

Le portrait photographique : l'autorité d'un genre questionnée. Réflexions autour des photos de *Maras* d'Isabel Muñoz

Anouk Chirol To
Université Jean Monnet Saint-Etienne

Le portrait existe depuis les débuts de la photographie. Il est redevable du portrait pictural au sens où la photographie a tenté de copier ce qui était fait en peinture. Cependant, le portrait photographique est un genre largement questionné, difficile à cerner.

Qu'il soit pictural ou photographique, le portrait est, tout d'abord, la représentation physique d'un individu. Il est lié à l'identité et est donc souvent associé au visage puisque ce sont les traits du visage qui sont propres à chaque personne. Lorsqu'on doit montrer une photo d'identité, c'est une photographie du visage. Idéalement, le portrait dépasserait l'apparence purement physique afin de saisir l'âme du modèle. Dès le XIX^e siècle, les photos posées de studio avaient pour but de représenter l'intériorité du sujet. Mais ces photos grandiloquentes dans lesquelles les modèles étaient figés dans des poses artificielles avaient plutôt tendance à faire ressortir l'incapacité du médium photographique à aller au-delà de la surface. C'est en tout cas ce qu'affirme William A. Ewing à propos de ces photos de studio : « Les photographes donnaient des directives précises à leurs modèles afin qu'ils “imitent l'intériorité”. Mais la “personnalité” que les bourgeois pensaient pouvoir montrer se diluait dans “des poses stéréotypées et caricaturales”¹ ». D'ailleurs, la véritable vocation de la photographie au moment de son invention n'était pas de saisir l'âme, même si certains modèles redoutaient que l'appareil ne la leur vole, mais simplement de donner une représentation physique de l'individu à une époque où les habitations n'étaient pas toutes pourvues de miroir. Le format « carte de visite » de Disdéri mit à la portée de chacun des portraits en petit modèle qui satisfaisaient pleinement des personnes qui souhaitaient simplement avoir accès à leur image.

Le portrait est donc lié à l'apparence d'un individu. Cependant, cette remarque ne suffit pas. La représentation physique n'est pas toujours la garantie d'un portrait surtout lorsqu'il s'agit de photos d'identité ou que cette représentation physique est associée à une mise en scène. Parfois, celle-ci aide à dévoiler le modèle à l'aide d'objets ou d'une pose plus longue qui lui permet de se livrer davantage. Mais inversement, la mise en scène peut déboucher sur la théâtralité et accentuer ce qui est faux. C'est le cas notamment des photos de Cindy Sherman qui se représente elle-même dans ses mises en scène. Pourtant, ce ne sont pas des

¹ EWING, William A., *Faire faces. Le nouveau portrait photographique*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 19.

autoportraits puisque la photographe dénonce une vision stéréotypée des femmes, notamment celle véhiculée par le cinéma et la télévision. Bien qu'elle utilise son corps et son visage, il est difficile de qualifier ses images de portraits ou d'autoportraits. Ce sont des fictions et les personnages qu'elle incarne sont sans doute très éloignés de ce qu'elle est en tant qu'individu. Elle endosse un rôle, comme un acteur peut le faire. Il est donc tout aussi impossible de confondre l'acteur et le personnage dans ce type d'images qu'au cinéma.

Inversement, il est possible de qualifier de portrait une représentation dans laquelle serait absent un individu. On se rappellera le tableau *Ici c'est Stieglitz* (1915) de Picabia, considéré comme un portrait du célèbre photographe. En imitation de ce type de portrait, Tina Modotti a réalisé *La technique* (1929) qui est, en apparence seulement, une nature morte. En apparence car il s'agirait d'un portrait de son amant, Julio Antonio Mella, Cubain engagé dont les écrits ont été perçus comme une contribution historique au radicalisme latino-américain. Dans un contexte qui nous est plus proche, un photographe espagnol, Alberto García-Alix, a fait un autoportrait à partir d'objets qui associaient l'humour et la sexualité à sa personne.

À partir de cette présentation très rapide, nous pouvons voir que le portrait photographique est un genre difficile à cerner, un genre qui a une pluralité de définitions et d'applications. En ce sens, il est plus un questionnement qu'une autorité. William A. Ewing considère qu'il y a une attente exagérée à l'égard du portrait auquel on demande de dépasser la superficie pour accéder à l'intériorité d'un être. D'ailleurs, les modernistes luttèrent contre cette idée en revendiquant le droit de rester à la surface. De façon humoristique, ils expliquaient que seuls les rayons X permettaient l'accès à l'intériorité². Les photographes actuels interrogent et repensent le genre du portrait photographique, notamment dans sa relation à l'identité. Puisqu'il semble vain d'essayer d'atteindre l'âme, autant s'intéresser à la surface. C'est ce que propose la photographe Isabel Muñoz.

Isabel Muñoz est une photographe espagnole dont l'œuvre porte sur le corps et sa plasticité. A priori, le portrait ne fait pas partie de son domaine de prédilection. L'artiste manie ce genre de façon accessoire. En 2006, elle se rend au Salvador, en Amérique centrale, où elle prend des photos de *maras* dans les prisons du pays³. Les *maras* sont des groupes violents d'Amérique centrale (Guatemala et Salvador) constitués de jeunes défavorisés en perte de repères qui se construisent une identité à travers le groupe. Ils sont tatoués de façon ostensible, parfois même au visage et ces tatouages sont un mode de reconnaissance entre les

² *Ibid.*, p. 24.

³ On trouve certaines des photos présentées dans cet article sur le site www.isabelmunoz.es.

membres d'une même *mara*, en opposition à d'autres groupes et à la société. Faire partie de la *mara* implique une acceptation de la part des autres membres et passe par des rites initiatiques violents : tuer quelqu'un par exemple ou se faire passer à tabac par des membres du groupe pour prouver sa bravoure. Il existe plusieurs groupes comme la *Mara Dieciocho* ou la *Mara Salvatrucha* aussi appelée MS-13.

Le travail d'Isabel Muñoz sur les *maras* a été regroupé dans un livre intitulé *Maras. La cultura de la violencia*⁴ (*Maras. La culture de la violence*), divisé en trois parties. La première est constituée de photos essentiellement en couleur de *mareros* dans les prisons. Dans ce genre de photos d'orientation documentaire, l'aspect esthétique, bien que non absent, n'est pas ce qui anime la photographe. Les murs de la prison sont couverts de signes étranges et de dessins morbides ou sataniques qui font directement écho aux tatouages des corps. Il s'établit alors un rapport de réciprocité entre le lieu et l'individu qui se fond littéralement dans ce contexte hostile qu'il s'est approprié. La seconde partie du livre s'intitule « portraits ». Ce sont des photos en noir et blanc mises en scène, essentiellement de gros plans de visages mais pas seulement puisqu'il y a quelques photos de bras, de torses ou d'individus pris de dos. Enfin, on trouve dans la troisième partie de nouveau des photos en couleur de *mareros* avec leurs familles. Ce sont des photos posées également qui n'ont pas de vocation artistique affichée. Ces photos nous rappellent la photographie « moyenne » de Pierre Bourdieu⁵, c'est-à-dire celle que l'on peut trouver dans des albums de famille. L'ensemble de l'ouvrage oscille entre le reportage, c'est-à-dire une photographie beaucoup moins esthétisante, capable de refléter une atmosphère, et une mise en scène soignée pour un tirage en noir et blanc d'une qualité exceptionnelle. La coexistence de deux façons de photographier n'est pas quelque chose de nouveau chez Isabel Muñoz. Elle a déjà eu l'occasion de pratiquer et de mélanger différentes approches lorsqu'elle a abordé le Cambodge : d'une part, en noir et blanc, la beauté des corps dansants qui avait comme pendant les corps mutilés, mais pourtant sublimés, de la guerre civile et, d'autre part, en couleur, un reportage sur la prostitution.

Nous allons nous pencher plus spécifiquement sur la deuxième partie des photos de *maras*, sur les portraits. Isabel Muñoz pose la question de l'identité dans ces images en soulignant l'incapacité d'accéder à « l'âme » des modèles. Cependant, l'aspect essentiel de ces photos en noir et blanc est davantage la plasticité des corps, dans la lignée de ce que la

⁴ MUÑOZ, I., *Maras. La cultura de la violencia*, Édition de Publio López Mondéjar, Obra Social Caja Duero, 2007.

⁵ BOURDIEU, P. (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.

photographe a l'habitude de faire et, accessoirement, un travail documentaire complémentaire des photographies en couleur.

Isabel Muñoz travaille exclusivement à partir de mises en scène, même si celles-ci peuvent apparaître minimales ou faire penser à des photos spontanées. Rares sont ces dernières car la photographe ne cherche pas à cacher sa mise en scène ; au contraire, elle est gage de qualité finale. Cette mise en scène apparaît de façon évidente dans une des images, située dans l'introduction du livre, où la photographe dévoile son équipement et la toile de fond qui l'accompagne partout. Les photos que nous avons sous les yeux correspondent moins au « ça-a-été », que Barthes utilisait pour définir la photographie dans *La Chambre claire*⁶, qu'au « ça-a-été-joué », formule employée par François Soulages dans *Esthétique de la photographie*⁷. Ce « ça-a-été-joué » est d'autant plus approprié que la pose n'a pas été imposée par la photographe mais décidée par les modèles. Elle correspond donc à une identité théâtralisée, à la volonté des *mareros* de se mettre en scène et de donner une image d'eux-mêmes qui obéisse aux codes de la *mara*. Dans un certain nombre de photos, les modèles utilisent une gestuelle qui est propre au groupe et dont la signification échappe au non initié. De façon générale, les modèles prennent une attitude de provocation, de défiance vis-à-vis de ceux qui n'appartiennent pas au groupe et plus particulièrement vis-à-vis de l'ordre établi. Par exemple, un des modèles pose comme dans la photographie policière, en deux temps : de profil et de face. La seule différence est que la tête est relevée en signe de fierté. Quand on sait que ces photos ont été prises dans les prisons du Salvador, il est difficile de ne pas y voir une provocation à l'égard de l'institution carcérale. Le jeune homme reprend à son compte la photographie policière pour la détourner. Si un portrait naît de la confrontation entre deux entités, le photographe et le portraituré, dans le cas des portraits de *maras* d'Isabel Muñoz, la présence du modèle s'impose et cela se ressent dans les images finales.

À partir du moment où les photos sont des mises en scène et que la pose est choisie par le modèle, celui-ci va donner de lui une image théâtralisée qui diffère sans doute de la perception que d'autres personnes peuvent avoir de lui. Dans la série sur les portraits de membres de *maras* se dégage une impression de dualité qui s'exprime de différentes façons : la tension entre l'humanité et la monstruosité, entre identité individuelle et identité collective (le don de soi au groupe).

Dans la série de portraits, quelques images fonctionnent par paires. On en a cité une précédemment (celle où un jeune homme posait de profil et de face, rappelant les

⁶ BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Édition de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

⁷ SOULAGES, F., *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan, 1998.

photographies policières) mais il y en a plusieurs, comme les deux portraits qui ouvrent la série dans *Maras. La cultura de la violencia*. Il s'agit du même homme dans deux attitudes différentes. La première image le représente la tête renversée et les yeux clos, dans une attitude que nous qualifierions de mystique. C'est une attitude que nous retrouvons par ailleurs dans d'autres portraits de *mareros* car ce côté mystique est très présent⁸. Le deuxième portrait montre ce même individu dans une pose très différente : tête baissée et regard vers l'objectif, ce qui lui donne une attitude menaçante, presque diabolique (on retrouve le diable dans les tatouages et les graffiti : des hommes se font même tatouer des cornes sur leurs crânes rasés). Si ces deux portraits inaugurent la série, ce n'est peut-être pas un hasard. Ils permettent de pointer du doigt la dualité des *mareros*, à la fois hommes capables de bonté et monstres. Il ne faut en effet pas oublier que ce sont des assassins. Cela reprend finalement ce que dit Isabel Muñoz à propos de leurs regards dans lesquels se lisent aussi bien l'amour que la haine : « ces regards... je savais que s'ils allaient me tuer ils me regarderaient ainsi. C'est également ainsi qu'ils regardent quand ils aiment⁹ ». Il est vrai que les images d'Isabel Muñoz insistent sur les regards, toujours mis en valeur, mais indéchiffrables, tantôt menaçants, tantôt neutres ou indifférents. Mais les images les plus inquiétantes laissent place à des portraits tendres, notamment celui d'un jeune père tenant dans les bras son bébé alors qu'une petite main appartenant à un autre enfant hors-champ s'agrippe à son pantalon. Il est difficile d'imaginer que cet homme a déjà tué plusieurs personnes de sang froid.

À la dualité homme/monstre s'ajoute celle entre identité individuelle et identité collective. Cette tension est présente dans toutes les photos de la série mais nous souhaiterions parler tout d'abord du « portrait » d'un homme pris de dos. Sur l'arrière de son crâne rasé est tatoué un visage menaçant et une main brandissant une arme à feu. Ce tatouage sert à prouver que les *mareros* ont des yeux de partout et sont capables de menacer leurs ennemis même lorsque ceux-ci les prennent en traîtres. Il sert à impressionner les membres des *maras* ennemies. Le « fuck you » tatoué est d'ailleurs une adresse sans ambiguïté aux rivaux. Au-delà de la valeur première de cette marque corporelle, il y a dualité car le véritable visage de cet homme n'est pas visible. On ne voit finalement que son rôle de *marero* qui consiste à défier et tuer toute personne qui s'en prend au groupe. Cette image traduit la dualité homme/monstre par la menace constante inscrite sur sa peau (on sait qu'il n'hésitera pas à tuer) mais aussi la soumission de l'individu au groupe. Seule est visible l'activité du groupe, la violence, alors que les traits de cet homme ne se voient pas étant donné qu'il est de dos.

⁸ Cet aspect est abordé dans le documentaire de Christian Poveda, *La vida loca*, 2009.

⁹ « Esas miradas... yo sabía que si fuesen a matarme me mirarían así », MUÑOZ, I., *Obras maestras*, Madrid, La Fábrica, 2010, p. 356 (nous traduisons).

Dans la *mara*, les individus ne se livrent pas, ou très partiellement, mais, au contraire, ils exhibent fièrement leur appartenance au gang.

Les tatouages sur la peau et même sur les visages des *mareros* sont des éléments propres au groupe. Ils n'ont pas une valeur esthétique pour ceux qui les arborent. C'est avant tout un code de reconnaissance, de même que la gestuelle, utilisée parfois dans les poses des « portraits » d'Isabel Muñoz. Ils permettent d'instaurer une distance avec ceux qui ne savent pas les interpréter, d'inspirer la peur ou le rejet de la société, mais ils servent aussi aux membres d'un même groupe à se reconnaître entre eux et à communiquer grâce à ce langage non verbal. Le plus impressionnant est sans doute le tatouage sur le visage. Se tatouer le visage, c'est, en quelque sorte, s'en prendre à sa propre identité, c'est transformer le visage en masque derrière lequel se cache l'individu. C'est faire don de soi au groupe au point que l'individu n'existe plus en tant que tel, surtout lorsque le nom de la *mara* est tatoué sur le visage. Le groupe se substitue donc à l'individu. D'ailleurs, si un *marero* décide de quitter le gang, c'est la mort qui l'attend. Ces tatouages favorisent la « désindividualisation » au sein du groupe¹⁰. L'individu devient alors personne ; au sens étymologique du terme, *persona* signifie « masque ».

La dissolution de l'individu dans le groupe apparaît dans de nombreuses images de la série. Dans l'une d'elles, le cadrage laisse hors-champ la moitié du visage d'un *marero* (à droite) et la partie supérieure du crâne (en haut). Ce cadrage ampute des éléments constitutifs de l'identité du jeune homme comme les yeux (on n'en voit qu'un à l'image). Dans la partie inférieure, le cadrage s'effectue juste sous un tatouage qui représente un visage et qui fait écho au visage « amputé » de l'individu. Le tatouage se situe en bas à gauche alors que le visage du *marero* est en haut à droite. Les deux se trouvent sur une diagonale. Le visage tatoué est presque entier : il ne manque que le menton et on distingue les traits dessinés alors que le visage du jeune homme n'est pas cadré entièrement et qu'il est recouvert d'un tatouage qui, comme nous l'avons dit précédemment, fonctionne comme un masque. En mettant en relief ces deux visages (celui du *marero* et le dessin tatoué), la photo pose le problème de l'identité. Isabel Muñoz montre tout d'abord au spectateur un représentant de la *mara* puisqu'il possède les caractéristiques du groupe, notamment les tatouages qui effacent ou dissimulent les traits du visage comme un masque qui, à son tour, révèle le mode de vie violent du groupe dont les membres flirtent avec la mort. Bien que le personnage soit en train de poser et qu'on le considère avant tout comme le représentant d'un groupe, c'est aussi un

¹⁰ MAFFESOLI, Michel, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

individu qui donne l'impression de regarder le spectateur. Précisons toutefois que dans la plupart des portraits de la série, quand on a des visages, il y a regard vers le spectateur de la part du *marero*. Dans une photo, le visage est la première chose que perçoit un spectateur et s'il y a un regard, c'est lui qui va attirer son attention. Or, dans cette photographie (comme dans d'autres de la série), cet individu semble nous regarder. Il s'agit, bien entendu, d'un faux face-à-face puisqu'il ne peut pas nous voir. Au moment de la prise de vue, ce jeune homme regardait la photographe par l'intermédiaire de l'objectif. La rencontre avec le spectateur se fait a posteriori, dans un dialogue impossible. La magie de la photographie est de créer ce semblant de dialogue. Le *marero*, en nous regardant d'un seul œil, a l'air de nous interpeller. Il est difficile d'interpréter ce regard parce qu'il est tronqué mais aussi parce que l'on sait, depuis l'effet Koulechov, que l'interprétation d'une mimique ou d'un regard change selon les éléments que l'on présente à côté. On peut lire de la violence ou de l'indifférence dans ce regard. Mais ce faux dialogue rend ce personnage humain, comme si le regard abolissait la distance qui nous sépare de lui. Il redevient un homme, un individu et pas simplement le membre indissociable d'un groupe.

Dans une autre image, un jeune homme cache son visage derrière des bras croisés (qui correspondent à un geste propre à la *mara*) mais, comme dans la photo précédente, il semble regarder le spectateur. Isabel Muñoz a choisi de faire la mise au point sur les yeux plutôt que sur la gestuelle, comme si elle cherchait à percer le mystère qui entoure l'individu, à aller au-delà de l'identité théâtralisée du groupe.

Parmi les « portraits » en noir et blanc se sont glissées des photos de bras, de torses ou de dos. Il est sans doute réducteur d'associer le portrait au seul visage, comme nous l'avons expliqué plus haut, même s'il y est souvent associé, d'autant plus que la question de l'identité se retrouve dans les tatouages inscrits sur toutes les parties du corps. Dans ces gros plans sur une partie du corps qui n'est pas le visage, la gestuelle et les tatouages sont primordiaux. C'est le cas d'une photo dans laquelle la mise au point a été faite sur la main, le geste, alors que le reste de l'image, représentant le visage tatoué d'un homme que l'on devine à peine, est flou. La faible profondeur de champ permet de mettre en valeur le geste et le MS (*Mara Salvatrucha*, nom de la mara à laquelle appartient cet homme) tatoué sur les doigts. L'important n'est plus le visage, ce ne sont pas les traits des individus mais d'autres parties du corps qui dévoilent davantage la soumission de l'individu au groupe. Les « masques », c'est-à-dire les tatouages, la gestuelle, sont primordiaux dans ces images. Si on identifie ces photos comme des « portraits », on considère que ces masques sont propres aux individus, qu'ils racontent leurs histoires. À ce propos, au même titre que les tatouages, d'autres marques

corporelles, constitutives de l'identité, s'ajoutent à ces « portraits » parfois sans visage : les cicatrices, les impacts de balles, les marques de maladies...

À partir de ces quelques réflexions sur les portraits et la question de l'identité, les photos en noir et blanc de la série sur les *maras* rejoignent les préoccupations du portrait photographique, en particulier à l'époque contemporaine. Plutôt que d'essayer de percer l'âme du modèle, le portrait photographique contemporain révèle l'incapacité d'aller au-delà de la surface et s'en tient à des interrogations plutôt qu'à des affirmations. Dans le cas des photos de *maras*, la question identitaire est essentiellement inscrite sur la peau (donc à la surface), grâce à des tatouages, aux cicatrices.

Cependant, si les images étudiées jusqu'à présent correspondent au « portrait » photographique tel que nous l'avons envisagé, dans une définition somme toute très large, leur intégration dans ce seul genre nous semble contestable. En effet, ces photos ne diffèrent pas du reste de l'œuvre d'Isabel Muñoz dont le centre d'intérêt est la plasticité des corps plus que la question de l'identité qui peut être parfois totalement absente d'autres séries. Par ailleurs, ces photos exaltent la surface, comme nous l'avons dit, la peau et les gestes. Il n'est donc pas impossible d'y voir un inventaire des codes de la *mara*, autrement dit un aspect documentaire qui, dans la forme, est différent des photos des *maras* en prison ou des *maras* avec leurs familles mais qui, sur le fond, est finalement assez semblable.

Les portraits peuvent parfaitement être interprétés comme des images documentaires inventoriant des codes propres à la *mara*. En effet, les poses prises par les modèles ont tendance à exhiber les tatouages comme éléments essentiels de la photo. Même lorsque le visage apparaît sur la photo, le portraituré a tendance à tourner la tête ou à la relever, juste pour que le tatouage soit parfaitement visible. D'autres gros plans font cohabiter piercings et tatouages. D'autres, enfin, saturent la photo de l'image tatouée, que ce soit le visage ou le corps, détaillant ainsi les représentations corporelles, les motifs les plus utilisés (motifs d'ordre sexuel, liés à la mort ou au diable...). Ces indications permettent au spectateur d'appréhender le mode de vie de ces groupes. Le gros plan devient alors complémentaire des photos en couleur, notamment celles des *maras* en prison. Dans ces dernières, l'accent n'est pas mis sur les tatouages en particulier et les *mareros* des portraits en noir et blanc sont reconnaissables mais cette fois-ci intégrés dans un contexte plus large. Les photos en couleur (*maras* en prison) intègrent les jeunes gens dans leur cellule où sont peints sur les murs des dessins étranges : tombes, démons, signes cabalistiques. Ces derniers font écho aux tatouages vus en gros plan dans les portraits et établissent un rapport de réciprocité entre les individus et

la cellule qu'ils se sont appropriée. Certaines photographies parmi les portraits rappellent les photos en noir et blanc prises en 2004 par le journaliste Christian Poveda, auteur du documentaire *La vida loca* qui lui a coûté la vie (les *maras* qu'il a filmées l'ont ensuite assassiné). Les photos de Christian Poveda ont une visée documentaire et, même si les tirages sont moins soignés que ceux d'Isabel Muñoz, il y a des similitudes dans l'approche : même humanisation, même accent mis sur la gestuelle ou les tatouages, au point que le journaliste français a reproché à l'artiste espagnole de l'avoir plagié.

L'aspect documentaire est cependant secondaire dans les photos d'Isabel Muñoz. Son intention est, avant tout, esthétique, dans la lignée du reste de son œuvre sur le corps. De façon paradoxale, Christian Poveda avait non seulement reproché à la photographe espagnole une approche trop semblable à la sienne mais aussi une démarche trop superficielle, cette fois-ci à l'inverse de son travail d'immersion dans la *Mara Dieciocho* :

La deuxième chose que je dénonce du travail d'Isabel Muñoz est l'absence de profondeur. Si vous lisez l'interview qu'elle a donnée à la journaliste de la BBC, ses réponses n'ont aucun sens. Nous sommes face à une personne qui ne sait pas de quoi elle parle. [...] Montrer une bande de jeunes seulement parce qu'ils sont tatoués, sans qu'on sache exactement ce qu'il y a derrière est dangereux. Encore plus quand nous traitons avec des assassins, des voleurs, des violeurs¹¹.

Ce jugement, très dur, révèle toutefois l'intérêt que porte Isabel Muñoz à la peau, au corps, à la surface. Ses photographies sont peut-être (certainement ?) superficielles mais il s'agit là d'une intention. Isabel Muñoz ne se considère ni comme une anthropologue ni comme une ethnologue mais comme une artiste s'intéressant au corps et si les tatouages de la *mara* n'ont pas, pour ses membres, de valeur esthétique, elle va, en tant qu'artiste, dévoiler la beauté derrière la monstruosité. Le visage n'intéresse alors plus la photographe pour ce qu'il exprime mais devient une partie du corps comme une autre, au même titre que les bras et les torsos de la série des « portraits ».

Le cadrage extrêmement minutieux et travaillé, la mise au point qui révèle les détails les plus infimes du corps et des visages, le contrôle de la lumière et des ombres et, enfin, le tirage obéissant à une technique ancienne, la platinotypie, ont un but esthétique, bien au-delà des éventuelles informations que la photo pourrait transmettre sur le mode de vie des *maras*. Les

¹¹ « La segunda parte de lo que estoy denunciando del trabajo de Isabel Muñoz es la no profundidad. Si lee la entrevista que dio a la periodista de la BBC, las respuestas de ella no tienen ningún sentido. Estamos frente a una persona que no sabe de lo que está hablando. [...] Mostrar una banda de chicos, solamente porque están tatuados, sin que se sepa exactamente lo que hay detrás de esas personas es peligroso. Más cuando estamos tratando con asesinos, ladrones, violadores », <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/christian-poveda-acusa-de-plagio-a-isabel-muc3b1oz.pdf>. (nous traduisons).

tirages en noir et blanc de ces photos mesurent au moins un mètre sur un mètre cinquante. Il s'agit là de formes tableaux destinées aux murs des musées et aux expositions.

Certaines photos de la série des portraits ne sont pas sans rappeler d'autres images de la photographe, prises dans d'autres contextes, mais toujours révélatrices de la plasticité des corps. Les gros plans sur les visages des *mareros* sont similaires au gros du visage d'Antonio Canales sur lequel se lisait l'émotion du danseur de flamenco. Mais ce qui impressionnait aussi dans ce visage, plutôt que portrait, c'était l'extrême précision des détails comme les pores de la peau ou la naissance de la barbe. Ils étaient à ce point précis que le visage en devenait étrange. C'est un des reproches qui a été fait à la photographie : elle est tellement précise qu'elle dissèque le visage et l'éloigne finalement de l'idée qu'on se fait d'un individu. Si les détails font que l'on s'attarde sur la superficie au risque de manquer la personnalité, c'est ce que recherche Isabel Muñoz. Sur cette peau, elle trouve des textures, des marques qui transforment le corps ou le visage en éléments plastiques. Dans les très gros plans de visages ou de torsos, la superficie de la peau se confond avec celle de la photo au point que l'élément humain, qui peut être un regard ou une main, devient perturbant parce qu'on aurait tendance à oublier que derrière la peau, il y a un individu, que derrière la surface, il y a une « âme ».

Les photos de bras de *mareros* et leurs gestuelles propres nous interpellent particulièrement parce qu'elles sont très proches d'autres photos connues d'Isabel Muñoz, celles des danses khmères, prises au Cambodge en 1996. Dans ces dernières, la photographe ne s'intéressait nullement à l'identité des danseuses dont le visage n'apparaissait jamais, mais simplement à ces doigts d'une souplesse remarquable et inégalée, aux tissus et bijoux qui lui faisaient penser aux statues des temples d'Angkor. Cette fois-ci, dans les bras et les gestes des *mareros*, elle découvre une autre forme de beauté. Les tatouages et les codes de la *mara*, fonctionnels pour le groupe, perdent leur sens lorsque le spectateur les regarde sur les photos d'Isabel Muñoz. Un spectateur non averti ne découvrira pas ce que sont les *maras* en regardant ces photos mais pourra tout de même être touché (ou non) par leur beauté due à une technique maîtrisée ou à la photogénie des modèles.

Les « portraits » en noir et blanc de *mareros* représentent des visages mais aussi des parties de corps qui correspondent au genre du portrait photographique tel qu'on l'entend aujourd'hui, c'est-à-dire un genre qui questionne l'identité sans chercher à révéler le modèle portraituré. Déjà en ce sens-là, le portrait photographique est une autorité questionnée parce qu'il affirme son incapacité à dépasser les apparences. Mais l'intention de la photographe n'est pas la capacité ou non du médium photographique à saisir l'identité d'un modèle ou

encore de renseigner sur un mode de vie différent du nôtre, bien que ces deux intentions ne soient pas totalement absentes de son travail. Ce dernier est avant tout esthétique et porte, plus que sur le « portrait », sur le corps. On comprend alors le désir de la photographe de s'attarder à la surface, de ne pas aller au-delà de la peau puisque c'est là qu'elle va trouver les éléments plastiques qui font de cette matière première une œuvre d'art.