voir une description de la vie à Tartessos environ 1000 ans avant J.-C. et le lien particulier des caractères et des usages surprend entre celle-ci et nos contemporains flamboyants, les Andalous. », n. p. Voir aussi Schulten 1923.
15. Vela 1930: « Il y a celui qui s'émeut devant le folklore de son pays comme quelque chose à la fois à part et intime faisant vibrer des résonances enfouies. C'est ce qui arrivera sans aucun doute en compulsant les magnifiques photographies du récent livre d'Ortiz Echagüe, *Tipos y trajes de España*. Mais en l'analysant bien, ce sentiment est le même que celui éprouvé devant des éléments ethniques étrangers, des types et des costumes d'autres temps et d'autres cultures. Que sont pour nous Lagartera et Anso sinon un temps passé qui perdure, imperturbable tandis que le nôtre file à toute vitesse et qu'est-ce que le folklore sinon une autre culture enkystée dans la nôtre qui progresse comme les troupes laissant les citadelles ennemies assiégées par son arrière-garde. »
16. Ortiz Echagüe 1933, p. 33.
17. Voir catalogue de la fondation Thyssen-Bornemisza 1998.
18. Au sujet de *Las Hurdes-Terre sans pain*, voir Mendelson 2000 et 2005. Voir également Herrera Navarro 1999.

19. Freinés par les autorités républicaines, les deux étrangers furent arrêtés et durent fuir le territoire : ils se réfugièrent aux Canaries où ils tournèrent l'essai documentaire *Tenerife* sur les bananeraies, occasion pour eux de dépeindre une de ces « frontières culturelles » de l'Espagne.
20. Kast 1951, p. 16-23.
21. Kast 1951, p. 22.
22. Voir Leiris 1930 : « La première notion que j'ai eue de l'Afrique remonte à cette époque où, m'intéressant passionnément aux écrits de Raymond Roussel [...] je rêvais pays lointains et tortueuses découvertes, situant sur le même plan l'aventure du voyage matériel et l'aventure poétique, qui n'est, elle aussi, qu'un voyage, encore plus décevant, et beaucoup moins réel. », p. 407.
23. Arconada 1935, p. 8-9. Concernant les photographies de Lotar, voir *Octubre* n° 1, juillet 1933.
24. Voir Oms 1961 : « Pour graver ces masques inoubliables de crétins, de dégénérés, d'idiots, ces charognes, ces enfants morts ou ces malades fébriles, le génie de Buñuel rejoint celui de son compatriote Goya, comme lui aragonais [...] Buñuel crée ensuite une image hallucinée du monde "normal"... », p. 9.
25. Voir José Ortiz Echagüe, *Muchacha de Ibiza*, c. 1930, *José Ortiz Echagüe* 2002
26. Valero 2003.
27. Hausmann (1921) 2005 : p. 249.
28. Voir Raoul Hausmann, « Noia, o més ben dit atlota, amb el macador caracteristic », photographie publiée dans Hausmann 1936
29. Manuscrit inédit C.II.2.1/L-01-03, fond Raoul Hausmann. Pour ces auteurs voir notamment Bernatzik, *L'Afrique équatoriale. Types et Paysages*, Paris, Calavas, 1931 et Frobenius, *Der Kopf als Schicksal*, Munich, K. Wolff, 1924 ou *Die Atlantische Götterlehre*, Jena, Verlegt bei Eugen Diederichs, 1926.
30. Voir Raoul Hausmann, *architecte. Ibiza 1933-1936*, 1990.
31. A.C. 1932, p. 28-30.
32. Hausmann 1936, p. 10-14.
33. Selz 1934, p. 365-368.
34. Selz 1937.
35. Abril 1935, « ...Le verre de la plaque photographique est aussi un miroir. En regardant une épreuve photographique, nous devons nous voir en elle ; nous devons acquiescer ou protester par rapport à celle-ci comme si elle était notre propre image. [...] L'efficacité du miroir ne consiste pas à regarder notre reflet sinon à laisser ce reflet nous regarder, nous réveiller et nous animer. Son efficacité ne survient pas en nous regardant sinon en étant regardés... », n. p.
36. Abril 1935.
37. Natkin 1935, p. 12-13.
38. Voir Cecilio Paniagua, « Blanca de cal y sol », photographie publiée dans Manuel Abril 1935

RÉSUMÉS

En interrogeant certaines approches photographiques du territoire et du peuple espagnol, il s'agira d'observer le sens de ces images dans un contexte de changement. La transition socioculturelle souhaitée par la République fut aussi documentée, archivée, voire institutionnalisée avec son propre soutien. Si l'usage premier de ces images consistait,

notamment dans le domaine amateur, à exprimer une vision pittoresque ou romantique d'un pays et de ses habitants, l'utilisation qui en fut faite orienta parfois leur réception. Alors que la pratique amateur se renforçait et prenait appui sur des bases et des repères qui lui étaient propres, l'Espagne attirait les regards de photographes étrangers obéissant à d'autres codes d'appréhension du réel. Ce sont bien les visions de plusieurs Espagne qui se côtoyèrent et mirent ainsi en lumière, à travers différents topiques de ce territoire, le caractère stéréotypé de certaines visions. De la confrontation de ces corpus d'images et de la valeur qu'on leur donna à cette époque débutera une réflexion sur les liens entre identité et représentation.

AUTEUR

SOPHIE TRIQUET

Université Paris I – Chargée d'études à l'Institut national d'histoire de l'art, Sophie Triquet prépare une thèse en histoire de l'art à Paris I-Panthéon Sorbonne sous la direction de M. Michel Poivert. Après une maîtrise consacrée à la photographie artistique espagnole autour de 1900 en 2004, elle élargit ses recherches aux pratiques photographiques en Espagne sous la IIe République dans le cadre d'un DEA en 2005. Lauréate de la Bourse Neuflyze en 2006, sa thèse traite du rôle des modèles étrangers dans les usages de l'image photographique en Espagne de 1914 à 1945.