

PEDRO MEYER



LA MIXTECA

COLLECTION MIRAMAR

## COLLECTION MIRAMAR

Fort de plus de soixante années de parcours et d'un fonds dépassant le million d'images, Pedro Meyer entreprend de partager une diversité de récits qui accompagnent cette œuvre en perpétuelle évolution. Ces histoires reflètent non seulement son regard photographique, mais aussi une part essentielle de son engagement professionnel tout au long de sa carrière.

La collection Miramar constitue un ensemble rétrospectif et autobiographique, composé de plus de quarante et un volumes, qui retracent son évolution photographique depuis les années 1950 jusqu'à l'intégration de technologies récentes, telles que l'intelligence artificielle.

## LA MIXTECA

Dans ce volume, Pedro Meyer nous plonge au cœur de la région de la Mixteca oaxaquénienne, en saisissant non seulement ses paysages et ses habitants, mais aussi les strates complexes de son histoire : le monde préhispanique, l'héritage colonial et la réalité contemporaine. Avec la migration comme fil conducteur, l'ouvrage explore les liens transnationaux qui unissent les communautés mixtèques à Fresno, en Californie.

Accompagné de textes de la commissaire d'exposition et cinéaste Trisha Ziff — qui documente le phénomène d'« Oaxacalifornia » — ainsi que de l'éditrice Ximena Zampayo, Meyer réfléchit à la manière dont l'identité se recompose entre deux mondes, et à la façon dont la photographie a été le témoin de ce mouvement incessant d'allers-retours.

La Mixteca devient ainsi un miroir de la résilience et de l'adaptation. Elle offre un témoignage visuel de familles séparées par la nécessité mais unies par la mémoire, et d'un territoire qui se redéfinit à travers ceux qui partent et ceux qui reviennent.

Cette œuvre s'impose comme essentielle pour comprendre à la fois le regard d'un créateur et les transformations d'une région marquée par une profonde histoire migratoire au Mexique.

### MENTIONS LÉGALES

**Fonds éditorial**  
Fondation Pedro Meyer, A.C.

**Coordination de la collection**  
Marisol Molina

**Archives Pedro Meyer**  
Elena Rosales

**Éditeurs**  
Pedro Meyer  
Trisha Ziff  
Ximena Zampayo

**Postproduction des images**  
Pedro Meyer  
Alexis Ortiz

**Textes de**  
Pedro Meyer  
Trisha Ziff  
Ximena Zampayo

**Révision stylistique**  
Teresa Martínez  
Julio Meyer

**Suivi éditorial**  
Pablo Meyer

**Suivi d'impression**  
Manuel García

**Conception éditoriale**  
Alexis Ortiz  
Carlos Mendoza

© Pedro Meyer, 2026  
[www.pedromeyer.com](http://www.pedromeyer.com)

Aucun élément du présent document ne peut être reproduit, sous quelque forme ou par quelque moyen que ce soit, analogique ou numérique, et à quelque fin que ce soit, sans l'autorisation écrite préalable du titulaire des droits d'auteur ou de ses ayants droit.

Édité à Coyoacán, Mexico.  
Imprimé à Oaxaca, Mexique.

Collection Miramar  
ISBN : 978-607-29-7238-4

La Mixteca  
ISBN : 979-899-96-7656-6

Code QR donnant accès aux traductions disponibles en cinq langues : allemand, français, italien, chinois et japonais.

À mon premier maître officiel en photographie, l'homme chargé du nettoyage  
de la chambre noire au Club photographique du Mexique.  
J'ai oublié son nom, mais jamais sa générosité.

---

## L'ARRIVÉE DE COLOMB DANS LA MIXTECA

*par Pedro Meyer*

Cette histoire a commencé il y a plus de cinq cents ans. À l'occasion du cinquième centenaire de l'arrivée de Christophe Colomb sur le continent américain, le magazine américain National Geographic manifesta son intérêt pour un reportage consacré à la région de la Mixteca, dans l'État d'Oaxaca, au Mexique.

Tom Kennedy, alors directeur de la photographie du magazine, me contacta pour m'inviter à collaborer à ce projet. L'idée me séduisit immédiatement : disposer de tous les rouleaux de film couleur nécessaires, d'un temps illimité et de l'ensemble des frais pris en charge pour raconter une histoire. Dans un pays en développement, où le photographe travaille presque toujours sous contrainte, accepter une telle proposition ne demandait pas grande réflexion. J'imagine que la plupart de ceux qui liront ces lignes comprendront aisément pourquoi.

Je me rendis dans un bureau à Washington D.C. pour rencontrer celui qui serait mon éditeur photo, Larry Nighswander, et pour récupérer l'énorme colis contenant les cinq cents premiers rouleaux. J'attendis longtemps avant d'être reçu. Il se montra cordial et attentif à mes questions. La première, bien sûr, porta sur la ligne narrative que le magazine souhaitait développer, puisque l'on m'avait déjà informé de l'identité des trois anthropologues chargés d'écrire le texte, avec lesquels je devais entrer en contact en arrivant à Oaxaca.

J'insistai pour obtenir autre chose que la simple localisation de ces trois chercheurs américains installés dans la région. Mais Nighswander n'avait aucune idée de la narration envisagée et me le fit savoir sans détour. Je me retrouvai ainsi engagé dans une mission où personne ne savait quelle histoire raconter pour un reportage pourtant si important, d'autant plus que je n'avais ni choisi le sujet ni les connaissances nécessaires pour le résoudre seul.

Je décidai alors de travailler en compagnie de ma compagne de l'époque, Trisha Ziff, britannique, qui ne connaissait ni le Mexique ni l'espagnol. Son expérience en tant que directrice d'une agence de photographes dans son pays me semblait précieuse : elle pouvait m'offrir un regard critique et m'aider à déchiffrer ce casse-tête narratif. À partir de ce qui attirait son attention et de ses observations du contexte, des idées intéressantes commencèrent à émerger.

Cette décision fut salutaire, car aucune histoire cohérente ne sortait des échanges avec les trois anthropologues. Chacun me demandait des photos pour servir exclusivement son propre discours, sans se soucier de ce que les deux autres voulaient raconter. Ils me traitaient comme si National Geographic leur avait envoyé un photographe personnel pour illustrer leurs recherches individuelles. Je photographiais volontiers ce qu'ils demandaient, conscient que ce matériau serait toujours utile et que le magazine m'avait fourni les rouleaux pour cela et bien plus encore. Mais accumuler des images isolées ne construit pas un récit, surtout lorsque chacun tire dans une direction différente.

Il faut se rappeler que nous étions en pleine ère analogique. Les photos devaient être développées exclusivement dans les laboratoires du magazine à Washington D.C. Chaque semaine, j'envoyais donc un colis afin

que l'éditeur photo puisse les examiner une fois révélées. J'y joignais un carnet avec toutes mes notes, image par image — ou rouleau par rouleau — pour en expliciter le contenu.

Il convient aussi de se souvenir qu'à l'époque, Internet n'existait pas et que passer un appel longue distance entre un village isolé de la Sierra d'Oaxaca et Washington relevait de l'exploit. Il fallait repérer l'épicerie disposant d'un téléphone public, programmer l'appel et attendre la connexion. Quelle ne fut pas ma surprise lorsque l'éditeur photo osait me suggérer de rappeler plus tard parce qu'il était occupé, sans avoir la moindre idée des efforts nécessaires pour établir ce contact, qui pouvait parfois occuper toute une journée.

Je compris rapidement que cet éditeur éprouvait une certaine hostilité à mon égard simplement parce que j'étais mexicain. En général, je prête peu d'attention à ce type d'attitudes racistes tant elles sont fréquentes et stériles. Mais entendre des phrases comme « je t'interdis de continuer à photographier cette histoire de cette façon » n'avait aucun sens. Lorsque je lui présentais des images, il répondait simplement que ce n'était pas ce qu'il attendait. Un dialogue de sourds. Sa réaction révélait surtout une absence totale de vision.

Je décidai donc de poursuivre mon travail comme je l'entendais, faute de directives. J'en parlais avec Trisha, qui partageait mon avis sur l'impossibilité de dialoguer avec ce personnage. J'ignorai ses avertissements et me contentai d'envoyer occasionnellement des rouleaux pour contrôle technique. Au moins, cet aspect restait sous contrôle, puisque sur le fond, ses commentaires ne faisaient que rejeter mes idées sans proposer de solution.

L'un des épisodes les plus cocasses survint lorsque Larry annonça qu'un coordinateur éditorial viendrait des États-Unis pour remettre de l'ordre dans le projet. Lorsque je lui demandai quand et surtout où — puisque nous étions tous dispersés dans la région —, il me répondit qu'il ne le savait pas encore. J'en ris, m'imaginant l'arrivée d'un haut gradé de l'armée américaine dans l'une de ses aventures militaires.

Mais l'histoire ne s'arrêta pas là. Quand il me demanda où je me trouverais, je lui répondis : à Santiago Nuyoó, pour une fête que je devais absolument photographier. En apprenant que l'on ne pouvait s'y rendre qu'en camionnette, par une piste de terre, après six heures de trajet, il me dit de ne pas m'inquiéter : l'éditeur arriverait en hélicoptère. Personne ne pensa à vérifier s'il existait un endroit pour atterrir. Ils supposèrent qu'il y aurait un terrain de basket. Il n'y en eut pas — ou on ne voulut pas le prêter. L'éditeur finit donc par arriver en camionnette, comme tout le monde, après un long trajet et sans pouvoir exercer son pouvoir économique. Ce fut salubre : ceux qui, depuis leurs bureaux de Washington, me demandaient de rappeler plus tard commencèrent à mieux comprendre la réalité du terrain.

Nous nous retrouvâmes ensuite à Oaxaca avec les trois anthropologues. Cette réunion me confirma qu'aucune histoire cohérente n'en sortirait, quelle que soit la manière d'organiser la narration. Le prétexte de Christophe Colomb n'était qu'une contrainte artificielle imposée à un récit qui ne lui appartenait pas. L'idée était mauvaise dès le départ. Autant aurait-on pu faire un reportage sur une course automobile et prétendre que, puisqu'elle avait lieu après l'arrivée des Ibériques, il devait y avoir un lien.

Je refusai cette logique simpliste et me contentai d'observer. Chaque jour, j'échangeais avec Trisha et notais ce qui attirait son regard. Nous découvrîmes rapidement une évidence : l'importance des liens entre les paysans migrants installés au nord et leurs villages d'origine. Le lien entre la Mixteca et la Californie était plus fort que celui entre la Mixteca et Mexico.

Une fois le travail photographique terminé, j'envoyai le reste du matériel à Washington pour développement. Plusieurs semaines plus tard, l'éditeur me convoqua — il ne me le demanda pas — pour éditer les photos avec lui. Compte tenu de nos relations et de son refus d'écouter toute idée différente, je lui proposai qu'il m'envoie le matériel à domicile et que je m'en occupe moi-même. Cela éviterait des frais inutiles. Il consulta ses supérieurs et accepta finalement.

Nous poursuivîmes nos échanges par téléphone. Plus je développais mes idées narratives, plus l'hostilité grandissait. Je décidai alors de m'adresser directement à Tom Kennedy, celui qui m'avait initialement invité. Je lui demandai de me changer d'éditeur. Il transmit la demande à ses supérieurs.

Peu après, il me rappela, très inquiet : dans toute l'histoire de National Geographic, jamais un photographe n'avait choisi son éditeur.

Nous étions dans une impasse. J'évaluai la possibilité que mon travail finisse oublié dans un placard, simplement à cause d'un éditeur raciste. J'écrivis alors une lettre respectueuse aux dirigeants du magazine, exposant mes raisons et proposant deux options : soit je remboursais l'argent reçu et conservais les images, soit ils changeaient d'éditeur. Cela impliquait l'annulation du projet Colomb. Je pense que, vu la faiblesse initiale du projet, cette issue les arrangea.

Je conservai tout le matériel, qui me servit pour de nombreuses autres publications. Il me permit de créer de nouvelles œuvres au moment même où j'assistais à un événement historique : l'arrivée de l'ère de la photographie numérique — une ironie qui fit écho, d'une certaine manière, à l'arrivée de Colomb sur un nouveau continent.

Une réflexion finale s'impose sur la question de savoir qui parle pour qui. Le pouvoir de diffusion des idées a toujours circulé du centre vers la périphérie. Une revue aussi influente que National Geographic a longtemps vu le tiers-monde comme une mine de contenus, une source de richesse. Aujourd'hui encore, cette logique persiste, même si elle est en train de changer.

Vers 2022, grâce à Internet, nous avons constaté que même les groupes de musique possédaient leur propre site pour informer des activités en Mixteca. Les Mixtecs disposent désormais des outils pour se raconter eux-mêmes. Ils ne dépendent plus de l'attention des centres de pouvoir. Ce changement est profond et transformateur.

Puissent les grandes revues continuer à s'intéresser aux peuples périphériques du monde, car cela nous enrichit tous. La voix propre de ces peuples circule désormais, et cette complémentarité constitue un pas important vers un monde plus juste.

Environ deux ans après ce projet, je reçus une lettre très aimable de Tom Kennedy, me présentant ses excuses et reconnaissant qu'ils s'étaient trompés à mon sujet. L'éditeur que j'avais dénoncé pour racisme fut finalement licencié pour cette même raison.

Trisha Ziff, que j'épousai quelques années plus tard, poursuivit son intérêt pour le lien entre la Mixteca et la Californie. Elle réalisa un documentaire multiprimé, Oaxacalifornia, suivi d'une suite, Oaxacalifornia : Le retour, encore plus récompensée.

En somme, nous devons tout cela à Christophe Colomb — même s'il n'y est pour rien. Pas même Internet.

## LA TERRE, LA PEAU ET L'ÉMULSION

*par Ximena Zampayo*

Dans cet ouvrage, nous avons tissé la Mixteca que Pedro Meyer nous révèle avec l'évolution même de la photographie. Toutes deux partagent une histoire qui peut se lire à travers trois étapes parallèles, traversées par les rituels, la mémoire et l'inéluctabilité du changement. Ce sont des strates superposées, chacune portant l'empreinte de son propre devenir.

Nous avons divisé l'histoire de la Mixteca en trois temps : l'époque préhispanique, la période de la Conquête et de l'évangélisation, puis l'« américanisation » du territoire mixtèque, conséquence de la migration vers les États-Unis. La photographie, elle aussi, a connu trois moments qui dialoguent avec ce parcours : la photographie chimique, où chaque image était une pièce unique ; la photographie analogique, qui a standardisé le procédé grâce aux émulsions et aux pellicules ; et la photographie numérique, qui, au début des années 1990, a transformé l'acte de capter l'image en passant d'un processus chimique à un langage binaire.

À l'origine, le monde préhispanique et la photographie chimique partagent la même alchimie : la terre et l'argent réagissent directement aux éléments. C'est l'empreinte immédiate, l'aura de l'unique inscrite dans les codex, la céramique et les émulsions sensibles. Une mémoire fragile et sacrée, où paysage et identité ne forment qu'une seule émulsion entre lumière, corps et temps.

Sur cette couche fondatrice, l'évangélisation coloniale agit comme le développement d'un négatif analogique. Un nouveau regard — le christianisme — s'interpose et inverse les significations. La culture mixtèque, telle une image latente, ne disparaît pas : elle apprend à subsister sous la surface, réinterprétée dans des saints qui dissimulent des dieux, dans des temples édifiés sur des pyramides. C'est l'ère de la médiation, où la chambre photographique et le portrait formel deviennent des rituels, et où la vérité se révèle dans la chambre noire du syncrétisme.

Vient ensuite le flot numérique de la migration, autrement dit la mondialisation. L'identité, comme la photographie, se dématérialise en flux de données. L'« espanglish », les envois d'argent et les communautés transnationales se répliquent comme des fichiers JPEG, éditables et planétaires. C'est l'étape de l'« hyper-circulation », où la terre s'érode sous l'effet de l'abandon, tandis que les liens se recomposent en réseaux numériques. La connectivité s'accroît, mais l'enracinement est mis à l'épreuve ; l'image infiniment reproductible négocie sa résolution face à l'homogénéisation.

Trois phases d'une même érosion et d'un même dévoilement. Le préhispanique et le chimique comme empreinte directe. Le colonial et l'analogique comme superposition médiée. Le migrant et le numérique comme fluidité réinterprétée. Ce parallélisme n'est pas une simple métaphore : il est la clé pour comprendre comment un territoire et ses habitants ont été exposés, révélés et recomposés sans cesse.

Les photographies que Pedro Meyer nous offre dans ce volume démontrent qu'il n'existe ni image pure ni terre intacte, mais seulement des couches de sens qui, comme dans un album de famille, persistent à travers leur transformation. Tout s'érode, tout se révèle, tout se mêle. La Mixteca, dans son usure même, nous enseigne que la mémoire ne réside pas dans la pureté, mais dans la capacité tenace et créative de continuer à s'imprimer sur de nouvelles surfaces.

## VILLAGES VISITÉS

Asunción Nochixtlán  
Cerro Jazmin  
Huajuapán de León  
Magdalena Jaltepec  
Magdalena Peñasco  
San Andrés Chicahuaxtla  
San Juan Mixtepec  
San Juan Sayultepec  
San Juan Yucuita  
San Pedro Quilitongo  
San Pedro Tidaá  
San Pedro Topiltepec  
San Pedro y San Pablo Teposcolula  
Santa Inés de Zaragoza  
Santa María Yucuhiti  
Santiago Mitlatongo  
Santiago Nuyoo  
Santiago Tilantongo  
Santo Domingo Yanhuitlán  
Teotitlán del Valle  
Tlaxiaco

---

## LIMITES DE LA FOI ET DU POUVOIR

*par Pedro Meyer*

Les bornes coloniales étaient des structures, généralement en pierre ou en forme de croix, utilisées à l'époque vice-royale pour marquer les limites territoriales. Elles jouaient un rôle essentiel dans la délimitation des terres, indiquant jusqu'où s'étendaient les propriétés d'une hacienda, d'un village, d'un territoire indigène reconnu par la Couronne ou de toute autre entité foncière.

Au-delà de leur fonction strictement matérielle, ces bornes constituaient de véritables instruments de contrôle politique et économique. Elles déterminaient les droits d'usage de la terre — semailles, perception de tributs, exploitation des ressources naturelles — et jouaient un rôle central dans la résolution des conflits. Souvent installées en présence d'autorités et accompagnées d'actes notariés, elles acquéraient ainsi une valeur juridique incontestable.

Ces croix ne se contentaient pas de délimiter l'espace. Elles portaient également une forte charge religieuse, consacrant le territoire au christianisme et légitimant symboliquement la possession des terres. Dans de nombreuses zones rurales, outre leur fonction frontalière, elles servaient aussi de repères sur les chemins, dans les champs cultivés et le long des routes empruntées par les muletiers.

Les bornes coloniales sont des objets de frontière : elles mêlent le juridique (la possession de la terre), le spirituel (la croix qui protège et légitime) et le paysager (le repère visible à l'horizon). Elles constituent, en quelque sorte, la traduction matérielle de l'ordre colonial imposé au territoire indigène.

## I. L'ÉMULSION PRIMORDIALE : TERRE ET ARGENT

*par Ximena Zampayo*

Tout commence avec la terre. Ses sillons et ses cicatrices d'érosion forment un codex territorial où se conserve la mémoire ancestrale. Cette peau du paysage mixtèque agit comme la première plaque photosensible : elle reçoit l'empreinte de l'existence et fixe l'image du monde par une alchimie entre culture et nature.

Dans cette strate originelle, le monde préhispanique et la photographie partagent un principe sacré : la révélation directe. Les codex mixtèques — peints à la cochenille sur peau de cerf — sont les daguerréotypes d'une cosmovision. Comme les premières émulsions d'argent, ce sont des objets uniques, où le savoir s'inscrit sans médiation. Chaque trait est un acte de foi dans la matière ; chaque couleur, un lien entre le quotidien et le divin. Le geste du tlacuilo mêlant les pigments à l'eau de pluie équivaut à celui du photographe du XIX<sup>e</sup> siècle révélant ses plaques. Tous deux transforment l'instant en éternité par une réaction à la fois chimique et spirituelle.

La rareté des images durant les cent cinquante premières années de la photographie — époque où chaque négatif relevait de la découverte scientifique — éclaire la valeur du Codex Nuttall. Dans ses pages, les ancêtres mixtèques ont tracé généalogies et conquêtes avec la même logique que l'érosion grave les collines. Texte, image et mémoire se confondent dans un même tissu symbolique. Les deux systèmes, le photographique et le mixtèque, partagent une économie visuelle qui confère à chaque représentation un poids monumental. Chaque page du codex fonctionne comme une prise unique, condensant des siècles de lignées et de rituels.

Dans les images de cette période, Pedro Meyer saisit la relation intime entre rite, mémoire et environnement. On voit, par exemple, des doigts teignant le fil : un geste qui parle de la transmission des savoirs ancestraux et d'un artisanat qui traverse les générations. Ou encore une femme pétrissant le maïs, acte quotidien devenu rituel, unissant la subsistance à la terre et à la tradition. Ces détails, qui peuvent sembler infimes au premier regard, possèdent une valeur immense. Ils dépassent la simple documentation de pratiques rituelles : ils racontent les habitants de la Mixteca, leurs racines, leur résilience, et la manière dont leurs vies s'entrelacent avec leur héritage culturel et leur paysage. L'empreinte de la lumière sur l'argent de ces photographies devient une métaphore de la façon dont le mythe s'inscrit sur l'amate, la peau de la terre, préservant des histoires et des croyances qui ont résisté au temps.

Cette étape de l'œuvre de Meyer représente un contact essentiel. L'image n'est pas un simple reflet ; elle acquiert une présence tangible. L'histoire s'inscrit directement dans les fibres naturelles, dans les pigments de la terre et dans les cicatrices accumulées par le paysage. L'érosion visible sur ces photographies ressemble à un négatif géologique d'une première exposition. C'est le témoignage silencieux d'un monde primordial où la culture, loin d'être artificielle, constituait une fusion organique et indissociable entre la lumière de l'existence, l'énergie vitale et la terre qui l'abritait. En ce sens, l'œuvre de Meyer nous invite à comprendre la culture comme une dimension essentielle de la vie elle-même, enracinée dans le paysage et dans la mémoire de ceux qui l'habitent.

---

Le cor de chèvre qu'un paysan souffle dans la Mixteca et le shofar d'un temple juif partagent une même origine. Ce sont des instruments dépouillés de tout ornement, faits pour éveiller plus que pour séduire l'oreille. Leur son ne décore pas : il ébranle. L'un appelle la communauté à semer ou à célébrer. L'autre rappelle une alliance avec le divin. Deux mondes lointains, reliés par un même geste : le souffle humain devenu écho ancestral.

---

## **AU PIED DE LA MONTAGNE** *par Pedro Meyer*

Dans la cosmovision mixtèque, le Codex Nuttall est perçu comme une écriture où chaque trait et chaque couleur dépassent la simple représentation pour devenir des actes sacrés de communication. Cette conception s'exprime avec une éloquence particulière dans le Yucu Yuchi, ou « pied de la montagne », qui transcende sa dimension géographique pour devenir le lieu où le monde commence à parler. Là, où la terre touche la peau de l'homme, se situe le point de rencontre entre l'histoire et le mythe, le seuil où le temps humain s'ouvre à l'éternité du paysage.

Dans le codex, cet espace sacré est figuré comme une natte rituelle sur laquelle deux personnages échangent paroles, copal et souffle, tandis que la fumée s'élève telle un serpent blanc, transformant la parole en prière. Ce dialogue repose sur la compréhension de la montagne comme un corps sacré, doté d'un visage, d'un cœur et d'une mémoire, dont la base constitue la racine du monde où se scellent les pactes avec la terre. Les montagnes fonctionnent comme des archives vivantes : leurs flancs abritent les ancêtres, leurs grottes donnent naissance aux rivières, et leurs sommets resplendissent de temples célestes.

Cette vision s'articule autour de trois forces complémentaires : la terre comme corps, incarnée dans les montagnes qui marchent et les grottes qui enfantent des lignées ; la parole comme offrande, qui s'élève en volutes de fumée de copal ; et l'image comme mémoire, qui actualise la réalité dans le présent rituel du regard. Le Codex Nuttall devient ainsi une carte de l'âme mixtèque, où la montagne conserve la mémoire de l'origine, le feu transforme la matière en parole, l'eau purifie le chemin et le copal ouvre le dialogue avec les dieux.

---

## **II. L'IMAGE DÉDOUBLÉE : COPIE, FOI ET CONQUÊTE** *par Ximena Zampayo*

Avec l'arrivée des Européens, la lumière changea de direction. Le regard ne jaillissait plus de la terre : il se posait sur elle. Si, dans l'étape précédente, l'image relevait du contact — l'empreinte directe entre le monde et sa représentation —, elle devint désormais reproduction, copie contrôlée. La Conquête ne fut pas seulement militaire ou spirituelle ; elle fut aussi visuelle.

Durant la période coloniale, l'image se transforma en instrument de foi et de pouvoir. Les codex furent remplacés par des toiles et des retables ; la peinture supplanta la narration orale, et les murs d'adobe se couvrirent de chaux, de pigments et de symboles chrétiens. Dans ce processus, la représentation cessa d'être la peau vivante du territoire pour devenir un miroir où se fixait la version officielle du monde.

Les photographies de Pedro Meyer, dans cette section, dialoguent avec cette transition : les murs érodés des églises mixtèques, les croix usées par les intempéries, les visages qui se fondent dans la pierre sont les témoins d'une histoire où l'imposition se mêle à la permanence. En elles, la lumière ne se contente pas de révéler : elle dénonce et caresse à la fois ; elle éclaire ce qui survit sous la blancheur d'une foi imposée.

Dans les temples qu'il capture, où l'or des autels se confond avec la poussière, l'objectif de l'auteur retrouve l'écho d'une image qui a appris à se copier pour résister. Les portraits contemporains inscrits dans ces espaces ravivent cette tension : des corps d'aujourd'hui habitant les décors du pouvoir colonial, renvoyant le regard à une histoire que l'on croyait figée dans la pierre.

La photographie, comme la peinture coloniale, tente de fixer une vérité. Mais chaque cadrage de Pedro Meyer révèle une fissure, la brèche où l'indigène persiste, où la terre rejailit entre les jointures du mur. Entre lumière et ombre, ce chapitre explore cette image dédoublée, ce moment où la foi devient forme et où la copie se transforme, malgré elle, en une nouvelle originalité.

Car sur chaque surface photographiée — dans chaque mur, chaque visage, chaque ombre — palpite la même question qui traverse les siècles : qu'est-ce qui demeure réellement lorsqu'une image tente d'en remplacer une autre ?

---

## MUSICIEN AVEC MOUCHE HOMMAGE À MOZART

*par Pedro Meyer*

Nous étions aux débuts de l'ère numérique, et je venais tout juste d'achever une commande pour le magazine National Geographic. Toutes les photographies avaient encore été réalisées sur pellicule, car nous étions toujours en pleine époque analogique. Je vivais alors à Los Angeles, en Californie, où plusieurs événements se croisèrent.

D'un côté, je reçus une aimable invitation des commissaires du Musée d'Art Moderne de Mexico pour créer une œuvre destinée à une exposition collective en hommage à Mozart. « Magnifique », pensai-je. Comme des millions d'admirateurs de ce compositeur, il me fallait désormais trouver quelque chose de digne à lui offrir.

La tâche ne fut pas simple. Les idées se bousculaient dans ma tête. En éditant les photographies prises dans la région de la Mixteca, je tombai sur une série de portraits réalisés auprès des musiciens d'un orchestre traditionnel de village. J'examinais ces diapositives à la loupe, pour vérifier la mise au point, l'éclairage, les détails... lorsque je remarquai qu'entre une image et l'autre, une mouche apparaissait puis disparaissait. Certaines photos la montraient, d'autres non.

C'est alors que l'idée prit forme. Je pouvais résoudre plusieurs problèmes à la fois, ou, comme le dit l'expression, faire d'une pierre deux coups. J'allais présenter ce modeste musicien d'un village pauvre avec la possibilité d'être consacré dans un musée, en hommage à un autre musicien : Mozart.

Ce qui rendit l'œuvre singulière — à l'époque — fut le geste suivant : je pris la mouche d'un portrait moins réussi et la copiai pour la coller exactement au même endroit, sur le chapeau du portrait le mieux composé, mais qui, lui, n'avait pas de mouche. Rappelons-nous qu'aux débuts du numérique, une telle opération était loin d'être aussi simple qu'aujourd'hui, où un téléphone portable suffit.

Cette manipulation me ramena à une métaphore qu'Einstein utilisait pour expliquer sa théorie de la relativité. Il imaginait une mouche volant à l'intérieur d'un wagon se déplaçant à vitesse constante. Pour un observateur dans le wagon, la mouche semblait simplement voler d'un côté à l'autre, comme si le wagon était immobile. Mais pour un observateur sur le quai, la trajectoire de la mouche n'était pas rectiligne : elle suivait une diagonale, résultat de la combinaison de son propre mouvement et de celui du train.

Cet exemple illustre que le mouvement dépend toujours du point de vue et du référentiel de l'observateur, principe fondamental de la relativité.

C'est ainsi que je réfléchis à la relativité dans la représentation documentaire d'une photographie qui présente, en même temps, deux réalités en une seule : le musicien avec et sans mouche, comme s'il s'agissait d'une image tridimensionnelle dans un support pourtant bidimensionnel. Tout cela, bien sûr, remet en question l'idée selon laquelle la photographie serait un témoignage fidèle de la réalité. Elle ne l'a jamais été, et ne le sera jamais.

Ce tirage comptait aussi parmi les premières impressions numériques de l'époque. Il fut imprimé sur papier de coton, rompant avec toutes les traditions de l'ère analogique. Je suis convaincu que Mozart aurait été heureux de cet hommage.

---

## LES SONS ET L'IDENTITÉ

*par Pedro Meyer*

Dans les communautés rurales du sud du Mexique, les instruments à vent et à percussion — tels que ceux que l'on voit sur ces photographies — dépassent leur simple fonction musicale pour devenir des vecteurs d'identité collective. Chaque trompette, chaque tuba, chaque tambour articule un langage communautaire qui transforme le territoire en son.

Les fanfares villageoises naissent de la rencontre entre l'héritage indigène et l'influence européenne. Les cuivres — introduits par les missionnaires et les fanfares militaires du XIX<sup>e</sup> siècle — furent adoptés par les communautés, réinterprétés et investis d'un sens nouveau. Lors des fêtes patronales, des enterrements, des baptêmes ou des processions, la musique de fanfare rythme le calendrier agricole et religieux.

Le musicien paysan recherche la présence rituelle, non la perfection technique. Son interprétation ne répond pas au culte du virtuose, mais à la nécessité de maintenir le lien avec son peuple, ses ancêtres et le paysage. Dans cette relation intime entre l'instrument et le corps, entre le son et la terre, se révèle une véritable cosmologie du rythme. Le vent qui emplit la trompette est le même qui serpente entre les champs de maïs ; le battement du tambour accompagne le pas des bœufs et le tintement des cloches.

Ces instruments n'appartiennent ni à un orchestre ni à une académie : ils appartiennent au territoire. Ils sont des prolongements de la communauté, des échos du milieu qui les a vus naître. En eux résonnent la poussière, la foi, la fatigue et l'espérance — autrement dit, la symphonie quotidienne d'un Mexique profond qui continue de respirer au rythme de sa propre musique.

### III. LA TRADUCTION INFINIE *par Ximena Zampayo*

Dans la Mixteca des années quatre-vingt-dix, le territoire cessa d'être uniquement un lieu d'origine pour devenir un espace de transit. Les villages s'ouvrirent comme des routes et comme des blessures à la fois. Dans leurs rues, les icônes globales (Kodak, Batman, Coca-Cola) se superposèrent aux formes persistantes d'habiter le monde, désormais en transformation. Un coq sacrifié lors de la fête patronale, une enseigne Coca-Cola dans la rue... toutes ces images de Pedro Meyer appartiennent à un Mexique qui ne regarde plus seulement vers le passé, mais vers le reflet — lumineux, instable, déformé — de l'autre côté.

L'américanisation n'arriva pas comme une invasion. Elle se manifesta plutôt comme une contagion visuelle, linguistique et symbolique qui réorganisa gestes, couleurs et croyances. Le préhispanique cessa de résister pour dialoguer, se mêler et se transformer. Les rituels commencèrent à se vêtir des habits de la culture populaire.

Parallèlement, la photographie entrait dans sa phase numérique : elle perdit son corps et gagna en vitesse. La matière se dissipa en pixels, de la même manière que les identités se fragmentèrent entre le rancho et Fresno, Californie, entre la dévotion et la télévision. Il ne s'agissait plus de révéler, mais de copier, d'envoyer et de faire circuler. L'image cessa d'être un objet pour devenir un signal. Le photographe passa du négatif tenu entre les doigts à la navigation dans des archives qui ne vieillissent plus et ne se rayent plus.

À ce stade, pour l'auteur des images, le mixtèque et l'américain ne s'opposent plus : ils se confondent. La culture devint une traduction permanente, un dialogue continu entre le mythe et le marketing, entre la terre et le bit. De la même manière que la photographie numérique multiplie ses copies, les symboles de la Mixteca se répliquent et s'adaptent.

L'image ne cherche plus seulement à préserver la mémoire. Elle doit aussi survivre à celle-ci. Ce qui fut jadis codex, puis portrait, est aujourd'hui un reflet fugitif sur l'écran du monde. Et pourtant, au cœur de ce flux, persiste un regard mixtèque qui, même depuis le vertige du global, continue de raconter l'essentiel : la vie, la terre, la perte et la foi, mais désormais avec de nouvelles couleurs, de nouvelles textures, de nouveaux masques.

Les compositions numériques de Pedro Meyer nous invitent à imaginer une Mixteca où le surréalisme de chaises flottantes se combine à l'ironie d'une enseigne Kodak au milieu d'un village manquant d'eau. L'œuvre de cet auteur nous aide à comprendre, à travers ses images numériques, ce nouvel espace visuel où la photographie digitale dépasse le simple registre documentaire.

## LA MIXTECA : UN LIEU EN TRANSFORMATION PERMANENTE

*par Trisha Ziff*

En 1992, je voyageai pour la première fois en Mixteca, en accompagnant Pedro Meyer, alors chargé par National Geographic de photographier la région à l'occasion d'un reportage commémorant les cinq cents ans de la découverte de l'Amérique.

Je conserve encore aujourd'hui l'imperméable jaune et le sac à dos que je portais alors. Lorsque je les utilise, ils me ramènent aux rues battues par le vent de Yanhuitlán, Tlaxiaco et d'autres lieux aux noms difficiles à prononcer pour moi. Je n'aurais jamais imaginé me familiariser autant avec cette partie du Mexique. Si je devais retenir un seul souvenir de cet été en Mixteca, ce serait la manière dont les gens se saluent : par une douce caresse dans la paume de la main, plutôt que par une poignée franche. C'est presque un murmure.

La Mixteca s'est révélée unique parmi tous les lieux que j'ai visités. Les anthropologues qui nous accompagnaient, également mandatés par National Geographic, travaillaient depuis quelque temps dans la région. Ils scrutaient le paysage à la recherche de traces et de signes de mondes anciens, enfouis sous la surface comme des trésors cachés. Ils espéraient peut-être découvrir des pyramides encore inconnues, dissimulées sous la terre depuis des siècles. Le dessin des collines en terrasses, encore visible à l'œil nu, témoignait d'une époque où ces terres étaient fertiles.

C'est ainsi que j'appris une nouvelle façon de lire le paysage — et me mis à voir des pyramides potentielles partout. Le guide et la carte des anthropologues étaient le Codex Nuttall.

Un codex est un précurseur du livre moderne : un manuscrit peint à la main, plié en accordéon. Le Codex Zouche-Nuttall possède une histoire complexe : réalisé par les Mixtèques, il voyagea en Espagne au XVI<sup>e</sup> siècle, puis arriva semble-t-il dans un monastère de Florence en 1854, avant d'être vendu cinq ans plus tard au quinzième baron Zouche. En 1902, l'historienne Zella Nuttall en écrivit à l'Université Harvard. En 1917, le codex fut acquis par le British Museum.

Ce récit, peint sur une peau animale longue de plus de onze mètres, fait du codex une sorte de bande dessinée préhispanique. On y découvre une époque foisonnante de mariages, de guerres, de victoires et de défaites. Les dirigeants portaient des noms magnifiques, tels que Huit Cerfs ou Griffes de Jaguar. Les anthropologues, puis Pedro Meyer, travaillèrent en Mixteca Alta à partir de ce livre ancien exceptionnel.

Les collines et les rivières de l'époque du Codex Nuttall s'étaient profondément transformées. La terre, victime du changement climatique, du manque de ressources publiques pour l'irrigation et d'une longue histoire de surexploitation agricole, souffrait d'une érosion extrême. Dans certains endroits, même la culture de subsistance était devenue impossible.

Les familles se séparaient. Les hommes — chefs de famille — partaient aux États-Unis chercher du travail, laissant femmes et enfants affronter seuls la situation économique. Ceux qui restaient faisaient ce qu'ils pouvaient. Les enfants étaient contraints de grandir trop vite et d'assumer le rôle de leurs pères absents, tandis que tous attendaient un mandat de Western Union ou, avec un peu de chance, une visite annuelle pour les fêtes.

Ce schéma est courant dans les communautés rurales du Mexique, où nombre de migrants ont été oubliés. Mais pas en Mixteca, où les liens familiaux demeurent forts : ceux qui sont partis au nord recréent les attaches de leur village, bâtissant une culture de soutien aux familles.

Pendant que les anthropologues fouillaient la terre, Pedro Meyer explorait ce qui se voyait à sa surface. Il ne s'agissait pas d'écarter le passé — celui-ci reste indissolublement lié au présent. Mais ce qu'il photographia fut un autre récit : un syncrétisme du passé et du présent, une hybridité des réalités, les effets de la culture américaine filtrée par les migrants revenus avec de nouvelles expériences mêlées à une réalité façonnée par des siècles d'histoire. Cette fusion de mémoire familiale et d'altérité était visuellement fascinante.

Ainsi, lors d'une procession religieuse à Yanhuitlán, on ne portait plus seulement le saint, mais aussi des figurines en plastique de Batman et Robin. Dans une petite maison, où se dressait autrefois un simple autel dédié à la Vierge de Guadalupe ou à un saint local, apparaissaient désormais de nouvelles idoles : Rambo, Terminator, Top Gun ou Indiana Jones. Les nouveaux dieux du Nord, fièrement exposés à côté du four à micro-ondes et du magnétoscope.

Dans les années cinquante, la première génération de braceros était revenue des États-Unis avec des bottes, des chapeaux et de larges ceintures de cuir. La génération suivante, en revanche, rapporta des cartons ficelés, remplis de luxes inaccessibles dans leurs villages d'origine.

Ce livre rassemble des photographies de la vie quotidienne — marchés, paysages, travailleurs, femmes et enfants — mêlées à d'autres images qui racontent une histoire plus complexe, inspirée de la réalité mais réinterprétée, comme une forme de post-réalisme magique.

Je me souviens parfaitement des petits carnets minutieux, des boîtes de films envoyées à Washington D.C. Le projet naquit dans un monde analogique, aussi éloigné de notre présent que l'étaient ces habitants partis vers le nord.

La photographie se trouvait alors à l'aube d'un bouleversement. Tandis que j'écris sur la transformation des villages et de leurs rituels, je prends presque pour acquis l'évolution de la photographie elle-même. Rien ne s'arrête, ni les peuples ni la création d'images. En tournant les pages de ce livre, nous passons d'un monde à l'autre, comme ces hommes qui migraient vers le nord. Les images commencèrent d'une manière et évoluèrent vers autre chose.

Ces images hybrides capturent l'émerveillement que j'ai ressenti face à cette altérité. Avec le temps, il m'est devenu difficile de distinguer la réalité de la fiction : un paysage d'un vert irréel, une femme brandissant le feu et marchant parmi des tables et des chaises défiant la gravité. La Mixteca incarnait un choc de mondes qui continue de me fasciner plus de vingt-cinq ans plus tard.

Au cours de cette aventure, Pedro Meyer et moi avons visité un village nommé Magdalena Jaltepec, pendant la semaine de ses fêtes, autour du 21 juillet — le jour de mon anniversaire. Le village était alors modeste : maisons d'adobe, marché hebdomadaire, chemins de terre, et une église donnant sur une place ornée d'un kiosque victorien pour la fanfare.

Dans l'église se trouvaient quelques statues de saints, dont une baroque, bien conservée : Marie-Madeleine, la pécheresse biblique. Les dominicains, arrivés en 1535, l'avaient sans doute choisie pour convertir la population indigène. Je me souviens des femmes Mejía l'habillant pour la procession, lavant son visage avec un nettoyant Lancôme, bouclant ses cheveux, maquillant ses traits.

Jaltepec possédait déjà sa propre divinité préhispanique, Nana Luisa, qui habitait la colline voisine, là où subsisteraient les restes d'une pyramide. Marie-Madeleine devint son substitut parfait. Les habitants déposaient du maïs et des fleurs pour obtenir de bonnes récoltes, tandis que les femmes offraient leurs tresses en priant pour leur fertilité. Ainsi naquit une déesse hybride.

La langue que nous entendions, surtout au marché et chez les femmes âgées aux rebozos bleu foncé et noirs, était le mixtèque. Il y a vingt-cinq ans, tout le monde ne parlait pas espagnol. À Tlaxiaco, un jeune homme nous parlait en répétant des mots d'un menu japonais : il avait travaillé à New York comme plongeur, et ces mots disaient en réalité qu'il connaissait ce monde que nous représentions pour lui.

Je compris aussi qu'un village pouvait se trouver à dix kilomètres d'un autre, mais sembler appartenir à un univers totalement différent. Plus on se rapprochait de la route principale entre Mexico et Oaxaca, plus l'espagnol dominait. Plus on s'en éloignait, plus le mixtèque reprenait sa place, se fragmentant en multiples dialectes. Les routes pavées, elles, homogénéisaient la parole.

Beaucoup des photographies de Meyer furent prises avant la construction de ces routes. Elles montrent des mondes aujourd'hui disparus. Il ne s'agit pas de condamner la modernité : avec les routes sont venus l'électricité, Internet et les soins médicaux. J'en fus témoin lors de mon retour à Jaltepec.

En 1992, j'entendis quelqu'un parler anglais dans la rue principale. C'étaient Leo Mejía, Mercedes et leurs trois enfants. Leo, formé en ophtalmologie à Mexico, avait émigré à Fresno comme jardinier. Migrant sans papiers, il s'y sentait malheureux, jusqu'à ce qu'il rencontre Mercedes. Leur amour scella son destin.

Plus tard, je les revis à Fresno : à Jaltepec, Leo était le fils prodigue ; en Californie, il était l'un parmi tant d'autres jardiniers mexicains. L'ironie de l'eau et de la richesse m'inspira un film : Oaxacalifornia : la rencontre de deux mondes, suivi plus tard de Oaxacalifornia : le retour.

Le village changea. Les musiciens locaux furent remplacés par des groupes norteros itinérants. Pourtant, des jeunes continuent de perpétuer les traditions musicales et dansées. Les trophées gagnés deviennent des reliques sur les autels familiaux.

La langue mixtèque, elle, disparaissait presque. Une seule femme âgée parlait encore « la langue ancienne ».

Les petits-enfants Mejía adorèrent Jaltepec. Ils rentrèrent à Fresno décidés à apprendre l'espagnol. Pourtant, Leo et Mercedes choisirent de rester en Californie, là où reposeraient aussi leurs corps.

Les films, comme les images de Pedro Meyer, témoignent d'un moment de rencontre entre passé et présent, toujours en mouvement. Une culture vivante ne cesse jamais de se transformer. Rambo, Indiana Jones, Batman et Robin ont cédé la place à Hello Kitty et au Joker. Si ces mondes ne changeaient pas, ils se figeraient, ensevelis sous de nouvelles couches de terre, attendant d'être découverts par de futurs anthropologues.

## LA PHOTOGRAPHIE ARGENTIQUE EST PASSÉE DE VIE À TRÉPAS

*par Pedro Meyer*

À Yanhuitlán, Oaxaca, je fis la rencontre de « la mort », ou du moins de quelque chose qui pouvait en être le représentant dans cette région. C'était un objet — et je ne sais pas si le mot « objet » est le plus approprié — car il semblait doté de l'aura d'une œuvre d'art, ce qu'il est d'une certaine manière, même si je doute que telle ait été son intention première. Quoi qu'il en soit, cette rencontre coïncida avec la mort de la photographie argentique, celle fondée sur la pellicule.

Je ne voulais pas laisser passer ce symbole, car il fait partie intégrante de ma vie. Je parle ici du passage de la photographie analogique à la photographie numérique.

À cette époque, il était déjà possible de représenter plusieurs idées parallèles dans une image fixe. Par exemple, la pomme symbolise une réalité qui se manifeste au-dessus de toutes les autres, et c'était la marque de mon ordinateur (Apple) qui me donnait accès à ces découvertes récentes.

Bien sûr, l'allégorie de la pomme d'Adam et Ève au paradis n'est jamais bien loin, pas plus que le geste d'Ève offrant à Adam le fruit défendu. Il y a aussi la pomme de Guillaume Tell, ou celle d'Isaac Newton. Toutes sont des pommes fondatrices de la culture humaine.

Les oiseaux en vol représentent également une métaphore liée aux migrations : celle des Mixtèques vers le nord, celle des photographes qui parcourent le monde et migrent de l'analogique au numérique, ou encore celle de mes propres origines de réfugié migrant de la Seconde Guerre mondiale. Et tout cela repose sur un petit chariot à roulettes, semblable à ces chevaux de bois que nous avions enfants et que nous pouvions tirer où bon nous semblait.

Ce voyage en Mixteca, au cours duquel j'ai capturé ces images, coïncida avec la décision de consacrer ma vie professionnelle à la photographie. Tandis que certaines portes se fermaient, d'autres s'ouvraient. Tout cela faisait partie de cette aventure consistant à explorer l'extraordinaire d'un monde si plein de fantaisie et si imprévisible, que je partage aujourd'hui avec toi, cher lecteur, avec une immense joie.

## **PORTRAITS**

### **Pedro Meyer**

Très jeune, il a voulu devenir photographe, mais en l'absence d'écoles formelles, il a appris de manière autodidacte. Son parcours a été une exploration constante entre technologie et narration visuelle. Il a fondé le Grupo Arte Fotográfico, impulsé les premiers Colloques latino-américains et créé le Conseil mexicain de la photographie. Il a ensuite développé ZoneZero, le premier site internet consacré à la photographie, où il a publié l'œuvre de plus de 1 500 auteurs. Il fut pionnier avec Fotografío para recordar, le premier CD-ROM de photographie, et sa rétrospective Herejías a été présentée dans plus de 60 musées de 17 pays. On lui doit également la Fondation Pedro Meyer et le Foto Museo Cuatro Caminos. Depuis 2020, il travaille sur la collection Miramar, une série de plus de 40 livres réunissant six décennies de création et proposant une réflexion sur l'image, la mémoire et la vie en temps de transformation permanente.

### **Trisha Ziff**

Commissaire d'expositions en photographie contemporaine et cinéaste, elle a été boursière de la Guggenheim Memorial Foundation. Elle a réalisé Chevolution, produit le documentaire Oaxacalifornia et coproduit Morirse está en hebreo, ainsi que produit exécutivement 9 meses, 9 días. Elle travaille actuellement sur Pirate Copy, un documentaire consacré aux droits intellectuels et à la piraterie mondiale. Parmi les moments marquants de sa carrière figure également sa récente exposition « 101 tragédies d'Enrique Metínides », inaugurée aux Rencontres d'Arles et destinée à voyager dans plusieurs pays.

### **Ximena Zampayo**

Elle a étudié les arts visuels à la Faculté des Arts et du Design de l'UNAM. Elle fait partie d'une nouvelle génération de créateurs visuels qui explorent la transformation constante de l'image comme moyen d'expression. À travers son travail, elle projette une vision du monde empathique et dynamique, reflétant un kaléidoscope en perpétuel changement. Elle est actuellement assistante de Pedro Meyer et éditrice de plusieurs ouvrages de la collection Miramar.

## AUTRES TITRES DE LA COLLECTION MIRAMAR

- À l'ombre du pétrole
- Algorithmes
- Autoportraits
- Avándaro
- Colonia Ajusco
- Cuba, tomes I et II
- D'ici à l'au-delà
- Pendant 68
- Le Théâtre universel
- Fotografío para recordar
- Huejutla et autres villages
- Ixtlilco El Grande
- Las Truchas, Ciudad Lázaro Cárdenas
- Témoignages sandinistes, tomes I et II
- Un Équateur, tomes I et II
- Virgilio
- Yuma

Et 23 autres titres en préparation.

---

Pour obtenir davantage d'informations sur les titres de la collection Miramar, scannez le code QR.

<https://pedromeyer.com/es/miramar/>

Nous remercions chaleureusement toutes les personnes qui ont collaboré à cette collection :



## NOTES DE L'AUTEUR

Une précision s'impose : toutes les coquilles et erreurs de cette édition relèvent entièrement de ma responsabilité. Je suis conscient de ne pas disposer de tous les outils nécessaires pour les éviter, mais le désir de voir ces livres publiés l'emporte sur le risque de me tromper. J'espère, cher lecteur, que vous saurez faire preuve de compréhension face à ce fragile équilibre entre la quête de la perfection et le meilleur effort possible.

Je tiens à remercier Ricardo « Tapir » Maldonado, Ricardo « REO » Espinosa, Gilberto Chen, Sergio Toledano et Pablo Aguinaco pour leurs commentaires sensibles et toujours éclairants, qui ont contribué à enrichir cette édition.

La Fondation Pedro Meyer, A.C. soutient la protection des droits d'auteur et du copyright. Ceux-ci stimulent la créativité, défendent la diversité des idées et des savoirs, favorisent la liberté d'expression et nourrissent une culture vivante.

Merci d'avoir acquis une édition autorisée de cet ouvrage et de respecter les lois relatives aux droits d'auteur et au copyright. Par ce geste, vous soutenez les auteurs et les créateurs, et permettez à la Fondation de poursuivre la promotion des œuvres culturelles.

La grande majorité des photographies présentées dans ce livre est l'œuvre de Pedro Meyer.

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer au mois de janvier 2026 dans les ateliers de  
Repro.Gráfika, S.C., Santa María del Tule, Oaxaca, Mexique.

© La Mixteca, Pedro Meyer  
Première édition, 2026

La présente édition se compose de 200 exemplaires numérotés de la série classique,  
50 exemplaires de la série galerie et 50 exemplaires de la série collectionneur.

EXEMPLAIRE \_\_\_\_\_



PEDRO MEYER