

# Tina Modotti et Edward Weston



1. E. WESTON, L'Iris blanc, 1921.



2. T. MODOTTI, Edward Weston avec son seneca, 1924.



3. E. WESTON, Tina avec larme, 1924

## TINA ET EDWARD : UN COUPLE MODERNE

S'interroger sur la relation entre Tina Modotti et Edward Weston, c'est évoquer le processus créatif généré par la relation amoureuse. C'est aussi comprendre comment Tina, de muse, modèle, assistante devient, aux côtés d'Edward, une photographe. Couple mythique de la photographie, leur correspondance, leurs photographies, souvent communes, réalisées pendant leurs nombreux déplacements au cœur du Mexique, témoignent de la vitalité des échanges ; ce sont des zones fertiles de confrontation et d'influences où chacun réussit à garder sa singularité.

*Demeurée longtemps dans l'ombre de son partenaire, Tina Modotti se révèle moderne dans sa vie amoureuse, sa vision de la photographie et ses convictions sur la place de l'art dans la vie.*

## DATES CHARNIÈRES

\_ 1921 : Tina Modotti, à Los Angeles, pose pour Edward Weston dont elle tombe amoureuse

\_ 22 janvier 1922 : première lettre archivée de Tina Modotti à Edward Weston

\_ fin juillet 1923 : Tina Modotti et Edward Weston partent pour le Mexique, à Tacubaya puis s'installent à Mexico. Première exposition de photographies de Edward Weston à la galerie Aztec Land à Mexico

\_ 1924 : Edward Weston offre un appareil Corona à Tina Modotti. En avril, Edward Weston expose au Café de Nadie à Mexico, exposition organisée par le chef de file des stridentistes Maples Arce. Tina Modotti prend ses premières photographies. En novembre, Tina Modotti expose au Palacio de Obregon aux côtés d'Edward Weston à Mexico. En décembre Edward Weston, repart avec son fils en Californie

\_ 1925 : Tina Modotti s'occupe du studio de photographie à Mexico. En août, Edward Weston revient au Mexique avec son fils pour l'inauguration d'une exposition aux côtés de Tina Modotti à Guadalajara

\_ 1926 : un article de Diego Rivera paraît dans la revue *Mexican Folkways* sur l'art photographique de Tina Modotti et d'Edward Weston. En juin Tina et Edward entament un voyage de 3 mois dans le centre du Mexique pour illustrer le livre d'Anita Brenner *Idols Behind Altars*. Le 13 novembre, Edward repart en Californie.

\_ 1931 : dernière lettre de Tina Modotti à Edward Weston dans laquelle elle annonce qu'elle voudrait se procurer un Leica.

## 1/ TINA, UNE MUSE OU L'HISTOIRE D'UNE BRÈVE PASSION AMOUREUSE

*Quel regard Weston porte-t-il sur Tina Modotti ?*

### \_ Tina Modotti modèle puis amante

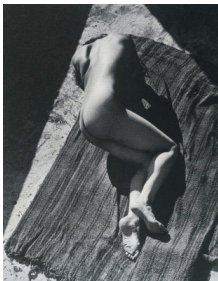
Les photographies de Tina Modotti par Edward Weston réalisées à Los Angeles en 1921, où tous deux fréquentent la bohème, sont marquées par l'esthétique du pictorialisme. Adeptes de ce mouvement qui recherche une reconnaissance de la photographie en tant que discipline artistique et imite les moyens de la peinture et des arts graphiques, Edward Weston utilise une chambre et un objectif anachromatique qui produit des images douces et estompées avec une forme de flou. Il réalise



4. E. WESTON, Tina récitant, 1924.



5. E. WESTON, Nue sur la terrasse avec une couverture rayée, 1924



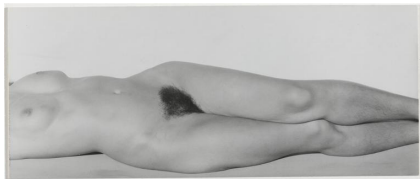
6. E. WESTON, Tina sur l'azotea, 1924



7. E. WESTON, Nue au kimono, 1924.



8. E. WESTON, Tina nue, 1925.



9. A. STIELGLITZ, Georgia O'Keeffe-Torso, 1931.



10. A. STIELGLITZ, Georgia O'Keeffe, Mains et seins, 1931.



11. MAN RAY, Le violon d'Ingres, 1924.



12. G. KRULL, Nues, Date inconnue.



13. L. ALBIN-GUILLOT, Nu masculin, 1935-1939.

aussi des effets sur les tirages (virage chromatique). Ses photographies révèlent la beauté du modèle, la perfection quasi divine du visage. La relation est clandestine. De muse **Tina** devient amante, s'en suit une tumultueuse passion. À la fin du mois de **juillet 1923**, **Edward Weston**, accompagné de son fils et de **Tina**, s'embarque pour le **Mexique** avec pour mission « je dois remplir mes engagements et enseigner à **Tina** la photographie » : une passion professionnelle et artistique commence.

### \_la tradition du nu en photographie

Le regard sur le corps nu féminin reste longtemps formaté et moralisateur. Les règles de bienséance sont toujours en vigueur. Chez les **pictorialistes**, l'assimilation au genre noble de la peinture permet d'élever le sujet du nu, beau, lisse, sans trop de détails, avec souvent un décor en arrière plan. Le nu est parfois encore associé à l'emploi d'allégories mythologiques ou religieuses. Les photographes recourent à des astuces pour cacher les parties sexuelles : contorsions, jeu de lumière ou des retouches étoffe. L'objectif est d'idéaliser le sujet et de créer des figures éthérées dans de vaporeuses atmosphères. Il y a plusieurs types de nu en vogue comme les nus d'enfant ou les Mères à l'enfant.

### \_les nus de Weston

Les Nus d'**Edward Weston** rompent avec la tradition. Modernes dans le choix du modèle : **Tina Modotti** incarne l'image de la *new woman*, la nouvelle femme qui jouit d'une sexualité libérée et entretient un rapport naturel et spontané, libéré des codes stéréotypés et bourgeois. D'où vient la puissance érotique de l'image ? De la toison pubienne offerte aux regards ? De la pose, le bras replié derrière la tête ? De la lumière caressant les cuisses ? Par la présence du modèle - **Tina Modotti** habite entièrement son corps - et grâce au lien privilégié qui les unit, **Weston** peut représenter l'intégralité de sa maîtresse. Le visage et le corps sont bien là, reconnaissables et identifiables. Dans d'autres nus, réalisés avec d'autres modèles **Edward Weston** joue avec la pose et les contorsions, exalte de manière fétichiste la plante des pieds ou la courbe des fesses. Il réalise plus d'une centaine d'études de nus entre **1918** et **1945**, qui sont autant d'interrogation face à l'amour et au sexe.

### \_les nus des années 20

Le genre du nu est un thème privilégié, au cœur des expérimentations des photographes au courant des années 20. Comme pour s'en protéger, certains, y compris parmi les plus grands, s'en tirent soit par l'humour comme **Man Ray** dans *Le violon d'Ingres* (**11**), soit en poussant leurs clichés dans le sens de l'épuration, en tranchant dans le vif, transformant le corps féminin, devenu acéphale, en une sorte de paysage (**9**) ou en un pur jeu de formes abstraites. Ainsi **Alfred Stieglitz**, quand il photographie de manière obsessionnelle **Georgia O'Keeffe**, fragmente le corps nu (**10**). De nombreuses photographes femmes vont s'emparer du genre du nu, nu masculin pour **Laure Albin Guillot** (**13**), nus saphiques et érotiques de **Germaine Krull** (**12**), nus de **Florence Henri** avec une recherche sur les plans de lumière successifs.

## 2/ UNE RELATION DE MAÎTRE A ÉLÈVE ?

Quelle est la nature de la relation entre Tina et Edward ?

### \_Le partage du studio

Tout au long de sa correspondance, **Tina** a un vif sentiment de reconnaissance envers **Edward** qui l'a initiée à l'instrument photographique et lui a donné un métier mais aussi un moyen d'expression fécond. **Tina Modotti** va tout d'abord assister **Edward Weston**. Il signe les contrats, il prend la majorité des clichés mais la participation de Tina fait partie intégrante de la réussite du projet, tant sur le plan pratique que sur le plan esthétique. Elle sert à la fois d'interprète et d'intermédiaire, c'est elle qui trouve des sujets à photographier. **Weston** de son côté est encouragé par l'accueil favorable que reçoivent ses travaux. Avant la fin **septembre 1923**, il commence à travailler. Dès **octobre**, il croule sous les commandes. C'est **Tina** qui a permis à **Weston** de percer. Aidée de sa culture et de son charme, elle trouve facilement le chemin des cercles artistiques et intellectuels mexicains. C'est ainsi qu'à **l'automne 1923**, **Modotti** présente **Diego Rivera** à son amant et que peu de temps après elle organise la première exposition de photos de **Weston**. Très vite le couple est de toutes les soirées qui comptent. Le travail commercial qui les fait vivre est très important. S'il fait de **Tina** son modèle nu préféré, **Weston** lui apprend aussi les secrets de la photographie. Elle se révèle une élève très douée, s'oriente vite vers les appareils les plus maniables et notamment ceux qui peuvent se passer du trépode, pénible à transporter, que **Weston** utilisait tout le temps. Cadrant des amis et des clients fortunés, elle démontre un grand talent de portraitiste, sensible et précise. **Tina** sait



14. E. WESTON, Diego Rivera, 1924.



15. T. MODOTTI, Frida Kahlo, date inconnue



16. T. MODOTTI, Lys, 1925.



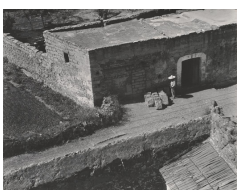
17. T. MODOTTI, Roses, 1924.



18. T. MODOTTI, Tente de Cirque, 1924



19. E. WESTON, Tente de Cirque, 1924



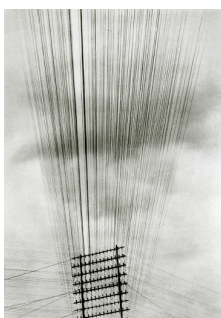
20. E. WESTON, Rue principale, Tepotzotlan, 1924.



21. T. MODOTTI, Arche du couvent Tepotzotlan, 1925.



23. E. WESTON, Titre et date non connus.



22. T. MODOTTI, Fils téléphoniques, 1925.

ensuite faire, sur commande, des portraits de la grande bourgeoisie mexicaine. Leur studio est le cœur de la vie culturelle mexicaine. **Tina Modotti** a pour modèle ses amis peintres, comme **Diego Rivera**, **Frida Kahlo**, **José Orozco**, **David Siqueiros**, écrivains ou poètes comme **Dos Passos**, **Maïakovski**, **Neruda**.

### 3/ UN DIALOGUE ENTRE DEUX ARTISTES ET UNE FRUCTUEUSE INFLUENCE ESTHÉTIQUE

Quelles sont les expérimentations de Tina Modotti et d'Edward Weston pendant leur collaboration ? Comment son amour pour Edward se mêle-t-il à son enthousiasme pour la photographie ? Comment Tina acquière-t-elle une indépendance esthétique ?

#### \_une photographie claire et formaliste

**Weston** écrit : « Les photos de Tina ne perdent rien à être comparées aux miennes. Elles sont différentes, elles sont sa propre expression, mais ne leur sont pas inférieures. » **Tina** emprunte à Weston une pureté du style et des principes de composition.

**Les fleurs, les premières photographies** : **Tina** photographie des séries de fleurs (**16**) à la manière de Weston, en intérieur, des roses (**17**) et des arômes dont le rendu nécessite des temps de pose très longs, avec son appareil grand format posé sur un lourd trépied, fleurs dont elle exalte les formes. Ces gros plans de fleurs et de plantes sont à la fois des images abstraites, des jeux de lignes et pour les roses, dont les pétales sont déjà en décomposition, un *memento mori*.

**les vues d'architecture** : en **1923**, lors d'une excursion à **Tepotzotlan** où se trouvent une école et un monastère de jésuites abandonnés qui datent du 17<sup>ème</sup> siècle, **Weston** est fasciné par les images majestueuses emplies de décrépitude et de silence d'églises écrasées de soleil, en ruine, survivances d'une religiosité populaire et archaïque. **Tina Modotti** joue avec la lumière qui découpe les volumes et prend des angles et des arches très ouvragés des bâtiments coloniaux. Quand **Modotti** et **Weston** traitent un même sujet - la toile translucide d'une tente de cirque par exemple-, la différence entre leurs démarches esthétiques est évidente. Tous deux sont attirés par les lignes sombres qui sillonnent les subtiles variations de la toile, mais **Weston (19)** exclut tout contexte, alors que **Tina (18)** baisse légèrement son regard pour inclure dans l'image des *campesinos* qui profitent de leur jour de congé.

**la vie moderne** : Les deux photographes partagent la foi dans progrès et la technologie. **Tina Modotti** mène des expérimentations influencées par les théories anarchisantes d'un groupe de poètes mexicains *els Estridentistas* qui exaltent la civilisation technologique et la beauté des villes industrielles Sa photographie de fils de téléphone est acclamée (**22**).

**les natures mortes** : Elle entreprend aussi des recherches formelles qui lui sont propres et s'inspirent de la « nouvelle photographie », telle qu'elle se développe en Allemagne et en Russie soviétique (**23**). De son côté, **Weston**, perfectionne sa technique de la nature morte. Une photographie comme *Tres Ollas de Oaxaca* (**24**) est représentative de son style : les pots, parfaitement disposés dans un agencement géométrique, perdent leur utilité pratique et prennent une dimension abstraite.

#### \_une photographie aux contenus émotionnels

**Tina Modotti**, dans ses compositions, mêle deux tendances, la construction rigoureuse à la limite de l'abstraction qui lui vient de son maître et une spontanéité attirée par la rue, les visages des gens et la situation sociale très contrastée de son pays d'accueil. Elle se dégage progressivement de la vision formaliste de Weston pour une approche plus humaine, moins désincarnée et politique.

**les natures mortes** : Il y a la même recherche de pureté formelle dans les natures mortes symboles de la révolution (**25**) et de la lutte des *campesinos* que dans celles des verres.

**le voyage pour Idols behind Altars** : **Tina Modotti** et **Edward Weston** partent ensemble dans l'Ouest, le **Jalisco**, le **Michoacan** et le Sud-Ouest, le **Oaxaca**, photographier les architectures. Au retour, **Tina** signe une série de clichés de masques indiens, de christ pathétiques (**26**) et de portraits de femmes pour la revue **Mexican Folkways**. Elle est immédiatement saluée comme une grande artiste. Tina est fascinée par les visages des indigènes, leurs mains calleuses, les signes que la fatigue et le temps qui laissent des traces. Les Indiens ne sont plus les accessoires d'un paysage bucolique, elle concentre son intérêt sur la façon de s'habiller et de travailler des indigènes mexicains, sur leur mode de vie.

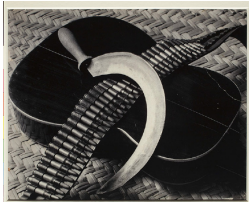
**photographier le corps** : des femmes au travail qui portent des pots sur la tête, des portraits de pêcheurs réparant des filets, des hommes courbés qui chargent des bananes, des mains qui frottent des vêtements ou qui s'appuient sur une pelle, des corps tendus par la misère et les privations, des corps orgueilleux arborant des drapeaux, des corps au travail, des corps éreintés (**27**).... Tous ces corps montrent



23. T. MODOTTI, Verres, 1924.



24. E. WESTON, Tres Ollas de Oaxaca, 1926.



25. T. MODOTTI



26. T. MODOTTI, Christ pathétique, 1925



27. T. MODOTTI, Sans titre, vers 1927.



28. T. MODOTTI, Jeunes pionniers, 1930



29. T. MODOTTI, Scène de rue, 1930



30. T. MODOTTI, Couple au zoo, 1930.

des corps idéologiques qui sont bien loin des corps photographiés par **Weston**.

**vision du Mexique : Edward Weston** a une vision d'un Mexique, lieu du sublime et de la révélation, tandis que **Tina Modotti** a une vision du Mexique et des Mexicains, en mouvement et en révolution. **Weston** rentre aux **États-Unis** au printemps **1926**. Peu de temps après, **Tina** fixe le défilé du **1er Mai** pris d'une terrasse du palais national où, grippée, elle suit les festivités. C'est son premier cliché politique explicite.

#### 4/ UNE RICHE CORRESPONDANCE : UNE DOCUMENTATION SUR L'INTIMITÉ DE LA PHOTOGRAPHE ET SES CONFLITS

Comment Tina Modotti conçoit-elle sa pratique photographique ?

##### écrire

De **1922 à 1931**, **Tina Modotti** se confie à **Edward Weston** comme dans un journal intime. La correspondance avec **Weston**, les lettres de **Weston** sont perdues, est faite de doutes, d'émotions, de sentiments, de passions ; une passion amoureuse puis une amitié. Dans un dialogue à distance, elle fait une analyse claire et personnelle de ses expériences. Ses lettres nous permettent de connaître sa personnalité exaltée et sa nature d'artiste. Dans ses lettres, elle évoque sa relation à la photographie, d'un point de vue technique. Elle écrit les problèmes posés par tous ses négatifs en format 8 x 10 qui lui impose de faire un un châssis-pressé sur mesure à **Berlin (28, 29, 30)**. D'un point de vue professionnel, la photographie est analysée avec justesse comme un métier en plein essor qui lui promet une vie indépendante en relation avec les arts, **Tina Modotti à Berlin** évoque l'espoir de commandes provenant de périodiques américains pour subvenir à ses besoins. Photographe, tenir un studio, c'est aussi l'occasion de faire des rencontres ; dans ses lettres mexicaines, elle évoque sa vie socialement très active, ses rencontres et les personnalités qui demandent à être photographiées. C'est aussi un regard, un moyen d'expression fécond.

##### extraits

**Mexico, 7 juillet 1925 :**

**autour des liens entre l'art et la vie :** « Maintenant, je suis convaincue que tant qu'il s'agit de création (hormis la création de l'espèce) les femmes sont des incapables. Elles sont trop bornées, incapables de se concentrer et de se laisser absorber totalement par une chose... Je ne parviens pas, comme tu l'as dit une fois, à résoudre le problème de la vie en me perdant dans le problème de l'art. ... Non seulement je ne peux pas le faire, mais je sens aussi que le problème de la vie gêne celui de l'art. Quel est mon problème de la vie ? C'est surtout un effort pour me détacher de la vie de façon à être capable de me consacrer totalement à l'art... Dans mon cas la vie lutte constamment pour être capable de dominer et l'art, bien-sûr, s'en ressent, ... en d'autres termes je mets trop d'art dans ma vie. »

**Berlin, 23 mai 1930 :**

**autour des difficultés d'intégration à Berlin :** « Même dans le domaine photographique, je ne sais pas quoi faire au juste. J'ai dit un peu plus haut que j'allais essayer de m'en sortir sans faire de portraits, en partie par goût, mais aussi parce qu'il y a ici une telle concurrence, et les prix sont tellement bas que je ne me sens pas le courage d'entrer en lice et de lutter ... On m'a proposé de faire du « reportage » ou de travailler pour les journaux, mais je ne me sens pas vraiment faite pour ce genre de chose. Je suis toujours convaincue que c'est un métier d'homme, moi si beaucoup de femmes le pratiquent ; peut-être en sont-elles capables, mais moi, je ne suis pas assez agressive.... Je me suis mise à sortir avec mon appareil, mais nada. Tout le monde ici me dit que la Graflex est trop voyante et trop volumineuse ; à Berlin, les gens utilisent des appareils beaucoup plus compacts. J'en saisis bien les avantages, évidemment ; on attire beaucoup moins l'attention ; j'ai même essayé un merveilleux petit appareil, qui appartient à un ami, mais il ne me plaît pas autant que la Graflex pour travailler ; on ne peut pas voir le cliché dans son format définitif ; peut-être parviendrais-je à m'y habituer, mais de toute façon, il est désormais hors de question que je m'achète un appareil, étant donné que j'ai été obligée de me payer le matériel d'agrandissement. En outre, un appareil plus petit ne me serait utile que si j'avais l'intention de travailler dans les rues, et je ne suis pas du tout sûre d'en avoir envie ». Plus loin dans ses lettres, **Tina Modotti** évoque la somme des difficultés qu'elle rencontre à **Berlin**, difficulté avec la lumière, ses interrogations sur le choix des sujets à privilégier et notamment la photographie de rue, ses difficultés avec son lourd Graflex, ses difficultés financières - avoir et partager une chambre noire, acheter du matériel, acheter un Leica -, mais encore personnelles - la question de l'anonymat, la clandestinité -. Cette correspondance est l'occasion de revendiquer un rôle actif dans la création d'images au lieu d'être un simple modèle, fétiche ou objet soumis au désir des hommes.



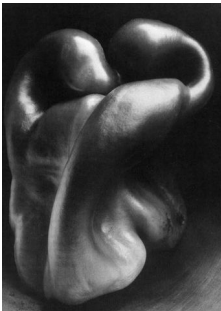
31. E. WESTON, Toilettes, 1930.



32. E. WESTON, Coquillages,  
1929



33. E. WESTON, Nue, 1935.



34. E. WESTON, Poivron, 1930.

## 5/ EDWARD WESTON APRÈS TINA MODOTTI : LA PHOTOGRAPHIE PURE

Quelle est l'esthétique des photographies de Weston après l'expérience Mexicaine ?

### \_le gros plan sur les objets du quotidien

Les coquillages de **Weston (32)** sont des photographies de pure forme, « des photographies sublimes et sensuelles, à couper le souffle » pour employer les mots de **Tina Modotti. Weston** à la fin des années 20, se consacre à des images presque exclusivement centrées sur l'objet **(31)**, extrait de son contexte habituel, et met en avant les formes organiques ou formes artificielles, pour rendre « la substance de la chose elle-même. »

### \_les lignes de force

**Weston** continue à faire des photos magnifiquement construites, universelles. Il professe d'ailleurs que ses images n'ont pas de signification au-delà de leur beauté **(33)**. Il bénéficie d'une bourse de la part de la **Fondation Guggenheim**, une des premières, et regroupe ses photographies dans un portfolio *My Camera at Point Lobos*.

### \_le précisionnisme et le groupe f-64

Le groupe f-64 se fait l'avocat du précisionnisme en préconiant l'utilisation de la chambre, des objectifs à faible ouverture **(34)**.

### Bibliographie :

Emma LAVIGNE (dir.), 2018. *Couples modernes, 1900-1950*, Catalogue d'exposition (Metz, Centre Pompidou, 28 avril au 20 août 2018), Paris : Gallimard.