



## Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2014

Aesthetics of Theory in the Modern Era and Beyond /  
Photographie documentaire

---

### « Life in a small town » : Milton Rogovin au Chili

Didier Aubert

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/7143>

DOI : [10.4000/transatlantica.7143](https://doi.org/10.4000/transatlantica.7143)

ISSN : 1765-2766

#### Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFA)

#### Référence électronique

Didier Aubert, « « Life in a small town » : Milton Rogovin au Chili », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 07 mars 2015, consulté le 18 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/7143> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.7143>

---

Ce document a été généré automatiquement le 18 février 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International  
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

# « Life in a small town » : Milton Rogovin au Chili

Didier Aubert

---

- 1 En février 1967, le photographe de Buffalo Milton Rogovin (1909-2011) vint passer deux semaines sur l'île de Chiloé, à quelques kilomètres des côtes du sud chilien, pour y photographier, selon ses propres termes, « la vie d'une petite ville ». A l'origine de ce projet, une lettre datée du 7 juillet 1966 et envoyée au poète Pablo Neruda (1904-1973), auquel il demande quelques conseils, et propose une collaboration :

I would like to ask your advice and help in regards to a photo project I have in mind. I would like to go to Chile for a couple of months and photograph life in a small town. You undoubtedly know many towns which might be suitable. But – above all – if you found my work satisfactory, would you care to write something to go with these photos ? (Lettre de Rogovin à Neruda le 7 juillet 1966)<sup>1</sup>

- 2 Le *photobook* imaginé par Rogovin, après que Neruda eut répondu favorablement à cette proposition, ne verra jamais le jour sous la forme envisagée au départ. Il en existe pourtant aujourd'hui trois versions, publiées plusieurs décennies après le voyage du photographe. Celles-ci témoignent d'une entreprise relativement récente de redécouverte de l'œuvre du photographe : entre 1993 et 2013, on recense en effet pas moins de huit ouvrages, dont deux rééditions, consacrées au travail de Rogovin. L'ex-optométriste a ainsi obtenu la reconnaissance que méritait l'ensemble de sa carrière, consacrée à la constitution d'une archive remarquable sur la vie des classes populaires dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle : la Bibliothèque du Congrès, pour ne citer qu'elle, possède environ 30000 de ces images ([http://www.loc.gov/rr/print/coll/238\\_rogo.html#back](http://www.loc.gov/rr/print/coll/238_rogo.html#back)), prises dans les quartiers noirs de Buffalo, ou les mines d'Europe et d'Afrique. Dans la plupart des cas, le corpus chilien est traité de manière assez sommaire (Brutvan, 17 ; Herzog, 77-80).
- 3 *Windows That Open Inward: Images of Chile* (1984) fut la première tentative de reconstitution du projet original de Rogovin au Chili : quarante-quatre images compilées par l'éditeur Dennis Maloney sont accompagnées de trente-neuf textes de Neruda traduits en anglais. A part le tout premier, « The islands and Rogovin » (Maloney, 9), ceux-ci ne furent pourtant pas écrits pour l'occasion, comme l'imaginait

initialement le photographe. Ils sont tirés de divers recueils et anthologies, couvrant l'ensemble de la carrière de Neruda. Même si Rogovin participa effectivement à la réalisation de ce livre, et si l'on peut défendre la pertinence des textes choisis, *Windows That Open Inward* associe photographie et poésie sans lien explicite au contexte historique et social de l'époque où les images furent produites. Il semble ainsi presque incongru dans la carrière d'un photographe fréquemment associé à la tradition du documentaire engagé nord-américain, et placé dans la lignée de Jacob Riis, Lewis Hine et de la *Farm Security Administration* (Herzog, 26-29).

- 4 Plus récemment, c'est le poète chilien Carlos Trujillo, lui-même originaire de Chiloé, qui a tenté de renouer les fils du projet initial. En 2003, il a écrit une série de textes pour accompagner le premier ouvrage en espagnol basé sur les photographies de Rogovin, *Nada Queda Atrás*. Là encore, c'est par le biais de la poésie que le travail du photographe trouvait sa légitimité. Dix ans plus tard, dans un second volume intitulé *Si no fuera por la lluvia*, Trujillo a exhumé et traduit un certain nombre de lettres, ainsi que le journal de bord du photographe, pour tenter de rendre compte de la genèse du projet et de ses mésaventures. Ce texte récent, accompagné de 24 photographies, est ainsi la troisième variation existante du projet esquissé par Rogovin. C'est aussi la première qui interroge les méandres dans lesquelles le photographe a vu se perdre son idée de collaboration avec Neruda.
- 5 C'est précisément l'échec relatif du projet original qui nous intéressera ici. Il s'agira de mettre en évidence un certain nombre de problématiques qui relèvent à la fois des paradigmes classiques du genre documentaire et de la définition même de ce que serait une photographie « américaine ». Le paradoxe qui guide cette courte analyse tient en quelques mots : l'examen des photographies produites par Rogovin, qu'on les considère isolément ou dans leur ensemble, laisse une impression inattendue de *désengagement* politique. Il s'agit presque exclusivement de portraits de gens « ordinaires » photographiés chez eux, dans leurs boutiques ou dans les champs, qui alternent avec des détails architecturaux ou de gros plans d'objets de la vie quotidienne, outils ou jouets d'enfants (<http://www.miltonrogovin.com/photoseries/chile.html>)<sup>2</sup>. S'esquisse une sorte de pastorale chilienne, qui paraît d'autant plus surprenante que Rogovin, et plus encore Neruda, démontrèrent à de nombreuses reprises leur détermination et leur courage au moment de défendre leurs convictions marxistes.
- 6 En outre, l'Amérique latine dans son ensemble, et le Chili en particulier, apparaissaient au milieu de la Guerre Froide, comme « l'une des régions les plus dangereuses du monde », et donc un enjeu majeur pour la politique étrangère des États-Unis (Rabe 111-115, 199). Entre 1963 et 1973, John Gerassi, correspondant de *Time* en Amérique latine, avait vu son ouvrage *The Great Fear in Latin America* connaître pas moins de sept éditions. Il y critiquait le soutien du gouvernement américain (et du programme de l'Alliance pour le progrès) aux « médiévalistes » d'Amérique latine (les élites oligarchiques), fustigeait l'entreprise de désinformation conduite par les grandes agences de presse nord-américaines, et surtout annonçait la « reconquête » de la région par ses peuples. Pour les États-Unis, il faudrait bientôt se résoudre à la fin de l'hégémonie régionale, et il s'agissait seulement de décider, à moyen terme, s'il était préférable de traiter avec les communistes ou avec les nationalistes (Gerassi, 13-45, 281-292).
- 7 Même si Rogovin s'était ingénié à ignorer ces débats tant qu'il était aux États-Unis (ce qui paraît douteux), il s'y retrouva confronté à diverses reprises lors de ses

pérégrinations chiliennes. Dans une lettre à son épouse Anne, daté du 7 février 1967, le photographe écrit notamment :

On coming down from the hill we stopped off at a small house (new) which is used by a group of agriculturists and veterinarians to help the small farmers. Again the same questions- Johnson-Kennedy, Vietnam, etc, etc<sup>3</sup>.

- 8 Outre le fait que les nouvelles maisons qu'il visite, ainsi que les programmes d'aide au développement qu'il décrit, sont pour certains financés par l'aide américaine (ainsi qu'il le souligne explicitement dans une lettre du 25 janvier), il apparaît donc que la politique étrangère des États-Unis fait l'objet de discussions fréquentes entre Rogovin et ses interlocuteurs. Rien de tout cela, pourtant, ne semble ressortir des photographies, et on s'attachera ici à proposer une première piste d'explication à l'absence du politique dans ces images de Chiloé. Après un bref rappel des trajectoires personnelles de Neruda et de Rogovin, on s'attardera sur la formulation même du projet, ce portrait d'une « petite ville », qui pose d'emblée ses propres limites, et qui rencontre pourtant un écho immédiat chez Neruda : au photographe nord-américain en quête d'une communauté idéale préservée des ravages de la modernité (projet qui peut sembler d'inspiration largement nord-américaine), le poète propose d'explorer une île hors du temps et de l'histoire. Cette convergence de vues à deux extrémités du continent culmine en une entreprise emblématique de la tradition humaniste et universaliste du documentaire américain des années 30, à une époque où elle est à la fois redécouverte et remise en cause. L'analyse de la photographie la plus emblématique de la série produite par Rogovin, le portrait d'une jeune mère nommée Sylvia Huentelican, nous servira à en définir les contours.

## Rogovin et Neruda compagnons de route

- 9 On comprendra mieux les questions soulevées par le projet de Rogovin si l'on se souvient de ses engagements politiques et de ceux de son interlocuteur chilien. Sans retracer l'ensemble de la carrière du poète, on rappellera simplement que Neruda avait été forcé à l'exil entre 1948 et 1952, après que le président Gabriel Gonzalez Videla eut interdit le Parti communiste sous la bannière duquel le poète avait été élu sénateur en 1945 (Vargas). Au milieu des années 60, lorsque Rogovin prit contact avec lui, il était engagé auprès de Salvador Allende, qui venait de perdre pour la troisième fois les élections présidentielles face au candidat du Parti Démocrate Chrétien, Eduardo Frei Montalvan. Celui-ci avait été largement soutenu et financé par les États-Unis pour faire barrage à la montée des forces marxistes dans le pays, au point que les historiens de la Guerre Froide estiment que les investissements de l'Administration Johnson dans la victoire de Frei furent supérieurs, proportionnellement au nombre d'électeurs, à ceux de la campagne démocrate de 1964 (Rabe, 114 ; Weiner, 355).
- 10 Rogovin, à l'évidence, eut un rôle beaucoup plus modeste sur la scène internationale, mais sa conscience politique semblait en faire le candidat rêvé à une exploration photographique de ce Chili alors agité par une contestation de gauche inspirée de la révolution cubaine (Correa, 210-15). Comme le soulignent la plupart des ouvrages le concernant, ses convictions ne furent pas sans avoir de lourdes conséquences sur sa vie professionnelle et familiale. Politiquement engagé depuis les années 30, lorsqu'il milita en faveur d'un soutien aux Républicains espagnols lors de la Guerre civile (au même titre que Neruda), puis dans les années 50 auprès du mouvement pour les droits

civiques, Rogovin fut convoqué par l'HUAC en octobre 1957 pour répondre de ses sympathies marxistes. Le quotidien local publia sa photo sous le titre « *Buffalo's #1 Communist* » - mettant ainsi en péril son activité professionnelle (Bleich ; Herzog, 11-12). Un demi-siècle plus tard, dans les pages du même *Buffalo News*, le photographe citait spontanément Brecht et Neruda comme membres de la confrérie des artistes engagés aux idées proches des siennes, c'est-à-dire sensibles au modèle soviétique tout en se disant rétifs aux excès staliniens (Sommer).

- 11 Les deux premières lettres envoyées à Neruda en 1966 témoignent d'ailleurs d'une volonté de la part du photographe de s'inscrire dans une lignée d'activistes nord-américains de premier plan, dont il pense sans doute que le poète connaîtra le nom et le travail. Le 7 juillet, il se présente en insistant sur le fait qu'il suit depuis longtemps le travail de Neruda, sous le double aspect de son caractère « politique et culturel »<sup>4</sup> (l'adjectif « littéraire » n'est pas employé). Il cite ensuite le « grand écrivain noir (*negro*) » W.E.B. Du Bois, qui avait confié un texte à la revue *Aperture*, quatre ans auparavant, pour accompagner un essai photographique de Rogovin sur les églises afro-américaines de Buffalo (Rogovin 1962). Il assure Neruda que le « critique marxiste » John Berger a « parlé très favorablement » de son travail, l'informe que Langston Hughes a utilisé ses photographies pour la production de la pièce *Tambourines to Glory* (1958), et mentionne le muraliste américano-mexicain « Pablo O'Higgins » (sic)<sup>5</sup> ainsi que l'artiste afro-américaine Elizabeth (« Betty ») Mora Catlett<sup>6</sup>, avec qui il avait eu l'occasion de travailler lors d'un précédent voyage au Mexique (Herzog, 39-41). Catlett était une caution politique d'un certain poids : installée au Mexique depuis 1946, elle avait eu maille à partir avec la HUAC quelques mois avant Rogovin, du fait de son engagement au sein du *Taller de Gráfica Popular* (Atelier d'art graphique populaire), organisation considérée comme subversive par les autorités américaines. Après sa naturalisation en 1962, elle se vit refuser l'entrée aux États-Unis pendant une décennie (Farrington, 118-130, Schreiber R., 35-57).
- 12 Un mois plus tard, Rogovin relance Neruda : Du Bois est à nouveau mis en avant, ainsi qu'Ossie Davis, dont le photographe « espère » qu'il pourra écrire une introduction pour une autre série sur la communauté noire de Buffalo<sup>7</sup>. Craignant de ne pouvoir convaincre Neruda sur son seul nom – encore inconnu, sinon des membres de l'HUAC et des éditeurs d'*Aperture* – Rogovin installe donc logiquement la relation avec Neruda sur le plan politique, en se réclamant de parrainages prestigieux. Cinquante ans plus tard, il continuera de définir son approche photographique par la conscience aiguë d'enjeux politiques et sociaux :

It should be obvious to everyone that when we go into an area we do not do so with a “clean slate.” On the contrary we come, like a turtle, carrying our prejudices, our racism, our political orientations [...] I go into the Lower East Side and look at things from a Marxist perspective. I try to understand the underlying causes of idleness, the drugs, the prostitution, the graffiti, etc. (Herzog, 86)

- 13 A l'échelle d'un continent, Rogovin et Neruda sont donc compagnons de route, depuis leur engagement auprès des Républicains espagnols jusqu'à leur rencontre en 1967. Cette affinité politique, forgée à l'épreuve des abus de pouvoir de Videla, pour l'un, ou du Sénat américain, pour l'autre, ne font pas pour autant une vision. Lorsqu'on relit la première lettre du photographe, citée plus haut, on ne peut s'empêcher de constater que l'idée de Rogovin est définie de la manière la plus générique qui soit : « I would like to go to Chile for a couple of months and photograph life in a small town ». Que cherche-t-il dans cette « petite ville » du bout du monde ? Quelle sont les enjeux qu'il

chercherait à mettre en image selon la « perspective marxiste », dont il se réclamera plus tard ? Paradoxalement, Rogovin ne semble pas juger nécessaire d'aborder ces questions au moment de convaincre son célèbre interlocuteur — et celui-ci ne lui en demande visiblement guère plus. Cette imprécision, en réalité, implique dès l'origine les limites et les impasses du projet ; le plus étonnant, cependant, est peut-être de constater à quel point Neruda lui-même en adopte les contours pourtant flous.

## Life in a small town

- 14 Dans sa deuxième lettre, Rogovin reformule son idée dans des termes très similaires, excluant ainsi l'hypothèse d'une simple maladresse d'expression :

I would like to put aside temporarily my work among the Negro people and visit a different area and see if in a few months I can photograph some aspects of life in a small town. (Lettre de Rogovin à Neruda le 8 août 1966)

- 15 Dans sa réponse envoyée au mois de novembre, Neruda ne se formalise pas de ce qui se présente explicitement comme une parenthèse au milieu de projets de longue haleine, fortement ancrés dans les enjeux économiques, sociaux et politiques nord-américains, à savoir le travail de Rogovin au sein de la communauté afro-américaine de Buffalo. Dans la version de la lettre reproduite en préambule de *Windows That Open Inward*, l'écrivain chilien répond à la requête du photographe en lui proposant de voyager jusqu'à Chiloé, qu'il lui présente comme une source semble-t-il inégalable de pittoresque social : « It is wonderfully wretched, poor and full of human interest » (Maloney, 7).
- 16 Mettre en exergue cette description aux accents quelque peu misérabilistes (Chile, 1967 [photo ID : Chile\_006]) n'a pas pour objet de porter un jugement de valeur sur la réaction de Neruda, mais plutôt de suggérer les éléments de convergence, à des milliers de kilomètres de distance, entre les modèles photographiques qui servent de référence aux deux hommes. Ils semblent en effet partager une idée commune de ce qui « fait » une photographie documentaire américaine : l'idée d'un pittoresque de la pauvreté, d'une affinité esthétique entre le genre documentaire et une esthétique de la misère — de manière plus frappante encore si celle-ci relève d'une forme d'exotisme.
- 17 À bien des égards, la définition de Neruda semble faire directement écho au modèle construit par la tradition documentaire américaine des années 1930. Quelques années après le poète chilien, l'historien William Stott écrira dans *Documentary Expression and Thirties America* que le genre, tel qu'il se développe pendant la Grande Dépression, est « populiste » et tend à sentimentaliser les pauvres, les agriculteurs et les travailleurs (Stott, 53-57). Ce fonctionnement a fait l'objet des critiques répétées d'une historiographie abondante depuis les années 80, des auteurs tels que Abigail Solomon-Godeau soulignant les limites structurelles de l'institution documentaire, positionnée au cœur même d'une société libérale qui produit les conditions sociales et économiques qu'elle feint de dénoncer (Solomon Godeau, 181-2). Il reste pourtant au cœur de l'approche de photographes telles que Margaret Bourke-White, documentariste souvent vilipendée et pourtant citée par Rogovin : son ouvrage *You Have Seen Their Faces*, co-signé par le romancier Erskine Caldwell, est le premier livre de photo que le photographe se souvient avoir acheté (Herzog, 28). Quand Neruda parle de « human interest »<sup>8</sup>, un terme qui implique la dimension émotionnelle du « document » photographique, il semble citer la règle cardinale qui fait se rejoindre la *Farm Security Administration* et la presse illustrée (Finnegan, 219). Comme le résume Stott :

Simplifying, then: documentary treats the actual unimagined experience of individuals belonging to a group generally of low economic and social standing in the society (...) and treats this experience in such a way as to try to render it vivid, "human," and – most often – poignant to an audience. (Stott, 62)

- 18 Neruda reprend en réalité le "mot-fétiche" de la tradition documentaire telle qu'elle se codifie dans les années 30 sous l'influence de la FSA, de Bourke-White ou Elizabeth McCausland (Lugon, 128). Comme le démontre largement Olivier Lugon, « l'humain » et une forme de sentimentalisme sont au cœur d'un modèle documentaire nord-américain, alors qu'il est étranger par exemple à la tradition allemande des années 20. Plusieurs décennies plus tard, Rogovin continue de se revendiquer de cette tradition humaniste :

Photographing graffiti, peeling paint, torn billboards has become an aesthetic exercise for some photographers. For me it is a way of showing how the people affect their surroundings, and in turn are affected by these degraded conditions [...] I feel my priority should be to create through my photography a better understanding of the problems facing working people, the unemployed, the women, the children, the "forgotten ones." (Herzog, 86)

- 19 Cette distinction entre « *camera work* » et « *social work* » (Trachtenberg), pour schématique qu'elle puisse apparaître à certains égards, garde néanmoins son intérêt précisément parce qu'elle a la vie dure, et qu'elle continue de structurer le discours d'un documentariste aussi engagé et avisé que Rogovin au moment même où elle est remise en question par de nombreux photographes et critiques contemporains, et peut-être même depuis la fameuse attaque de Roland Barthes contre l'exposition emblématique du MoMA, *The Family of Man*, en 1957 (Barthes). Parmi ses critiques les plus déterminés, même Martha Rosler doit reconnaître que la tradition documentaire libérale garde une fonction sociale. Même si elle l'assimile à un rituel vidé de son sens (Rosler, 306 ; Orvell, 138), quelqu'un comme Rogovin continue à y croire jusque dans les dernières années de sa vie, et nous verrons qu'il reste pertinent pour des observateurs contemporains tels que Carlos Trujillo.
- 20 Le projet chilien prend forme presque exactement à l'époque où la notion même de « documentaire » connaît une transition qui paraît pourtant décisive, du fait notamment de l'arrivée de John Szarkowski au département de la photographie du MoMA. Son prédécesseur, Edward Steichen avait non seulement été à l'origine de *Family of Man*, mais il avait aussi conclu sa carrière au MoMA, en 1962, en canonisant la tradition de la *Farm Security Administration* avec *The Bitter Years: 1935-1941* (Back). Cette rétrospective majeure installa réellement le travail de Roy Stryker et de son équipe comme référence centrale de la tradition documentaire américaine, et ne put sans doute qu'influencer Rogovin au moment où il publia ses photographies d'églises afro-américaines dans *Aperture* — une autre manière, parallèle à celle du MoMA, de concilier « *camera work* » et « *social work* ».
- 21 Dans la continuité des projets de son prédécesseur, John Szarkowski dédiait l'une de ses premières expositions à Dorothea Lange, en 1966 (Lugon, 138 ; Szarkowski in Phillips, 42). Toutefois, au moment où le MoMA consacrait ainsi, à titre posthume, l'une des figures les plus marquantes de la FSA (Lange était décédée en octobre 1965), il s'appropriait à ouvrir un nouveau chapitre avec les « *New Documents* » de Diane Arbus, Lee Friedlander et Garry Winogrand, présentés à partir de février 1967 (Phillips 1982, 53-59 ; Szarkowski ; Mora, 48-58). Selon la formule bien connue de Szarkowski,

l'approche de ces photographes répondait à des exigences bien différentes de celles de la génération d'avant-guerre :

In the past decade, a new generation of photographers has redirected the technique and aesthetic of documentary photography to more personal ends. (Szarkowski, "introduction")

- 22 Toute l'activité éditoriale qui s'est constituée autour de Rogovin atteste du fait que celui-ci se sentait plus proche de Lange que d'Arbus et du « vieux » documentaire que du nouveau. Et c'est au moment où se dessine cette reconfiguration des pratiques documentaires, donnant lieu presque simultanément à une célébration et une remise en question de l'approche des années 30, que Rogovin quitte momentanément les quartiers défavorisés de Buffalo. On ne peut s'empêcher de penser qu'il se tourne vers l'Amérique du Sud pour y retrouver quelque chose d'une survivance de cette Amérique que la photographie contribue à rendre éternelle, cette Amérique de la petite ville (Kempf, 14-17). C'est le MoMA lui-même, dans ses communiqués de presse, qui 1962 définissait *The Bitter Years* comme une célébration de l'Américain ordinaire et de ses valeurs éternelles, celles d'une nation de fermiers et de petites villes :

[The FSA's] historic survey of rural areas and small towns of America revealed not only the trials of the period, but also the people's basic faith and affirmation (MoMA 1962).

- 23 Comme *The Family of Man*, le travail de Rogovin relève donc d'une « sensibilité d'avant la guerre » remise au goût de la Guerre Froide, et dont la FSA reste le modèle et l'archétype (Sandein, 103). En s'éloignant de Buffalo, il part à la recherche d'une Amérique à la fois historiquement dépassée et culturellement retrouvée, notamment dans des milieux de gauche qui au même moment se tournent avec un intérêt croissant vers les mouvements politiques d'Amérique latine (Denning, 470, Gronbeck 657-664). On en veut notamment pour preuve la mise en avant, dans la production éditoriale sur Rogovin, d'une image canonique en de nombreux points similaire au célèbre portrait de Florence Thompson par Dorothea Lange (<http://www.loc.gov/pictures/resource/fsa.8b29516/>), cette « Mère migrante » devenue l'icône incontestable de la tradition documentaire américaine, et présentée par le MoMA aussi bien en 1955 qu'en 1962 (MoMA 1962) et en 1966.

## Une « migrant mother » immuable

- 24 Le seul texte que Neruda écrira finalement pour le projet (Neruda), et que les ouvrages sur Rogovin se font un devoir de reprendre pour attester de son admiration pour le photographe (Doherty in Brutvan, 24 ; Maloney, 9), insiste longuement sur la circulation des images entre le Sud et le Nord. Il y est question des « berges endormies du Sud de l'Amérique » et de leur « poésie de la simplicité », de la capacité d'un œil étranger à voir la réalité d'une terre que les Chiliens « aiment mais connaissent mal ». Il y est surtout question de ce photographe et de ces images qui voyagent entre les « villages isolés » de Chiloé et les États-Unis.
- 25 Rogovin y est présenté comme « le photographe du Nègre pauvre, de la liturgie noire et des enfants humiliés du nord », qui saura leur montrer « la vérité du sud » (Neruda, traduit de l'espagnol). Pour convaincre Neruda de travailler avec lui, le photographe lui avait d'ailleurs envoyé quelques exemples de son travail. Les cinq photographies conservées à la Fondation Neruda sont des portraits de femmes et d'enfants noirs,

tirées des séries « Storefront Churches, 1858-1961 » (<http://www.miltonrogovin.com/photoseries/storefrontchurches.html>, voir par exemple photo ID : sfc\_001) et « East Side, 1961-62 » (<http://www.miltonrogovin.com/photoseries/eastside.html>, voir par exemple photo ID : East\_Side\_008).

- 26 Ce qu'implique cette circulation des photographies et des représentations, c'est bien cette solidarité de fait des opprimés de l'Amérique — une Amérique comprise à la fois comme un pays (les États-Unis) et comme un continent (sous emprise nord-américaine). Ce destin partagé serait celui des oubliés, *The Forgotten Ones* comme les appelle l'anthologie publiée en 1985 de l'œuvre de Rogovin. La « simplicité » des habitants de Chiloé — qui comme les Afro-américains de Buffalo constituent une minorité ethnique et culturelle spécifique — fait tout leur prix, à la fois humainement, visuellement et sans doute politiquement, en tant que représentants d'un peuple américain envisagé ici à l'échelle d'un continent.
- 27 De manière finalement assez logique, c'est l'une des images les plus représentatives de cet universalisme humaniste qui deviendra peu à peu la photographie emblématique de cette série chilienne, et plus généralement de l'œuvre de Rogovin (Chile, 1967 [photo ID : Chile\_006]). Ce portrait de Sylvia Huentelican est la première photographie dans la liste envoyée par le photographe à Neruda le 23 janvier 1968, au moment où il attend des textes qui ne viendront pas. Elle sert de couverture à pas moins de quatre ouvrages consacrés au photographe, et de photographie d'introduction à son site. On la trouve notamment en ouverture de *Nada Queda Atras* (<http://www.miltonrogovin.com/trujillo.html>), mais aussi en couverture de *The Forgotten Ones* (1985) et *The Bonds Between Us* (2001) dont le sous-titre, « *Family Portraits from Around the World* », installe explicitement Rogovin dans la continuité de Steichen. Au moment de saluer la redécouverte des images de Chiloé dans *Windows That Open Inward*, en 1984, *Popular Photography* choisissait déjà cette image (Schreiber N., 99).
- 28 Cette simplicité des « gens ordinaires » du Nord et du Sud, dont Neruda voit le triomphe sous l'objectif de Rogovin, forme le socle de l'universalisme humaniste que *The Family of Man* cherchait déjà à faire partager, au tournant des années 60, en faisant circuler la vision de Steichen sur les cinq continents. Le propos de l'exposition du MoMA, largement inspiré de la FSA, servait aussi, comme cela a été largement commenté, de propagande au modèle libéral nord-américain. Au même moment, le gouvernement fédéral se livrait à de nouvelles exactions au titre de la doctrine Monroe et des impératifs de la Guerre Froide dans des pays tels que le Guatemala (Sandeén, 101-105 ; Sekula, 21), avant de peser lourdement dans le processus électoral chilien. On notera en outre que la source principale d'images utilisée par Steichen se révèle être *Life Magazine* (pas moins de 35 % des photographies selon le décompte d'Abigail Solomon-Godeau), autre canal privilégié du modèle documentaire humaniste et universaliste nord-américain, et dont l'édition en espagnol fut justement créée en 1952 (« *Life in Spanish* »). La circulation des images et des modèles de la presse illustrée, le « trafic des photographies » en tant que medium et discours universaliste (Sekula), faisait donc intégralement partie de la diffusion des modèles culturels et idéologiques nord-américains en Amérique latine et dans le reste du monde.
- 29 C'est de cette tradition qu'émerge la mise en valeur du portrait de Sylvia Huentelican, dont la dimension humaniste est soulignée dans une lettre beaucoup plus tardive d'Ellen Rogovin, la fille du photographe, à cette mère rencontrée dans un village de Chiloé :

Quand tu étais une jeune mère vivant à Quemchi avec ton mari et ta petite fille, mon père te prit en photo [...] Progressivement, cette photographie fut montrée de plus en plus fréquemment dans des expositions. Tu ne peux t'imaginer combien de gens se sont arrêtés devant ton portrait [...] Les gens commencèrent à t'appeler « La Vierge » (La Madonne). Après quelques années, Milton a placé la photo de toi et de ta fille dans sa maison. C'est devenu sa photo favorite. Des années plus tard, alors que ma mère souffrait d'un cancer terminal, elle lui demanda qu'il mette la photo à côté d'elle, dans sa chambre. Elle adorait cette photo, qui lui apporta la paix et la tranquillité jusqu'à son dernier souffle. (Mansilla, 58, traduit de l'espagnol)

30 Ce processus de « familiarisation » de Sylvia Huentelican dépasse celui d'une identification abstraite pour décrire l'intégration de la jeune Chilienne, à travers son portrait, dans la vie familiale du photographe, et au-delà, on le devine, de tous les visiteurs ayant rencontré cette jeune femme et son enfant sur les murs des expositions et sur les couvertures des livres de Rogovin. La famille de Sylvia devient à son tour *The Family of Man*, dont la mère migrante de Dorothea Lange est l'une des plus célèbres figures.

31 Il y a d'ailleurs une certaine ressemblance entre le récit que fait Rogovin de sa rencontre avec Sylvia Huentelican et celui que fait Dorothea Lange de sa rencontre avec Florence Thompson. C'est en 1960 — la chronologie ayant là encore son importance — que la photographe de la FSA publie cette anecdote dans *Popular Photography* :

I saw and approached the hungry and desperate mother, as if drawn by a magnet. I do not remember how I explained my presence or my camera to her, but I do remember she asked me no questions. I made five exposures, working closer and closer from the same direction. I did not ask her name or her history. She told me her age, that she was thirty-two. She said that they had been living on frozen vegetables from the surrounding fields, and birds that the children killed. She had just sold the tires from her car to buy food. There she sat in that lean-to tent with her children huddled around her, and seemed to know that my pictures might help her, and so she helped me. (Lange)

32 Bien des années plus tard, Rogovin trouvera des accents comparables pour raconter la genèse de ce qu'il présentera à plusieurs reprises comme son image favorite :

Occasionally I would walk alone along the waterfront. Most of the houses had been destroyed by a tidal wave several years back. In one of the remaining houses I came across a woman and her daughter sitting against a wall that was covered with crumbling newspapers. In a moment I was convinced that there was a picture worth taking. As soon as I got permission I set up my tripod and connected my barebulb flash. This is still one of my favorite photographs. (cité dans Herzog, 78)

33 Comme pour les fermiers nord-américains des années 30, les causes de la détresse sociale sont rattachées à une forme de calamité naturelle. Le « Dust Bowl » du Midwest fait place ici au tremblement de terre et au raz-de-marée de 1960, le plus violent jamais enregistré, et qui dévasta tout le sud du Chili autour de Valdivia. L'ampleur de la catastrophe fut telle que les Etats-Unis se portèrent rapidement au secours de la région. L'iconographie humaniste semble plus facilement trouver sa forme dans l'évocation d'une lutte contre les éléments : « basic human consciousness rather than social consciousness », pour reprendre les termes de Steichen, écrits en 1955 et repris en 1983 (Steichen, 3). Cette « conscience humaine » qui impose la force d'une image avant même qu'une parole de soit prononcée (« I was convinced there was an image worth taking ») conduira Rogovin à retourner deux fois chez Sylvia Huentelican en l'espace d'une petite semaine (Trujillo, 167). Il lui écrira encore en 2004, suite aux efforts de Trujillo pour retrouver les sujets des portraits réalisés par le photographe. Dans le

souvenir de Rogovin, près de quarante ans plus tard, la rencontre apparaît presque fortuite : une porte entrouverte et un coup d'œil à l'intérieur, où lui apparaissent dans toute leur grâce une jeune femme et de sa petite fille. Ces deux visages, écrit Rogovin, n'ont pas quitté le mur de son bureau, et ont traversé le monde à travers les pages de publications diverses (Trujillo, 258).

34 Interrogé sur la signification sociale de son image, Rogovin reste pourtant extrêmement vague, offrant simplement cette explication en forme de fausse évidence : « You see that there is some problem here » (Brutvan, 17). Le fonctionnement de ce portrait sort du cadre de l'explication politique ou de la « perspective marxiste » : rien par exemple, dans la série de Rogovin, ne semble vouloir évoquer la réforme agraire mise en place par le gouvernement Démocrate-Chrétien d'Eduardo Frei Montalvan, ni les millions de dollars qui commencent à arriver au Chili à travers les programmes de l'Alliance pour le Progrès (Correa, 214-225 ; Rabe, 112 ; Taffet, 67-94, Urbina Burgos 1996, 20).

35 On remarquera aussi que cette série d'images semble garder aujourd'hui une légitimité esthétique témoignant, un demi-siècle plus tard, de la pertinence encore vivace du discours humaniste sur la photographie documentaire. Dans son dernier ouvrage, Trujillo souligne à de nombreuses reprises que l'ignorance de Rogovin concernant l'histoire et la culture de la société chilote a sans doute joué un rôle majeur dans les difficultés qu'il a rencontrées sur place, et dans sa décision de raccourcir son séjour (Trujillo, 31-33, 45-46). Néanmoins, il persiste à célébrer la force des photographies produites, comme si celles-ci relevaient d'un régime de vérité qui ne serait, précisément, ni historique, ni politique.

Comment a-t-il été possible pour un étranger qui se sentait complètement isolé (*alienado*) dans le lieu où il se trouvait d'aiguiser son regard de manière si juste et si sensible que le travail photographique qu'il a produit sur cette région n'a pu être surpassé depuis un demi-siècle ? (Trujillo, 83, traduit de l'espagnol)

36 Pour Trujillo, la force du travail de Rogovin relève d'un processus difficilement explicable, propre à un « regard » documentaire qui ne doit rien à la connaissance ou à la prise en compte des réalités sociales de l'archipel. La conscience humaine de Steichen semble encore définir la réception du mode documentaire, bien plus que la conscience sociale. Dans un compte-rendu de *Sí No Fuera por la Lluvia*, María Luisa Fischer, n'hésite pas à lire entre les lignes du journal de Rogovin une attitude paternaliste, voire franchement impérialiste, mais n'en juge pas moins que les images démontrent « une capacité à capter la dimension sociale de réalités intimes et quotidiennes » et que « les portraits [...] témoignent d'un regard extérieur mais sensible et respectueux face à une réalité mal connue » (Fischer, 367, traduit de l'espagnol). Là encore, l'image documentaire est jugée capable de transcender les insuffisances de la conscience sociale et politique.

37 Ce nouveau paradoxe en cache un dernier, pourtant. La recherche d'une image « iconique » de la part de Rogovin touche en effet, involontairement sans doute, à une réalité sociale et historique qui fait de sa « Madone » chilote le reflet inversé de la « Mère Migrante » de Lange. Il est assez ironique de penser que le fait même que Sylvia Huentelican soit chez elle, en 1967, pour voir arriver le photographe américain, est un petit miracle en soi. Dans les années 60, Chiloé est en effet, précisément, une terre d'émigration et d'exode, où les « petites villes » comme Quemchi, où vit la jeune femme, se vident de leurs habitants. Au même moment, le développement du sud

chilien continental attire les travailleurs agricoles, qui ne reviennent pas toujours sur leur île (Urbina 1988, 43-46). Alors que la route panaméricaine, autre symbole de l'intégration continentale, tente de la raccrocher au continent (Urbina 1996, 15-39), Chiloé perd ses âmes.

- 38 La force du portrait de Sylvia Huentelican tient donc à sa résistance, délibérée ou non, aux forces de la nature mais aussi aux évolutions sociales, économiques et démographiques qui bouleversent son île. Dans son histoire de Chiloé, l'historien Rodolfo Urbina Burgos explique précisément que 1960 marque « la fin d'un cycle », et d'une époque « où la vie se limitait à la répétition d'images fixes ». Un peu plus loin, il file cette métaphore visuelle et suggère que Castro, la principale ville de l'île, « n'est plus cette Castro immuable d'antan, ressemblant à une photo en noir et blanc. » (Urbina 1996, 7-9, traduit de l'espagnol) : l'arrivée des premiers jeans, les camions allemands et une première radio locale sont en train de mettre fin à des siècles d'isolement économique, ethnique et culturel.
- 39 Dans ce contexte, entre-aperçu chez Rogovin par l'intermédiaire d'une publicité pour la compagnie pharmaceutique Bayer (Chile, 1967 [photo ID: Chile\_059]), Sylvia Huentelican est très précisément, au contraire de Florence Thompson, une figure de la résilience immobile, une mère qui ne migre pas et reste attachée à sa terre nourricière. On l'y retrouvera d'ailleurs en 2003, au moment où se publie à Chiloé *Nada Queda Atrás*, le premier livre de Carlos Trujillo sur Rogovin.
- 40 L'image réalisée par le photographe finit donc par correspondre très précisément au projet exprimé dans ses premières lettres à Neruda, mais qui n'a guère à voir avec l'approche marxiste dont il se réclamera plus tard : photographier une « petite ville » qui soit en fait, d'une certaine façon, hors du temps et de l'histoire. Une petite ville des années 30, voire d'un temps plus reculé encore. Sans doute parce qu'il était lui-même l'héritier d'un Front populaire marqué par les valeurs rurales du *criollismo* chilien (Barr-Melej, 103-140 ; Schidlowsky, 944), Neruda l'avait dirigé vers un lieu correspondant parfaitement à cette géographie imaginaire : une île qui disait « le Chili » pour parler du continent (Urbina, 1996, 20).

## Conclusion

- 41 Rétrospectivement, la décision d'aller explorer Chiloé ressemble à un contre-emploi pour Rogovin. Le photographe dont le grand sujet, quelques années plus tard, sera le monde industriel et la main-d'œuvre minière ignore ces thèmes dans un pays qui est justement en train de renégocier ses relations avec les grandes compagnies nord-américaines pour l'exploitation des ressources de son sous-sol. Les lois de « chilénisation » du cuivre, sont au cœur des relations entre les deux pays, et constituent à l'évidence un enjeu économique et politique de premier ordre. C'est pourtant vers une île du bout du monde que Neruda dirige Rogovin, une île dont le poète lui-même n'a que des souvenirs très lointains. Hormis un séjour quatre décennies plus tôt, en 1925, rien ne relie Neruda à cette terre, sinon la construction fantasmagorique d'un territoire de mystère et de mythologie. Dans « Les îles et Rogovin », il écrit encore :

Walls of humble homes with windows that open inward to the mythology, to the whispering, to the black clothes (...) Rogovin photographed the silence. Left intact in their mystery those insular depths of the islands which are revealed to us in

simple objects, in crystalline poetry, as if the village were living underwater with legendary belfries next to anchors of mythological vessels. (Maloney, 9)<sup>9</sup>.

- 42 La réaction de Rogovin à cet hommage, telle qu'elle s'exprime dans une lettre du 23 septembre 1968, masque difficilement son impatience de voir arriver des textes plus en adéquation avec les images qu'il voudrait publier :

Words cannot express my deep appreciation for your beautiful statement, Las Islas y Rogovin. Only you, Pablo, can express in such poetic images the emotions which we lesser people feel but cannot put into words.

I do appreciate the fact that conditions in Chile exert a tremendous drain on your time and energy [...] And yet in order for me to get the photographs published I need some commentary to go with 10 or 15 photographs.

- 43 Le contexte social et politique qu'évoque Rogovin à demi-mot, et qui nous semble quelque peu absent des images réalisées à Chiloé, pèse sans doute lourdement sur la manière dont la collaboration entre les deux hommes s'enlise dans les mois qui suivent la visite du photographe<sup>10</sup>. Il prendra tout son sens deux ans plus tard avec l'élection du candidat de l'Unité Populaire Salvador Allende.
- 44 Ce qui nous intéresse pourtant à travers ce modeste corpus, et la manière dont les modèles documentaires hérités des années 30 semblent influencer sur la représentation d'une terre aussi lointaine que l'île de Chiloé, est aussi le processus de construction d'un continent américain par les images, qu'elles soient « réalistes », modernistes ou symboliques. Alors que les États-Unis ne cessent de promouvoir l'idée d'une identité « hémisphérique » — projet politique et culturel sans cesse réaffirmé, et pourtant traversé de violences et de conflits incessants — il nous semble potentiellement fructueux de replacer le travail de Rogovin au Chili dans le contexte de la construction culturelle du modèle « panaméricain » et de ses avatars, qu'ils soient présentés sous la métaphore du « bon voisinage » par Franklin D. Roosevelt ou à travers le programme d'une « Alliance pour le progrès » lancée sous l'Administration Kennedy. Un certain nombre de travaux récents portant sur le phénomène éditorial du « Boom » littéraire latino-américain (Cohn) ou sur la politique de l'Union panaméricaine pendant la Guerre Froide (Fox) peuvent servir de modèle pour repenser le rôle des images et de leur circulation dans l'invention transnationale d'un « hémisphère » américain contestable et contesté. Le cas Rogovin mérite sans doute, de ce point de vue, d'être examiné de plus près.

---

## BIBLIOGRAPHIE

BACK, Jean et al., *The Bitter Years : Edward Steichen and the Farm Security Administration Photographs*, New York, Distributed Art Publishers, 2012.

BARR-MELEJ, Patrick M., *Reforming Chile : Cultural Politics, Nationalism, and the Rise of the Middle Class*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001.

BARTHES, Roland, « La grande famille des hommes », dans *Mythologies*, Paris, Seuil, Mythologies, 1957, 173-76.

BLEICH, Arthur, « The People v. The Optometrist : Milton Rogovin », *Rangefinder*, 1er janvier 2010, <http://www.rangefinderonline.com/features/fine-art/The-People-v-The-Op-2381.shtml> (page consultée le 1er avril 2013).

BOURKE-WHITE, Margaret et Erskine CALDWELL, *You Have Seen Their Faces*, New York, Modern Age Books, 1937.

BRUTVAN, Cheryl A., *Milton Rogovin : The Forgotten Ones*, Seattle, London, University of Washington Press ; Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, 1985.

CARRASCO M., Ivan, « Carlos Trujillo. 2013. *Si no fuera por la lluvia. Milton Rogovin en Chile* (Diario, correspondencia, fotografías) » *Estudios filológicos*, 53, juin 2014, en ligne, [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0071-17132014000100012&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132014000100012&lng=es&nrm=iso) (page consultée le 21 décembre 2014).

COHN, Deborah, *The Latin American Literary Boom and U.S. Nationalism during the Cold War*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2012.

CORREA SUTIL, Sofa, et al., *Historia del siglo XX chileno*, Santiago, Editorial Sudamericana, 2001.

DENNING, Michael, *The Cultural Front : The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, London, New York, Verso, 1997.

FARRINGTON, Lisa E., *Creating Their Own Image : African-American Women Artists*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

FINNEGAN, Cara, *Picturing Poverty : Print Culture and FSA Photographs*, Washington D. C., Smithsonian Institution, 2003.

FISCHER, María Luisa, « Entre la poesía y la fotografía : Neruda y Rogovin », *A Contracorriente*, 12 : 1, automne 2014, 365-69.

FOX, Claire, « The PAU Visual Arts Section and the Hemispheric Circulation of Latin American Art during the Cold War », *Getty Research Journal*, 2, 2010, 83-106.

GERASSI, John, *The Great Fear in Latin America*, New York, Collier Books, 1973 [1963].

GRONBECK-TEDESCO, John, « The Left in Transition : The Cuban Revolution in US Third World Politics », *Journal of Latin American Studies*, 40, Novembre 2008, 651-73.

HERZOG, Melanie Anne, *Milton Rogovin : The Making of a Social Documentary Photographer*, Tucson, Center for Creative Photography; Seattle, University of Washington Press, 2006.

KELLER, Judith, *Milton Rogovin : The Mining Photographs*, Los Angeles, G. Paul Getty Museum, 2005.

KEMPF, Jean, « The American Small Town and the Reconstruction of Space », 2010, <http://perso.univ-lyon2.fr/~jkempf/publications.html> (page consultée le 1er avril 2013).

LANGE, Dorothea, « The Assignment I'll Never Forget », *Popular Photography*, 46 : 2, février 1960, 42.

« Life in Spanish », *Time*, 59 :19, 12 mai 1952, 52.

LUGON, Olivier, *Le Style Documentaire : D'Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

MALONEY, Dennis, *Windows That Open Inward : Images of Chile*, Buffalo, White Pine Press, 1984.

MANSILLA TORRES, Sergio, « Cuando la memoria poética documenta la historia no todo lo sólido se desvanece en el aire (En torno a *Nada queda atrás* de Carlos Trujillo y Milton Rogovin) », *Alpha*, 28, Juillet 2009, 45-63.

- McCAUSLAND, Elizabeth, « Documentary Photography », *Photo Notes*, janvier 1939, <http://newdeal.feri.org/pn/pn139.htm> (page consultée le 4 avril 2013).
- MoMA, « New Documents », Communiqué de presse, 27 février 1967, [http://www.moma.org/docs/press\\_archives/3860/releases/MOMA\\_1967\\_Jan-June\\_0034\\_21.pdf](http://www.moma.org/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf) (page consultée le 4 avril 2013).
- MoMA, « The Bitter Years, 1935-1941 », Communiqué de presse, 16 octobre 1962, en ligne [http://www.moma.org/docs/press\\_archives/3063/releases/MOMA\\_1962\\_0122\\_119.pdf](http://www.moma.org/docs/press_archives/3063/releases/MOMA_1962_0122_119.pdf) (page consultée le 4 avril 2013).
- MORA, Gilles, *La photographie américaine 1958-1981 : The Last Photographic Heroes*, Paris, Seuil, 2007.
- NERUDA, Pablo, « Las islas y Rogovin », *Ercilla I*, 738, 9 octobre 1968) dans Hernán Loyola, dir., *Obras Completas V. Pablo Neruda. Nerudiana dispersa II, 1922-1973*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002, 184.
- ORVELL, Miles, *American Photography*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2003.
- PHILLIPS, Sandra S. et al., *Dorothea Lange : American Photographs*, San Francisco, Chronicle Books, 1994.
- PHILLIPS, Christopher, « The Judgement Seat of Photography », *October*, 22, automne 1982, 27-63.
- RABE, Stephen G., *The Most Dangerous Area in the World : John F. Kennedy Confronts Communist Revolution in Latin America*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1999.
- ROGOVIN, Milton, *Lower East Side, Buffalo, New York*, Buffalo, The Buffalo Fine Arts Academy, Albright-Knox Art Gallery, 1975.
- , « Store Front Churches, Buffalo, New York », *Aperture*, 10 :2, 1962, 63-85.
- , et al, *The Bonds Between Us : A Celebration of Family*, Buffalo, White Pine Press, 2001.
- , *The Forgotten Ones*, New York, Quantuck Lane Press, 2003.
- , *Tryptichs : Buffalo's Lower West Side Revisited*, New York, W.W. Norton, 1994.
- , et Eric GANWORTH, *From the Western Door to the Lower West Side*, Buffalo, White Pine Press, 2009.
- , et Carlos TRUJILLO, *Nada Queda Atrás*, Castro, Ediciones MAM Chiloé, 2004.
- , et Michael FRISCH, *Portraits in Steel*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1993.
- , et Nancy MOREJON, *With Eyes and Soul : Images of Cuba (Secret Weavers Series)*, Buffalo, White Pine Press, 2004.
- ROSLER, Martha, « In, around, and afterthought on documentary photography », dans Richard Bolton, dir., *The Contest of Meaning : Critical Histories of Photography*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1989, 303-34.
- SANDEEN, John, « The Show You See With Your Heart : "The Family of Man" on Tour in the Cold War World » dans Jean BACK, dir., *The Family of Man, 1955-2001. Humanism and Postmodernism : A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*, Marburg, Jonas Verlag, 2004, 100-121.
- SCHIDLOWSKY, David, *Neruda y su tiempo : las furias y las penas, tomo 2, 1950-1973*, Santiago, RIL, 2008.
- SCHREIBER, Norman, « Pop Photo Snapshots », *Popular Photography*, 91 :11, novembre 1984, 99.

- SCHREIBER, Rebecca Mina, *Cold War Exiles in Mexico : U.S. Dissidents and the Culture of Critical Resistance*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2008.
- SEKULA, Allan, « The Traffic in Photographs », *Art Journal*, 41 :1, printemps 1981, 15-25.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, « Who Is Speaking Thus », dans *Photography at the Dock*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, 169-83.
- SOMMER, Mark, « For Rogovin, A Bittersweet “Harvest Time” », *The Buffalo News*, 27 juillet 2003, A1, <http://www.miltonrogovin.com/essays/BufNewsSOMMER.pdf> (page consultée le 1er avril 2013).
- STEICHEN, Edward, *The Family of Man*, New York, The Museum of Modern Art, 1983 (1955).
- STOTT, William, *Documentary Expression and Thirties America*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986 [1973].
- SZARKOWSKI, John, *New Documents*, New York, MoMA, 1967.
- TAFFET, Jeffrey, *Foreign Aid as Foreign Policy : The Alliance for Progress in Latin America*, New York ; Oxon, Routledge, 2007.
- TRACHTENBERG, Alan, « Camera Work/Social Work », *Reading American Photographs : Images as History, Mathew Brady to Walker Evans*, New York, Hill and Wang, 1989, 164-230.
- TRUJILLO, Carlos, *Si no fuera por la lluvia. Milton Rogovin en Chile*, Concepción, Editorial Okeldón, 2013.
- URBINA BURGOS, Rodolfo, *Castro, Castreños y Chilotes : 1960-1990*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de la Universidad Católica de Valparaíso, 1996.
- , « Chiloé, foco de emigraciones », in Isodoro Vazquez de Acuña et al., *Chiloé y su influjo en la XI Región*, Santiago, Instituto de Investigaciones del Patrimonio Territorial de Chile, 12, 1988, 31-46.
- VARGAS, José Miguel, *Neruda clandestino*, Santiago, Aguilar, 2003.
- WEINER, Tim, *Legacy of Ashes : The History of the CIA*, New York, Anchor Books, 2008.

## NOTES

1. Ce travail s'appuie notamment sur l'examen des lettres et des photographies envoyées par Milton Rogovin à Pablo Neruda entre juillet 1966 et septembre 1968. Ces archives sont conservées par la Fondation Neruda, à Santiago. Je tiens plus particulièrement à remercier Adriana Valenzuela Pezoa, conservatrice des archives de la fondation, qui m'a permis de les identifier et de les consulter. Les archives Rogovin à la Bibliothèque du Congrès ont aussi été consultées en juillet 2013, grâce au soutien du laboratoire d'excellence TransferS (programme Investissements d'avenir ANR-10-IDEX-0001-02 PSL\* et ANR-10-LABX-0099).
2. Dans la suite de cet article, on reprendra les numéros d'identification des photographies utilisés sur ce site « officiel » de Milton Rogovin.
3. Correspondence, 1955-2004, Box 28, Folder 4, Milton Rogovin Papers, Manuscript Division, Library of Congress, Washington, D.C.
4. Fondation Neruda. Cette lettre commence ainsi : « For many years, I have been interested in the important work which you have been doing both politically and culturally. »
5. De son vrai nom Paul Higgins Stevenson (1904-1983).
6. Après des études à Howard University et à l'université d'Iowa, la sculptrice et graveuse Elizabeth Catlett (1915-2012) fit l'essentiel de sa carrière au Mexique, où elle termina son œuvre

la plus connue, *The Negro Woman* (1946-7) et enseigna de longues années à l'Université nationale autonome du Mexique.

7. Lettre du 8 août 1966, Fondation Neruda. Les relations entre Ossie Davis et le photographe n'ont pu être explorées, mais les archives Rogovin à la Bibliothèque du Congrès mentionnent une correspondance entre les deux hommes.

8. Neruda à Rogovin, 13 novembre 1966, Correspondence 1955-2004, Rogovin Papers, Manuscript Division, Library of Congress, Washington, D.C.

9. « Paredes de los caseríos con ventanas hacia adentro, hacia la mitología, hacia el murmullo, hacia la ropa negra. Ojos estáticos y oscuros, con chispas enterradas, como braseros olvidados, de combustión profunda. Rogovin fotografió el silencio. Dejo intactos, en su misterio, esos interiores insulares que nos revelan en los simples objetos una poesía transparente, como si la aldea viviera bajo el agua con campanarios de leyenda junto a las anclas del mitológico navío. » (Loyola, 184)

10. Selon Trujillo, Neruda n'avait sans doute jamais envisagé d'écrire autre chose qu'une préface ou une introduction, et c'est bien Rogovin qui avait mal interprété, dès leurs premiers échanges, la teneur exacte de leur collaboration (Trujillo, 24, 30, 67-77).