

2004
-2024



JEU DE



PAUME



D'IMAGES

DOSSIER DOCUMENTAIRE

Tina Modotti

L'œil de la révolution

Bertille Bak

Abus de souffle

13.02 - 12.05.2024

2 ANS

Dossier documentaire mode d'emploi

Conçu par le service des projets éducatifs et les professeurs relais des académies de Créteil et de Paris, en collaboration avec les services des expositions et des éditions du Jeu de Paume, ce dossier rassemble des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

→ **Découvrir les expositions** offre une première approche du projet et du parcours des expositions, ainsi qu'une bibliographie indicative.

→ **Approfondir les expositions** développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

→ **Pistes de travail** initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres présentées dans les expositions.

Ce dossier documentaire est téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

Contacts

Audrey Grollier

Chargée des groupes
et des publics adultes
Réservation des visites
Partenariats champ social
et médico-social
01 47 03 12 41
serviceeducatif@jeudepaume.org

Julia Parisot

Chargée des publics jeunes
et scolaires
Partenariats scolaires
et formations enseignants
01 47 03 04 95
juliaparisot@jeudepaume.org

Sabine Thiriot

Responsable des projets éducatifs
sabinethiriot@jeudepaume.org

Claire Boucharlat

Conférencière et formatrice
claireboucharlat@jeudepaume.org

Rachael Woodson

Conférencière et formatrice
rachaelwoodson@jeudepaume.org

Axelle Maga

Assistante / chargée d'activités
éducatives
service-educatif@jeudepaume.org

Céline Lourd

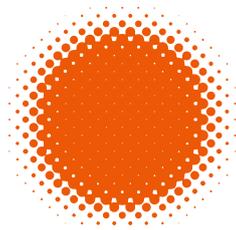
Professeur-relais, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel

Professeur-relais, académie de Créteil
cedrilmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE

A	DÉCOUVRIR LES EXPOSITIONS	7
	Présentation de l'exposition « Tina Modotti. L'œil de la révolution »	8
	Biographie	12
	Bibliographie indicative et ressources en ligne	14
	Présentation de l'exposition « Bertille Bak. Abus de souffle »	16
	Bibliographie indicative et ressources en ligne	20
B	APPROFONDIR LES EXPOSITIONS	23
	Introduction	25
	Contextes et territoires	26
	Photographie documentaire et sociale	30
	Résistances et fictions	36
C	PISTES DE TRAVAIL	41
	Modernités artistiques et « renaissance mexicaine »	42
	Démarches documentaires et engagements	47





1. Tina Modotti
Femme au drapeau
1927
The Museum of Modern Art, New York
Image digitale © 2024 Museum of Modern
Art, New York/Scala, Florence

Activités enseignants et scolaires

Centre d'art dédié aux images des ^{xx}e et ^{xxi}e siècles, le Jeu de Paume est engagé dans le domaine de l'éducation artistique et culturelle. Ses activités, formations et ressources visent à explorer les multiples dimensions de l'image, tant historiques que contemporaines.

→ Rencontres enseignants

Lors de chaque session d'expositions au Jeu de Paume, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une visite commentée, dont l'objectif est d'échanger autour des axes de travail et de préparer ensemble la venue des classes ou des groupes au Jeu de Paume. À cette occasion, le dossier documentaire des expositions est présenté et transmis aux participants.

mardi 5 mars 2024, 18h30 - 20h

visite des expositions « Tina Modotti. L'œil de la révolution » et « Bertille Bak. Abus de souffle »

- ouverte à tous les enseignants et les équipes éducatives
- sur inscription :

<https://jeudepaume.org/evenernement/rencontre-enseignants-tm-bb/>

→ Visites-conférences ou visites libres pour les classes

Les conférencières du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions, en favorisant l'observation, la participation et la prise de parole des élèves.

- tarifs :

Visites commentées

Pour une classe : 90 €, tarif réduit 45 €*

Visites libres

Pour une classe : 90 €, tarif réduit 45 €*

* Tarif réduit : élèves à besoins éducatifs particuliers, réseaux d'éducation prioritaires, quartiers prioritaires de la politique de la ville

- sur réservation :

au 01 47 03 12 41

serviceeducatif@jeudepaume.org

→ Visites périscolaires

Les activités ludiques et créatives du livret enfants servent à guider votre groupe dans l'exposition.

Pour tous les centres de loisirs : 45 €

- sur réservation :

serviceeducatif@jeudepaume.org



Retrouvez le programme des activités éducatives 2023-2024 et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace enseignants / animateurs : <https://jeudepaume.org/espace-enseignants/>

→ Dernier(s) mardi(s) du mois mardis 27 février, 26 mars et 30 avril, de 11 h à 21 h

- programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume
- gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus

→ Ping-Pong, le programme enfants et familles

visites en famille, ateliers de création pour les 3-6 ans, atelier cyanotype pour les 7-11 ans et visites contées

<https://jeudepaume.org/enfants-et-familles>

→ Les cours du Jeu de Paume les mercredis, 18h30 - 20h

- programme et dates :

<https://jeudepaume.org/evenernement/cours-session-2023-2024/>

Activités relais et publics du champ social et médico-social

Le Jeu de Paume se veut un lieu convivial de découvertes et d'échanges autour des images. Il s'engage à favoriser l'accès de tous les publics à sa programmation et à accompagner les visiteurs à besoins spécifiques dans leur rencontre avec les œuvres.

→ Rencontres relais

Les relais culturels du champ social et médico-social sont invités à une rencontre au début de chaque cycle d'expositions pour découvrir les projets et échanger autour des images présentées.

mardi 27 février 2024, 14 h - 16 h

visite des expositions « Tina Modotti. L'œil de la révolution » et « Bertille Bak. Abus de souffle »

- sur inscription :

<https://jeudepaume.org/evenernement/rencontre-action-sociale-tm-bb/>

→ Visites commentées ou visites libres

Les publics et relais du champ social bénéficient de la gratuité du droit d'entrée aux expositions, en tant que visiteurs individuels ou en groupe.

- sur réservation :

01 47 03 12 41

actionsociale@jeudepaume.org

Le Jeu de Paume fait partie de la mission Vivre ensemble du ministère de la Culture.



Retrouvez le programme, les informations et les ressources sur le site du Jeu de Paume, espace « action sociale » : www.jeudepaume.org

Pour l'accueil des visiteurs en situation de handicap, vous pouvez consulter la page « accessibilité » : www.jeudepaume.org



2. Bertille Bak
Mineur Mineur
2022

A DÉCOUVRIR LES EXPOSITIONS

« C'est à l'étude de Tina Modotti photographe qu'invite donc cette exposition, la première de cette importance à lui être consacrée à Paris. Quelques images-icônes, souvent mises en avant, ont fait oublier l'essentiel, à savoir que son travail ne cherche pas à plaire mais se révèle bien davantage soucieux d'adhésion au réel et d'une forme de vérité. Longtemps étudiée à travers le seul prisme de l'influence d'Edward Weston, l'œuvre photographique de Modotti se détache enfin, depuis plusieurs années maintenant, dans sa singularité : sa relative brièveté - moins d'une décennie - ; son évolution marquée et rapide - de la photographie d'art de ses débuts à l'engagement politique et social - et son ancrage géographique unique - à la fois fortement enraciné dans un contexte mexicain et traversé de multiples influences extérieures. »

Quentin Bajac, directeur du Jeu de Paume, in *Tina Modotti*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume/Flammarion ; Barcelone, Fundación MAPFRE, 2024, p. 11.



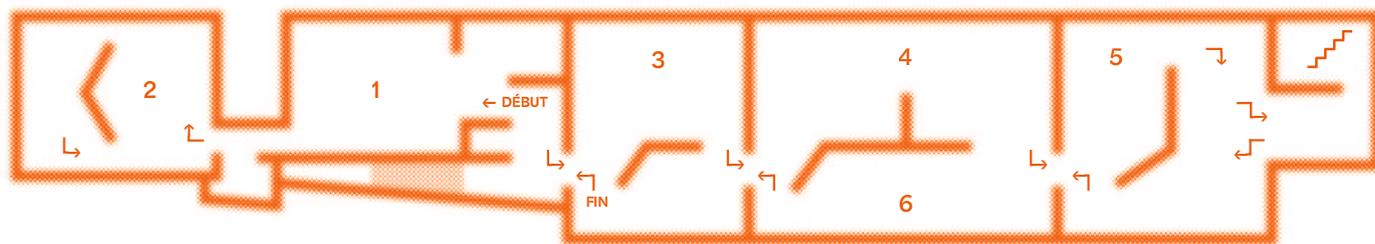
« La justesse, la justice, voilà deux concepts qui animent Bertille Bak depuis ses débuts. Elle porte en étendard son héritage familial - elle est petite-fille de mineurs polonais du nord de la France. Dans ses premiers projets, cette native d'Arras s'intéresse aux cités minières : "[...] Dans les cités minières, il y avait une vraie solidarité, chacun avait un rôle à jouer. C'est de là qu'est partie mon envie de m'intéresser à d'autres groupes unis par un territoire, des traditions, un folklore commun", raconte l'artiste.

Si les œuvres de Bertille Bak sont nourries d'une observation minutieuse de longue durée, elles dépassent le cadre rigoureux du pur enregistrement du réel par des digressions humoristiques, à la lisière du burlesque et de l'absurde. Entre documentaire sociologique et fiction poétique. »

Séverine Pierron, « Chez Bertille Bak, entre documentaire sociologique et fiction poétique », Paris, Prix Marcel Duchamp, 2023 (<https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/chez-bertille-bak-entre-documentaire-sociologique-et-fiction-poetique>).

3. Tina Modotti
Masque sur natte en feuilles de palmier
1926
Avec l'aimable autorisation de la galerie
Throckmorton Fine Art, New York

Présentation de l'exposition « Tina Modotti. L'œil de la révolution »



Niveau 2

La vie de Tina Modotti (Udine, Italie, 1896 – Mexico, 1942) a été marquée par quelques-uns des événements historiques les plus importants de la première moitié du ^{xx}e siècle : l'émigration économique des Européens vers l'Amérique, la naissance du cinéma muet sur la côte ouest des États-Unis, les mouvements agraires postrévolutionnaires au Mexique, l'essor du muralisme politique, la revendication de la culture indigène mexicaine, l'émancipation des femmes dans la sphère publique, l'opposition entre staliniens et trotskistes après la révolution russe de 1917 et la guerre civile espagnole. Elle fait partie d'une génération de femmes qui a apporté une contribution majeure à la photographie des années 1920, et si l'on ne peut à ce jour lui attribuer que quatre cents photographies environ, leur nombre augmente à chaque nouvelle découverte, comme en témoigne cette exposition. Tina Modotti a exercé une grande influence sur la photographie mexicaine ultérieure, de Manuel Álvarez Bravo à Graciela Iturbide.

Modotti s'est initiée à la pratique de la photographie grâce à Edward Weston ; toutefois, son œuvre, qui développe une vision très personnelle, dépasse l'enseignement formaliste de ce dernier. Après son émigration économique depuis la ville italienne d'Udine jusqu'à San Francisco et Los Angeles, Modotti part pour le Mexique, où elle participe à la « renaissance mexicaine » et à l'effervescence culturelle postrévolutionnaire. Intégrée au cercle des artistes et des muralistes établis sur place, elle allie rapidement une « photographie incarnée » au formalisme de Weston : le fait d'être issue d'une famille modeste, d'être une immigrée et d'être née femme influence son regard, le rendant particulièrement sensible aux injustices sociales.

Militante du Parti communiste mexicain (PCM) dès 1927, elle dénonce la condition des démunis avec son appareil photo, insistant notamment sur la construction d'un nouvel imaginaire autour des femmes mexicaines. En 1930, Modotti est expulsée du Mexique en raison de son engagement communiste. Elle vit alors pendant plusieurs années en Union soviétique, où son militantisme photographique se transforme en activisme : en effet, il semble qu'elle abandonne la photographie pour se consacrer à la politique.

Au milieu des années 1930, le Parti communiste soviétique l'envoie en Espagne. Durant la guerre civile, elle a la charge de la coordination du Secours rouge international (SRI) : elle organise l'évacuation des « enfants de la guerre », coordonne la gestion des hôpitaux militaires et mène à bien les missions relatives à la propagande. À la suite de la défaite des républicains en 1939, elle traverse les Pyrénées aux côtés de milliers d'exilés. Épuisée et désillusionnée par l'issue de la guerre d'Espagne, elle doit à nouveau quitter l'Europe. Elle décède en 1942 dans la ville de Mexico.

Commissaire : Isabel Tejeda Martín, assistée d'Eva M. Vives Jiménez



4. Tina Modotti
Femme de Tehuantepec portant un jicalpextle
1929
Avec l'aimable autorisation de la galerie
Throckmorton Fine Art, New York

1

Premières années : d'Udine à Los Angeles

Tina Modotti naît à Udine le 16 août 1896, dans une famille disposant de peu de ressources. Enfant, elle vit en Autriche, où son père, Giuseppe, travaille comme mécanicien. Après être retourné à Udine en 1905, ce dernier émigre aux États-Unis dans l'idée d'y faire ensuite venir sa famille. En 1913, alors qu'elle a seulement 16 ans, Tina Modotti le rejoint à San Francisco, où vivent près de vingt mille Italiens. Elle commence à travailler dans le secteur textile, puis s'introduit peu à peu dans le milieu du théâtre amateur. En 1915, elle rencontre Roubaix de l'Abrie Richey, dit « Robo ». Ils emménagent ensemble à Los Angeles, ville riche en propositions culturelles et intellectuelles dans lesquelles son travail créatif ultérieur prendra sa source. C'est là qu'elle rencontre le photographe Edward Weston, pour qui elle pose à partir de 1920. Par ailleurs, elle écrit et publie ses premiers poèmes et tente sa chance au cinéma ; elle joue à changer d'identité au travers de vêtements et de costumes, comme on peut le voir sur des photos de famille où elle pose habillée en danseuse ou vêtue d'un pantalon, affichant l'indépendance de la « nouvelle femme ». Pendant cette période, elle joue dans au moins trois films. Dans *The Tiger's Coat*, Modotti interprète une femme mexicaine. Son physique, ses cheveux noirs et son teint méditerranéen lui valent d'être cantonnée aux stéréotypes que les Nord-Américains associent alors à la femme latino, mythifiée sous les traits d'une figure exotique, romantique et perfide.

2

Mexique : de l'autre côté de l'objectif

En 1923, Tina Modotti part avec Weston pour Mexico, où ils ouvrent un studio de portraits. Parallèlement, ils explorent le pays en le photographiant, comme le montrent les différentes prises de vue du *Convent of Tepotzotlán, Mexico* [Couvent de Tepotzotlán, Mexique] ou les deux versions de *Zuno's House, the Courtyard* [Maison de Zuno, le patio], dont on ignore qui est précisément l'auteur – c'est aussi le cas d'autres œuvres de cette exposition, d'où la présence des noms des deux photographes sur certains cartels. Cette section permet ainsi de comparer les regards différents qu'offrent les deux photographes sur divers motifs et modèles : le chapiteau d'un cirque, l'anthropologue Anita Brenner et Luz Jiménez, promotrice du *nahuatl*, un dialecte mexicain. Durant ces années au cours desquelles le Mexique postrévolutionnaire vit une « renaissance » artistique et culturelle, Modotti devient une figure incontournable dans le pays et y transforme le paysage de la photographie. Elle ajoute à la perfection formelle apprise auprès de Weston un regard personnel, défini par sa façon de voir et d'appréhender la vie, d'où se dégagent sa sensibilité à l'être humain et sa dénonciation des injustices sociales.

3 La renaissance mexicaine

Durant ses premières années mexicaines, Modotti travaille à des natures mortes représentant principalement des fleurs de lys, des géraniums, des roses et des cactus, mais elle réalise aussi des portraits dont certains serviront, dans les revues illustrées de l'époque, d'emblèmes d'une mexicanité aux origines culturelles indigènes. Elle documente aussi le travail des muralistes mexicains, dont Diego Rivera et José Clemente Orozco, pour diverses publications, comme *Idols Behind Altars* [Des idoles derrière les autels] d'Anita Brenner, la monographie consacrée à Rivera par Ernestine Evans ou la revue *Mexican Folkways*. Fin 1926, Edward Weston rentre aux États-Unis. Dès le début de la même année, Modotti, qui a fait l'acquisition à San Francisco d'un appareil Graflex plus léger que son ancien Corona, sort dans la rue, pleine d'énergie, pour photographier Mexico et ceux qu'elle considère désormais comme ses concitoyens.

4 Photographie et engagement politique : le Mexique, c'est son peuple

Après son adhésion au Parti communiste en 1927, l'engagement politique de Tina Modotti s'intensifie. Elle intègre le Secours rouge international et collabore en tant que traductrice et photographe au journal *El Machete*, qui s'adresse à un lectorat de paysans. D'autre part, elle suit et photographie des manifestations et participe à des associations politiques telles que Manos Fuera de Nicaragua [Ne touchez pas au Nicaragua]. Évitant de faire poser ses sujets, elle photographie les individus dans des situations réelles : des citoyens faisant la queue pour mettre leurs biens en gage, des paysans étudiant dans les écoles agraires, des vendeurs de *tortillas*, de choux, de chapeaux, des porteurs de maïs ou de bois, des lavandières de Tehuantepec, des mères portant leurs enfants, des enfants très pauvres du quartier de La Bolsa, des fêtes populaires... Certaines de ces photos ont été publiées dans des journaux comme *El Machete*, mais aussi dans des revues étrangères – la plupart du temps d'obédience communiste – telles qu'*AIZ* et *Der Arbeiter-Fotograf* (Berlin), *New Masses* (New York) ou *Put Mopra* (Moscou).

5 De la description au symbole : allégories politiques

Modotti fait face au dilemme de la représentation : comment trouver un langage visuel accessible au peuple sans trahir ses principes esthétiques ? Pour ce faire, elle pratique une photographie à caractère symbolique et allégorique : *Woman with Flag* [Femme au drapeau] n'est pas seulement une image du communisme, elle exprime la capacité des êtres humains à acquérir leur indépendance grâce à la force de leur volonté et à leurs idéaux politiques. Modotti compose aussi des natures mortes dont les éléments juxtaposés représentent des concepts abstraits qui évoquent le peuple comme entité émancipée et l'idéal communiste d'un avenir naissant du travail de la terre (*Hoz, canana y mazorca* [Faucille, cartoucière et épi de maïs] ou *Brazo de guitarra, canana y mazorca* [Manche de guitare, cartoucière et épi de maïs]). Dans son manifeste photographique de 1929, dont la publication coïncide avec son exposition individuelle dans le hall de la Bibliothèque nationale du Mexique, Modotti réfute l'existence d'une imagination créative individuelle et déclare qu'elle ne se considère pas comme une « artiste », mais comme une « photographe », métier en accord avec ses idéaux prolétaires.

6 Après la photographie : l'action politique, 1930-1942

En 1930, Tina Modotti est expulsée du Mexique et retourne en Europe après avoir été accusée à tort d'avoir participé à un attentat contre le président Pascual Ortiz Rubio. Elle séjourne brièvement à Berlin, où elle essaye, sans succès, de se consacrer à la photographie, mais repart rapidement pour l'Union soviétique. Dès lors, elle se concentre sur ses activités en tant que membre du Secours rouge international (SRI). On ne trouve plus trace d'une activité photographique professionnelle de Modotti après cette date. Le Parti communiste soviétique l'envoie en Espagne républicaine. Pendant la guerre civile, elle coordonne le SRI : elle réorganise l'hôpital de Maudes à Madrid, qui accueille les miliciens blessés ; elle supervise *Ayuda. Semanario de la solidaridad*, le journal du SRI, où elle signe quelques articles sous différents pseudonymes, « María », « Carmen Ruiz » ou « Vera Martini » ; elle est responsable de la propagande. Dépendant politiquement du Parti communiste, le SRI est alors la principale organisation dédiée à l'aide et au secours des prisonniers politiques et de leurs familles. En 1937, Modotti prend part à l'organisation du II^e Congrès international des écrivains pour la défense de la culture à Madrid, Valence et Barcelone. Parmi les participants se trouvent André Malraux, Anna Seghers, Ernest Hemingway, Alexis Tolstoï, Octavio Paz, Elena Garro, Rafael Alberti, María Teresa León, Robert Capa et Gerda Taro. En 1939, elle retourne à Mexico avec Vittorio Vidali, un agent secret et homme politique communiste italien qui est alors son compagnon. Elle meurt prématurément d'une crise cardiaque en 1942. Après son décès, ses amis mexicains et des républicains espagnols exilés lui rendent un hommage dans la ville de Mexico. Peu à peu tombé dans l'oubli, son œuvre photographique recommence à être exposé et étudié à partir des années 1970.



Le guide de l'exposition est téléchargeable en ligne sur le site du [Jeu de Paume](#).

Biographie



5. Abel Plenn
Tina Modotti
Vers 1927
The Museum of Modern Art, New York
Image digitale © 2024 Museum of Modern Art,
New York/Scala, Florence

1896

Tina Modotti naît le 16 août à Udine (Italie). Elle est la fille d'une couturière et d'un mécanicien.

1906

Son père, Giuseppe Modotti, émigre aux États-Unis. Tina Modotti quitte l'école et commence à travailler dans une usine.

1913

À l'âge de 16 ans, elle voyage seule depuis l'Italie jusqu'à San Francisco pour y retrouver son père. Au cours des premières années qu'elle passe dans cette ville, elle travaille dans un atelier de couture tout en découvrant la richesse d'une vie culturelle à laquelle elle prendra bientôt part.

1915

Elle rencontre le poète Roubaix de l'Abrie Richey, dit « Robo », qui devient son compagnon et l'introduit dans les cercles artistiques californiens.

1920

Modotti commence une carrière de comédienne en jouant dans des films muets à Hollywood et pose pour plusieurs photographes, dont Edward Weston.

1922

Robo Richey part pour le Mexique afin de vivre de près la « renaissance mexicaine » postrévolutionnaire, mais il y meurt de la variole en février. Tina Modotti se rend pour la première fois dans le pays afin d'organiser ses funérailles.

1923

Modotti convainc Edward Weston, devenu son compagnon, de déménager au Mexique. Elle combine son apprentissage de la photographie avec un engagement politique croissant. Très rapidement, Modotti crée un style photographique axé sur la dénonciation des conditions de vie des « dépossédés » et des travailleurs mexicains. Sans abandonner le formalisme appris auprès de Weston, elle accorde une attention particulière aux portraits de femmes et d'enfants.

1925-1926

Lors d'un voyage en famille à San Francisco, elle suit les conseils de la photographe Consuelo Kanaga et vend son ancien appareil, un encombrant Corona, pour le remplacer par un Graflex de plus petite taille. Celui-ci lui permet de travailler plus facilement en extérieur, dans la rue.

1926

Weston quitte le Mexique en fin d'année.

1927

Modotti adhère au Parti communiste mexicain.

1928

Julio Antonio Mella, jeune leader communiste cubain en exil, devient son compagnon.

1929

Mella est assassiné en pleine rue. Accusée d'être impliquée dans cet événement, Modotti est victime d'un violent acharnement médiatique.

Elle entreprend alors un voyage dans l'État d'Oaxaca. Elle s'arrête notamment à Juchitán et à Tehuantepec, où son travail se rapproche du reportage de rue.

Elle organise aussi sa première exposition personnelle dans le hall de la Bibliothèque nationale du Mexique.

1930

En février, elle est arrêtée et expulsée du pays après avoir été accusée - à tort - d'avoir participé à un complot visant à assassiner le président mexicain Pascual Ortiz Rubio.

Modotti voyage en Europe en tant que réfugiée politique.

Elle s'installe d'abord à Berlin pendant quelques mois, durant lesquels elle produit un petit nombre de photographies. À l'automne, elle déménage en Union soviétique, où elle travaille à temps plein pour le Secours rouge international (SRI). On considère que c'est à ce moment qu'elle abandonne la photographie.

1933

Sur ordre du Parti communiste, elle s'installe à Paris avec Vittorio Vidali, agent stalinien d'origine italienne, et participe à une campagne internationale de lutte contre le fascisme lancée à la suite de l'incendie du Reichstag et de l'arrivée au pouvoir de Hitler.

1934

Modotti organise une exposition dénonçant le fascisme italien au nom du Comité international des femmes contre la guerre et le fascisme.

1936

La victoire du Front populaire espagnol et le déclenchement de la guerre civile surprennent Modotti en Espagne.

En tant que membre du Secours rouge international espagnol, elle participe activement à la coordination d'hôpitaux militaires, à la création d'abris et de centres d'aide pour les civils, à l'édition du magazine *Ayuda* [Secours] et à l'organisation du réseau d'adoption d'enfants réfugiés et orphelins « Niños de la Guerra » [Enfants de la guerre].

1937

Modotti participe à l'organisation du II^e Congrès international des écrivains pour la défense de la culture, qui se tient à Madrid, à Valence et à Barcelone. Elle y rencontre, entre autres, María Luisa León, Rafael Alberti, Miguel Hernández et Antonio Machado.

Elle édite *Viento del pueblo* [Vent du peuple] de Miguel Hernández, un ouvrage qui combine images photographiques et poèmes.

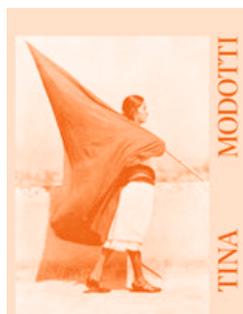
1939

Modotti quitte l'Espagne après l'arrivée au pouvoir de Franco et retourne au Mexique sous une fausse identité.

1942

Le 5 janvier, à Mexico, Tina Modotti meurt d'une crise cardiaque dans le taxi qui la ramène chez elle. Ses amis organisent une exposition en son hommage à Mexico, où elle est enterrée. Sur sa tombe est gravé un poème écrit à sa mémoire par Pablo Neruda.

Catalogue de l'exposition



→ *Tina Modotti*, textes de Magaly Alcántara Franco et David Caliz Manjarrez, Claudio Natoli, Laura Branciforte, Rosa Casanova et Jorge Ribalta, Eva M. Vives Jiménez, et Isabel Tejada Martín, Paris, Jeu de Paume/Flammarion ; Barcelone, Fundación MAPFRE, 2024.

Ouvrages sur Tina Modotti

- CARONIA, Maria, et VIDALI, Vittorio, *Tina Modotti. Photographe et révolutionnaire*, Paris, Des femmes, 1981.
- CHAUVEAU, Marie-Claude, et COSI, Marie, *Tina Modotti. Les années mexicaines, 1923-1930*, Biarritz, Contrejour, 2021.
- CIMORELLI, Dario, et COSTANTINI, Eicardo, *Tina Modotti*, Milan, Silvana Editoriale, 2014.
- CORTANZE, Gérard de, *Moi, Tina Modotti, heureuse parce que libre*, Paris, Albin Michel, 2020.
- COSTA-PRADES, Bernadette, *Tina Modotti*, Paris, Philippe Rey, coll. « Fugues », 2015.
- HOOKS, Margaret, *Tina Modotti. Amour, Art et Révolution*, traduit de l'anglais par Béatrice Vierende, Paris, Anatolia, 1995.
- HORNEDO MARÍN, Ana Cecilia, et ROHAN-CSERMAK, Henri de (dir.), *Tina Modotti*, Paris, Canopé éditions, coll. « Maîtriser », 2019.
- *Tina Modotti. Photographie, liberté et révolution*, cat. exp., Paris, Istituto Italiano di Cultura, 2020 (<https://issuu.com/iicparigi/docs/iic-modotti>).
- TOFFOLETTI, Riccardo, *Tina Modotti. Une flamme pour l'éternité*, Nantes, Paris, Biarritz, En Vues, 1999.

Articles sur Tina Modotti

- DENOYELLE, Françoise, « Tina Modotti (Margaret Hooks). Compte-rendu », vol. 13, n° 74, 1995, p. 224 (https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1995_num_13_74_2799).
- DER HAROUTIOUNIAN, Gérard, « Les ombres sonores de Tina Modotti », *Hypothèses*, 3 et 14 octobre 2018, partie 1 (<https://paragone.hypotheses.org/1959>) et partie 2 (<https://paragone.hypotheses.org/2025>).
- LOWE, Sarah Margaret, *Tina Modotti's Vision: Photographic Modernism in Mexico, 1923-1930*, thèse de doctorat de philosophie, City University of New York (CUNY), 1996 (https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2724&context=gc_etds).
- PONIATOWSKA, Elena, « Tina Modotti et Manuel Álvarez Bravo. Les destins parallèles », *Vie des Arts*, vol. 46, n° 188, automne 2002, p. 77-79 (<https://www.erudit.org/fr/revues/va/2002-v46-n188-va1163255/52853ac.pdf>).
- SAWHNEY, Savitri, « Revolutionary Work: Pandurang Khankhoje and Tina Modotti », *Documenta 14*, 2017 (https://www.documenta14.de/en/south/903_revolutionary_work_pandurang_khankhoje_and_tina_modotti).

Films et podcasts

- CLEMENTS, Roy, *The Tiger's Coat*, avec Tina Modotti, Lawson Butt, Myrtle Stedman, Miles McCarthy, 1920, 50 min (<https://www.youtube.com/watch?v=4rACOLLGm4k> ou <https://www.youtube.com/watch?v=ejN8rcBPiIU>).
- MULVEY, Laura, et WOLLEN, Peter, *Frida Kahlo & Tina Modotti*, film documentaire, Royaume-Uni, 1983, 29 min, DVD Centre audiovisuel Simone de Beauvoir (<https://www.youtube.com/watch?v=AjEHOOFZDFY>).
- « Tina Modotti, photographe et militante », France Culture, *La Compagnie des œuvres*, série « Des femmes photographes », 17 mai 2021, 58 min (<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-oeuvres/tina-modotti-photographe-et-militante-1699877>).

Ouvrages et articles généraux

- ARTEAGA, Agustín (dir.), *Mexique 1900-1950. Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco et les avant-gardes*, cat. exp., Paris, RMN/Grand Palais ; Mexico, Museo Nacional de Arte, 2016.
- BRENNER, Anita, *Idols Behind Altars*, photographies d'Edward Weston et Tina Modotti, New York, Harcourt, Brace and Company, 1929 (<https://archive.org/details/idolsbeltar00bren/page/n55/mode/2up>).
- DIDI-HUBERMAN, Georges (dir.), *Soulèvements*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2016.
- DULLIN, Sabine, et STUDER, Brigitte, « Communisme + transnational. L'équation retrouvée de l'internationalisme au premier xx^e siècle », *Monde(s)*, n° 10, 2016, p. 9-32 (<https://www.cairn.info/revue-mondes-2016-2-page-9.htm&wt.src=pdf?contenu=article>).
- GALIFOT, Thomas, ROBERT, Marie, et POHLMANN, Ulrich, *Qui a peur des femmes photographes ? 1839-1945*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay ; Vanves, Hazan, 2015.
- GAUTREAU, Marion, « La photographie mexicaine des années vingt aux années cinquante et *Le labyrinthe de la solitude* : muse, reflet, empreinte ? », *L'Âge d'or*, n° 8, 2015 (<http://journals.openedition.org/agedor/354>).
- JOSCHKE, Christian, « Introduction. Nouveaux regards sur la photographie ouvrière », *Transbordeur*, n° 4, *Photographie ouvrière*, 2020, p. 6-15 (<https://transbordeur.ch/fr/2020/introduction-nouveaux-regards-sur-la-photographie-ouvriere/>) ; « Le marché transnational des images politiques », *Études photographiques*, n° 35, printemps 2017 (<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3691>).
- LEBART, Luce, et ROBERT, Marie (dir.), *Une histoire mondiale des femmes photographes*, Paris, Textuel, 2020.
- LEMPÉRIÈRE-ROUSSIN, Annick, « Expertises sur la nation : anthropologues et historiens dans le Mexique révolutionnaire », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 27, 199, p. 43-45 (https://www.persee.fr/doc/mat_0769-3206_1992_num_27_1_410635).
- LUGON, Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, coll. « Le champ de l'image », 2001, 2^e éd. 2011 ; « L'esthétique du document. Le réel sous toutes ses formes (1890-2000) », in André Gunthert et Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenot, 2007, p. 357-421.
- *La Photographie mexicaine*, Arles, Actes Sud, coll. « Photo Poche », 2018.
- RIBALTA, Jorge (dir.), *The Worker Photography Movement (1926-1929). Essays and Documents*, cat. exp., Madrid, Museo Reina Sofia/TF Editores, 2001.
- TURGEON, Rosa, *Le Muralisme et la reconstruction de l'imaginaire national mexicain*, mémoire de maîtrise en sociologie, Montréal, université du Québec, 2010 (<https://archipel.uqam.ca/3696/1/M11575.pdf>).
- VELASCO-PUFLEAU, Luis, « Stridentisme et antifascisme dans le Mexique postrévolutionnaire », *Artă și educație artistică*, 2011, 16 (1), p. 5-10 (<https://hal.science/hal-01769373/document>).

Ressources pédagogiques*

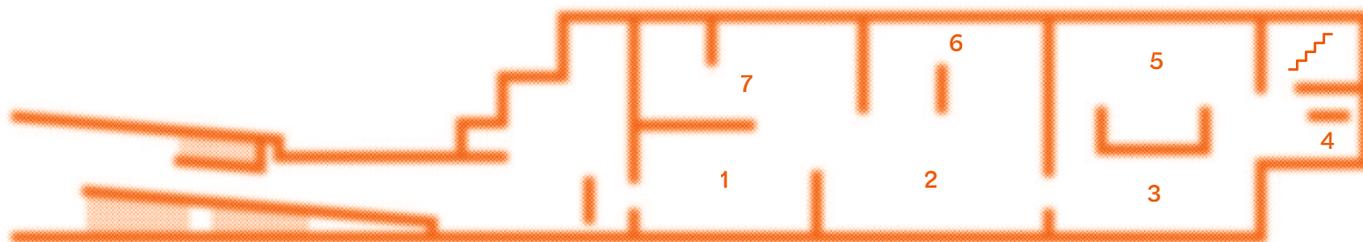
- DENOYELLE, Françoise, et DUBOS, Joël, « Tina Modotti », conférence proposée par l'Association pour le développement de l'histoire culturelle (ADHC), 2017, Les Rendez-Vous de l'histoire : https://rdv-histoire.com/programme/tina-modotti?show_session=22859.
- DUBOS, Joël, « Tina Modotti (1896-1942), une artiste engagée dans son siècle l'art, la vie et la révolution », académie d'Orléans-Tours : https://pedagogie.ac-orleans-tours.fr/fileadmin/user_upload/hida/Enseigner/Lyc%C3%A9e/Biographie_Tina_Modotti_2_joel.pdf.
- « La photographe Tina Modotti - Archive », académie de Strasbourg, Histoire des arts, 2022 : <https://pedagogie.ac-strasbourg.fr/histoiredesarts/lhistoire-des-arts-au-lycee/lenseignement-de-specialite-histoire-des-arts-en-terminale/la-photographe-tina-modotti-archive/>.
- LEGEAY, Delphine, « Un artiste en son temps : la photographe Tina Modotti (1896-1942) », académie d'Orléans-Tours : https://pedagogie.ac-orleans-tours.fr/fileadmin/user_upload/hida/Enseigner/Lyc%C3%A9e/Tina_Modotti_-_introduction_delphine_legeay.pdf.
- PARAGONE, collectif de professeurs d'histoire des arts, « Tina Modotti, photographe », synthèse d'une conférence d'Eve Lepaon au Jeu de Paume, 2018, Hypotheses : partie 1, <https://paragone.hypotheses.org/1282> ; partie 2, <https://paragone.hypotheses.org/1525> ; partie 3, <https://paragone.hypotheses.org/1813>.

* Voir aussi dans la partie « Pistes de travail », p. 42-45.



Retrouvez des ouvrages dédiés aux expositions et des bibliographies thématiques sur le site de la librairie du Jeu de Paume : www.librairiejeudepaume.org

Présentation de l'exposition « Bertille Bak. Abus de souffle »



Niveau 1

Détournant les représentations habituelles de communautés marginalisées ou invisibilisées, l'œuvre de Bertille Bak (née en 1983 à Arras) met en scène des populations, des rituels ou des situations qu'elle subvertit avec la complicité des protagonistes eux-mêmes.

Sans scénario préalable, l'artiste s'immerge dans le mode de vie d'un groupe – l'équipage d'un bateau de croisière à Saint-Nazaire, des cireurs de chaussures à La Paz, de jeunes mineurs indiens, indonésiens ou thaïlandais, des demandeuses d'asile résidant à Pau, des artisans dans la médina de Tétouan. Elle évolue à leur contact, observe leurs rites, leurs gestes et leurs objets, avant d'y instiller de nouvelles règles et des artifices en tout genre. Bertille Bak conçoit dès lors avec ces communautés des rituels collectifs qui produisent une image d'elles-mêmes émancipatrice, libérée des clichés véhiculés tant par des documentaires misérabilistes que par un discours activiste basique. Loin de banaliser leurs conditions de vie précaires, Bertille Bak montre ces réalités le plus souvent faussées par l'imaginaire collectif, et donne aux premiers concernés les moyens de se raconter par des chemins détournés. Ensemble, ils façonnent des récits fictionnels, des histoires qui bousculent l'ordre établi et le sentiment de fatalité, puis elle leur propose de recourir à la performance et au théâtre.

Bertille Bak place la question du travail au centre de ses projets. Elle fait appel à des savoir-faire et à des moyens de production préindustriels comme à autant d'actes militants relevés d'une note de fantaisie et d'humour. L'action prévaut sur l'esthétique. Les images sont trafiquées au moyen d'effets spéciaux bidouillés et *low-tech* inspirés des jeux d'arcade ou bien avec des techniques du cinéma primitif : montage accéléré, décors en carton-pâte, bruitages désynchronisés. Il en ressort un ton léger, en contrepoint de la profondeur des sujets traités. Bertille Bak ne cherche pas à créer une illusion de vraisemblance, mais à dévoiler les coulisses de la construction de toute image et à avertir le public, d'une manière à la fois tendre et loufoque, que l'art n'est qu'un simulacre – tout comme la vie, peut-être.

Cette exposition réunit des œuvres créées par Bertille Bak au cours des dix dernières années. L'artiste y interroge la mondialisation, sa cartographie, les relations de dépendance et d'inégalité induites ; elle vise ainsi à rendre compte de la prolifération des connexions entre les pays et, paradoxalement, de l'obstruction des frontières qui en découle. Le titre « Abus de souffle » est emprunté à la vidéo spécialement réalisée pour l'exposition, qui relie entre elles les pièces présentées : ce travail met en lumière un monde globalisé aux rapports spectaculairement asymétriques, soulignant les relations économiques féroces qui font se rencontrer le proche et le lointain en un intense brouillard géographique.

Commissaire : Marta Ponsa



6. Bertille Bak
Usine à divertissement
2016

1

Le Tour de Babel, 2014

Vidéo HD 16/9, couleur, son stéréo, 22 min.

Production : Le Grand Café, centre d'art contemporain, Saint-Nazaire

Les Complaisants, 2014

Marqueteries de cheveux, cadres de métal.

Série de 35 pièces uniques, 17,5 x 22,5 x 5 cm chacune.

Production : Le Grand Café, centre d'art contemporain, Saint-Nazaire.
Quenza Collection, États-Unis

La Marée mise à nu par ses célibataires, même, 2014

En collaboration avec Charles-Henry Fertin.

Ensemble électromécanique et impressions sur papier brillant.

Production : Le Grand Café, centre d'art contemporain, Saint-Nazaire

Les trois œuvres présentées dans cette salle ont été réalisées lors de la résidence de l'artiste au Grand Café, centre d'art contemporain de Saint-Nazaire, en 2013-2014. Bertille Bak s'est intéressée aux chantiers navals de cette ville portuaire, aux communautés qui y gravitent, à leurs conditions de travail et à leur mode de vie.

Le Tour de Babel donne à voir un paquebot de croisière, prouesse technique et somptueuse ville flottante où l'univers du travail cohabite avec celui du loisir. Pourtant, les travailleurs venus du monde entier y sont souvent « invisibles » et surexploités : ouvriers, décorateurs, équipage et touristes circulent dans des espaces réservés aux uns et interdits aux autres, en une forme de chorégraphie réglementée. L'artiste s'est fait embaucher dans un Seamen's Club afin de faciliter les échanges avec des marins en escale. C'est à eux qu'elle a demandé de lui céder une mèche de cheveux, matériau qui lui servirait pour la réalisation des *Complaisants*. Elle a ainsi confectionné une série de marqueteries représentant tous les pavillons dits « de complaisance », ceux-là mêmes que recherchent les armateurs soucieux d'immatriculer leurs navires dans un État dont le cadre légal est peu contraignant, notamment en matière de droit du travail. Ces tableaux, inspirés d'un passe-temps apprécié autrefois durant les longues périodes de navigation, évoquent précisément une situation de non-droit, personnifiée ici par les cheveux des marins eux-mêmes.

Bertille Bak a également collecté, avec Charles-Henry Fertin, des images de femmes nues ornant les cabines des marins en escale. *La Marée mise à nu par ses célibataires, même* lève, à un rythme frénétique, un rideau rouge sur ces photographies. Comme dans l'œuvre de Marcel Duchamp dont les artistes ont emprunté et détourné le titre, cette pièce associe sensualité et mécanique industrielle.

2

Mineur Mineur, 2022

Installation, 5 vidéos HD 16/9 synchronisées sur écrans verticaux, couleur, son stéréo, 15 min.

Avec le soutien du réseau Eau de Coco, de l'ONG Bel Avenir, de Coalfield Children Classes et de l'association Musol.

Production : Fondation des Artistes, Institut français et La Criée centre d'art contemporain, Rennes.

Ce projet a été sélectionné par la commission mécénat de la Fondation des Artistes qui lui a apporté son soutien.

Cette pièce fait écho au bassin minier du Pas-de-Calais où est ancré un pan de l'histoire familiale de Bertille Bak. Dans ces cinq vidéos réalisées simultanément, l'artiste aborde le travail des enfants, à l'époque actuelle, dans cinq pays : en Inde, où les enfants extraient du charbon ; en Indonésie, de l'étain ; en Thaïlande, de l'or ; en Bolivie, de l'argent ; à Madagascar, des saphirs. L'œuvre prend le contre-pied de cette condition dramatique et se présente comme le récit d'une action commune où ces jeunes forçats sortent des souterrains pour jouer une kermesse désenchantée. Ainsi le drame est-il métamorphosé en activité ludique et innocente. Les enfants deviennent, au fil de la représentation, des balises éclairant leur propre condition, avant d'être à nouveau propulsés dans les boyaux sordides et redoutables de la terre.

3

La Brigada, 2018-2024

Vidéo HD 16/9, couleur, son stéréo, 12 min et série de boîtes de circur.

Production : l'ambassade de France en Bolivie, La Criée centre d'art contemporain, Rennes, et Bertille Bak

Réalisé avec un groupe de circur de chaussures à La Paz, capitale de la Bolivie, *La Brigada* s'intéresse à cette corporation méprisée et fragile. Ces hommes et ces femmes, tous cagoulés pour ne pas être reconnus, attirent l'attention des passants en frappant sur leurs petites boîtes en bois colorées. Dans des chorégraphies martiales, Bertille Bak les invite à sortir de leur position sociale précaire pour constituer une brigade de défense du soulier lustré. Une collection de boîtes de circur peintes par leurs propriétaires complète cette pièce, mettant en lumière l'humanité et la singularité de chacun de ces êtres « invisibles ».

4

Figures imposées, 2015

Vidéo HD 16/9, couleur, son stéréo, 16 min.

Commande de la Maison des femmes du Hédas, Pau, réalisée dans le cadre de l'action Nouveaux Commanditaires proposée par la Fondation de France.

Avec le soutien de la direction régionale des Affaires culturelles d'Aquitaine, du conseil régional d'Aquitaine et de la Fondation Daniel et Nina Carasso. Médiateur-producteur : Pointdefuite

Cette vidéo a été commanditée par la Maison des femmes du Hédas. Implantée à Pau, dans le Béarn (Pyrénées-Atlantiques), la Maison a accueilli pendant plus de trente ans des femmes de toutes nationalités, qui avaient souvent en commun l'expérience de la précarité et celle de l'exil ou de l'émigration. L'œuvre, réalisée sur la base de leurs propres histoires, présente les préparatifs au départ avec des séances d'entraînement physique, ainsi que le passage clandestin des frontières dans une cache exigüe à bord d'un camion ou d'un avion. Les scènes principales du film ont été tournées dans l'ancien camp de Gurs, où furent internés plusieurs dizaines de milliers d'étrangers entre 1939 et 1945, essentiellement des Républicains espagnols fuyant leur pays après la victoire de Franco et des juifs immigrés ou allemands refoulés sur le territoire français.

5

Usine à divertissement, 2016

Triptyque vidéo HD 16/9, couleur, son stéréo, 20 min.

Avec le soutien du Fonds municipal d'art contemporain de la Ville de Genève, du Fonds d'art contemporain du Canton de Genève, de Faena Art Center, Buenos Aires, de la Fondazione In Between Art Film, Rome, et de la HEAD Genève

L'industrie contemporaine du tourisme ethnique tend à uniformiser le folklore local. Les trois volets de ce triptyque font intervenir respectivement des villageois de la montagne Blanche, dans la province de Tétouan au Maroc, une tribu Lahu au nord de la Thaïlande, et des Camarguais dans le sud de la France. La réflexion menée avec ces groupes a porté sur le fait d'incarner un parfait divertissement pour des touristes avides d'exotisme et d'authenticité, puis de pousser à l'extrême la parodie de leur propre culture et d'en imaginer une copie trafiquée. Ce travestissement culturel proposé en réponse aux attentes touristiques débouche sur des scènes absurdes évoquant un parc d'attraction ou une exposition coloniale.

6

Abus de souffle, 2024

Double projection en boucle, et collection de gabarits de soufflets en carton ciré.

Production : Jeu de Paume et la Fondation des Artistes.

Ce projet a été sélectionné par la commission mécénat de la Fondation des Artistes qui lui a apporté son soutien.

Réalisée à l'occasion de l'exposition, *Abus de souffle* est la troisième vidéo présentée ici que Bertille Bak filme au nord du Maroc, dans la province de Tétouan, où elle a choisi cette fois de s'allier avec le dernier artisan spécialisé dans la fabrication de soufflets servant à attiser le feu, dits localement *rabouz*. L'artiste conçoit cette installation comme une mise en dialogue avec l'ensemble des œuvres exposées, qui toutes questionnent les réagencements cartographiques du monde, les trajectoires internationales et les inégalités qu'elles engendrent. Les échanges entre pays sont en effet incessants, mais leur équilibre reste fragile, car ils sont souvent inscrits dans un rapport asymétrique de domination et de subordination.

7

Boussa from the Netherlands 1, 2017

Vidéo HD 16/9, couleur, son stéréo, 19 min

Boussa from the Netherlands 2, 2017

Installation, bouteilles sur étagère, yeux de crevette, acrylique, liège, métal, dimensions variables.

Collection privée, Suisse, Collezione Renato Carraffa Roma, Collection Frac Grand Large

Boussa from the Netherlands 3, 2017

Vidéo HD 16/9, couleur, son stéréo, 2 min 30 s

Pour réaliser ce projet, Bertille Bak est allée dans le nord du Maroc à la rencontre de décortiqueuses de crevettes grises travaillant pour une entreprise néerlandaise. Les crevettes sont pêchées aux Pays-Bas, puis transportées dans des camions réfrigérés pour être préparées à Tétouan, avant d'être envoyées à leur point de départ et, enfin, commercialisées. Main-d'œuvre bon marché pour les firmes multinationales, ces ouvrières rémunérées à la tâche exercent leur activité dans des conditions déplorables, sans bénéficier d'aucune prestation sociale.

En collaboration avec elles, l'artiste a récupéré la seule partie du crustacé non exploitée : ses yeux... pour en garnir des bouteilles-souvenirs aux couleurs et motifs des drapeaux marocains et néerlandais. Ces bouteilles-souvenirs du long voyage des crevettes, patiemment confectionnées, proposent sous les dehors d'un passe-temps désuet et saugrenu une dénonciation des formes que prend l'exploitation par le travail, en même temps qu'une réponse à l'absurdité des circuits industriels et commerciaux dictés par le capitalisme globalisé. Le titre de l'installation lui-même renvoie ironiquement au « tourisme » de ces crustacés ainsi qu'aux conditions de travail des ouvrières éloignées, en une formule de carte postale que l'on peut traduire par « Bons baisers des Pays-Bas » – *boussa* signifiant « baiser » en arabe.

La deuxième vidéo présente des travailleuses marocaines déguisées en sirènes et entonnant *L'Internationale* en néerlandais. Portées par la promesse d'émancipation des paroles de ce chant révolutionnaire emblématique des luttes sociales, les femmes sont néanmoins contraintes de former un chœur dans une langue qu'elles ne maîtrisent pas.



Le guide de l'exposition est téléchargeable en ligne sur le site du [Jeu de Paume](#).

Ouvrages

→ Bertille Bak, *Faux et usage de faux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Les arts à l'essai », à paraître.

→ *Le Prix Marcel Duchamp 2023. Bertille Bak, Bouchra Khalili, Tarik Kiswanson, Massinissa Selmani*, cat. exp., sous la dir. d'Angela Lampe, Paris, Centre Pompidou/ADIAF ; Milan, Silvana Editoriale, 2023.

Articles et entretiens

→ « Bertille Bak, insoumission collective », interview par Aurélie Cavanna, *artpress*, n° 513, septembre 2023, p. 27-30.

→ JEUDY-BALLINI, Monique, « Les vies bricolées de Bertille Bak », prépublication, janvier 2023 (<https://hal.science/hal-03925806/>).

→ KIHM, Christophe, « Les fables de Bertille Bak », *artpress*, n° 374, janvier 2011, p. 47-48 (<https://www.xippas.com/media/2014/07/2011-01374@ARTPRESS1.pdf>).

→ KLEINMAN, Adam, « Médiation, à propos de l'œuvre de Bertille Bak », traduit de l'anglais par Émilie Notéris, Paris, Fondation d'entreprise Pernod Ricard, décembre 2022 (<https://www.fondation-pernod-ricard.com/fr/textwork/mediation-propos-de-loeuvre-de-bertille-bak>).

→ PIERRON, Séverine, « Chez Bertille Bak, entre documentaire sociologique et fiction poétique », Paris, Centre Pompidou, 2023 (<https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/chez-bertille-bak-entre-documentaire-sociologique-et-fiction-poetique>).

→ TIBERGHEN, Septembre, « Entretien avec Bertille Bak », 02, 2014 (<https://www.zerodeux.fr/news/entretien-avec-bertille-bak/>).

→ VERBIZH, Alyssa, *Bertille Bak. Le tour du propriétaire*, vidéo, coproduction MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val-de-Marne/Mirage Illimité, 2011, 14 min (<https://vimeo.com/374688278>).

→ « Bertille Bak nommée au Prix Marcel Duchamp 2023 », entretien mené par Anaël Pigeat en partenariat avec Projets, vidéo, Paris, Centre Pompidou, 2023, 4 min (<https://www.centrepompidou.fr/fr/videos/video/bertille-bak-prix-marcel-duchamp-2023>).

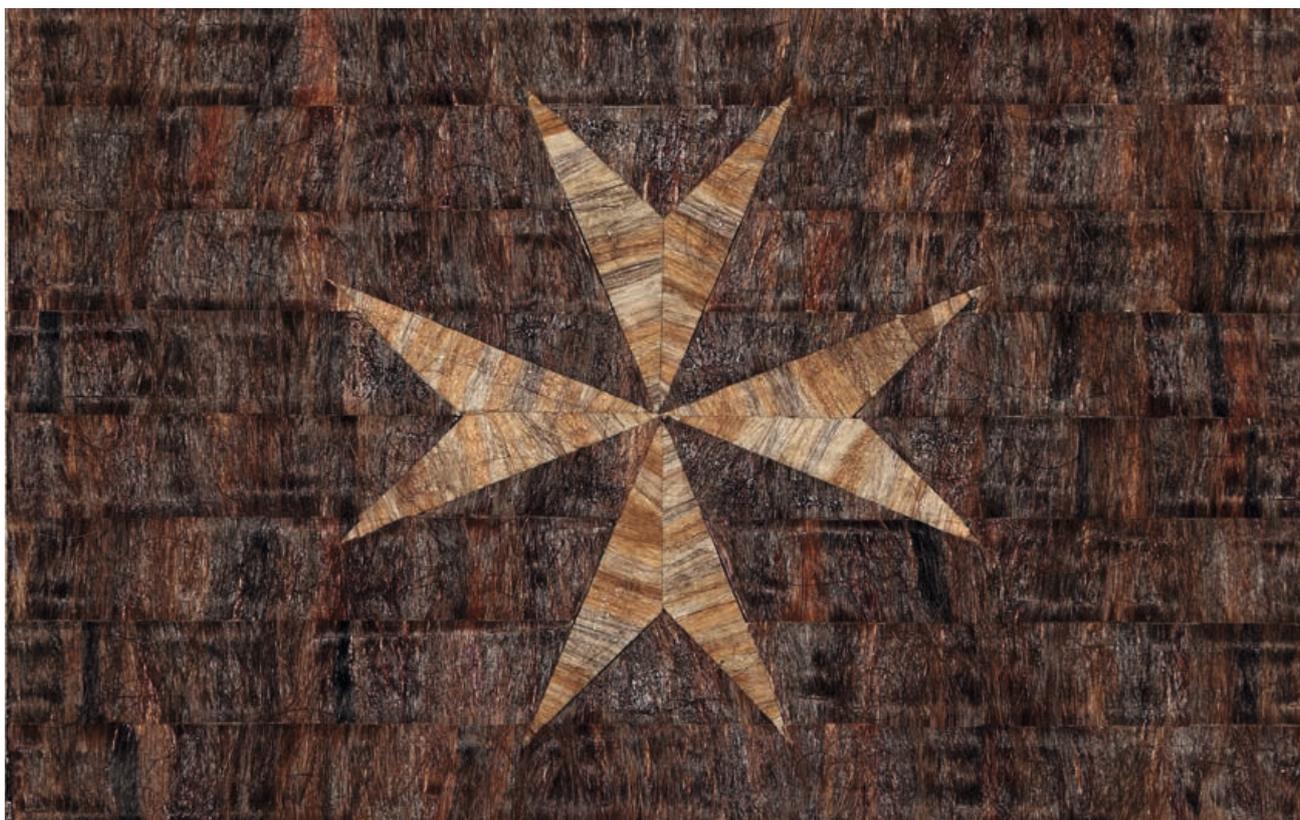
→ « Power Coron de Bertille Bak », dossier de presse de l'exposition au Louvre-Lens, 24 mai-25 septembre 2023 (<https://presse.louvre-lens.fr/bertillebak/>).

→ « Bertille Bak », entretien accordé à la Collection Pinault dans sa résidence d'artiste à Lens, 2020 (<https://www.pinaultcollection.com/fr/bertille-bak>).

→ « Bertille Bak. La Tour de Babel », exposition au Grand Café, Saint-Nazaire, juin-août 2014 (<https://www.grandcafe-saintnazaire.fr/expositions/la-tour-de-babel/>).

Dossier de presse : <https://www.grandcafe-saintnazaire.fr/wp-content/uploads/2019/06/dp-bertille-bak-basse-def.pdf>.
Dossier pédagogique : https://www.grandcafe-saintnazaire.fr/wp-content/uploads/2019/06/dpeda-bertillebak_web.pdf.
Guide de visite : <https://www.grandcafe-saintnazaire.fr/wp-content/uploads/2019/06/doc-public-bertille.pdf>.

→ « Bertille Bak », galerie Xippas : <https://www.xippas.com/artists/bertille-bak/>



7. Bertille Bak
Les complaisants
2014



Retrouvez des ouvrages dédiés
aux expositions et des bibliographies
thématiques sur le site de la librairie
du Jeu de Paume :
www.librairiejeudepaume.org



8. Tina Modotti
Chapiteau de cirque, Mexico
1924
Collection du Center for Creative
Photography, University of Arizona

B APPROFONDIR LES EXPOSITIONS

En regard des expositions « Tina Modotti. L'œil de la révolution »
et « Bertille Bak. Abus de souffle », ce dossier aborde trois thématiques :

- 1 Contextes et territoires
- 2 Photographie documentaire et sociale
- 3 Résistances et fictions



9. Bertille Bak
La Brigada
2018-2024

Afin de documenter ces champs d'analyse
et de réflexion sont rassemblés ici des extraits
de textes de théoriciens, d'historiens et d'artistes,
que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre
en perspective.



10



11

10. Tina Modotti
*Paysanne zapotèque portant
une cruche sur son épaule*
1926
Collection et archives
de la Fundación Televisa, Mexico

11. Bertille Bak
Figures imposées
2015

Introduction

« Lorsque les mots “art” et “artistique” sont appliqués à mon travail photographique, je me sens toujours en désaccord. Ceci est certainement dû au mauvais usage, à l’abus, que l’on fait de ces termes. Je me considère comme une photographe, rien de plus. Si mes photographies se différencient de ce qui est habituellement fait dans ce domaine, c’est précisément parce que je cherche non pas à produire de l’art, mais d’honnêtes photographies, sans distorsions ou manipulations. La plupart des photographes sont encore à la recherche de l’effet “artistique”, et imitent d’autres moyens d’expression graphique. Le résultat est un produit hybride, et leur travail ne parvient pas à se doter des caractéristiques qu’il devrait nécessairement présenter, à savoir d’une *qualité photographique*. Ces dernières années, on a beaucoup débattu pour savoir si la photographie était ou non un travail artistique comparable aux autres créations plastiques. Naturellement, les opinions sont nombreuses et variées. Il y en a certains qui considèrent vraiment la photographie comme un moyen d’expression comparable à n’importe quel autre ; tandis que certains continuent de poser un regard myope sur le *xx^e* siècle, un regard du *xviii^e* siècle, et sont incapables d’accepter les manifestations de notre civilisation mécanique. Mais pour nous qui utilisons un appareil-photo à l’instar d’un outil, exactement comme le peintre utilise son pinceau, ces différentes opinions n’ont pas d’importance. Nous avons l’approbation de ceux qui reconnaissent les mérites de la photographie dans ses multiples aspects ; et l’acceptent comme le moyen le plus direct et éloquent pour fixer, pour enregistrer le temps présent. Savoir si la photographie est un art ou pas importe peu. L’important, c’est de distinguer une bonne d’une mauvaise photographie. Par bonne photographie, on entend le genre de clichés où l’on accepte toutes les limitations inhérentes à la technique photographique et où l’on tire le meilleur parti des possibilités et des caractéristiques offertes par le *medium*. Par mauvaise photographie, on entend ce qui est fait, pourrait-on dire, avec une espèce de complexe d’infériorité, sans apprécier ce que la photographie offre en soi, pour recourir au contraire à toutes sortes d’imitations. Les photographies ainsi réalisées donnent l’impression que l’auteur a quasi honte de photographier la réalité, cherchant ainsi à cacher l’essence-même, l’essence photographique, de son œuvre, à l’aide de trucs et de falsifications que ne peuvent apprécier que ceux qui possèdent un goût dévoyé. La photographie, précisément en vertu du fait qu’elle ne peut être produite que dans le présent et parce qu’elle repose sur ce qui existe objectivement devant l’appareil, représente le *medium* le plus satisfaisant pour enregistrer avec objectivité la vie dans tous ses aspects ; et c’est aussi de cela que dérive sa valeur documentaire. Si à ceci s’ajoutent de la sensibilité, de l’intelligence et, surtout, une idée claire quant au rôle de la photographie dans le domaine de l’évolution historique, je crois que le résultat est quelque chose qui mérite sa place dans la production sociale, une production à laquelle nous devrions tous apporter notre contribution. »

Tina Modotti, « Sur la photographie », *Mexican Folkways*, vol. 5, n° 4, octobre-décembre 1929, traduction de Lauren Sunstein, in Tina Modotti. *Photographie, liberté et révolution*, cat. exp., Paris, Istituto Italiano di Cultura, 2020, p. 14 (<https://issuu.com/iicparigi/docs/iic-modotti>).

« Ce n’est pas forcément le sujet qui définit un engagement politique, mais plutôt la manière de travailler, de collaborer, de partager ses expériences, toute la mise en œuvre. Dans mon cas, je travaille avec des groupes fragilisés par une situation absurde, ou des communautés empêtrées dans certaines injustices. Ensemble, nous échafaudons des ruses pour tenter de dire autrement la situation qu’ils traversent, déjouer les situations convenues. C’est au cœur de cette nouvelle narrativité orchestrée que peut alors s’opérer une bascule, s’inverser les rapports de forces. Même s’il s’agit d’une expérience sans illusion, puisqu’il n’y aura pas de changement, cette fabrique des histoires a le mérite de bousculer l’ordre établi et le sentiment de fatalité. Cette résistance, certes alternative, enrôlée dans le registre d’une fable colorée, utilise les armes légères de la création afin de contrer symboliquement la menace. Utiliser les moyens de l’art pour les mettre au service d’une communauté conduit à faire de l’art un bien commun. C’est alors que peut s’imbriquer une esthétique à une politique. »

Bertille Bak, in Angela Lampe, « La parole aux artistes », *Le Prix Marcel Duchamp 2023. Bertille Bak, Bouchra Khalili, Tarik Kiswanson, Massinissa Selmani*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou/ADIAF ; Milan, Silvana Editoriale, 2023, p. 14-15.

« La photographie a tous les droits - et tous les mérites - nécessaires pour que nous nous tournions vers elle comme vers l'art de notre temps », affirme, en 1934, l'artiste soviétique Rodtchenko. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, sur les ruines du monde ancien, la photographie s'inscrit parmi les moyens d'expression qui, en rupture avec le passé, doivent permettre de mettre en place un langage nouveau. Rapide, précise, mobile, mécanique, reproductible et longtemps tenue à distance des beaux-arts, elle possède toutes les qualités pour incarner pleinement la vision moderne. Dès 1921, le dadaïste Raoul Hausmann souhaite une « éducation de l'œil par l'optique mécanique », insistant sur le fait qu'« un nouveau type de connaissance optique est à notre portée ». Dans l'entre-deux-guerres, la photographie est présente au sein de la plupart des mouvements d'avant-garde. La plus grande exposition de photographies modernistes organisée à cette période (*Film und Foto [Fifo]*, Stuttgart, 1929) est représentative, dans sa diversité, de la multitude des sensibilités alors réunies sous la bannière de la Nouvelle Vision. On y trouve des constructivistes russes (Aleksandr Rodtchenko, Gustav Klucis, El Lissitzky), des Américains proches de la « *straight photography* » (Paul Strand, Charles Sheeler, Alfred Stieglitz), des photographes, allemands pour la plupart, très attachés à une pratique expérimentale (Umbo, Florence Henri et le groupe du Bauhaus, Kurt Schwitters), d'autres liés à la Nouvelle Objectivité (Albert Renger-Patzsch, Walter Peterhans), quelques compagnons de route du surréalisme (Man Ray, Maurice Tabard, Brassäi, Eli Lotar), voire des photographes professionnels mondains (Edward Steichen et Cecil Beaton). Si ces artistes utilisent la photographie dans des perspectives différentes et parfois contradictoires, leur intérêt commun témoigne d'une même croyance dans ses potentialités nouvelles. »

Quentin Bajac, *La Photographie. L'époque moderne 1880-1960*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2005, p. 66-67.

« La Première Guerre mondiale ne constitue pas une césure décisive pour la photographie américaine, qui émerge du pictorialisme et reconquiert ses spécificités photographiques (netteté, précision, cadrage) avec les atouts de l'instantané et des appareils de moindre encombrement. D'autre part, les engagements professionnels que nécessitent les impératifs publicitaires et la puissance industrielle du pays, les aspirations individuelles à une certaine spiritualité de l'image, l'usage social de la photographie médiatisée, toutes les modifications perceptives introduisent de nouvelles normes qui trouvent dans la « photographie pure » une réponse aux idéaux de clarté, d'objectivité, de réalisme qui sont apparus aussi dans l'Europe de l'après-guerre. Entre 1920 et 1940, aux États-Unis, une nouvelle esthétique fit son apparition dans la photographie artistique. En opposition directe au pictorialisme, cette nouvelle esthétique « directe », ou « pure », (*straight*), célébrait des qualités photographiques jusqu'alors considérées comme relevant plutôt de l'image documentaire. Malgré tous les efforts faits depuis lors pour décrire l'apparition de la « photographie pure » comme un phénomène indépendant par lequel les photographes auraient abandonné l'art du pictorialisme pour soudain révéler les qualités « essentielles » de leur médium, la vérité est autre. L'authenticité et le pouvoir de la photographie pure provenaient de l'esthétique moderniste naissante qui valorisait le documentaire, la mécanique, la technologie ainsi que le formalisme. Les photographies pures dévoilent volontairement leur origine mécanique.

Composées de fragmentations du champ visuel, elles sont tirées sans autres restrictions à partir de négatifs très nets, le plus souvent sur papier brillant, afin d'exploiter entièrement l'échelle des valeurs photographiques, des noirs les plus riches aux blancs les plus éclatants. De plus, elles explorent le quotidien de la vie moderne, prenant en particulier comme sujet les moyens de production et les objets de la vie industrielle : usines, machines, gratte-ciel, automobiles, produits de consommation. »

John Pultz, « Austérité et clarté. La nouvelle photographie aux États-Unis, 1920-1940 », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, A. Biro, Larousse, 2001, p. 477.

« Le fait que Modotti soit une femme n'a pas été anodin dans le processus d'effacement qu'elle a subi. Sa *riscoperta* [redécouverte] s'est produite à un moment de remise en question des canons fondateurs de l'histoire de l'art, ces récits desquels les femmes artistes étaient manifestement absentes, et les minorités ou les expressions artistiques non occidentales exclues. Cette réécriture a coïncidé avec la deuxième vague féministe, qui prétendait faire table rase du concept utilisé pour définir la qualité créative depuis les premières décennies du ^{xx}e siècle : la modernité.

La professionnalisation des femmes et leur présence sur la scène artistique sont fondamentales dans la modernisation de la société qui s'opère à différents rythmes après la Première Guerre mondiale : une tornade de jupes s'active à transformer les sphères publique et politique. Dans ce contexte, la photographie s'avère être un terrain fertile pour les femmes, car - celle-ci n'étant pas une discipline académique mais plutôt une activité de passionnés - elles n'en ont jamais été exclues. [...] La participation des femmes à la politique ou aux conflits armés qui ont ravagé l'Europe dans les années 1930 et 1940 a été effacée du récit historique ; les traces de leur contribution à la scène artistique ont également disparu. C'est pourquoi un groupe de femmes universitaires a entrepris, il y a une cinquantaine d'années, de réviser le récit orthodoxe diffusé par l'histoire de l'art dans une perspective féministe. Il était devenu urgent d'y inclure l'héritage, les expériences et la production des femmes artistes. Ces chercheuses ont commencé par des noms qui venaient d'être redécouverts dans des documents ou des témoignages et qui avaient été jusque-là curieusement ignorés par les historiens, comme en témoigne le cas de Tina Modotti. [...] L'apparition de Modotti dans le récit historique a bouleversé le concept convenu de modernité, remettant en question sa conception. Car elle a démontré qu'au même moment et dans un même lieu, un regard différent pouvait ouvrir une brèche dans la notion de modernité, qui ne s'est pas manifestée de la même façon partout dans le monde : il existait des décalages en fonction des géographies politiques, entre le centre et la périphérie, mais aussi selon la situation d'énonciation, le sexe biologique ou l'origine ethnique des artistes. »

Isabel Tejada Martín, « Le destin critique de la photographe Tina Modotti », in *Tina Modotti*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume/Flammarion ; Barcelone, Fundació MAPFRE, 2024, p. 33-35.

« En s'installant au Mexique avec Edward Weston en 1923, Tina Modotti découvre un pays en pleine transformation après dix années de luttes et de guerres révolutionnaires (1910-1920). À partir de 1920 commence un processus de construction d'un nouvel ordre politique, mais l'effervescence ne se dissipe pas.



12. Tina Modotti
José Clemente Orozco
en train de peindre
1926
Collection Ricardo B. Salinas
Pliego, Mexico

Être artiste au Mexique durant cette époque a certainement contribué à faire de Tina Modotti la grande créatrice qu'elle est devenue. Sans prétendre réduire la vie et l'œuvre d'un personnage aussi original à son contexte historique, il importe de comprendre qu'elle devient artiste à un moment exceptionnel, d'un point de vue politique et artistique, alors que se pose de façon aiguë la question des rapports entre art et politique. L'avant-garde artistique cosmopolite dont elle fait partie en ces années contribue puissamment à la création et à la diffusion internationale des premières images et des premières connaissances d'un Mexique nouveau. Le nouvel ordre politique en voie de construction vise à incorporer, plus pleinement dans la citoyenneté, des catégories sociales longtemps marginalisées telles que les ouvriers, les paysans ou les peuples indigènes.

Trois ensembles de facteurs ont convergé pour rendre possible le monde artistico-politique mexicain dans lequel Tina Modotti évolue dans les années 1920 : d'abord, la Révolution mexicaine et le nouvel ordre politique qui commence à naître de ce processus ; ensuite, la Révolution russe de 1917 et son influence mondiale par l'intermédiaire de l'Internationale communiste (ou Komintern) ; enfin, dans ce contexte de guerre mondiale et de secousses révolutionnaires, la formation d'un milieu transnational d'artistes d'avant-garde qui bouleversent les formes et les techniques de la création et disposent de moyens de reproduction et de diffusion de leur œuvre à l'échelle internationale. En appartenant à ce milieu artistique qui se forme dans la ville de Mexico, Tina Modotti joue un rôle important en tant que photographe dans la création et la circulation des images du pays en pleine transformation. Une partie de son œuvre a ainsi alimenté les livres des pionniers de l'anthropologie de la culture mexicaine. [...]

La construction d'un nouvel ordre politique et institutionnel à l'issue de la Révolution n'aurait pas été la même sans la participation de nombreux intellectuels et artistes étrangers. En tant que ministre de l'Éducation, José Vasconcelos s'est inspiré directement de son correspondant russe Anatoli Lunacharsky,

commissaire à l'instruction de la jeune URSS (1917-1929), en insistant auprès de son gouvernement sur l'importance de l'éducation et de l'art dans la formation d'une nation en pleine refondation révolutionnaire. C'est ainsi qu'il a l'idée de réunir un groupe d'artistes ayant fortement marqué le ^{xx}e siècle. Des "trois grands" artistes – Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros et José Clemente Orozco –, les deux premiers ont vécu et étudié en Europe. Tous se veulent beaucoup plus révolutionnaires que leur ministre, en rejoignant le parti communiste mexicain et l'Internationale communiste alors sous la direction de Lénine. »

Ana Cecilia Hornedo Marín, « Tina Modotti dans le Mexique post-révolutionnaire », in Ana Cecilia Hornedo Marín et Henri de Rohan-Csermak (dir.), *Tina Modotti*, Paris, Canopé éditions, coll. « Maîtriser », 2019, p. 19-20.

« Au terme des trois années de son mandat, Vasconcelos aura mis à exécution un projet humaniste fondé sur le métissage, qui réconcilie l'héritage précolombien et espagnol, les idées libérales et le multiculturalisme racial et linguistique. Il comprend que dans un pays analphabète à quatre-vingts pour cent, l'avenir de la nation passe par une propagande accessible au plus grand nombre. Il convoque donc la communauté des peintres (rapatriant d'ailleurs Diego Rivera de son séjour de dix-sept ans à Paris) et met à leur disposition les murs des bâtiments publics, afin qu'ils y développent de manière didactique de colossales épopées historiques sous forme d'allégories du syncrétisme et de l'identité. Aussi les muralistes – désormais affiliés au Syndicat des ouvriers techniques, peintres et sculpteurs puis à la Ligue des écrivains et artistes révolutionnaires – stipulent-ils dans leur Manifeste de 1922 les objectifs de ce langage collectif : "Un art national, public et monumental, destiné au peuple afin de l'orienter, l'éduquer et le porter à la lutte ; un art socialisé et politisé ; considérer l'Indien et la culture indigène comme source unique de créativité nationale ; le rejet absolu de la peinture de chevalet et de l'art individualiste". À moindre échelle, le *Método de dibujo* (Manuel de dessin) d'Adolfo Best Maugard est distribué dans les écoles

primaires et secondaires, censé stimuler spontanément une créativité atavique refoulée par quatre siècles de colonisation, au moyen de sept éléments iconographiques de tramage et d'ourdissage issus du passé préhispanique et que l'artisanat perpétue sur les marchés des villages. Simultanément aux campagnes d'alphabétisation, on lance des collections éditoriales gratuites, on envoie des brigades culturelles dans les régions les plus pauvres, et on actualise l'instruction publique. Un mot d'ordre est martelé par ce projet nationaliste : la "mexicanité", qui presse les consciences à "forger la patrie". Ce précepte exhorte à la résurgence des traditions natives, à la réhabilitation de l'Indien, de l'ouvrier, de l'institutrice et autres figures laïques qui remplacent celle du prêtre ou du curé de campagne, et à la revalorisation des arts populaires et du syncrétisme religieux qui trouvent des échos constants dans la fresque, la gravure et la photographie. Le thème principal de la peinture est, dans les années 1920 et 1930, le Mexique même, puissante matrice de toute élaboration symbolique qui engage des données géographiques, humaines, sociales, historiques et esthétiques. »

Sylvia Navarrete Bouzard, « Les peintres "francs-coueurs" de l'école mexicaine », in Agustín Arteaga (dir.), *Mexique 1900-1950. Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco et les avant-gardes*, cat. exp., Paris, RMN - Grand Palais ; Mexico, Museo Nacional de Arte, 2016, p. 204.

« La nouvelle histoire du pays est construite à partir du mythe de la fusion des héritages des anciennes civilisations mésoaméricaines et de la culture hispanique européenne, accomplie grâce à la Révolution Mexicaine. La revalorisation du patrimoine préhispanique est une des principales tâches du régime postrévolutionnaire, sans pour autant s'intéresser aux ethnies indigènes souffrant de la pauvreté et du mépris social. Néanmoins, pour la première fois dans l'histoire du pays, un art nationaliste soutient un vaste projet socioculturel qui tente de fédérer le pays, déchiré par une longue guerre civile. L'enthousiasme des artistes et des intellectuels est incontestable et leurs œuvres constituent un âge d'or dans la production artistique mexicaine. Pour certains d'entre eux, la contestation artistique des structures socioculturelles et économiques héritées de l'époque coloniale fait partie de leur projet artistique : par exemple, l'œuvre de José Clemente Orozco, critique radicale de la colonisation et de l'évangélisation forcée des indigènes, ou celle de David A. Siqueiros. Cependant, les gouvernements ultérieurs s'approprient l'œuvre des muralistes, notamment celle de Diego Rivera, pour s'auto-légitimer symboliquement. Ainsi, en accord avec ce besoin de légitimation, l'historiographie nationale sacralise le mouvement muraliste au détriment d'autres mouvements artistiques qui contribuent aussi à la vigoureuse rénovation des arts mexicains durant la première moitié du xx^e siècle. Tel est le cas de la seule avant-garde radicale mexicaine : le Stridentisme. [...] L'avant-garde stridentiste apparaît la même année que le Muralisme et certains de ses membres font partie des deux mouvements, partageant les agressions de la critique conservatrice, des milieux catholiques et d'une fraction du public. Le stridentisme regroupe principalement des plasticiens et des écrivains mais, à la différence du Muralisme, il constitue une réaction radicale contre la pensée nationaliste officielle. De même que toutes les avant-gardes historiques, le Stridentisme prône une profonde rénovation du langage artistique, faire table rase du passé artistique colonial pour créer un art moderne en accord avec ce nouveau Mexique. [...]

Parmi les sympathisants et les membres de ce mouvement se trouvent notamment les écrivains et poètes Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, les musiciens Manuel M. Ponce et Silvestre Revueltas, les peintres Diego Rivera, Fermín Revueltas, Jean Charlot, Leopoldo Méndez, Xavier Guerrero, Ramón Alva de la Canal, le sculpteur Germán Cueto et les photographes Tina Modotti et Eduard [Edward] Weston. Le Stridentisme

gagne aussi la sympathie d'écrivains étrangers comme Alejo Carpentier, John Dos Passos ou Robert Desnos. »

Luis Velasco-Pufleau, « Stridentisme et antifascisme dans le Mexique postrévolutionnaire », *Artă și educație artistică*, 2011, 16 (1), p. 6-7 (<https://hal.science/hal-01769373/document>).

« Les idées qu'a Tina pour parvenir à "travailler autrement la photographie" commencent à se concrétiser. Elle se sent tenue de représenter à travers le prisme de son art la réalité du Mexique, et le premier cliché illustrant clairement sa tentative d'unir les deux thèmes qui vont désormais dominer sa vie - l'art et la politique - est publié dans le numéro d'août-septembre 1926 de *Mexican Folkways* sous le titre *Worker's Parade*.

Du haut d'un toit, Tina abaisse son objectif vers une cohorte de paysans qui défilent, coiffés de larges chapeaux de paille, vivants symboles du Mexique rural et de la réforme agraire. Le cliché a presque certainement été pris lors du défilé du 1er mai 1926, au moyen d'un Graflex tenu à la main, et montre les participants en route vers le Zócalo. Dans un autre cliché de la même série, on aperçoit plus clairement, dans le coin en haut à gauche, les lignes de tramway, ainsi que le contingent de travailleurs urbains qui marche aux côtés des paysans. Bien que le contenu de cette image soit politique, ce qui frappe le plus c'est le sens du mouvement qui s'en dégage, et aussi la façon dont les chapeaux de paille sont comme éclaboussés par le soleil. Cette photographie marque le début de ce qui allait devenir un leitmotiv dans l'œuvre de Tina - la fusion du souci permanent de la forme et de la composition, que lui a inculqué Weston, avec son intérêt croissant pour la vie politique mexicaine à laquelle elle participe de plus en plus activement. »

Margaret Hooks, *Tina Modotti. Amour, Art et Révolution*, traduit de l'anglais par Béatrice Vierne, Paris, Anatolia, 1995, p. 153-154.

« Chaque contexte étant différent, il n'y a pas une mécanique systématique pour emmener les personnes rencontrées dans un projet commun. [...]

Les premiers contacts sont différents mais, une fois la connexion établie et ma présence validée par quelques foyers, je passe environ un an à rencontrer presque quotidiennement les membres de ces groupes. Ce temps est essentiel, d'abord pour récolter un maximum de connaissances afin d'être juste à l'égard du contexte social et culturel, mais également pour qu'une confiance totale s'établisse entre nous, qu'ils soient sûrs de mes intentions. Et surtout, parce que l'envie essentielle est de les emmener collectivement dans la création. Je revendique un travail participatif, collaboratif, où les individus et leurs histoires sont en première ligne : imaginer *in situ et ensemble* des nouvelles façons de se dire, de nouvelles actions collectives qui rendraient compte autrement de leur propre situation. Une fois que les nouvelles tactiques de représentation sont établies ensemble, on commence à tourner des images, sans équipe ou intervenants extérieurs. L'image est bricolée uniquement avec ce petit collectif, de façon autonome. Annoncé comme cela, le socle de ma pratique (m'inscrire complètement sur un territoire dans la durée) semble inébranlable. Il n'est en fait qu'un perpétuel réajustement selon le groupe et le contexte. »

« Bertille Bak, insoumission collective », interview par Aurélie Cavanna, *artpress*, n° 513, septembre 2023, p. 28.



13. Tina Modotti
*Sans titre (Indiens transportant des chargements
de feuilles de maïs pour la préparation des « tamales »)*
1926-1929
San Francisco Museum of Modern Art. Donation de l'Art Supporting
Foundation, John « Launny » Steffens, Sandra Lloyd, Shawn et Brook Byers,
Mr. et Mrs. George F. Jewett, Jr., et donateurs anonymes

2 Photographie documentaire et sociale

« L'odyssée mexicaine (1923-1930) est déterminante. C'est durant ce séjour qu'art et révolution font le lien entre son origine familiale prolétaire et socialiste et ses aspirations à la création. En 1924, elle prend ses premières photographies avec son encombrant appareil Corona, utilise la méthode mise au point par Weston pour les agrandissements et emploie le papier au platine ou au palladium dont le processus de tirage est long et laborieux mais qui donne aux épreuves des tons riches et chauds d'une qualité exceptionnelle. Les compositions d'une grande rigueur formaliste allient netteté de l'expression, raréfaction de l'objet jusqu'à l'abstraction pure. En moins d'un an Tina Modotti est devenue photographe à part entière et donne sa première exposition publique.

En 1926, Weston rentre seul aux États-Unis. Tina Modotti tente de vivre en exerçant son métier de photographe. Avec l'arrivée du militant Vidali, elle s'implique de plus en plus dans les mouvements révolutionnaires, collabore à *Machete*, organe du parti communiste mexicain, et publie ses photographies dans de nombreuses revues étrangères. Son engagement politique de plus en plus radical se traduit dans sa production qui passe de la période formaliste westonienne où primait l'aspect pictural de l'objet à une période de la "nueva expresion" où l'influence des peintres muraux est évidente. C'est à cette période qu'appartiennent les photographies de reportage social, de propagande (*Les Contrastes du régime*), de reportage sur les activités syndicales et politiques de ses amis, les compositions à forte connotation révolutionnaire et de composition très graphique (*Mains d'ouvrier avec pelle ; Faux, cartouchière et guitare*). »

Françoise Denoyelle, « Tina Modotti (Margaret Hooks). Compte-rendu », *Réseaux*, vol. 13, n° 74 : *Télévision et apprentissages*, 1995, p. 224 (https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1995_num_13_74_2799).

« Les commandes émanant de personnalités telles que Genaro Estrada, Luis Quintanilla ou Jorge Juan Crespo de la Serna sont l'une des principales sources de revenus de Modotti en tant que photographe. L'Italienne vit de ces portraits commerciaux qui sont également publiés par l'un des journaux les plus importants du pays, *El Universal Ilustrado* [L'Universel illustré], dans sa "Galerie de grandes artistes mexicaines", où paraît le portrait de Dolores del Río accompagné d'un court texte qui relate le succès de l'actrice mexicaine à Hollywood. *El Universal Ilustrado* a également consacré une pleine page intitulée "Les petites grandes œuvres de Tina Modotti" à une photographie aujourd'hui attribuée à Edward Weston, mais qui y est pourtant présentée comme étant de Tina Modotti. Cette confusion révèle la similitude de leurs démarches marquées par l'esthétique objectiviste, l'influence du maître sur son élève ainsi que le besoin naissant de Modotti de chercher son propre style et sa propre voie. Le travail de l'Italienne est exposé à la Galerie d'art moderne mexicain en 1926, et dans la recension de l'exposition par Jorge Cuesta et Rafael Vera de Córdoba, ce dernier écrit : "Une artiste raffinée ; d'une sensibilité formidable : Tina Modotti. Combien de peintres voudraient produire dans leur vie un seul tableau dont l'émotion rappelle celle des photographies de cette artiste si moderne et prometteuse !" Le travail remarqué de la photographe italienne lui ouvre les portes du monde éditorial de l'époque : elle collabore à des revues de premier plan comme *Mexican Folkways*, *Horizonte*, *Forma* ou *i30-30! Órgano de los pintores de México*. Ces

publications doivent se prévaloir d'un "support visuel solide et parlant, glané parmi les fonds documentaires et historiques aussi bien que dans l'univers créatif de la photographie objective et documentaire". »

Magaly Alcántara Franco et David Caliz Manjarrez, « "Des photographies honnêtes". Les incursions de Tina Modotti dans les revues mexicaines », in *Tina Modotti*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume/Flammarion ; Barcelone, Fundación MAPFRE, 2024, p. 98-101.

« Elle [L'idée de "document" photographique] apparaît dans la littérature spécialisée dès le XIX^e siècle, où elle est d'emblée présentée comme consubstantielle au médium. En aucun cas cependant, avant les années vingt, il n'est question qu'elle définisse une esthétique, un quelconque genre artistique. Attachée à la valeur scientifique ou archivée des images, le mot a jusque-là son sens premier d'apport d'informations, de témoignage ou de preuve. S'il apparaît dans la littérature artistique, ce n'est que comme antonyme du terme "art", les deux catégories s'excluant l'une l'autre. Toute la tradition de la légitimation de la photographie comme art cherche ainsi, pour éloigner d'elle le soupçon d'enregistrement purement mécanique, à séparer de façon étanche l'usage créatif d'un médium - transcender la réalité, savoir sélectionner - de ses vulgaires fonctions documentaires - se soumettre à la réalité et, dans l'idéal, tout perdre. Avant les années vingt, non seulement le documentaire ne constitue pas un genre esthétique mais il en est la négation.

Or subitement, autour de 1930, ces deux pôles jusqu'alors inconciliables se trouvent délibérément associés dans de nombreux projets de photographes à visée artistique, comme l'affirme Beaumont Newhall en 1938 : "Pendant la dernière décennie, un certain nombre de jeunes photographes [sont cités plus loin : Berenice Abbott, Walker Evans, Ralph Steiner, Margaret Bourke-White, Ansel Adams et Willard Van Dyke], sentant la force artistique de tels documents photographiques [sont cités plus haut des noms du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle : Henri Le Secq, Mathew Brady, Alexander Gardner, Charles Marville, Eugène Atget, Lewis Hine], ont vu dans cette approche matérialiste les bases d'une esthétique de la photographie". Non seulement les deux termes ne s'excluent plus mais ils sont rapidement perçus comme indissociables : ce n'est que s'il accepte humblement la spécificité documentaire de son médium, s'il s'éloigne de tout effet d'art pour se rapprocher de la vision mécanique de son appareil que le photographe a une chance d'accéder au grand art. Ce qui était un parfait oxymore, l'idée d'un "art documentaire", se charge désormais d'une connotation éminemment positive (fidélité aux spécificités du médium et, partant, pureté, honnêteté morale) et jouit d'un prestige inouï. [...]

L'extension du terme s'explique d'autant mieux que sa définition est floue. Le soupçon de ce caractère diffus transparaît d'ailleurs dans les textes de la fin des années trente, où l'on préfère parler d'"approche" ou d'"attitude" documentaires, notions assez vagues pour englober les images les plus disparates. Un seul trait lie, semble-t-il, ses diverses acceptions, même s'il reste pure rhétorique : l'exigence première de photographe "les choses comme elles sont", selon une expression qui court dans de nombreux écrits de l'époque, d'August Sander à Walker Evans, d'Albert Renger-Patzsch à Dorothea Lange, la volonté d'accepter le monde tel qu'il est, de ne rien changer au motif tel qu'il se présente



14. Tina Modotti
Mains tenant un manche de pelle
Vers 1926-1927
Collection et archives de la Fundación
Televisa, Mexico



15. Tina Modotti
Cartouchière, faucille et guitare
 1927
 Collection et archives de la Fundación Televisa, Mexico

à l'appareil. Après des décennies de photographie d'art éloignée du réel par le travail en studio, que ce soit dans les mises en scène du portraitiste professionnel, dans les retouches des pictorialistes ou les expérimentations des avant-gardes, le documentaire prétend se confronter de nouveau avec la réalité la plus brute. »

Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, coll. « Le champ de l'image », 2e éd. 2011, p. 25-27.

« [...] Modotti s'éloigne du modernisme formaliste de l'école californienne dans le cadre duquel elle a produit d'excellentes pièces au début de sa carrière. Très vite, elle commence à privilégier une "photographie incarnée" qui s'attache à restituer les émotions exprimées devant l'objectif. Ce processus, né d'une conscience sociale forgée par ses origines ouvrières, la conduira à dénoncer la situation des classes les plus défavorisées du Mexique postrévolutionnaire ; ainsi, son œuvre la plus politique dépeint "la façon dont vit l'autre moitié", dans la lignée de Jacob Riis, Lewis W. Hine ou Dorothea Lange. Avec une différence majeure par rapport à certains de ces photographes : comme Riis, Modotti n'est pas d'origine bourgeoise et a fait partie de cette "autre moitié" pendant son enfance et son adolescence ; elle est le résultat d'une hybridation culturelle qui a franchi les frontières géographiques, sauté nombre d'échelons d'une hiérarchie sociale pourtant stricte à l'époque, et dépassé un plafond de verre particulièrement difficile à briser pour les femmes dans les années 1920. En ce sens, le parcours de Modotti, pour reprendre le mot de Michel Serres, résulte d'un métissage. Il est intéressant de souligner la différence de point de vue entre les photographies des mêmes objets ou sujets par Weston et par Modotti. On la remarque immédiatement sur les œuvres issues d'une séance de travail dans un cirque itinérant

en mars 1924. Weston se concentre sur les lignes formées par les coutures du grand chapiteau, qui donnent de la perspective à un élément finalement abstrait. Au cours de la même séance, Modotti effectue, de plus bas, une prise de vue qui montre également le chapiteau, mais a comme réel sujet les paysans observant le spectacle, lequel se déroule hors cadre. Là où Weston perçoit la symétrie, Modotti perçoit l'atmosphère, dit Toffoletti, qui qualifie le regard de l'Italienne de "sguardo ravvicinato", c'est-à-dire d'empathique. Son intérêt ne va ni au spectacle, ni à la forme des objets ou à l'architecture : ce qui fascine Modotti, ce sont les gens qui les utilisent ou les habitent. Entre l'approche formaliste et la photographie à caractère social, elle fait le choix d'une fusion toute personnelle. »

Isabel Tejeda Martín, « Le destin critique de la photographe Tina Modotti », in *Tina Modotti*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume/Flammarion ; Barcelone, Fundación MAPFRE, 2024, p. 24-25.

« Personne ne conteste plus la force que donnent à la photographie son pouvoir d'évocation immédiate, et son apparence de "document" quasi scientifique. L'influence directe, inconsciente, que peut exercer, qu'exerce en fait sur des millions d'hommes la photographie, n'a donc pas échappé à la classe dirigeante : entre ses mains, ce moyen d'investigation "désintéressé" s'est transformé comme tant d'autres, en une arme redoutable. On ne discute pas une photographie : on l'admet comme la reproduction exacte, fidèle, impartiale de la réalité. Attitude essentiellement superficielle, paresseuse, et d'autant plus dangereuse que la bourgeoisie ne manque pas d'en tirer parti. En effet, l'art de "légèrer", que tout journaliste se doit de connaître et de pratiquer à la perfection, profite de cet armistice consenti par l'esprit critique du lecteur pour lui glisser, sous couleur d'explications innocentes, les commentaires



16. AIZ : Journal illustré des travailleurs de tous les pays, n° 11 1928
 Berlin, Neuer Deutscher. Matériel documentaire, revue
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid



17. AIZ : Journal illustré des travailleurs de tous les pays, n° 17 1931

les plus tendancieux. L'art du truquage photographique, plus délicat, est d'autre part pratiqué depuis quelques années, particulièrement par certains journaux bourgeois de grande information.

Mais à ces mensonges systématiques de la presse capitaliste, il fallait une riposte prolétarienne.

Arme de classe, la photographie devait en retour servir les intérêts des exploités contre les exploités. En France, comme en Allemagne, les Photographes ouvriers se sont groupés, abordant pour leurs débuts certains sujets : misère, chômage, répression policière, manifestation de masse, etc... d'un genre volontairement ignoré jusqu'alors.

Poursuivant leur tâche, la section Photo de l'A. E. A. R. [Association des écrivains et artistes révolutionnaires] se propose de rassembler tous les photographes révolutionnaires, d'établir une étroite collaboration avec la presse ouvrière, elle est en train de constituer des archives photographiques où sont classées toutes les photos susceptibles d'illustrer des articles sur les sujets les plus divers.

Les membres de la section estiment que son rôle n'est pas seulement de multiplier les prises de vues d'un caractère nettement révolutionnaire, mais encore de trouver l'utilisation révolutionnaire de photos de toutes catégories.

La Section Photo de l'A. E. A. R. fait appel à tous les photographes sympathisants, amateurs et professionnels, et leur demande de faire bloc avec ceux qui veulent doter le prolétariat d'une puissante organisation de photographes révolutionnaires. »

Henri Tracol, « Photographie, arme de classe », *Cahier rouge*, n° 1, 1933, n. p., in *Photographie, arme de classe. La photographie sociale et documentaire en France. 1928-1936*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, Textuel, 2018, p. 25.

« Au milieu des années 1920, l'agitprop des milieux de la gauche radicale entraîna le développement d'un langage et de méthodes qui marquèrent durablement le discours sur la photographie. En plus des photomontages qui remplissaient la presse illustrée, les mouvements culturels et politiques s'appuyèrent sur un principe nouveau : médium populaire, la photographie devait servir la cause du peuple en lui permettant de produire lui-même les documents de la vie sociale. Selon l'idée prolétarienne portée par les communistes, cet acte de prise de contrôle par les travailleurs de leur propre image faisait passer les ouvriers du statut de "classe objet" à celui de *sujet* et *acteur* de leur propre représentation. Qui mieux que les dominés pouvaient rendre compte au quotidien des luttes dans lesquelles ils se trouvaient engagés ? Aussi les travailleurs se saisirent-ils d'appareils photographiques dans le but de documenter leur quotidien, leur travail et leurs loisirs, plus singulièrement leur engagement dans le mouvement social. Cette nouvelle méthode d'agitprop consistant à déléguer aux ouvriers les moyens de production visuelle, soutenue par l'organisation d'expositions, de réseaux d'amateurs ouvriers, s'est étendue à différents pays - l'Allemagne et l'URSS en premier lieu, mais aussi la Tchécoslovaquie, la Grande-Bretagne, la France, les États-Unis notamment. La photographie ouvrière demeure tout au long du xx^e siècle et encore aujourd'hui un modèle de production alternative d'information visuelle. [...] Certes, le modèle soviétique gagne du terrain en tant que compromis entre modernité formaliste et contenu ouvrier. Les images d'URSS remplissent désormais les pages du magazine allemand AIZ comme celles de *Regards*, s'imposent dans les expositions sur la photographie et le cinéma grâce à l'action de la VOKS, agence de diplomatie culturelle soviétique, puis celle de Soyouz-Foto. Solidement composées, maîtrisant avec soin l'équilibre des masses, les effets lumineux, les rythmes

et textures, ces images ne versent jamais dans ce qui était considéré comme les excès du constructivisme rejeté par les photographes de *Sovetskoe foto*. Mais aussi présentes que soient les photographies soviétiques, elles n'impriment qu'une faible marque sur la photographie sociale des années 1930. Ce qui semble dès lors s'imposer, si l'on laisse de côté le photomontage, c'est une photographie de documentaire social nourrie des modèles picturaux d'avant-guerre, des types sociaux, des scènes de rue, des visions de la pauvreté, mais avec une telle proximité et une telle mobilité que le sentiment de distance, de mélancolie, de plainte silencieuse qu'on y voyait disparaît au profit d'une vivacité nouvelle. En Allemagne, où l'activiste italienne Tina Modotti fait un rapide passage, comme dans les milieux artistiques de Budapest, Prague, Brno, Amsterdam, Rotterdam, New York et surtout Paris, qui deviendra au milieu des années 1930 la capitale du photojournalisme, l'image du peuple révèle une mobilité du corps du photographe, une intimité avec le sujet, qui tantôt confine à la Nouvelle Vision, tantôt au surréalisme. C'est dire si le *dispositif* - renversement de la domination symbolique sur les mécanismes de la représentation, participation collective, dissémination - a profondément marqué la *forme* et le *langage* du documentaire social de l'entre-deux-guerres. Chaque fois que la contestation sociale devient une contestation de la *représentation* sociale se reposera la question du médium - la photographie, la presse, le cinéma. Comme le dit Jorge Ribalta, l'image des crises ne se conçoit pas sans une crise des images : mais comme les crises ne se répètent jamais de façon similaire, elles auront à chaque fois d'autres noms, d'autres formes, seront associées à d'autres évolutions techniques : "le Leica", la "génération Instamatic", Instagram... »

Christian Joschke, « Introduction. Nouveaux regards sur la photographie ouvrière », *Transbordeur*, n° 4, *Photographie ouvrière*, 2020, p. 6 et 12 (<https://transbordeur.ch/fr/2020/introduction-nouveaux-regards-sur-la-photographie-ouvriere/>).

« Par "photographie ouvrière", je me réfère à un réseau artistique, médiatique et politique issu des stratégies de l'Internationale communiste dans les années 1920, en particulier des entreprises médiatiques de Willi Münzenberg - le "*Munzenberg Konzern*" - et de sa propre compréhension de la photographie en tant qu'arme dans la lutte des classes. La photographie ouvrière a essaimé grâce aux organisations humanitaires comme le Secours ouvrier international (SOI) allemand de Willi Münzenberg et le Secours rouge international (SRI, ou MOPR en russe) soviétique de Clara Zetkin et Elena Stásova, nées des politiques de diffusion et de propagande promues depuis le congrès de l'Internationale communiste de 1921. Ces organisations de soutien et de solidarité se caractérisaient par leur empreinte culturelle et leur lien avec l'avant-garde artistique, ainsi que par l'engagement en leur sein d'artistes, d'écrivains et d'acteurs culturels dans le but d'élargir les bases sociales du communisme international. La photographie ouvrière s'est typiquement constituée *via* les réseaux de photographes amateurs apparus à la suite de l'appel lancé le 25 mars 1926 par la revue *AIZ* (*Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*) et les associations de photographes ouvriers qui ont dès lors commencé à se former en Allemagne autour de la revue *Der Arbeiter-Fotograf*, un modèle copié dans toute l'Europe et au-delà. Sa mission est de représenter "la beauté du travail et les horreurs de la misère sociale". Quoi qu'il en soit, je ne comprends pas seulement ce mouvement comme une organisation, mais aussi comme quelque chose de plus diffus et fantomatique qui répondait à la demande d'(auto-)représenter le nouveau rôle que jouaient les classes travailleuses à l'ère de la démocratie de masse. L'orientation idéologique des cercles de photographie ouvrière ou sociale n'a pas toujours été communiste ; on observe une certaine

diversité, allant du socialisme à l'anarchisme. Cette tendance à l'autoreprésentation et à l'autonomisation de classe est l'une des origines du discours documentaire.

[...]

L'activité professionnelle de Modotti doit être comprise dans toute sa diversité : elle inclut aussi bien la photographie que l'écriture ou le journalisme. Le versant "journalistique" de son travail est généralement relégué au second plan, alors même qu'il est caractéristique du productivisme et de la "factographie" (ou littérature factuelle) dont le plus grand représentant est Serge Tretiakov. Le mythe laisse de côté la dimension productiviste de sa posture, où photographie, écriture et travail politique ne font qu'un. »

Jorge Ribalta, « Spectres de Tina Modotti. Conversation entre Rosa Casanova et Jorge Ribalta », in *Tina Modotti*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume/Flammarion ; Barcelone, Fundación MAPFRE, 2024, p. 148-149.



18. *Tina Modotti*
Mère et bébé à Tehuantepec
1929
Tirage gélantino-argentique réalisé
par Manuel Álvarez Bravo
Avec l'aimable autorisation de la galerie
Throckmorton Fine Art, New York

3 Résistances et fictions

« En somme, je défends un art capable de documenter l'incapacité du capitalisme de monopole à procurer des conditions de vie véritablement humaines, un art qui renvoie à la remarque de Benjamin dans les *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, qu'il "n'y a pas de document d'histoire qui ne soit aussi un document de barbarie". Contre la violence faite au corps humain, à l'environnement, à la capacité des travailleurs à contrôler leurs propres vies, nous avons besoin d'opposer une résistance active, à la fois politique et symbolique, au pouvoir et à l'arrogance grandissants de ce capitalisme, une résistance destinée à terme à la transformation socialiste. On ne surmontera la foi naïve dans la subjectivité de l'artiste, d'un côté, et dans l'"objectivité" fondamentale du réalisme photographique, de l'autre, qu'au travers de la reconnaissance du travail culturel comme praxis. Comme le dit Marx : "On le voit, ce n'est qu'au niveau de la société que le subjectivisme et l'objectivisme, le spiritualisme et le matérialisme, l'activité et la passivité cessent d'être antagoniques. La solution des contradictions théoriques n'est possible que d'une manière pratique, par l'énergie pratique des hommes".

Une représentation didactique et critique est une condition nécessaire mais insuffisante pour la transformation de la société. Une *praxis* plus vaste, plus globale, est à inventer. »

Allan Sekula, « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire : notes sur une politique de la représentation » (1976-1978), *Écrits sur la photographie*, éd. établie par Marie Muracciole, Paris, Beaux-Arts de Paris, coll. « Écrits d'artistes », 2013, p. 172-173.

« En 2005, Bertille Bak, encore étudiante aux Beaux-Arts de Paris, installe son atelier à la cité n° 5 du village de Barlin situé au Nord de la France. Barlin est un village abritant une cité d'anciens mineurs, parmi lesquels certains membres de sa famille. En ces lieux où s'enchevêtrent les histoires personnelle, politique et sociale, Bertille Bak va donner forme à une activité artistique singulière mettant en jeu, dans ses constructions esthétiques, l'expérience de terrain. Son travail partage certains traits des entreprises réalistes de romanciers et d'écrivains, comme des travaux d'artistes en anthropologues. Dans l'association d'un lieu et d'une population à une condition commune d'abandon, s'y précisent les cordonnées d'histoires où se rejouent parfois et s'épuisent les communautés en lutte contre des puissances économiques et des autorités administratives intraitables... Dans l'attention portée aux vies anonymes, dans la volonté d'accorder une parole et une visibilité aux vaincus de l'Histoire s'y fixent des nouages du politique et de l'esthétique dans des manières de dire les événements. Il se détache cependant du réalisme avec un net tranchant. Car la construction de récits, qui précise la forme générale de ce projet artistique, relève de la fable plus que du documentaire ou de la fiction naturaliste qui lui servent généralement de cadre. [...]

Nous le savons, les communautés ouvrières sont en crise depuis des années. Elles se sont parfois maintenues, déplacées, au prix de violentes mutations : certains artistes ont collecté les traces de ce monde qui disparaissait ; d'autres, beaucoup moins nombreux, se sont consacrés à en réinventer les formes en proposant de nouvelles règles, de nouveaux rituels, de nouvelles activités, convoquant la communauté en son ensemble. C'est le cas de Bertille Bak, dont le projet avec les gens de Barlin porte un implicite : utiliser les moyens de l'art pour les mettre au service d'une communauté, afin d'en renforcer les biens et les valeurs. Les types d'actions proposés par l'artiste visent toujours cet objectif et cherchent

à l'atteindre au prix de renversements qui les préservent de tout dogmatisme, mais où se conjuguent les puissances du burlesque aux doutes de l'incertitude. »

Christophe Kihm, « Les fables de Bertille Bak », *artpress*, n° 374, janvier 2011, p. 47-48 (<https://www.xippas.com/media/2014/07/2011-01374@ARTPRESS1.pdf>).

« Mes aïeux mineurs étaient en activité dans les galeries souterraines dès l'âge de 13 ans. Animée par une prise de conscience de l'enfance sacrifiée parfois contrainte d'exercer l'une des pires formes de travail, mon intention était ici de faire un état des lieux non exhaustif du travail des enfants dans les mines à travers le monde, tenter de développer un projet avec ces mineurs "mineurs". L'enfant apparaît encore aujourd'hui comme une main-d'œuvre idéale, docile et peu onéreuse, capable de se faufiler au cœur d'étroits boyaux. [...] *Mineur Mineur* est ce projet réalisé avec les enfants sur cinq sites miniers de différents pays. Il se propose comme une radiographie du sol et une mise en lumière de ces jeunes propulsés dans les veines de la Terre-Mère. L'installation constituée de cinq écrans prend le contrepied de cette situation dramatique, les seuls référents parcourant les images appartiennent au registre ou objets usuels propres à l'enfance insouciant. Le point d'orgue de ces cinq vidéos simultanées est une action commune menée avec tous les enfants dans une sorte de kermesse désenchantée qui les propulse à nouveau dans les méandres des souterrains, à leur statut d'invisibles chroniques. »

Bertille Bak, entretien accordé à la Collection Pinault dans sa résidence d'artiste à Lens, 2020 (<https://www.pinaultcollection.com/fr/bertille-bak>).

« La révolution esthétique bouleverse les choses : le témoignage et la fiction relèvent d'un même régime de sens. D'un côté l'"empirique" porte les marques du vrai sous forme de traces et d'empreintes. "Ce qui s'est passé" relève donc directement d'un régime de vérité, d'un régime de monstration de sa propre nécessité. De l'autre "ce qui pourrait se passer" n'a plus la forme autonome et linéaire de l'agencement d'action. L'"histoire" poétique désormais articule le réalisme qui nous montre les traces poétiques inscrites à même la réalité et l'artificialisme qui monte des machines de compréhension complexes.

Cette articulation est passée de la littérature au nouvel art du récit, le cinéma. Celui-ci porte à sa plus haute puissance la double ressource de l'impression muette qui parle et du montage qui calcule les puissances de signification et les valeurs de vérité. Et le cinéma documentaire, le cinéma voué au "réel" est, en ce sens, capable d'une invention fictionnelle plus forte que le cinéma "de fiction", aisément voué à une certaine stéréotypie des actions et des caractères. [...]

Cette proposition est à distinguer de tout discours - positif ou négatif - selon lequel tout serait "récit", avec des alternances de "grands" et de "petits" récits. La notion de "récit" nous enferme dans les oppositions du réel et de l'artifice où se perdent également positivistes et déconstructionnistes. Il ne s'agit pas de dire que tout est fiction. Il s'agit de constater que la fiction de l'âge esthétique a défini des modèles de connexion entre présentation de faits et formes d'intelligibilité qui brouillent la frontière entre raison des faits et raison de la fiction, et que ces modes de connexion ont été repris par les historiens et par les analystes de la réalité sociale. Écrire l'histoire et écrire des histoires relèvent d'un même régime de vérité. Cela n'a rien à voir avec aucune thèse de réalité ou d'irréalité des choses. En revanche il est clair qu'un modèle de fabrication des histoires



19. Bertille Bak
La Tour de Babel
 2014

est lié à une certaine idée de l'histoire comme destin commun, avec une idée de ceux qui "font l'histoire", et que cette interpénétration entre raison des faits et raison des histoires est propre à un âge où n'importe qui est considéré comme coopérant à la tâche de "faire" l'histoire. Il ne s'agit donc pas de dire que "l'Histoire" n'est faite que des histoires que nous nous racontons, mais simplement que la "raison des histoires" et les capacités d'agir comme agents historiques vont ensemble. La politique et l'art, comme les savoirs, construisent des "fictions", c'est-à-dire des réagencements matériels des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire. »

Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 60.

« Bien entendu, le documentaire et la fiction sont diamétralement opposés, mais dans le cas de cette pratique, l'opacité se crée entre les deux pôles. La frontière entre l'action orchestrée et les activités de la vie quotidienne est parfois difficilement perceptible. La réserve d'informations, de traditions et passe-temps existant au sein du groupe, semble se déployer sous nos yeux alors qu'elle présente des bifurcations, incidences ou excroissances, ou qu'il s'agit d'une escroquerie de groupe montée de toutes pièces. L'histoire racontée se place alors du côté de la fiction qui puise dans le réel et l'amplifie. On pourrait parler d'une sorte de conte incarné dans l'apparente banalité du quotidien dont le sujet n'est autre que la situation réelle des personnages à l'image. Et d'un autre côté, ce qui est donné à voir est une réalité inédite où de nouvelles règles sont impulsées au sein du groupe. S'essayer à un nouveau registre de la représentation, c'est mettre en action le groupe. En ce sens, la vidéo peut également être considérée comme un document de l'expérience vécue, de l'action collective menée. Un autre détail de fabrication des récits penche du côté de la fiction : il arrive que des scènes de pur documentaire soient filmées au hasard du quotidien, mais si je souhaite inclure ces plans dans la vidéo, nous les rejouons, afin que le groupe ait la pleine conscience de ce qu'il donne à voir de lui-même. »

« Bertille Bak, insoumission collective », interview par Aurélie Cavanna, *artpress*, n° 513, septembre 2023, p. 29-30.

« La question de l'engagement de l'artiste dans sa réalité sociale et politique n'est pas entièrement nouvelle, car un des premiers à l'avoir abordée est Walter Benjamin dans sa conférence "L'auteur comme producteur"* prononcée à l'Institut pour l'étude du fascisme en avril 1934, à Paris. Il peut être utile de souligner d'entrée de jeu que Benjamin s'adresse à un auditoire convaincu du marxisme et qu'il reprend une question récurrente des réflexions sur la littérature : comment situer la qualité d'une œuvre littéraire devant la question de l'engagement politique de l'auteur ? Benjamin ne conteste pas l'idée que la responsabilité de l'auteur est de s'engager dans la révolution : c'est pour lui un préalable. Il se demande plutôt comment concilier la "justesse politique" avec la qualité artistique ou littéraire d'une œuvre. Ces deux aspects sont pour lui liés entre eux : une œuvre se doit d'être à la fois littéraire et engagée dans son contexte. Cette citation le dit avec beaucoup d'éloquence : "la tendance politique juste d'une œuvre donnée inclut sa qualité littéraire *pour la raison* qu'elle inclut sa *tendance* littéraire". Pour le redire avec des mots plus simples, Benjamin refuse de séparer la forme du contenu, ceux-ci étant dans un rapport dialectique, en même temps qu'il conteste l'autonomie de l'œuvre. Le "traitement dialectique de cette question [...], poursuit-il quelques lignes plus loin, ne peut absolument rien faire de l'objet strictement isolé : œuvre, roman ou livre. Il faut l'intégrer dans les contextes sociaux vivants". [...]

Dans "Portrait de l'artiste en ethnographe"** , Hal Foster reprend et poursuit la réflexion de Benjamin et perçoit dans l'art contemporain un nouveau paradigme s'inspirant du modèle de l'"auteur comme producteur" : l'artiste comme ethnographe. Cette orientation anthropologique est marquée par un repositionnement de l'art contemporain : du médium à l'espace du musée, des cadres institutionnels à d'autres réseaux discursifs, au point que des lieux qui n'ont rien à voir avec l'art sont devenus des lieux possibles de l'art, d'enquêtes et d'investigations de la part de l'artiste. [...]

L'approche anthropologique ne vise-t-elle pas justement à examiner les "contextes sociaux vivants", pour reprendre les termes de Benjamin, avec tout ce que cela implique sur le plan pratique et théorique ?



20. Bertille Bak
Boussa from the Netherlands 3
 2017

Les artistes actuels ont poussé cette comparaison beaucoup plus loin au cours de la dernière décennie. L'anthropologie exploitée à des fins artistiques ne se limite plus à redéfinir la présence au monde de l'artiste et à reformuler le rapport de l'art à la réalité ; elle serait concomitante d'une réévaluation des modes de connaissances, passant ainsi de l'étude des formes de vie à l'étude des formes du savoir. Comme Thomas Golsenne l'a observé dans une étude récente : "L'artiste ethnographe s'inspire plutôt des techniques de l'ethnographie comme discipline. Ces techniques peuvent se diviser en trois domaines : les méthodes de l'enquête (des artistes vont sur le terrain) ; les formes du savoir ; les modes de présentation des connaissances"***. Plusieurs artistes ont effectivement recourus à des méthodes d'enquête. Ils utilisent les outils de l'ethnologue et étudient les mêmes problématiques : le rapport que les sociétés entretiennent avec le monde et la culture, l'espace et le temps, les relations humaines, la communauté, l'identité, l'altérité, le rôle de l'objet et sa valeur symbolique. »

* Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur » [1934], *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 122-144.

** Hal Foster, « Portrait de l'artiste en ethnographe », *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », 2005, p. 213-247.

*** Thomas Golsenne, « Du mode technique d'existence des objets artistiques », *Hypothèses*, 21 avril 2013 (<https://motifs.hypotheses.org/415>).

Marie Fraser, « Des formes de vie à la restitution du présent. De l'artiste anthropologue à l'archéologue », *Globe*, vol. 17, n° 1, 2014, p. 153-173 (<https://www.erudit.org/fr/revues/globe/2014-v17-n1-globe01705/1028637ar/>).

« Vidéo *Boussa from the Netherlands* (2017)

Loin du nord où les crevettes ont été pêchées, les cadences infernales du sud, quelque part dans un endroit glacial de la médina marocaine. Le travail y enjoint aux ouvrières de se couvrir de peaux de mouton, autant dire d'entrer dans la peau de moutons pour se soumettre, troupeau asservi voué à exécuter des décorticages synchronisés sur un rythme effréné ; le salariat version *Temps modernes*, l'artisanal version industrielle ; une productivité à outrance qu'une séquence

suivante montre ludiquement convertie en championnat de vitesse entre concurrentes décortiqueuses. Asservissement et jeu vont de pair. Le jeu tient d'un asservissement et l'asservissement d'un jeu. Plus tard et ailleurs, dans le labyrinthe de la médina où les petits métiers tracent le chemin, une maison où des femmes concentrées s'appliquent à prélever les yeux sur des carapaces évidées de crevettes. Séchés au four puis colorés au vernis à ongle, ils serviront à remplir des bouteilles pour les décorer au motif du drapeau national. Jusqu'à la fin, on peine à deviner leur sort dans la fabrication d'improbables souvenirs pour touristes. Une fois qu'on sait, on se prend à redouter que la fiction n'en soit pas une... Le loufoque se fait expression artistique d'une critique sociale soustraite au bavardage ou à l'explication. Porté par des comédiens amateurs qui s'offrent en représentation, l'humour déleste les situations présentées du souci de déférente reconstitution. Avec légèreté, il permet à Bertille Bak de déployer l'imaginaire qu'un milieu singulier lui inspire et d'exprimer par là quelque chose de sa réalité. En somme, et suivant les mots de Cocteau, "un mensonge qui dit toujours la vérité".

La connaissance et la coopération de ce milieu constituent en cela un préalable. Elles supposent la familiarité que seule autorise une immersion prolongée en son sein, suivant le principe de l'approche ethnographique. Mais l'assignation d'artiste ethnologue que cela pourrait lui valoir, Bertille Bak la refuse avec constance. »

Monique Jedy-Ballini, « Les vies bricolées de Bertille Bak », prépublication, janvier 2023 (<https://hal.science/hal-03925806/>).

« "Artiste ethnologue" est un terme qui revient depuis 15 ans. Pourtant, je ne suis pas en adéquation avec cette attribution car le groupe en lui-même n'est en aucun cas un objet d'analyse pour moi. L'objet exposé ne se situe aucunement dans la description. Bien sûr, il y a ce long temps essentiel à la compréhension du groupe qui fait qu'on me projette



21. Bertille Bak
Figures imposées
 2015

facilement dans ce domaine rigoureux, mais ce qui est donné à voir n'est pas un compte rendu circonscrit de l'identité d'une communauté. C'est même le contraire absolu d'une archive du réel. Le paradoxe de ma pratique est que je prône une certaine vérité sur un groupe, alors que tout est falsifié, rejoué dans le petit théâtre local des nouvelles opérations. Les vidéos sont le résultat de nouvelles règles, de nouveaux jeux et rituels insufflés au sein du groupe. Ce qui m'intéresse, c'est comment trouver avec ce groupe des subterfuges pour dire autrement la situation qu'il traverse. Proposer en acte de nouvelles formes de représentation. Il y a d'autres aspects qui participent à cette fausse assignation aux sciences sociales : l'histoire donnée à voir, bien que parfois "surréaliste", se déroule comme une pratique ordinaire où chaque membre du groupe tient son propre rôle, et il n'y a pas d'intention universelle, les récits se construisent avec des petits groupes précis ayant leurs revendications propres. Mais l'envie première est de recomposer ensemble une réalité, et la construction directe du récit avec les membres du groupe en est la base : essayer de trouver de nouvelles tactiques aux marges ou en dehors du registre contestataire classique. Il me semble que c'est exclusivement du dedans que l'on peut s'aventurer à un dehors réinterprété. C'est la connaissance des codes internes qui permet de s'essayer à de nouveaux jeux d'action relatifs à la situation.

[...]

Le dessein de cette démarche est d'agir avec ces groupes rencontrés, de les mobiliser. Mais il n'y a aucune promesse de changement, de transformation sociale ou d'espoir de

résilience, je n'en ai pas la capacité et l'art ne s'inscrit *a priori* pas dans ce rapport utilitaire. Le musée n'est pas non plus l'arène la plus appropriée pour espérer une répercussion sur les conditions de vie des personnes engagées dans cette production. La tentative de créer ces récits parallèles peut paraître vaine et l'expérience reste sans illusion. S'il y a un apport aux communautés, il est à trouver du côté de la pudique conscientisation de leur propre histoire et la possibilité de planifier des ruses permettant de déjouer l'ordre établi. En tentant d'inventer de nouvelles façons d'appréhender le réel, la fatalité est écartée et la résistance peut s'y substituer. Le groupe s'ancre dans une forme d'insoumission alternative qui utilise les armes légères de la création afin de contrer symboliquement la menace, il déjoue alors les pièges de la représentation habituelle et orientée apposée aux personnes en situation de vulnérabilité.

Ces groupes sont souvent invisibilisés. Exposer leur histoire permet de mettre en lumière leur situation. Le silence se mue alors en son contraire sous les spots froids des salles d'exposition. Et dans le meilleur des cas, le spectateur sera peut-être frappé d'une prise de conscience sur le monde pluriel qui l'entoure et les situations aliénantes que certains traversent, écartant de cette façon quelques pensées uniformisantes. »

« Bertille Bak, insoumission collective », interview par Aurélie Cavanna, *artpress*, n° 513, septembre 2023, p. 27-29.



22. Tina Modotti
Homme portant une poutre
1928
Collection et archives de la
Fundación Televisa, Mexico

Légendes des pictogrammes



Visionner (films et extraits)



Observer et analyser (images et documents)



Effectuer des recherches (pistes de réflexion)



Pour aller plus loin



Activité ou mise en pratique



Document à lire

C PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail qui suivent rassemblent des propositions ouvertes et des ressources qui s'articulent autour de notions et de questions liées aux images exposées. Elles ont été conçues au Jeu de Paume avec les professeurs relais des académies de Créteil et de Paris. Il appartient aux enseignants et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours. Ces pistes peuvent aussi être développées hors temps scolaire, afin de préparer ou de prolonger la découverte des expositions.

En lien avec les parties précédentes de ce dossier, les pistes sont organisées autour des thèmes suivants :



- ① Modernités artistiques et « renaissance mexicaine »
- ② Démarches documentaires et engagements

23. Bertille Bak
La Brigada
2018-2024
© Aurélien Mole

Les titres des œuvres présentées dans les expositions au Jeu de Paume sont soulignés en orange.

Modernités artistique et « renaissance mexicaine »

« Les années 1920 marquent au Mexique le début de la période postrévolutionnaire, qui fait de la modernité son projet d'identité culturelle et de l'art l'un des fondements de la reconstruction du pays. C'est dans ce contexte que Tina Modotti fréquente un milieu d'artistes et d'intellectuels dont font partie Anita Brenner, Concha Michel, Frances Toor, Diego Rivera ou Nahui Ollin, entre autres. Ses premières photographies dénotent clairement l'influence d'Edward Weston, bien que son aspiration à développer son propre style l'ait amenée à explorer le chemin de la Nouvelle Objectivité, où la nature et les objets de la vie quotidienne deviennent des éléments abstraits et organiques dignes d'être photographiés. »

Magaly Alcántara Franco et David Caliz Manjarrez, « "Des photographies honnêtes". Les incursions de Tina Modotti dans les revues mexicaines », in *Tina Modotti*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume/Flammarion ; Barcelone, Fundació MAPFRE, 2024, p. 98.



→ Tina Modotti, *Rosas* [Roses], 1924, 18,7 × 23,4 cm (<https://bit.ly/3U1yDZb>)

→ Tina Modotti, *Roses, Mexico*, 1924, 18,8 × 21,6 cm (mo.ma/426zIGE)

Quel point de vue et quel cadrage Tina Modotti a-t-elle utilisés dans le premier tirage ? Quelle différence de cadrage peut-on observer dans le second tirage ? Comment les roses sont-elles disposées dans l'espace des images ? Quelle est la dimension des tirages ? À quelle échelle les roses sont-elles représentées ? Lesquelles sont nettes ? Quels aspects des roses le foisonnement des pétales permet-il de mettre en avant ? Leur texture ? Leur structure ? Leurs courbes ? Peut-on identifier des lignes verticales, horizontales ou obliques dans cette image ? Quel effet cela produit-il ?

Comparer aux images suivantes :

→ Heinrich Kühn, *Roses in a Crystal Vase*, vers 1910, tirage à la gomme bichromatée (bit.ly/3vA03Lk)

→ Edward Steichen, *Heavy Roses, Voulangis, France*, juin 1914, tirage au palladium (mo.ma/4b0clYk)

Quelles ressemblances et quelles différences peut-on y relever en matière de composition, de point de vue, de cadrage, de netteté et de tirage ? À quel courant photographique Heinrich Kühn et Edward Steichen ont-ils appartenu ? Effectuer des recherches sur le tirage au palladium et le tirage à la gomme bichromatée. Pourquoi ces procédés étaient-ils particulièrement prisés par les photographes pictorialistes ? En quoi la photographie de Steichen s'écarte-t-elle de l'esthétique pictorialiste ? Se référer à cette citation : « La photographie *Heavy Roses, Voulangis, France*, prise à l'été 1914, signale une transition dans l'esthétique de Steichen. Il abandonne le flou pictorialiste pour créer une image d'une netteté toute réaliste. »

Ronald J. Gedrim, « À la recherche de la lumière magique - Voulangis, 1908-1922 », in Todd Brandow et William A. Ewing (dir.), *Edward Steichen. Une épopée photographique*, Lausanne, Musée de l'Élysée ; Minneapolis, Foundation for the Exhibition of Photography/FEP Editions LLC, 2007, p. 134.

→ Nassim Daghighian, « Art et photographie » : bit.ly/4b4STir

→ Dusan Stulik et Art Kaplan, « Platinotype », *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes*, 2013 : bit.ly/3S6LV40

Poursuivre l'analyse autour des images suivantes :

→ Tina Modotti, *Maguey*, vers 1926 (bit.ly/3vMx9aU)

→ Edward Weston, *Maguey Cactus, Mexico*, 1926 (bit.ly/3U51vzN)

Comment le ciel est-il représenté dans chacune des images ? Sur quelle image l'agave se détache-t-il du fond et donne-t-il à voir sa forme ? Sur laquelle est-il davantage photographié dans sa relation avec l'environnement dans lequel il a poussé ?

25. Tina Modotti
Chapiteau de cirque, Mexico
 1924
 Collection du Center for Creative
 Photography, University of Arizona

26. Tina Modotti
Câbles télégraphiques
 Vers 1924-1925
 Museo Nacional de Arte / INBAL, Mexico

27. Tina Modotti
Réservoir n° 1
 1927
 Tirage gélatino-argentique réalisé
 par Manuel Álvarez Bravo
 Avec l'aimable autorisation de la galerie
 Throckmorton Fine Art, New York



25

💡 Tina Modotti et Edward Weston sont proches du courant photographique de la *straight photography* (« photographie pure », ou « directe ») qui émerge aux États-Unis dans les années 1910 et dont Paul Strand est l'un des précurseurs : « La photographie trouve sa raison d'être, comme tout média, dans une complète spécificité de moyens. [...] L'honnêteté autant que l'intensité de la vision est requise pour assurer une expression vivante. Ceci implique un véritable respect du sujet de la part du photographe, sans aucune manipulation et avec des méthodes photographiques directes. »

Paul Strand, « Photography », *Camera Work. A Photographic Quarterly*, n° 49-50, juin 1917, p. 3, in Nassim Daghighian, « Art et photographie », p. 19 (bit.ly/3S4391Z).

Consulter les images de Paul Strand publiées dans la revue *Camera Work* en juin 1917 et effectuer des recherches sur le mouvement de la *straight photography*. Quels en sont les principaux photographes ? Pourquoi ces artistes décident-ils de valoriser les caractéristiques spécifiques de la photographie (instantanéité, précision et qualité descriptive notamment) ? De quel courant photographique antérieur se distinguent-ils ?

→ *Camera Work: A Photographic Quarterly*, n° 49-50, juin 1917 : bit.ly/3vldedq

→ Caractéristiques de la *straight photography* : bit.ly/3vDdL0e

→ Éric de Chasse, « Paul Strand, frontalité et engagement », *Études photographiques*, n° 13, juillet 2003 : bit.ly/425yZzP

Étudier les avant-gardes photographiques de l'entre-deux-guerres :

→ Claire Lingenheim-Lavelle, « Tina [Modotti] et les grands courants photographiques », académie de Strasbourg : bit.ly/3S3NAXV

→ « Chefs-d'œuvre photographiques du MoMA. La collection Thomas Walther », Paris, Jeu de Paume, 2021-2022 : bit.ly/490P7on et bit.ly/3tOJyuF (dossier documentaire)

→ Présentation de l'exposition « Qui a peur des femmes photographes ? », Paris, musée d'Orsay, 2015-2016, deuxième partie : 1918-1945 : bit.ly/3O7rC5i

👁️ → Tina Modotti, *Circus Tent, Mexico* [Chapiteau de cirque, Mexico], 1924 (bit.ly/3HI4QTI)

→ Edward Weston, *Circus Tent*, 1924 (bit.ly/3tZPVey)

→ Paul Strand, *Abstraction, Porch Shadows, Connecticut*, 1916 (mo.ma/3u15bb5)

Quels sont les points communs entre ces images ? Sur quoi les photographes mettent-ils l'accent ? En quoi Paul Strand a-t-il été précurseur ? Que voit-on apparaître dans la photographie de Tina Modotti et qui ne figure pas dans celle d'Edward Weston, prise le même jour ?

Poursuivre en étudiant les liens entre la modernité des sujets et les recherches formelles de ces photographes :

→ Tina Modotti, *Cables telegráficos* [Câbles télégraphiques], vers 1924-1925 (bit.ly/4aZ6HLw)

→ Albert Renger-Patzsch, *Kauper, Hochofenwerk Herrenwyk, Lübeck* [Kauper, haut-fourneau de Herrenwyk, Lübeck], 1927 (bit.ly/3U5LOTT)

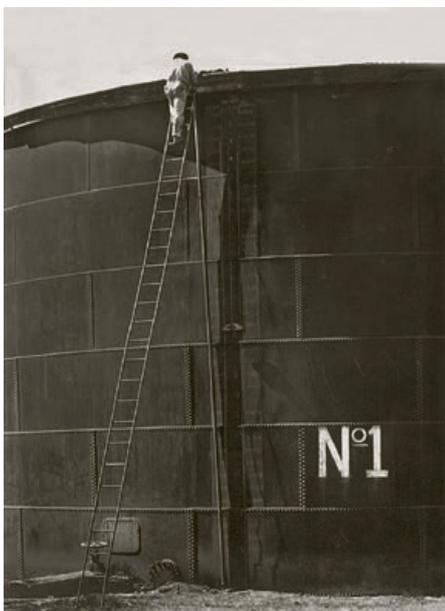
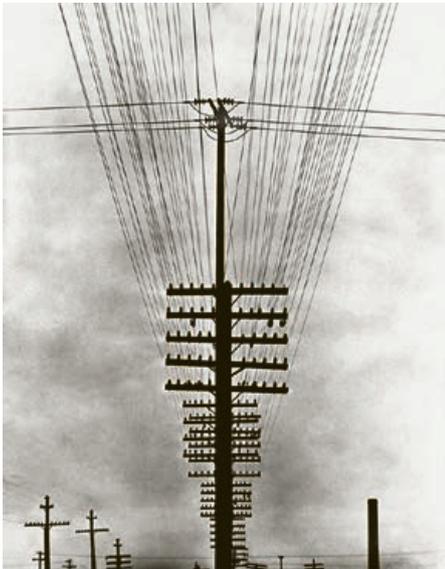
→ Tina Modotti, *Tank No. 1* [Réservoir n° 1], 1927 (bit.ly/3HoH3SN)

→ Manuel Álvarez Bravo, *Tríptico cemento-2 / La Tolteca* [Triptyque béton-2 / La Tolteca], 1929 (<https://bit.ly/3O8S8uO>)

→ « Un parcours parmi "Les choses" d'Albert Renger-Patzsch », archive du magazine du Jeu de Paume : bit.ly/3Hm2xzE

→ Dossier enseignants de l'exposition « Manuel Álvarez Bravo. Un photographe aux aguets (1902-2002) », Paris, Jeu de Paume, 2012-2013 : bit.ly/3O7uajS

26



27



31. Tina Modotti
José Clemente Orozco
en train de peindre
1926
Collection Ricardo B. Salinas
Pliego, Mexico



30



29

28. Tina Modotti
Portrait de Diego Rivera
réalisant une peinture murale
Vers 1924-1925
Collection Ricardo B. Salinas
Pliego
29. Tina Modotti
Figuier de Barbarie
1925
Platinotype, tirage réalisé
par Manuel Álvarez Bravo
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Throckmorton
Fine Art, New York
30. Tina Modotti
Diego Rivera travaillant
à une peinture murale dans
la « Chapelle Riveriana »
de l'Université autonome
de Chapingo
1924-1927
Avec l'aimable autorisation
de la galerie Throckmorton
Fine Art, New York



Choisir un site familier, connu de tout le groupe (établissement scolaire, place, rue, etc.). Le photographe afin de mettre en valeur les formes géométriques et les matériaux, en optant pour des points de vue surprenants (très gros plans, plongée, contre-plongée). Faire deviner aux autres les endroits où les images ont été prises.



→ Tina Modotti, *Azucena* [Lys], vers 1924 (bit.ly/3U6dvRs)
→ Tina Modotti, *Dos alcatraces* [Deux lys callas], vers 1924 (bit.ly/490An9o)
→ Tina Modotti, *Nopal Cactus* [Figuier de Barbarie], 1925 (mo.ma/426wOvK)
→ Tina Modotti, *Flor de manita* [Fleur en forme de main], 1925 (bit.ly/3O5Pt56)

Pour chacune de ces images, quel point de vue, quel cadrage et quelle composition Tina Modotti a-t-elle adoptés ? Où les plantes ont-elles été photographiées ? Comment la lumière est-elle utilisée ? Que met-elle en valeur ? De quoi ces images pourraient-elles être des métaphores ? Une union, une séparation, une interaction ? À quoi la plante ressemble-t-elle dans la dernière photographie ?



Réaliser plusieurs photographies noir et blanc d'une même plante grasse choisie pour son aspect formel. Expérimenter différents éclairages à l'aide d'une lampe de bureau et de différents accessoires qui serviront de réflecteurs (carton blanc, papier aluminium...) de manière à mettre en valeur la texture et la forme de la plante. S'intéresser à la manière dont la lumière modifie la vision que l'on a de la plante.



Étudier le mouvement des muralistes mexicains, et observer les photographies de Tina Modotti les montrant en train de peindre :

→ Tina Modotti, *Portrait of Diego Rivera Painting a Mural* [Portrait de Diego Rivera réalisant une peinture murale], vers 1924-1925, Mexico, secrétariat de l'Éducation publique (<https://bit.ly/3vHC4dr>)
→ Tina Modotti, *Diego Rivera Working on Mural at "Capilla Riveriana", Universidad Autónoma de Chapingo* [Diego Rivera travaillant à une peinture murale dans la « chapelle Riveriana » de l'Université autonome de Chapingo], 1924-1927 (bit.ly/3U52SOE)
→ Tina Modotti, *José Clemente Orozco Painting* [José Clemente Orozco en train de peindre], 1926 (bit.ly/3vDhQS6)

Observer la posture des peintres, leur relation aux sujets représentés ainsi qu'à l'architecture. Que peut-on en déduire quant à la dimension des fresques ? À qui pouvaient-elles s'adresser ?

Revenir sur les fresques peintes par Diego Rivera :

→ Diego Rivera, *Canto a la tierra*, [Chant pour la terre], Mexico, chapelle de l'École nationale d'agriculture [Université autonome de Chapingo], 1927-1929 (bit.ly/3tUQwOF)

31

32. Tina Modotti
Sans titre (Indiens transportant des chargements de feuilles de maïs pour la préparation des « tamales »)
 1926-1929
 San Francisco Museum of Modern Art.
 Donation de l'Art Supporting Foundation,
 John « Launny » Steffens, Sandra Lloyd,
 Shawn et Brook Byers, Mr. et Mrs. George
 F. Jewett, Jr., et donateurs anonymes

33. Tina Modotti
Faucille, cartouchière et épi de maïs
 1927
 Collection et archives de la Fundación
 Televisa, Mexico

→ Diego Rivera, *Dotación de Ejidos o Reparto de la tierra* [Dotation ou Distribution des terres], Mexico, secrétariat de l'Éducation publique, 1923-1928 (bit.ly/3S7iX3Z)
 Quel est le sujet principal de ces fresques ? Comment et pourquoi la terre et ses travailleurs sont-ils valorisés ? Replacer dans le contexte historique, politique et culturel de la « renaissance mexicaine ». En quoi les artistes muralistes entendent-ils contribuer au processus postrévolutionnaire ? Quelles affinités artistiques et politiques Tina Modotti partage-t-elle avec ce mouvement ?

Vous pouvez notamment vous référer à la citation et aux ressources suivantes :
 « En 1924, le Syndicat mexicain des ouvriers techniciens, peintres et sculpteurs publie un manifeste signé par les plus importants muralistes, qui soutient l'émergence d'un "ordre nouveau", d'un art politique et racial, et, sans le nommer, met l'accent sur l'indigénisme :

"Notre objectif esthétique fondamental est la collectivisation des manifestations artistiques et la disparition totale de l'individualisme bourgeois. Nous renions la peinture dite de chevalet, et tout l'art des cénacles ultra-intellectuels, caractéristique de l'aristocratie, et nous célébrons les manifestations de l'Art Monumental comme étant d'utilité publique. Nous proclamons que toutes les manifestations esthétiques étrangères ou contraires à la sensibilité populaire sont bourgeoises et doivent disparaître, parce qu'elles contribuent à pervertir les goûts de notre race, déjà presque complètement corrompus dans nos villes". »

Isabel Tejada Martín, « Le destin critique de la photographe Tina Modotti », in *Tina Modotti*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume/Flammarion ; Barcelone, Fundación MAPFRE, 2024, p. 26.

32



→ « Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores »,

El Machete, n° 7, juin 1924 : bit.ly/3SkKiRo

→ Dossier pédagogique de l'exposition « Mexique 1900-1950. Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco et les avant-gardes », Paris, Grand Palais/RMN, 2016 :

bit.ly/47GlrT

→ Dossier pédagogique de l'exposition « Los Modernos - Dialogues France/Mexique », Lyon, musée des Beaux-Arts, 2017-2018 : bit.ly/47KnNd4

→ « L'Art mexicain 1920-1960. Éloge du corps », Biarritz, Le Bellevue, 2013 :

bit.ly/3SrrhNu

→ Anita Brenner, *Idols Behind Altars*, photographies d'Edward Weston et Tina Modotti, New York, Harcourt, Brace and Company, 1929 : bit.ly/4aZ4jEx

→ Laura Mulvey et Peter Wollen, *Frida Kahlo & Tina Modotti*, film documentaire, Royaume-Uni, 1983, 29 min : bit.ly/3tUTa73



→ Tina Modotti, *Maizal* [Champ de maïs], vers 1925 (bit.ly/47HgjAl)

→ Tina Modotti, *Untitled (Indians Carrying Loads of Corn Husks for the Making of "Tamales")* [Sans titre (Indiens transportant des chargements de feuilles de maïs pour la préparation des « tamales »)], 1926-1929 (bit.ly/3O7zUtW)

→ Tina Modotti, *Hoz, canana y mazorca* [Faucille, cartouchière et épi de maïs], 1927 (<https://bit.ly/3tWMAgm>)

À quel motif Tina Modotti s'est-elle intéressée dans la première image ? De quelles autres de ses photographies pourrait-on la rapprocher sur le plan formel ?

Dans la deuxième image, comment la lumière et la profondeur de champ permettent-elles d'attirer le regard sur les deux hommes et leurs énormes charges ? Quelle analogie formelle peut-on relever entre les porteurs, leur ballot, et les arbres situés de chaque côté ? En quoi Tina Modotti unit-elle ici recherche formelle et reportage social ?

Dans la troisième, à quoi font référence les objets représentés et leur agencement ? Comment pourrait-on classer ces différentes photographies : photographie artistique, photographie documentaire, photographie militante ?

À partir de quelle image de Tina Modotti a été conçu le logo des Escuelas Libres de Agricultura de México, fondées en 1927 par Pandurang Khankhoje ? Quelles différences peut-on relever entre la photographie et l'emblème des Escuelas ?

→ « Tina Modotti y el agrarismo radical en México », Mediateca - INAH, 2014 : bit.ly/48PZHik

Lors de son exposition personnelle en 1929 à Mexico, quels genres d'images Tina Modotti a-t-elle choisi de présenter et d'associer ? Qu'indique la manière dont elle les montre ?

→ « Tina Modotti (1896 - 1942) at an exhibition of her work at the national library in Mexico City, December 1929 » : bit.ly/3Hqfb0C



33

 Effectuer des recherches sur l'agronome et révolutionnaire politique indien Pandurang Khankhoje, dont les expérimentations sur le maïs visaient à obtenir de nouvelles variétés afin d'augmenter le rendement et ainsi améliorer les conditions de vie des paysans.

Observer les images suivantes :

→ Tina Modotti, *P. Khankhoje Holding Corn* [P. Khan Khoje tenant un épi de maïs], vers 1928 (bit.ly/3TYKHua)

→ Diego Rivera, *El pan nuestro (Our Bread)*, 1928 (<https://bit.ly/3O7b7WO>)

Quel rôle joue la lumière dans le portrait de Pandurang Khankhoje réalisé par Tina Modotti ? Comment, à la même époque, Diego Rivera a-t-il représenté Khankhoje dans la peinture murale intitulée *El pan nuestro (Our Bread)* au ministère de l'Éducation ?

→ « Tina Modotti, expediente inédito », *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas*, n° 50, 2014 : <https://bit.ly/48Vtwy6>

→ Savitri Sawhney, « Revolutionary Work: Pandurang Khankhoje and Tina Modotti », *Documenta 14* : bit.ly/3U6uvqL

→ Pandurang Khankhoje, « Nuevas variedades de maiz », 1929, in *Revista de Geografía Agrícola*, n° 54, 2015, p. 55-69 : <https://bit.ly/3tXPEsx>

Étudier le différend commercial actuel entre le Mexique et les États-Unis à propos du maïs biotechnologique. Dresser une carte des controverses présentant les divers acteurs, leurs positions, les enjeux liés à ce différend :

→ Laurence Cuvillier et Matthieu Comin, « Maïs transgénique : le Mexique entrouvre sa porte », *Art*, 2023, 2 min 50 s : bit.ly/3O87tMy

→ « Réaliser la cartographie d'une controverse pour éduquer à la complexité des enjeux », *Éduscol* : bit.ly/3So72Qy

→ Jean-Claude Hervé et Naoum Salamé, « Génétique moléculaire. Proposition pédagogique : La plante domestiquée / Le maïs », *Institut français de l'éducation*, 2020 : bit.ly/3tOVxIF



→ « Je m'intéresse au flux des fleurs, de la coupe à la vente. J'ai travaillé avec un exploitant de sapins dans le nord de la France, je suis allée en Colombie dans les roseraies de Bogota et dans une ferme de fleurs près de Medellin. La Colombie est le deuxième plus grand exportateur mondial de fleurs après la Hollande, pays où je suis également partie découvrir les marchés aux enchères. »

Bertille Bak, in Séverine Pierron, « Prix Marcel Duchamp 2023 : Bertille Bak », *Art Basel*, 2023 (bit.ly/3O7pUAK).

→ « Le marché international des fleurs est un marché concurrentiel dominé par la Hollande, mais où les pays d'Amérique latine comme la Colombie et l'Équateur et même le Mexique y sont actifs. Le Mexique est même au 5^e rang mondial pour la surface en floriculture, avec 21 000 hectares. »

« Une agriculture florissante grâce à l'eau du volcan Nevado. Un marché national et international florissant », *ENS de Lyon, Atlas Nevado de Toluca* (bit.ly/48BckEh).

À quelles occasions (célébrations, commémorations, festivités...) offre-t-on ou reçoit-on des fleurs ? Mener une enquête auprès des fleuristes du quartier sur la provenance des fleurs coupées commercialisées. Quelles questions posent les résultats de cette enquête en termes de développement durable ?

→ « Pesticides, délocalisation, pollution : la face cachée de nos bouquets de fleurs en partenariat avec France 5 », *France Inter*, 7 février 2022, 54 min : bit.ly/3S7rS5t

Démarches documentaires et engagements

« [...] Tina Modotti, après ses premières années d'apprentissage auprès de Weston, élabore les traits originaux de son art photographique et passe de la perfection des formes abstraites à la photographie sociale. Elle s'attache à représenter les travaux épuisants et sans dignité, les inégalités et la misère des zones urbaines, mais aussi les subjectivités féminines, si éloignées des stéréotypes machistes entretenus par les classes bourgeoises, ainsi que les formes et les symboles de l'émancipation des classes laborieuses. »

Claudio Natoli, « Tina Modotti : une vie dans l'histoire entre art et liberté », in *Tina Modotti*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume/Flammarion ; Barcelone, Fundación MAPFRE, 2024, p. 326.

« Si j'étire la réalité en inventant des petites fictions, c'est pour mieux montrer la réalité. Avec une forme naïve ou enjouée, en utilisant des chemins de traverse, j'essaie d'amener le spectateur à une prise de conscience. »

Bertille Bak, in Séverine Pierron, « Chez Bertille Bak, entre documentaire sociologique et fiction poétique », Paris, Centre Pompidou, 2023 (<https://bit.ly/3SmWuBf>).



→ Diego Rivera, *Río Juchitán (Cuatro tableros)*, 1950-1957 (<https://bit.ly/47FewmA>)
 → Sergueï Eisenstein, *¡Que Viva México!*, [1931-1932], monté en 1979, 1 h 25 mn,
 voir extrait 9 min à 14 min 10 s (<https://bit.ly/3Hqy2Zi>)
 → Tina Modotti, *Tehuana en el río* [Femmes de Tehuantepec dans la rivière], 1929
 (<https://bit.ly/48yIFX8>)

Quelles scènes de la vie quotidienne apparaissent dans ces différentes images ?

Étudier la notion de « documentaire », en rappelant l'étymologie du mot « document ». Que montrent le tableau de Diego Rivera et le film de Sergueï Eisenstein ? Quels gestes et quelles situations mettent-ils en valeur ? Mener une recherche sur le voyage d'Eisenstein au Mexique et les circonstances dans lesquelles il a tourné ce film inachevé. Quels aspects peuvent relever d'une démarche documentaire ? Pourquoi le montage s'oppose-t-il à cette démarche ? En quoi les photographies de Tina Modotti semblent-elles prises sur le vif et témoigner plus spécifiquement d'une approche documentaire ? Quel point de vue la photographe adopte-t-elle par rapport à ses sujets ?

Situer la région de Tehuantepec sur une carte du Mexique. Quel type de société s'est développé dans cette région ? Quelle place particulière les femmes y tiennent-elles ? Comment les images ci-dessus en rendent-elles compte ?

→ Dossier pédagogique de l'exposition « Mexique 1900-1950. Diego Rivera, Frida Khalo, José Clemente Orozco et les avant-gardes », Paris, Grand Palais/RMN, 2016 :

<https://bit.ly/48Dnt1c>

→ Marie Rebecchi, « 1929-1932 : de Paris à Tehuantepec. Eisenstein et la vision surréaliste du Mexique », in Laurence Schifano et Antonio Somaini (dir.), *Eisenstein. Leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans le mouvement des arts*, Nanterre, Presses universitaires de Paris-Ouest, coll. « L'œil du cinéma », 2016 :

<https://bit.ly/3SICbUQ>

→ Claude Bataillon, « Tehuantepec (isthme de) », in *Encyclopaedia Universalis*, s. d. :

<https://bit.ly/3u7Zmbl>



34

34. Tina Modotti
Femme de Tehuantepec
portant un jicalpextle
1929

35. Tina Modotti
Mère et bébé à Tehuantepec
1929
Tirage gélatino-argentique
réalisé par Manuel Álvarez Bravo

36. Tina Modotti
Femme au drapeau
1927
The Museum of Modern Art,
New York
Image digitale © 2024 Museum
of Modern Art, New York/Scala, Florence

34 et 35 Avec l'aimable autorisation de la galerie
Throckmorton Fine Art, New York



→ Tina Modotti, *Tehuanas entrando a un mercado* [Femmes de Tehuantepec entrant dans un marché], 1929 (<https://bit.ly/3HkldyN>)

→ Tina Modotti, *Untitled (Everything is Carried on the Head by the Women in Tehuantepec)* [Sans titre (Les femmes de Tehuantepec portent tout sur leur tête)], 1929 (<https://bit.ly/3u0h2pV>)

→ Tina Modotti, *Woman of Tehuantepec (Carrying Jicalpextle)* [Femme de Tehuantepec portant un jicalpextle (calebasse peinte)], 1929 (<https://bit.ly/3U5TNp8>)

« Je t'envoie quelques instantanés pris à Tehuantepec. Excuse-moi si je ne t'envoie que ceux dont je possède les doubles. Naturellement j'en ai fait beaucoup d'autres, mais ils sont pour la plupart du même acabit que ceux que je t'envoie, confus et flous : les femmes qui déjà naturellement marchent vite accéléreraient le pas aussitôt qu'elles me voyaient avec l'appareil photo. »

Tina Modotti à Edward Weston, 17 septembre 1929, in Riccardo Toffoletti, *Tina Modotti. Une flamme pour l'éternité*, Nantes, Paris, Biarritz, En Vues, 1999, p. 130.



35

Dans quelle situation les femmes sont-elles photographiées ? À quelles activités se livrent-elles ? Quel rapport la photographe instaure-t-elle avec ces femmes ? Comment les met-elle en valeur ? Dans la troisième image, quel effet produit l'absence d'arrière-plan ? En quoi peut-on rapprocher le maintien de cette femme de la posture des statues appelées « caryatides » ?

Chercher la traduction de l'expression espagnole « *jicara reluciente* » et mener une recherche sur cet objet, sa fabrication et ses fonctions :

→ Description des fonctions des gourdes ou *jicaras* de la région de Tehuantepec, Mexico, musée national d'Anthropologie (en espagnol) : <https://bit.ly/47AoPbL>



→ Découvrir les photographies de Graciela Iturbide sur la région de Juchitán : <https://bit.ly/3vxEJWP>

→ Consulter le « guide pédagogique » de l'exposition « Graciela Iturbide, Heliotropo 37 », Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2022 : <https://bit.ly/3U5Gdlr>

Comment Graciela Iturbide a-t-elle découvert cette région ? Quelle relation a-t-elle établie avec les Indiens zapotèques ? Combien de temps a duré son projet photographique ? Quels sont les sujets principaux de ses photographies ? Quelle vision de la culture de Tehuantepec ressort de ses images ? Quels aspects documentaires peuvent être rapprochés de ceux des photographies de Tina Modotti ?



→ Dorothea Lange, *Migrant Mother, Nipomo, California*, 1936 (<https://bit.ly/47F3o9p>)

→ Walker Evans, *Allie Mae Burroughs, Hale County, Alabama*, 1936 (<https://bit.ly/47lxAAi>)

→ Walker Evans, *Floyd Burroughs Family, Hale County, Alabama*, 1936 (<https://bit.ly/3vDfXFO>)

→ Tina Modotti, *Mother with Baby in Tehuantepec* [Mère et bébé à Tehuantepec], 1929 (<https://bit.ly/48EJ35j>)

→ Tina Modotti, *Woman with Flag* [Femme au drapeau], 1927 (<https://bit.ly/3U51Hic>)

Étudier les parcours, les différentes approches documentaires et les intentions de ces trois photographes.

Vous pouvez vous référer aux citations et ressources suivantes :

→ « La photographie documentaire témoigne de la société de notre époque. Elle reflète le présent et constitue une archive pour l'avenir. Elle se concentre sur l'individu dans sa relation à l'humanité. Elle enregistre ses comportements dans le travail, la guerre, le jeu, ou le déroulement de ses activités pendant les vingt-quatre heures d'une journée, le cycle des saisons ou le cours d'une vie. Elle dépeint les institutions - famille, Église, gouvernement, organisations politiques, clubs, syndicats. Elle ne montre pas seulement leurs façades mais cherche à dévoiler comment elles fonctionnent, abritent la vie, imposent une loyauté et influencent la conduite des êtres humains. »

Dorothea Lange, « Documentary Photography », 1940, in Pierre Borhan (dir.), *Dorothea Lange. Le cœur et les raisons d'une photographe*, traduit de l'anglais par Marie-France de Paloméra, Paris, Seuil, coll. « L'œuvre photographique », 2002, p. 17.



36



37. Tina Modotti
 Sans titre (Marche politique avec banderole)
 Vers 1928-1929
 Avec l'aimable autorisation de la galerie Throckmorton Fine Art, New York

→ « Documentaire ? Voilà un mot très recherché et trompeur. Et pas vraiment clair. [...] Le terme exact devrait être *style documentaire* [*documentary style*]. Un exemple de document littéral serait la photographie policière d'un crime. Un document a de l'utilité, alors que l'art est réellement inutile. Ainsi, l'art n'est jamais un document, mais il peut en adopter le style. »

Walker Evans, in Leslie Katz, « Interview with Walker Evans, Art in America, n° 59, 1971, cité par Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, coll. « Le champ de l'image », 2^e éd. 2011, p. 31.

→ « La photographie, précisément en vertu du fait qu'elle ne peut être produite que dans le présent et parce qu'elle repose sur ce qui existe objectivement devant l'appareil, représente le *medium* le plus satisfaisant pour enregistrer avec objectivité la vie dans tous ses aspects ; et c'est aussi de cela que dérive sa valeur documentaire. Si à ceci s'ajoutent de la sensibilité, de l'intelligence et, surtout, une idée claire quant au rôle de la photographie dans le domaine de l'évolution historique, je crois que le résultat est quelque chose qui mérite sa place dans la production sociale, une production à laquelle nous devrions tous apporter notre contribution. »

Tina Modotti, « Sur la photographie », *Mexican Folksways*, vol. 5, n° 4, octobre-décembre 1929, traduction de Lauren Sunstein, in *Modotti. Photographie, liberté et révolution*, cat. exp., Paris, Paris, Istituto Italiano di Cultura, 2020, p. 14.

→ Dossier documentaire de l'exposition « Dorothea Lange. Politiques du regard », Paris, Jeu de Paume, 2017-2018 : <https://bit.ly/3Snxz0t>

→ Présentation de l'exposition « Walker Evans », Paris, Centre Pompidou, 2017 : <https://bit.ly/48FQ8mc>

→ Tina Modotti. *Photographie, liberté et révolution*, cat. exp., Paris, Istituto Italiano di Cultura, 2020 : <https://bit.ly/3vGmVZX>



→ Tina Modotti, *Untitled (Political Parade with Banner)* [Sans titre (Marche politique avec banderole)], vers 1928-1929 (<https://bit.ly/3Sokl3C>, fig. 10)

À quel type d'événement cette photographie de groupe renvoie-t-elle ? Observer les personnes représentées et décrypter les slogans lisibles. Quels éléments vestimentaires permettent d'identifier les paysans mexicains ? Quelle place ces derniers occupent-ils au sein de la société dans le contexte historique des années 1910-1930 ? Quelles sont les figures célèbres de la révolution mexicaine ? Établir une biographie d'Emiliano Zapata. Quelles étaient ses revendications politiques concernant les paysans ?

Quelle peut être la fonction de cette image ? Dans quelle mesure valorise-t-elle les paysans et leurs luttes ? Quels liens peut-on établir avec les préoccupations et les valeurs sociales revendiquées par Tina Modotti ?

→ « Révolution mexicaine, héros sous sombrero », France Culture, *Le Cours de l'histoire*, série « Histoires de révolutions », 21 septembre 2022, 59 min :

<https://bit.ly/3Sn3aPD>



38. Tina Modotti
Mains tenant un manche de pelle
Vers 1926-1927
Collection et archives de la Fundación
Televisa, Mexico
39. Tina Modotti
Faucille, cartouchière et épi de maïs
1927
Collection et archives de la Fundación
Televisa, Mexico

🔍 → Eduardo Gil, *Sombras canas. 2º Marcha de la Resistencia. Buenos Aires 9/10 de diciembre de 1983*, 1983 (<https://bit.ly/3SmuTzY>)
→ Allan Sekula, *Waiting for Tear Gas (White Globe to Black)* [En attendant les gaz lacrymogènes (D'un globe blanc à un globe noir)], 1999-2000 (<https://bit.ly/3U0MUvZ>)
→ Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 2001 (<https://bit.ly/48SUDdr> et <https://bit.ly/48PiKsW>)
→ Judith Joy Ross, *Protest the War*, 2006-2007, présentation sur le site du SFMOMA (<https://bit.ly/47A5TK4>)
Explorer les formes de l'engagement collectif et leurs représentations, en comparant les images d'Allan Sekula, d'Eduardo Gil et de Judith Joy Ross à celles de Tina Modotti. Quels types de manifestations sont représentés ? Quels sont les moments et les points de vue choisis (frontal, rapproché, en plongée...) ? Quels effets produisent-ils sur le spectateur ? Se sent-il impliqué de la même façon dans toutes ces images ? Quelle est la spécificité de la démarche de Jeremy Deller ?
→ Morad Montazami, « Un coup de dés jamais n'abolira l'histoire. Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* », *Le Genre humain*, n° 55, 2015, p. 167-186 : <https://bit.ly/3UbaxeF>
→ Site et ressources autour de l'exposition « Soulèvements », Paris, Jeu de Paume, 2016-2017 : <https://bit.ly/423GJ5k>

👁️ → Tina Modotti, *Manos sosteniendo una pala / Manos de trabajador* [Mains tenant un manche de pelle / Mains de travailleur], vers 1926-1927 (<https://bit.ly/422Zfe8>)
→ Tina Modotti, *Hoz, canana y mazorca* [Faucille, cartouchière et épi de maïs], 1927 (<https://bit.ly/48GvCSC>)

Étudier ces images et le contexte de leur publication :
→ *New Masses*, octobre et décembre 1928, in Fabrice Huard, « Étude de documents » : <https://bit.ly/47ETW5U>
→ *Der Arbeiter-Fotograf*, 1930, p. 153 et 157 : <https://bit.ly/3vGljPG>
Analyser le sens de ce qu'elles montrent directement et ce qu'elles représentent indirectement. Peut-on parler de métonymie ou d'allégorie ? Distinguer les deux figures de style.
Les photographies sont-elles accompagnées d'un titre ou d'un texte ? Pourquoi ? Qu'apportent les légendes dans la revue allemande *Der Arbeiter-Fotograf* : « Wir bauen eine Neue Welt » (Nous construisons un monde nouveau) et « Bauern kämpfen mit uns » (Les paysans combattent avec nous) ?



40



41



42



→ Consulter le Blog profs/élèves de la section histoire des arts du lycée Baudelaire (Haute-Savoie), qui répertorie les revues dans lesquelles des photographies de Tina Modotti ont été publiées : <https://bit.ly/3Hvdhvv>
Mener une recherche sur l'importance des journaux dans les années 1920-1930. Expliciter l'histoire et les positions politiques de trois d'entre eux : *El Machete*, *AIZ - Arbeiter-Illustrierte Zeitung* et *New Masses*. Étudier les couvertures suivantes du journal AIZ, qui reproduisent des photographies de Tina Modotti :

→ *AIZ*, n° 11, Berlin, 1928 (voir ci-contre)

→ *AIZ*, n° 17, Berlin, 1931 (<https://bit.ly/3OvC6M7>)

Qu'est-ce qui a pu motiver le choix de faire figurer ces images en couverture ? En quoi étaient-elles susceptibles de jouer un rôle dans la révolution sociale à laquelle Tina Modotti souhaitait contribuer ?

Poursuivre l'analyse des relations entre les images, leur diffusion et leur fonction politique :

→ Christian Joschke, « L'histoire de la photographie sociale et documentaire dans l'entre-deux-guerres. Paris dans le contexte transnational », *Perspective*, n° 1, 2017, p. 113-128 : <https://bit.ly/3HppphG>

→ Christian Joschke, « "L'œil du travailleur" : photographie ouvrière et éducation politique en Allemagne (1926-1933) », *Histoire Politique*, n° 33 : *Image, éducation et communisme, 1920-1930*, 2017 : <https://bit.ly/3u18n6z>

→ Christian Joschke, « Le marché transnational des images politiques », *Études photographiques*, n° 35, printemps 2017 : <https://bit.ly/48UVUA7>



→ Tina Modotti, *Hombres leyendo « El Machete »* [Hommes lisant *El Machete*], vers 1927 (<https://bit.ly/3vNbRKd>)

→ Tina Modotti, *Worker Reading « El Machete »* [Travailleur lisant *El Machete*], 1929 (<https://bit.ly/48ZCE4i>)

Analyser les points de vue, les cadrages et les effets de lumière qui composent ces images. De quel engagement social et politique peuvent-elles témoigner ? Quel journal lisent les personnes représentées ? À quel parti politique se rattache ce journal ?

Lire et commenter la citation suivante :

« Les socialistes ne croient pas que, en transformant l'enseignement public au Mexique, la Révolution Sociale se fera. Les masses opprimées la feront le moment venu ; mais, comme un facteur de la lutte des classes, en soutien à la classe travailleuse, l'enseignement socialiste dans les écoles contribuera de manière puissante à la transformation du régime social dans lequel nous vivons. »

« Manifiesto a los Estudiantes de la República », *Futuro*, septembre 1934, in Romain Robinet, « La grande bataille de "l'éducation socialiste" et la radicalisation de la révolution (1933-1939) », *La Révolution mexicaine. Une histoire étudiante*, coll. « Des Amériques », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017 (<https://bit.ly/3U5itsN>).

Ouvrir un débat sur l'importance de l'alphabétisation et l'accès à l'information dans une société démocratique :

→ Loïc Joffredo, « Quand les unes des journaux racontent l'histoire », BnF,

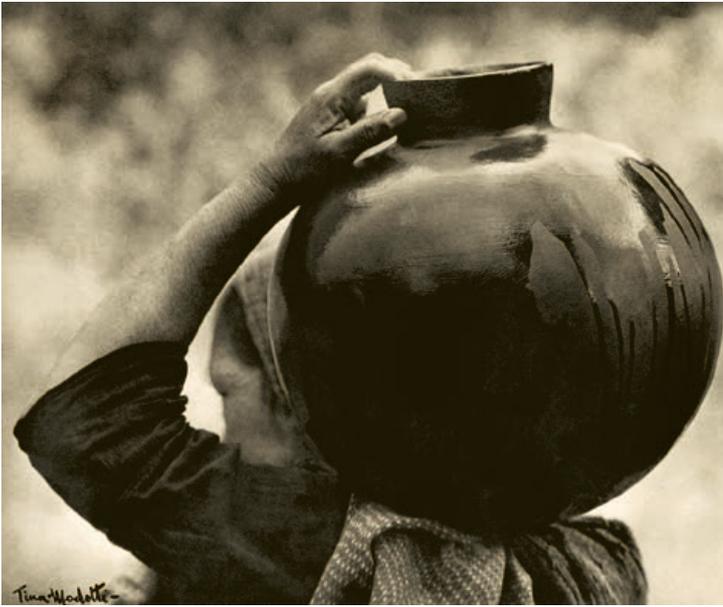
Les essentiels : <https://bit.ly/4b1Nit9>

→ « À la Une des journaux », CLEMI, 2012 : <https://bit.ly/48DmcqS>

40. *AIZ : Journal illustré des travailleurs de tous les pays*, n° 17
1931

41. Tina Modotti
Hommes lisant El Machete
Vers 1927
Collection et archives de la Fundación Televisa, Mexico

42. *AIZ : Journal illustré des travailleurs de tous les pays*, n° 11
1928
Berlin, Neuer Deutscher. Matériel documentaire, revue Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid



43. Tina Modotti
*Paysanne zapotèque portant
 une cruche sur son épaule*
 1926
 Collection et archives de la Fundación
 Televisa, Mexico

44

44. Tina Modotti
Homme portant une poutre
 1928
 Collection et archives de la Fundación
 Televisa, Mexico

 → Lire et étudier le poème « Questions que se pose un ouvrier qui lit » (1935), in Bertolt Brecht, *Histoires d'almanach*, Paris, L'Arche, 1983 : <https://bit.ly/47LFTeF>
 Sur quelles oppositions, en particulier lexicales, le poème de Bertolt Brecht est-il construit ? Que mettent en cause les questions que pose l'ouvrier ? Dans quelle mesure ce poème permet-il de comprendre les objectifs de la presse ouvrière ? Quels liens peut-on faire avec les sujets que Tina Modotti s'attache à représenter ?

 → Tina Modotti, *Campesina zapoteca con cántaro al hombro* [Paysanne zapotèque portant une cruche sur son épaule], 1926 (<https://bit.ly/3HoKQzv>)
 → Tina Modotti, *Hombre con madero* [Homme portant une poutre], 1928 (<https://bit.ly/3HIUhKt>)
 → Tina Modotti, *Hands of the Puppeteer* [Mains du marionnettiste], vers 1929 (<https://bit.ly/48Ajr9V>)

Observer les choix de points de vue et de cadrage dans ces photographies. Que valorisent-ils ? Le visage des personnes photographiées n'est pas montré dans ces images : pourquoi ? Quels gestes et quels corps en action sont mis en avant ? Ces gestes révèlent-ils un type de travail particulier ? Lequel ?

Prolonger la réflexion autour des enjeux de la représentation du travail, des corps et des gestes :

- Dossier documentaire de l'exposition « François Kollar (1904-1979). Un ouvrier du regard », Paris, Jeu de Paume, 2016 : <https://bit.ly/4b2yo5X>
- Dossier documentaire de l'exposition « Eli Lotar (1905-1969) », Paris, Jeu de Paume, 2017 : <https://bit.ly/3O7xDyF>
- Dossier documentaire de l'exposition « Ali Kazma. Souterrain », Paris, Jeu de Paume, 2016 : <https://bit.ly/3tZV8D8>
- Paul Ardenne, « La représentation artistique du travail, 19^e-21^e siècle » : <https://bit.ly/48WQXqC>

 → Gilberto Güiza-Rojas, *En la lucha*, 2017 (<https://bit.ly/4b51iCv>)
 → Nina Ferrer-Gleize, *L'Agriculture comme Écriture*, 2023 (<https://bit.ly/4aVvYpX>)
 → Wang Bing, *Jeunesse (Le printemps)*, 2023 (bande annonce : <https://bit.ly/490CXw6> et entretien avec le réalisateur : <https://bit.ly/3vPI1oo>)

Qui est représenté dans chacune de ces œuvres ? Quels sont les travaux pratiqués par ces personnes ? Quels différents éléments de composition et procédés de mise en scène peut-on remarquer, dans les espaces de travail et dans les gestes accomplis ?



45



46



47

- Bertille Bak, *Boussa from the Netherlands* 1-3, 2017 (<https://bit.ly/3u8435k>)
- Bertille Bak, *Usine à divertissement*, 2016 (<https://bit.ly/3SIHFio>)
- Bertille Bak, *Mineur Mineur*, 2022 (<https://bit.ly/3SIHFio>)

Dans les vidéos et les objets qui composent l'installation *Boussa from the Netherlands*, comment l'artiste donne-t-elle à voir la réalité du travail des ouvrières marocaines par le biais de la fiction et de l'absurde ? Que révèle ce projet de la géopolitique Nord-Sud et des conditions de la mondialisation ? À quoi font référence les couleurs des drapeaux dans les bouteilles, ainsi que le chant *L'Internationale* ? Quels décalages apparaissent et que produisent-ils ?

D'où proviennent les différentes situations montrées dans le triptyque vidéo *Usine à divertissement* ? Que font et que fabriquent les personnes représentées ? En quoi peut-on parler de parodie de divertissement pour touristes ?

Comment le travail des enfants est-il précisément évoqué et radicalement transformé dans les images de *Mineur Mineur* ? Quels dispositifs et quelles actions renvoient au jeu et au théâtre ?

- Alyssa Verbizh, *Bertille Bak. Le tour du propriétaire*, coproduction MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val-de-Marne/Mirage Illimité, 2011, 14 min (<https://bit.ly/47EGhfg>)

45. Bertille Bak
Boussa from the Netherlands 1
2017

46. Bertille Bak
Mineur Mineur
2022

47. Bertille Bak
Usine à divertissement
2016

Quels lieux, communautés ou microsociétés sont au cœur des œuvres de Bertille Bak ? Quelle histoire familiale constitue le point de départ de ses premiers projets ? Quelle est la place de la collaboration dans son travail ? En quoi cette collaboration peut-elle être considérée comme une forme d'engagement ? Au carrefour de quels genres de films l'artiste situe-t-elle sa pratique ? Quels éléments dans sa démarche témoignent d'une approche documentaire ? Lesquels relèvent de la fiction ou de la fable ? Qu'apportent ces inventions collectives ?

Activités autour des expositions

MERCREDIS
· 12 H 30
VENDREDIS
· 17 H

LES RENDEZ-VOUS DU JEU DE PAUME

Visite des expositions par une conférencière

VISITES DES EXPOSITIONS

MARDIS 26 MARS
ET 30 AVRIL
· 18 H

Par une conférencière
Entrée gratuite pour les moins de 25 ans inclus et les étudiants

TINA MODOTTI. L'œil de la révolution

MARDI 13 FÉVRIER
· 18 H
ET SAMEDI 4 MAI
· 11 H 30

VISITE DE L'EXPOSITION

Par Isabel Tejeda Martín, commissaire

CONFÉRENCES

MARDI 13 FÉVRIER
· 19 H

Parcours biographique dans l'œuvre de Tina Modotti

Par Isabel Tejeda Martín, dans le cadre du cycle « L'œil pense » organisé par la Maison de l'Amérique latine et l'IESA

MARDI 30 AVRIL
· 19 H

Une généalogie de l'art militant au Mexique de 1920 à nos jours

Par Annabela Tournon, historienne de l'art

CINÉ-CONCERT CHANTÉ

MARDI 5 MARS
· 19 H

The Tiger's Coat, film de Roy Clements, 1920

Avec Tina Modotti dans le rôle principal
Instruments et voix par le duo Catherine Vincent

PERFORMANCES

MARDIS 26 MARS
ET 7 MAI
· 19 H

Les costumes chantés de Tina Modotti

Par Manu Sol Mateo

L'artiste, couturier et performeur franco-mexicain explore l'image de la femme en parcourant la biographie de Tina Modotti à travers un spectacle musical de variétés

TABLE RONDE

SAMEDI 4 MAI
· 14 H 30

Nous voulons du pain et des roses!

Établissant un pont entre les œuvres de Tina Modotti et de Bertille Bak, cette rencontre vise à dessiner une cartographie des formes d'exploitation, de réappropriation et de résistance au travail à travers des poétiques et des visions insurrectionnelles.

Sous la direction de Mara Montanaro. Avec Bertille Bak, Verónica Gago, Ali Kazma, Marta Ponsa, Guillaume Sibertin-Blanc, Isabel Tejeda et Paula Valero.

BERTILLE BAK. Abus de souffle

VISITE DE L'EXPOSITION

MARDI 12 MARS

· 18 H

Par Marta Ponsa, commissaire de l'exposition,
en présence de l'artiste

RENCONTRE

MARDI 12 MARS

· 19 H

Projection de films de Bertille Bak

Présentée par Camille Richert,
commissaire et critique d'art indépendante

TABLES RONDES

MARDI 23 AVRIL

· 19 H

L'œuvre d'art, fabrique du / en commun

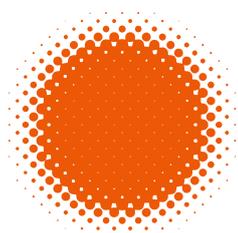
En écho au travail de Bertille Bak, cette discussion portera sur les expériences et engagements proposés par certains projets artistiques actuels qui interrogent le rôle des publics et de la production des œuvres. Quelle(s) posture(s) chacun peut-il prendre face aux projets artistiques ? Sous la direction de Sophie Kaplan, directrice de La Criée à Rennes. Avec Laurent Jeanpierre, politologue ; Amanda Crabtree, directrice de la Société des Nouveaux Commanditaires ; Bertille Bak et Jan Kopp, artistes

SAMEDI 4 MAI

· 14 H 30

Nous voulons du pain et des roses !

Établissant un pont entre les œuvres de Tina Modotti et de Bertille Bak, cette rencontre vise à dessiner une cartographie des formes d'exploitation, de réappropriation et de résistance au travail à travers des poétiques et des visions insurrectionnelles. Sous la direction de Mara Montanaro, philosophe, militante et commissaire d'exposition. Avec Bertille Bak et Ali Kazma, artistes ; Verónica Gago, sociologue et activiste ; Marta Ponsa, commissaire de l'exposition « Bertille Bak » ; Guillaume Sibertin-Blanc, philosophe ; Isabel Tejada Martín, commissaire de l'exposition « Tina Modotti » ; Paula Valero Comín, artiste et productrice culturelle



ACCÈS

1, place de la Concorde,
jardin des Tuileries, Paris 1^{er}

PASS IMAGE



Abonnez-vous et profitez
d'un accès libre à toutes les expositions,
ainsi que d'avantages exclusifs

VISITES DE GROUPE

Sur réservation :
serviceeducatif@jeudepaume.org

EXPOSITIONS

du mardi au dimanche

de 10h à 18h

15€ (10€ pour les moins de 18 ans)

12€ pour les adhérents

5€ pour les enfants de moins de 12 ans

10€ pour les étudiants

10€ pour les enseignants

10€ pour les journalistes

10€ pour les membres du conseil d'administration

10€ pour les membres du conseil de surveillance

10€ pour les membres du conseil de gestion

10€ pour les membres du conseil de patronage

10€ pour les membres du conseil de direction

10€ pour les membres du conseil de surveillance

10€ pour les membres du conseil de gestion

10€ pour les membres du conseil de patronage

10€ pour les membres du conseil de direction

10€ pour les membres du conseil de surveillance

10€ pour les membres du conseil de gestion

10€ pour les membres du conseil de patronage

10€ pour les membres du conseil de direction

10€ pour les membres du conseil de surveillance

10€ pour les membres du conseil de gestion

10€ pour les membres du conseil de patronage

10€ pour les membres du conseil de direction

10€ pour les membres du conseil de surveillance

10€ pour les membres du conseil de gestion

10€ pour les membres du conseil de patronage

10€ pour les membres du conseil de direction

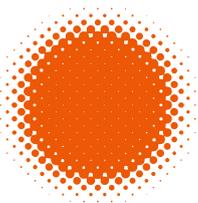
10€ pour les membres du conseil de surveillance

10€ pour les membres du conseil de gestion

10€ pour les membres du conseil de patronage

10€ pour les membres du conseil de direction

10€ pour les membres du conseil de surveillance



Retrouvez en ligne
toute la programmation
autour des expositions



#ExpoTinaModotti
#ExpoBertilleBak
jeudepaume.org

COUVERTURE :

Tina Modotti
Hommes lisant El Machete
Vers 1927
Collection et archives de la Fundación
Televisa, Mexico

Bertille Bak
Usine à divertissement
2016

Pour toutes les œuvres de Bertille Bak : Courtesy
de l'artiste, de la Galerie Xippas, Paris, Genève
et Punta del Este, et de The Gallery Apart, Rome
© Adagp, Paris, 2024

RELECTURE : Claire Lemoine
GRAPHISME : Sara Campo et Edith Bazin
MAQUETTE : Élise Garreau
© Jeu de Paume, Paris, 2024

TINA MODDOTTI. L'ŒIL DE LA RÉVOLUTION

Commissaire : Isabel Tejada Martín, assistée d'Eva M. Vives Jiménez

Une exposition produite par la Fundación Mapfre,
en collaboration avec le Jeu de Paume.

Soutenu par



MINISTÈRE
DE LA CULTURE
*Liberté
Égalité
Fraternité*

JAEGER-LECOULTRE

En collaboration avec

Fundación **MAPFRE**

En partenariat avec



Médias associés

Le Monde | Télérama' | **téva**

marie claire | **Society**

Remerciements



BERTILLE BAK. ABUS DE SOUFFLE

Commissaire : Marta Ponsa

Une exposition produite par le Jeu de Paume.

Soutenu par



MINISTÈRE
DE LA CULTURE
*Liberté
Égalité
Fraternité*

JAEGER-LECOULTRE

Neufize OBC
ABN AMRO

Médias associés

MOUVEMENT

art
press

Society

NOVA
101.5 FM