

# Etude de documents sur Tina Modotti

Les années 1930 sont le berceau d'une véritable expansion des mouvements artistiques en photographie : du surréalisme au photojournalisme en passant par la straight photography, cet art né près d'un siècle auparavant, en 1839, connaît enfin son essor, se développant à travers le monde, en Europe comme en Amérique. Aux Etats-Unis émergent notamment divers photographes et des mouvances artistiques divergeant des courants européens : parmi cette multitude d'artiste, on trouve Tina Modotti, femme d'origine italienne ayant immigré aux Etats-Unis en 1913 pour rejoindre son père, après quelques années d'errance entre l'Italie et l'Autriche au cours de son enfance. Quelques années plus tard, en 1921, la jeune femme rencontre Edward Weston, photographe relativement réputé dans son milieu, membre d'un groupe d'artistes bohèmes auquel il l'intègre. Modotti sert d'abord de modèle à Weston, puis ce dernier devient son tuteur, l'initiant à la photographie et laissant sur son œuvre une indéniable empreinte. L'œuvre de Modotti est indéniablement moderniste : elle oscille continuellement entre formalisme, objectivité et engagement politique. En nous appuyant sur les documents du corpus, nous nous demanderons en quoi l'œuvre de Tina Modotti est un creuset de différents mouvements photographiques des années 1930. Dans un premier temps, nous verrons que sa photographie revêt une forme souvent proche de celle de la straight photography, du fait de sa formation formaliste avec Weston, puis qu'on trouve également dans ses œuvres une volonté de capter le réel et la vie moderne, avec une photographie documentaire et objective. Enfin, dans une ultime partie, nous verrons que la photographie est notamment, pour Tina Modotti, un moyen de transmettre ses idéaux, qui sont pour elle source d'inspiration, malgré une apparente incompatibilité entre politique et photographie dans la vie de l'artiste.

Comme énoncé précédemment, Tina Modotti a hérité du formalisme d'Edward Weston, son mentor et amant, à qui elle continuera d'écrire fréquemment, même à la suite de leur séparation en 1926. On retrouve donc tout au long de l'œuvre de l'artiste une importance primordiale de la forme : le document numéro 1 est une photographie de Tina Modotti, intitulée *Fils télégraphiques*, prise en 1925. Il s'agit d'un tirage platine-palladium de 22,8 centimètres sur 16,1 centimètres, exposé au MoMA. Sur l'image figure le haut d'un poteau télégraphique, d'où partent des séries de fils, une première vers le haut de la photographie et deux autres situées dans le tiers inférieur. Ici, pas de message apparent, si ce n'est un attachement profond aux avancées technologies du XX<sup>ème</sup> siècle, mais un travail remarquable sur la forme : les fils du haut irradiant, s'élargissant de plus en plus et scindant les deux côtés de la photographie en trois parties : à gauche un triangle rectangle, au centre les fils et à droite un deuxième triangle faisant face au premier. On trouve également deux masses nuageuses, prises entre les fils télégraphiques. Enfin, les fils du bas de l'image marquent une rupture entre le tiers inférieur de la photographie et le tiers central. Cette photographie marque les prémices de l'œuvre de Modotti : son engagement politique n'est, à cette époque, pas encore affirmé, et sa photographie demeure donc apolitique. La photographe n'a en ce temps pas encore trouvé son « langage personnel », nécessairement lié à son intérêt politique, qui la préserve du « culte exclusif de la forme », celui prôné par Weston, selon les mots d'Edouard Pommier dans le document numéro 7. Dans le document 6, Tina Modotti exprime son avis quant à la photographie et à la notion d'art pour qualifier ce domaine : au cours de ce texte, on peut relever diverses contradictions entre son

œuvre et sa pensée. Elle explique en effet dans cet extrait penser comme photographe objective, s'intéressant donc à la réalité et non à produire de l'art. Cependant, si certaines de ses photographies peuvent en effet être affiliées à la Nouvelle Objectivité ou au photojournalisme, comme nous le verrons ultérieurement, elle occulte ici, volontairement ou involontairement, une partie de son œuvre qui, bien qu'éloignée des méthodes de certains photographes, comme les surréalistes, qui avaient pour habitude d'user de moyens variés pour modifier leurs tirages, demeure néanmoins remplie de soucis esthétiques et de ce que l'on pourrait qualifier « d'effets artistiques », comme elle le fait elle-même au cours du texte : dans la photographie *Stade*, prise à Mexico en 1927, on trouve un travail sur les nuances, sur la courbe formée par les places assises et sur la profondeur des places, dont la taille diminue à mesure qu'elles viennent se joindre dans le coin supérieur gauche de la photographie. Pareillement, dans la photographie *Flor de Manita*, de 1925, Tina Modotti photographie une fleur, prise de manière à donner l'impression qu'une main s'échappe de cette dernière. Ainsi, on constate que si l'aspect artistique, au sens du travail esthétique, de la photographie n'est pas le seul présent chez Tina Modotti, il conserve malgré tout une place importante dans toute une partie de sa carrière, notamment dans ses débuts, très marqués par ce travail esthétique sur des scènes figées, mises-en-scène, et ne figurant que rarement des hommes. En somme, on constate que la photographie de Tina Modotti demeure indéniablement formaliste, mais également proche de la straight photography et de l'esthétique d'Edward Weston. Cependant, une autre facette non-négligeable de la carrière de Tina Modotti existe également, où l'on constate chez l'artiste une vocation à représenter le réel et la vie moderne, avec une photographie documentaire et objective.

Parmi les divers courants photographiques des années 1930 se trouve le photojournalisme, représenté par des artistes comme Dorothea Lange aux Etats-Unis ou Robert Capa en Europe. Le Mexique, à l'époque où Tina Modotti y réside, est très marqué par le socialisme, le communisme et est grandement touché par la misère. Tina Modotti, marquée par les idéaux communistes et sensible à cette misère puisqu'elle-même originaire d'un milieu prolétaire, photographie alors la population mexicaine : on trouve notamment quantité de photographies de femmes originaires de l'isthme de Tehuantepec, un lieu relativement éloigné des grandes villes mexicaines. Le document 5 est une photographie intitulée *Femme de Tehuantepec*, prise en 1929, exposée au MoMA. Il s'agit d'un tirage gélatino-argentique de 23.3 centimètres sur 18.4 centimètres. On y voit au premier plan une femme, souriant, le regard partant au loin. Cette photographie peut paraître non-spontanée, préparée, comme peut en témoigner le sourire. Tina Modotti montre ici une réalité marginale : les villages de Tehuantepec sont en effet de véritables microsociétés où les femmes occupent une place primordiale et peuvent être épanouies, un matriarcat. A une époque où la place des femmes dans le monde n'est pas encore affirmée, Tina Modotti les place au centre de son œuvre et les montre capables de travailler et leur donne une importance qui ne leur était à l'époque pas attribuée dans une société demeurant très marquée par le patriarcat. C'est également le cas dans d'autres clichés pris à Tehuantepec, comme ceux représentant des femmes portant sur leur tête des gourdes, montrant ainsi des femmes travaillant avec dignité. L'emploi récurrent de contre-plongées plus ou moins marquées dans les photographies des femmes de Tehuantepec par Modotti octroie également aux sujets une grande dignité et une forme de puissance, puisqu'ils sont montrés comme dominant le cadre et non comme dominés par ce dernier. Le document 4 est une photographie non-titrée, prise entre 1927 et 1928 et exposée au San Francisco Museum of Modern Art. Il s'agit une nouvelle fois d'une épreuve gélatino-argentique, mesurant 7.62 centimètres sur 10 centimètres. La

photographie paraît ici bien plus spontanée que celle du document 5, en témoigne notamment le flou en bas à gauche de l'image, suggérant un mouvement de l'enfant. Ici encore, la femme est au centre de la photographie : le seul adulte de l'image est une femme, probablement la mère des enfants, veillant sur ces derniers, placée derrière eux et les surplombant, comme l'indique le fait que son visage soit placé au-dessus de ses enfants. Ici la femme qui s'occupe des enfants n'est pas une femme au foyer comme elle peut être vue au début du XX<sup>ème</sup> siècle, mais une femme forte qui, malgré l'apparente précarité, ici montrée par le cadre, le grillage abîmé, les palettes de bois et les guenilles avec lesquels sont habillés les enfants, veille sur sa progéniture. La photographie est ici objective : la subjectivité artistique n'interfère que très peu avec la réalité ce qui permet de ne pas influencer sur l'expérience du spectateur face à l'œuvre, de le laisser juger de la situation exposée. En d'autres termes, les photographies précédemment citées sont plus proches de la vision de la photographie que Tina Modotti exprime dans le document 6 que les photographies purement formalistes ou issues de la Straight Photography : en effet, le photojournalisme a pour vocation d'enregistrer objectivement un événement, une époque, d'obtenir des images d'archives, et les photographies des femmes de Tehuantepec s'inscrivent parfaitement dans cette démarche. Malgré tout, si les photographies des femmes mexicaines par Tina Modotti sont proches du mouvement de la Nouvelle Objectivité, avec une volonté de montrer la brutalité du réel, on retrouve toujours, dans la majorité des cas, un souci de la composition et un travail esthétique très poussé. L'artiste ne rompt donc pas entièrement avec les principes qui lui ont été transmis par Weston ; elle trouve simplement une identité artistique qui lui est propre en mêlant Straight Photography et photographie engagée. Cependant, si la photographie de Tina Modotti peut parfois être objective, on trouve également dans son œuvre des photographies explicitement politisées, et donc subjectives, faites pour véhiculer les opinions de l'artiste.

En effet, si la photographie de Tina Modotti est, comme nous l'avons précédemment énoncé, parfois engagée, elle ne laisse pas toujours transparaître les idées politiques de la photographe. A son arrivée au Mexique, Tina Modotti côtoie les milieux artistiques bohèmes. La photographe est donc entourée pendant plusieurs années d'artistes en majorité communistes et impliqués politiquement. C'est dans ce cadre qu'en 1927, Tina Modotti adhère finalement au Parti Communiste Mexicain. C'est à compter de cette date que les premières photographies ostentatoirement communistes de l'artiste apparaissent et que la photographe commence à être publiée dans des journaux communistes, comme *El Machete*, journal du Parti Communiste du Mexique, ou encore *The New Masses*, un magazine américain à la ligne éditoriale marxiste. Les deux photographies du document 3, prises en 1927, sont d'ailleurs issues de ce journal. La première, intitulée *Marteau, faucille et sombrero* présente les trois éléments listés dans le titre. Le marteau et la faucille sont croisés, comme sur le drapeau de l'U.R.S.S, et placés sur le sombrero. On trouve donc ici une référence au communisme, omniprésent au Mexique, et un message fort laissant entendre que le Mexique est communiste. Le sombrero est en effet un symbole du Mexique, et en plaçant dessus deux objets symboliques du communisme, Modotti transforme le chapeau en drapeau et en emblème du Mexique communiste. Cette photographie rappelle pratique artistique de la nature morte, véritable poncif des arts picturaux. On retrouve ici une photographie proche de celle que faisait Tina Modotti avant de s'intéresser à la photographie documentaire : il ne s'agit pas d'une photographie faite dans l'optique d'immortaliser un instant mais d'une photographie composée, figée dans le temps, avec un travail sur la forme et les teintes, comme vu précédemment avec la photographie *Fils télégraphiques*. La seconde image présentée dans le document est une

photographie des mains d'un travailleur : on devine sa condition grâce à ses habits et la pelle sur laquelle reposent ses mains. La position de ces dernières sur l'outil peut laisser supposer que l'homme s'appuie sur la pelle pour se reposer après un travail laborieux. Le fait que les mains soient placées dans le tiers du milieu de la photographie, au centre de l'image et qu'elles apportent une nuance sombre contrastant avec la majorité de teintes claires de la photographie les met en exergue. Les mains du travailleur semblent usées. En se focalisant sur les mains du travailleur, la photographe le déshumanise et le renvoie uniquement à sa force de travail, comme s'il n'incarnait rien d'autre que cette dernière. On peut donc voir dans la manière dont est prise la photographie une critique du capitalisme, aliénant les prolétaires en les traitant plus comme des hommes mais comme des bêtes de somme. Pareillement, le document 2, bien qu'antérieur à 1927, peut être interprété comme une critique à l'égard de la société américaine, et donc du capitalisme-libéral. La photographie est intitulée *Yank and Police Marionette*. Il s'agit d'une épreuve gélatino-argentique de 24.1 centimètres sur 19 centimètres, exposée au MoMA. On voit sur la photographie deux personnages, un « Yank », terme dépréciatif pour désigner un citoyen américain, et un policier. Sur le mur derrière les deux personnages se reflètent des barreaux, donnant l'impression que l'américain est emprisonné. Tina Modotti présente donc les Etats-Unis, symbolisés ici par un américain, comme coupables de quelque chose. Au vu des idéaux de l'artiste, on peut estimer qu'elle critique encore ici encore le capitalisme dont les Etats-Unis sont le berceau. En somme, à partir des années 1927, Tina Modotti se concentre essentiellement sur une photographie mêlant engagement, documentaire et formalisme. Elle décrit dans le document 6 la vision de la photographie qui est la sienne à cette époque : « Et si l'on ajoute à cela la sensibilité et la compréhension de l'argument, et surtout une idée claire de la place qu'elle doit occuper dans le déroulement de l'histoire, je crois que le résultat est digne de jouer un rôle dans la révolution sociale à laquelle nous devons tous contribuer. » Si jusqu'au début des années 1930 Tina Modotti parvient à mêler ses opinions politiques à sa passion pour la photographie, elle fait part dans certaines de ses lettres à Weston de ses incertitudes : en effet, l'artiste est passionnée de belle photographie, autant dans la manière de traiter ses sujets que dans l'impression de ses photographies ; elle opte notamment pour des tirages gélatino-argentiques, qui nécessitent beaucoup de temps et de savoir-faire mais qui résultent en de magnifiques photographies : on constate d'ailleurs des différences majeures, notamment dans les teintes, entre le tirage platine-palladium de *Fils télégraphiques*, où les nuances sont relativement brunes, et les épreuves gélatino-argentiques, comme *Yank and Police Marionette*, où les teintes sont plus proche des nuances de gris. La photographe est donc tiraillée : son engagement politique la force à participer à des réunions qui lui prennent une majorité de son temps, et sa passion pour la belle photographie nécessite également beaucoup de temps libre. C'est quand elle quittera le Mexique pour l'Allemagne qu'elle cessera finalement tout contact avec la photographie : d'abord, la photographie est, en Europe, bien plus répandue qu'au Mexique, et la concurrence est rude, ne permettant pas à Tina Modotti de vivre de son art. De plus, la photographie européenne est également très éloignée de celle que pratiquait Modotti au Mexique : elle qui parvenait à combiner son souci de la forme à l'idéologie communiste est confrontée à une photographie documentaire ne se préoccupant que peu de la forme et privilégiant le fond. C'est ce qu'explique Edouard Pommier dans le document numéro 7 : l'équilibre artistique déjà fragile de Tina Modotti vient être brisé par l'art européen.

En somme, après analyse du corpus, on constate que l'œuvre photographique de Tina Modotti est à la fois paradoxale et complète : si l'artiste décrit, dans le sixième document, souhaiter faire une photographie purement utilitaire, elle ne parvient pas à se détacher de l'influence d'Edward Weston, qui est perceptible même au sein de ses œuvres plus documentaires ou engagées. Elle continue d'accorder beaucoup d'importance au jugement de son mentor, lui envoyant fréquemment des tirages afin de connaître son avis. Si elle parvient jusqu'à la fin des années 1920 à préserver

l'équilibre entre son engagement politique et sa passion pour la photographie dans son quotidien comme au sein de son œuvre, son engagement politique croissant et son départ pour l'Europe en 1930 auront raison de son art. S'il est difficile de réduire l'œuvre de Tina Modotti à une mouvance particulière, sa photographie demeure néanmoins absolument moderniste et ancrée dans son époque, puisqu'elle est une résultante d'un mélange de plusieurs mouvements, combinés pour offrir une photographie prêtant attention à la forme comme au fond, tout en veillant à représenter l'époque dans laquelle elle s'inscrit.