

Présentation de la revue *Esprit* : 1932-2017

Revue mensuelle indépendante fondée en 1932 par Emmanuel Mounier, *Esprit* est une revue d'idées engagée dans son temps. Elle s'efforce d'illustrer une approche généraliste de notre présent, entre la culture médiatique et les études savantes. Généraliste et soucieuse de l'intérêt général, elle se consacre à décrypter les évolutions de la politique, de la société et de culture, en France et dans le monde. Sous-titrée depuis sa fondation "revue internationale", *Esprit* s'est toujours intéressée à ce qui se passe hors de l'hexagone et a tissé de nombreux liens avec des réseaux intellectuels à l'étranger. Son travail n'est donc pas pris de court dans le contexte de mondialisation, qui exige de penser autrement les liens entre l'esprit européen, les valeurs occidentales et le reste du monde.

Article de Daniel Chambet, 14 juin 2016 dans la Revue *Esprit*

Le regard de Tina

Entre le 14 octobre 2015 et le 24 janvier 2016, l'exposition, "Qui a peur des femmes photographes ? (1839-1945)", organisée conjointement par le musée de l'Orangerie et celui d'Orsay a permis de découvrir la destinée hors norme de Tina Modotti.

Une trajectoire fulgurante

Née en 1896 dans une famille ouvrière du Frioul, une région dont le dialecte sera illustré à la génération suivante par la poésie de Pasolini, elle émigre en 1913 avec ses quatre frères et sœurs et sa mère, pour rejoindre son père, Giuseppe, qui a enfin réussi à ouvrir un atelier de mécanique à San Francisco. Ouvrière dans une usine textile, puis couturière, grâce à sa beauté et son tempérament la voilà actrice, de théâtre d'abord, puis de cinéma à Hollywood. Devenue modèle, compagne et collaboratrice d'un photographe américain déjà réputé, Edward Weston, parti avec elle à Mexico, elle se mue bientôt en créatrice originale qui influencera la génération suivante, Lola et Manuel Alvarez Bravo en tête, se distinguant par un style à la fois formaliste et engagé, à la limite de l'abstraction et de la figuration.

Et puis soudain, après un septennat de production intense, de 1924 à 1930, elle semble comme Rimbaud renoncer à son art. C'est la bifurcation sur une voie à sens unique : son Harrar sera un engagement à corps perdu dans la révolution internationaliste sous la bannière du Secours Rouge. Expulsée du Mexique, elle est à Berlin en 1930, puis à Moscou, d'où on l'envoie en Espagne pour toute la durée de la guerre civile, où elle se dépense sans compter dans les services de santé. Elle meurt en janvier 1942 à Mexico, où elle était retournée, là même où elle avait connu des années d'exaltation et de création aux côtés non seulement de Weston, mais aussi de Frida Kahlo et des "muralistes" comme Rivera, Orozco, Siqueiros et Guerrero[1].

Corps regardé

Tina Modotti a toujours attiré le regard. Travaillant à San Francisco dans un atelier de couture, sa beauté lui permet de faire occasionnellement le mannequin. Animée d'un besoin d'expression par l'art, elle monte sur les planches et connaît vite le succès auprès des amateurs de la Little Italy de Frisco. Remarquée par Hollywood, elle joue dans trois films, mais son physique latin la confine aux rôles de créatures exotiques et inévitablement fatales. De plus, privée du contact physique avec son public, peut-être connaît-elle alors le sentiment d'exil des interprètes du muet tel que le définit Pirandello en 1916 :

En exil, non seulement de la scène, mais encore d'eux-mêmes, ils perçoivent confusément, avec une sensation de dépit, d'indéfinissable vide et de faillite, que leur corps est presque subtilisé, supprimé, privé de sa réalité, de sa vie, du bruit qu'il produit en remuant, pour devenir une image muette, qui tremble un instant sur l'écran et disparaît en silence. [...] La petite machine jouera devant le public avec leurs ombres, et eux, ils doivent se contenter de jouer devant elle.[2]

Avec Weston, elle retrouve la chaleur d'un regard désirant et admiratif. N'ayant jamais eu honte d'avoir un corps – dans *Tinísima*, Elena Poniatowska lui fait même dire : « Je suis née avant le péché originel » – elle pose sans fausse pudeur et lui permet de passer du ciel des Idées platoniciennes au monde terrestre de l'incarnation. Le récit qu'il fait lui-même est parfaitement emblématique de leur collaboration. Un jour, photographiant des nuages, "mes yeux et mes pensées étaient tournés vers le ciel [heavenward] – jusqu'à ce que, regardant vers le bas, je voie Tina nue sur l'azotea [la terrasse], prenant un bain de soleil. Ma séance nuages était terminée, mon appareil se tourna vers un sujet plus terrestre [a more earthly theme] et j'obtins une série de clichés intéressants. Quand je les examinai par la suite, j'en fus enthousiasmé et je sentis que c'était la meilleure série de nus que j'aie faite de Tina[3] ».

La rencontre avec la chair n'est visiblement pas anodine pour un artiste mâle, et certains de leurs modèles en ont clairement conscience : « On pense que la beauté est un masque qui cache une âme. C'est faux. Tout est là. Ensemble. On est à nu dans tous les sens du terme. Et c'est cette pureté, donc cette vérité, qui fait parfois peur[4]. » Témoin de cette peur, la radio-activité que dégage encore, un siècle et demi après son explosion, *L'origine du monde* où Courbet dénude son modèle avec franchise et simplicité. Justement, simple et franc, le nu affole toutes les boussoles. Pour s'en protéger, certains, y compris parmi les plus grands, s'en tirent soit par l'humour (*Le violon d'Ingres* de Man Ray), soit en poussant leurs clichés dans le sens de l'épure, en tranchant dans le vif, transformant le corps féminin, devenu acéphale, en une sorte de paysage ou en un pur jeu de formes abstraites (Alfred Stieglitz souvent, quand il mitraille Georgia O'Keeffe).

Par la présence de Tina Modotti, qui habite entièrement son corps, et grâce au lien privilégié qui les unit, Weston peut représenter l'intégralité de son modèle. Le visage et le corps sont bien là,

reconnaissables et identifiables, indissolublement unis comme ils le sont dans la vie réelle. Ce qui permet en retour à Tina de découvrir de l'extérieur la totalité de son être. Les images que lui renvoyaient d'elle les studios de Hollywood étaient des fictions grotesques, des "clichés", c'est le cas de le dire, dont elle riait elle-même avec Weston. Par l'entremise du photographe amoureux, avec l'aide du soleil cru de Mexico, elle se manifeste enfin à elle-même.

Corps regardant

Comme le modèle et l'assistante sont une seule et même personne, Elena Poniatowska dit justement : « Tina faisait apparaître à l'intérieur du liquide révélateur [encore un terme propre] une nouvelle image d'elle-même : ce corps qui l'accompagnait toujours et qu'elle ne connaissait pas. » Elle va se prendre très vite au jeu et faire apparaître d'autres corps avec lesquels elle se sent en sympathie immédiate, corps souffrants aussi bien que corps heureux.

Corps au travail, très souvent. Un homme portant une énorme poutre ou un entier régime de bananes sur l'épaule, une femme transportant un large récipient d'eau sur la tête. Corps qu'elle réduit parfois à des mains, synecdoques qui parlent d'elles-mêmes : mains noires de lavandières frottant leur linge sur une pierre grossière, mains brunes d'un terrassier indien posées sur une pelle. Elles racontent la lutte physique avec le monde, dont la charge retombe toujours sur les mêmes couches sociales et ethniques. Fatigue qui peut aller jusqu'à l'effondrement : un homme épuisé, silhouette tassée sur un trottoir, devant un mur qui expose une publicité pour des vêtements de luxe ; une femme étendue à terre en pleine rue, sans doute morte, à côté d'une autre assise au bord du trottoir et, derrière elles, un homme et une femme le dos tourné, par indifférence ou par accoutumance.

Consciente du rôle que peut jouer la photographie « dans la révolution sociale à laquelle nous devons tous contribuer », comme elle le dit elle-même dans un texte de 1929, stimulée par sa participation à la Renaissance mexicaine, où se mêlent désir d'innovation artistique, souci de justice et d'éducation pour tous et volonté de renouer avec les cultures indiennes d'avant la colonisation, elle fournit au journal *El Machete*, fondé d'abord par des artistes groupés autour de Diego Rivera, puis devenu organe du Parti Communiste mexicain, des images "engagées", celle par exemple d'un grand défilé de paysans un Premier Mai prise d'un balcon, qui montre une masse de dos anonymes et identiques comme une vague immense montant à l'assaut du vieux monde inégalitaire pour en faire table rase...

Mais elle n'oublie jamais le plaisir de cadrer et de construire l'image, y compris et peut-être même surtout quand il s'agit d'emblématiser son engagement. Avec elle, la faucille et le marteau ont la pureté géométrique de leur forme et en même temps la concrétude de leur qualité d'outil qui ont déjà servi et serviront encore. Et quand elle veut signaler la spécificité du P. C. mexicain, elle marie intimement la faucille et le marteau avec le sombrero et la cartouchière de Villa et Zapata. Quand il s'agit, par une sorte d'autoréférence, de montrer le journal et sa fonction révolutionnaire, il lui suffit

de saisir quatre paysans en train de le lire, dans une plongée qui les réduit à quatre sombreros groupés autour de la une d'El Machete titrant sur le slogan « Toute la terre, pas des morceaux de terre ! ».

C'est ce bonheur de la forme qui fait l'unité profonde de toute l'œuvre de Tina Modotti, qu'on trouve encore dans ses images heureuses de femme avec enfant (qu'il soit au sein dans un corps à corps direct avec sa mère, ou à cheval sur une hanche puissante), ou dans ces femmes en mouvement dont elle saisit la marche élégante et souple, à Tehuantepec où se maintient une forme de matriarcat. Même bonheur enfin dans ses gros plans de fleurs : elle met en jeu une dialectique formelle entre lignes droites (les tiges) et courbes (les corolles), ou bien exalte un pur épanouissement, par exemple dans son célèbre bouquet de roses, qui rejoint l'opulence et la sensualité des immenses fleurs, exactement contemporaines, de Georgia O'Keeffe. C'est le même jeu entre abstraction et figuration qui, chez l'une et chez l'autre, manifeste leur dialogue profond et constant avec le monde.

[1] Moins chanceuse que Rivera et Kahlo, elle n'a pas eu droit à la consécration d'un biopic hollywoodien, même si elle apparaît dans "Frida" en 2002 sous les traits d'Ashley Judd. Mais la documentation accumulée par la journaliste et romancière mexicaine Elena Poniatowska en vue d'un film sur Tina, qui ne s'est finalement pas fait, a donné lieu à une longue et belle chronique intitulée *Tinísima* (1992), Marseille, L'Atinoir, 2014.

[2] Luigi Pirandello, "On tourne" ["Si gira", 1916], cité par Walter Benjamin, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique" (1939), *Œuvres III, Folio Essais*, 2000, p. 291.

[3] "The Daybooks of Edward Weston, I Mexico", cité dans Dario Cimorelli e Riccardo Costantini (ed.), *Tina Modotti*, Milano, Silvana Editoriale, 2014, p.48.

[4] Entretien avec Monica Bellucci, *Paris-Match*, n° 2 746, 10 janvier 2004.