



HAL
open science

Photographier le moment inaugural de Brasília (1956-1960) : la genèse d'un patrimoine ? Le cas des photographies de Marcel Gautherot

Alexandre Puche

► **To cite this version:**

Alexandre Puche. Photographier le moment inaugural de Brasília (1956-1960) : la genèse d'un patrimoine ? Le cas des photographies de Marcel Gautherot. Histoire. 2014. dumas-01292007

HAL Id: dumas-01292007

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01292007v1>

Submitted on 22 Mar 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Photographier le moment inaugural de Brasília
(1956-1960) : la genèse d'un patrimoine ?

Le cas des photographies de Marcel Gautherot

Alexandre Puche

Université Paris I – Panthéon Sorbonne

Mémoire de M2 dirigé par Annick Lempérière 2013-2014

Marcel Gautherot, Ministérios em construção, Brasília, Brésil, 1958 circa.
Photo © Institut Moreira Salles.

Je remercie ma directrice de recherche, Annick Lempérière, qui m'a soutenu pendant la réalisation de ce mémoire et m'a encouragé à traverser l'Atlantique. Je remercie Heliana Angotti-Salgueiro pour avoir su trouver le temps de me rencontrer et Laurent Vidal pour m'avoir fait partager ses contacts au Brésil. Je remercie très chaleureusement Anat Falbel qui m'a ouvert les portes de sa maison moderniste, a mis à ma disposition sa bibliothèque personnelle, et généreusement conseillé. Je remercie encore Charles Monteiro, contacté à São Paulo et rencontré à Paris, pour ses conseils de lecture sur la photographie ; Sylvia Fisher pour les précieux articles qu'elle m'a communiqué ; Stéphane Michonneau pour ses références et recommandations sur l'analyse photographique. Je remercie Geneviève Verdo. Je remercie mes amis Yoann et François, ainsi que mes parents pour leurs relectures complémentaires et toujours pertinentes. Enfin, je remercie mes amis Marc, Grégoire, Marie, Etienne, Natalia, Nicole et Vinicius pour avoir accompagné, au Brésil ou à la Sorbonne, mes longues heures d'étude.

*Je suis peut-être irrespectueux mais je n'ironise pas.
Ce n'est pas une satire. Ce n'est pas un paradoxe. Ce n'est pas
une caricature. En vérité, c'est tout un programme. Un drame.
Une tragédie. L'histoire du Brésil est shakespearienne. Être ou
ne pas être. Le passé. L'avenir. On n'a pas fini de découvrir le Brésil qui
vit au jour le jour. Est-ce sa force ou sa faiblesse ? Au lecteur d'en
juger d'après les belles photographies de mon ami Jean Manzon, un solide
réaliste à la Diderot, un jeune Français qui a su se planter au milieu du
Brésil et y prendre racine avec les yeux. Je ne crois pas qu'on puisse
faire mieux voir. Ce qu'il vous montre, c'est le Brésil d'aujourd'hui,
tel qu'il est en dehors de toute théorie passéiste ou futuriste.
C'est le présent ! Le présent, la chose la plus difficile à fixer à l'objectif,
car c'est la chose la plus fugitive au monde. C'est l'instant. Un instant heureux
entre deux révolutions. L'instable en équilibre. Car ce que l'on a
sous les yeux n'est jamais vu. C'est toujours nouveau.*

Blaise Cendrars

Le Brésil. Des hommes sont venus. 1952.

Avec les photographies de Jean Manzon.

Table des matières

Table des matières.....	1
Table des abréviations, des sigles et des codes.....	5
Introduction.....	6
Photographier le moment inaugural de Brasília 1956-1960 : la genèse d'un patrimoine ?	6
Le cas des photographies de Marcel Gautherot.....	6
Un avant-propos à la première personne.....	8
Les archives des photographies de la construction de Brasília : premiers liens entre photographie et patrimoine.....	9
Les concepteurs de Brasília et le patrimoine national brésilien.....	13
Photographies, moment inaugural et patrimoine : des acteurs communs pour une logique commune ?.....	16
Chapitre 1.....	20
Outils conceptuels et méthodologiques.....	20
Introduction – « L'espèce humaine s'attarde obstinément dans la caverne de Platon et continue (...) à faire ses délices des simples images de la vérité ».....	22
I – Courte historiographie : l'objet photographique pris dans les processus sociaux et historiques.....	25
<i>A – L'histoire de la photographie classique : circuits et acteurs.....</i>	<i>25</i>
<i>B – La fin de l'histoire de la photographie ou la réévaluation de l'acte et de l'objet photographiques : sous l'apparence d'immédiateté, les construits de la photographie.....</i>	<i>28</i>
<i>C – Le document photographique comme point de départ d'une enquête historique.....</i>	<i>31</i>
<i>D - Histoire culturelle du regard et des représentations, histoire politique.....</i>	<i>35</i>
II – Photographie, images, histoire : essai méthodologique.....	38
<i>A – Photographie et image – décrire et contextualiser : des résultats avant l'analyse .</i>	<i>40</i>
<i>B – Image photographique – culture visuelle et autres iconosphères.....</i>	<i>41</i>
<i>C – Photographie et image – décrire et analyser : sémiotique et rhétorique visuelles .</i>	<i>44</i>
C/1 Pourquoi la sémiotique ? Qu'est-ce que la rhétorique ?.....	44
C/2 Sémiotique visuelle – la communication sémiotique, les signes visuels, paradigme et syntagme, analyse sémiotique.....	46
C/3 Qu'est-ce qu'une analyse sémiotique ?.....	50
C/4 La polysémie de l'image photographique ou la nécessité de l'analyse rhétorique	54
Chapitre 2.....	59
Brasília, fille de la modernité : mises en contextes et cultures visuelles.....	59
Introduction – Le contexte de communication des années 1930 à Brasília.....	60
I – Démocratie et développement : l'« Âge d'or » du gouvernement Kubitschek.....	61
<i>A – JK et Brasília au centre des critiques nationalistes : l'affirmation démocratique et la pratique du compromis</i>	<i>63</i>
<i>B – Brasília comme synthèse du projet de nationalisme développementiste.....</i>	<i>65</i>
<i>C – Le « juscelinismo ».....</i>	<i>67</i>
II – L'héritage de la centralisation de l'ère Vargas : un socle de ressources politiques, structurelles, institutionnelles, culturelles et idéologiques.....	71
<i>A – Vargas et la politique de développement : prise en compte de l'évolution</i>	

<i>démographique par des politiques territoriales.....</i>	71
A/1 Transition démographique et politique de masse.....	71
A/2 « A Marcha para o Oeste » : centralisation du pouvoir exécutif et pensée de l'espace dans la politique de développement.....	74
B – <i>Nationalisme culturel et institutionnalisation des milieux intellectuels et artistiques : définir une culture et une identité brésiliennes.....</i>	76
III – Marcel Gautherot de Paris à Brasília : vie et œuvre dans les cultures visuelles de la modernité occidentale et brésilienne.....	80
A - <i>Marcel Gautherot, les modernistes et l'institution du patrimoine au Brésil : professionnalisation du photographe et photographie comme ressource d'un milieu professionnel.....</i>	81
A/1 « Fotografia é arquitetura » : Marcel Gautherot, une éducation européenne ?.....	81
A/2 Marcel Gautherot dans les milieux modernistes brésiliens de l'architecture : Pampulha, la Casa das Canoas et le Ministère de l'Éducation et de la Santé ou les jalons de l'institutionnalisation moderniste sur le chemin de Brasília.....	84
A/3 Marcel Gautherot et le SPHAN : saisir une image du passé, légitimer l'architecture moderne et construire l'identité nationale.....	90
Conclusion : Photographie, architecture moderne et pouvoir au Brésil : simultanéité des processus de construction de l'identité nationale.....	94
B – <i>Des albums de ville à Brasília : la formation de normes de représentation de la ville en mutation dans la photographie et les arts visuels.....</i>	95
B/1 Deux phénomènes contemporains : la structuration d'une pratique de la photographie et l'essor du photo-journalisme au Brésil.....	95
B/2 Enregistrer les mutations de la ville : fixer des modèles urbains et les normes de leur représentation.....	98
Chapitre 3.....	103
Les photographies du moment inaugural par Marcel Gautherot : une construction patrimoniale ?.....	103
Introduction – tour d'horizon des photographies de Marcel Gautherot au sein de l'IMS : perspectives et limites.....	103
I – Photographier le moment inaugural de Brasília : déterminer le regard sur la ville.....	108
A – <i>L'encadrement de la communication photographique.....</i>	110
B – <i>Ombre et lumière de la splendeur photographique.....</i>	116
B/1 Marcel Gautherot dans les logiques professionnelles des architectes de Brasília – interprète des formes de la modernité brésilienne.....	116
B/2 Rendre belle l'architecture moderne.....	120
II – « Do nada para a Capital », Brasília ou le sertão vaincu.....	123
A – <i>Brasília à l'horizon : occuper le sol pour s'approprier la terre.....</i>	123
B – <i>Habitat et genre de vie : pédagogie du regard sur la modernité.....</i>	128
C – <i>Les icônes du pouvoir : unifier le territoire sous la figuration moderniste.....</i>	133
III – Photographie monumentale, photographie héroïque : la patrimonialisation d'une époque ?.....	137
A – <i>Le mo(nu)ment des possibles.....</i>	138
B – <i>Photographier le quotidien des héros : un folklore du moment inaugural ?.....</i>	146
Conclusion générale.....	156
Annexes.....	165
Bibliographie et sources.....	168
Outils.....	168

Brasília : photographie, histoire et architecture.....	168
<i>Marcel Gautherot et les photographes du moment inaugural.....</i>	<i>168</i>
<i>Histoire de la ville, histoire du moment inaugural.....</i>	<i>171</i>
<i>Architectes, architecture, urbanisme et patrimoine de Brasília.....</i>	<i>175</i>
Histoire du Brésil.....	177
Études visuelles.....	180
<i>Études photographiques.....</i>	<i>180</i>
<i>Théorie et histoire de la photographie et des images.....</i>	<i>183</i>
<i>Analyse historique, analyse sémiotique : la question documentaire en histoire.....</i>	<i>186</i>
Questions de Patrimoine.....	189
Histoire urbaine, études sur la ville et le territoire (sauf Brasília).....	191
L'événement.....	193
Sources photographiques.....	194
<i>Sources photographiques.....</i>	<i>194</i>
<i>Sources imprimées.....</i>	<i>194</i>
Revue.....	194
Publications officielles.....	196
Témoignages contemporains.....	197

Table des abréviations, des sigles et des codes

IMS : Instituto Moreira Salles
JK : Juscelino Kubitschek
JG/Jango : João Goulart
SPHAN : Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPHAN¹ : Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MES : Ministério da Educação e da Saúde
PTB : Partido Trabalhista Brasileiro
PSD : Partido Social Democrático
UDN : União Democrática Nacional
SUDENE : Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste
BNDE : Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico
INL : Instituto Nacional do Livro
ISEB : Instituto Superior de Estudos Brasileiros
IBGE : Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
CIAM : Congrès International d'Art Moderne
ENSAD : **École** Nationale Supérieure des Arts Décoratifs
FSA : Farm Security Administration

¹ Le SPHAN devient IPHAN en 1979.

Introduction

Photographier le moment inaugural de Brasília 1956-1960 :
la genèse d'un patrimoine ?

Le cas des photographies de Marcel Gautherot

Figure 1 – Congrès National, Brasília, Brésil, 1959 circa.

Figure 2 – Musée historique de Brasília, Brasília, Brésil, 1960 circa.

Pour les deux photographies :
Marcel Gautherot, épreuve gélatino-argentique, tirage n.d., 6x6 cm,
Photo © Instituto Moreira Salles



Figure 3 – Les coupoles du Congrès National, photographie personnelle, novembre 2013.

Figure 4 – Les tours du Congrès National et une partie du Musée Historique de Brasília, photographie personnelle, novembre 2013.

Un avant-propos à la première personne

Si j'ose ici mettre en regard les photographies de Marcel Gautherot à celles que j'ai prises en visitant Brasília avec un petit appareil numérique et sans véritable technique, c'est sans prétendre égaler la qualité esthétique d'un photographe professionnel – le « plus artiste » des photographes auxquels Lúcio Costa a eu affaire¹. Pourtant, force est de reconnaître que les sujets sont communs. Mais il n'y a là aucune surprise : ce voyage avait pour objectif de marcher sur les pas des photographes de Brasília et de voir les bâtiments qu'ils ont fixés sur leurs négatifs, ce voyage était une étude de terrain. Aucune surprise encore puisque mon circuit de visites était aussi balisé par les guides (*Lonely Planet* et *Guide du Routard 2013*) et l'itinéraire touristique que distribue l'annexe de l'office de tourisme de l'aéroport et qui n'indiquent que des lieux situés au sein du Plan Pilote dont la majorité se situe sur son axe monumental et a été construite entre 1957 et 1970. On peut encore reconnaître que les motifs présents sur les différentes photographies se font écho : là le dôme du Sénat et la coupole renversée de l'Assemblée Nationale coupés par le cadrage et dont les formes se répondent alors qu'un homme passe devant, et ici la mise en correspondance des formes du Musée Historique de Brasília avec celles des tours du Congrès National (d'un côté horizontalité et verticalité en vue frontale, de l'autre répétition du double bloc géométrique en contre-plongée). Ce qui est vrai pour ces deux, on ne le retrouve pas dans l'ensemble des photographies souvent prises rapidement pour montrer à mon retour les lieux où j'ai été, mais on le reconnaît dans une série de photographies de gratte-ciels récents et des œuvres postérieures d'Oscar Niemeyer à Brasília comme le Musée National. Qu'est-ce qui faisait alors que je trouvais la ville poétique avec les formes de béton légères de l'architecture de Niemeyer ou monumentales des hauts immeubles d'affaire, ses immenses espaces vides – des avenues de deux fois six voies sans véhicule pendant le week-end – quand les quelques personnes que j'avais amenées avec moi, certes curieuses de découvrir ce patrimoine mondial de l'Unesco, étaient retenues par l'aspect inhospitalier et sans vie du Plan Pilote ? C'est qu'outre les sujets, ce qu'il y a de commun entre ces photographies, ce sont, dans une certaine mesure, les manières de regarder. Bien que je n'avais pas encore véritablement commencé d'étudier la théorie de la photographie, l'intérêt personnel m'avait pourtant depuis longtemps poussé à fréquenter toutes sortes de photographies d'architecture dans diverses expositions et publications et à travers des sites internet de partage de photographies où elles font fureur dès lors que l'intérêt est porté aux formes et aux lignes géométriques. J'avais commencé, c'est

1 Citation partielle de Lúcio Costa sur le site de l'*Instituto Moreira Salles*, <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/marcel-gautherot>.

aussi important, mes recherches en Master 1, et avais alors eu l'occasion de me familiariser avec les productions de René Burri, de Mario Fontenelle par petits extraits et surtout de Peter Scheier, de Thomaz Farkas et de Marcel Gautherot. J'avais enfin consulté l'intégralité de ses photographies sur la construction de Brasília des trois derniers depuis la succursale de l'IMS à São Paulo, avant de partir pour la capitale. Le regard que je posais sur la ville était nourri de ces différentes visions de l'architecture moderne internationale et brésilienne, que je recherchais dans les monuments et que je retrouvais dans divers musées de la ville, au premier rang desquels le *Memorial JK*, établi sur l'axe monumental qui mène à la Place des Trois Pouvoirs, dont l'essentiel des collections se concentre sur la période de la construction de la ville et où sont exposées des photographies gardées dans d'autres institutions.

Les archives des photographies de la construction de Brasília : premiers liens entre photographie et patrimoine

À cet avant-propos, il faut ajouter d'abord que s'établit en apparence, sinon une compétition, du moins une convergence dans l'intérêt contemporain porté par divers acteurs privés et publics aux photographies de la construction de la ville aux temps de JK. De René Burri, photographe suisse de l'agence Magnum, peu de photographies de la ville sont visibles² en dehors du Musée de l'Élysée de Lausanne auquel il a confié ses 30000 clichés en juin 2013. Au Brésil, il faut chercher les diverses photographies de la construction de la ville dans les fonds de chacun des photographes qui a enregistré la construction de la ville : l'ensemble de la collection de Mario Fontenelle est donné à la fin des années 1980 par sa fille Sandra à la Direction de Gestion du Patrimoine Historique du District Fédéral et conservé dans les Archives Publiques du District Fédéral, celles de Jesco von Puttkamer sont conservées dans le Centre Culturel Jesco von Puttkamer administré par l'Institut du Goiás de préhistoire et d'anthropologie dans le cadre de l'*Universidade Católica Goiânia*, les collections photographiques de Jean Manzon sont conservées au sein du *Cepar Cultural* de São Paulo³, certaines de celles de Thomaz Farkas, de Peter Scheier et la grande majorité de celles de Marcel Gautherot appartiennent à l'IMS qui les a acquises en 1999 pour ce dernier. Les photographies de la construction de Brasília se caractérisent donc par la diversité des lieux de

2 Pour la période qui nous intéresse, il n'a pris des photographies de la ville qu'en 1960. Outre le livre *Brasília*, Zurich, Scheidegger & Spless, 2011 qui réunit quelques unes de ses photographies sur la ville, les sites internet de l'agence Magnum et du Service International de la *Swiss Broadcasting Corporation* en proposent une sélection : <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOQTCZXDEC&SMLS=1&RW=1218&RH=610#/SearchResult&VBID=2K1HZOQTCZXF5E&SMLS=1&RW=1218&RH=610&PN=3>, vérifié le 25/06/2013 ; http://www.swissinfo.ch/fre/multimedia/galleries_photos/Brasília_vue_par_Burri.html?cid=29864964, consulté le 14/02/2013.

3 C'est une entreprise de conseil et développement du marketing culturel.

leur conservation – géographique ou institutionnelle entre institutions publiques et privées – et des pratiques de mise à disposition du public puisque l'IMS, institution privée, est celle qui a la politique la plus active de mise en valeur et de diffusion de ses collections à la fois pour faciliter les recherches scientifiques et la vente de droits d'auteurs. Chacune de ces institutions met en avant son rôle social d'intérêt général dans la diffusion de la culture et du patrimoine nationaux, que ce soit le *Cepar Cultural* qui prétend réaliser des projets visant à la préservation et à la valorisation du patrimoine culturel à destination de l'éducation et de la société entière, que ce soit l'Université Catholique du Goiás qui affirme des engagements « qui s'expriment par une pratique académique, centrée sur le développement de la science, sur l'importance de la mémoire, de l'histoire et centrée sur le partage, en tant qu'échange, dialogue et sur la culture, espace privilégié de la construction de l'identité d'un peuple » en présentation de *Brasília sob o olhar de Jesco*⁴, ou l'IMS qui insiste sur l'importance de la double dimension esthétique et éminemment documentaire de ses collections, notamment le « patrimoine photographique », « les plus importants témoignages du XIXe siècle [...] et des collections conséquentes qui couvrent presque tout le XXe siècle »⁵, vis-à-vis desquelles elle conçoit une mission de conservation et de diffusion.

Devant une telle disparité des archives, on commence à mesurer à l'aune d'une relative unité de visée, l'importance du fait visuel dans la constitution d'une mémoire, à la fois à l'heure actuelle et depuis la fin des années 1980, et au moment même de la construction de la ville. Les photographes y affluent en effet dès la construction à la recherche du sensationnel pour certains photo-reporters, pour répondre à des commandes de la nouvelle presse illustrée en essor au Brésil ou émises par des institutions publiques. C'est le cas de l'intérêt tout événementiel porté sur la ville par le photo-reporter René Burri qui vend généralement ses photographies à des magazines comme *Life* et vient à Brasília pour son inauguration en 1960 ou du français Jean Manzon impliqué dans les milieux de la presse illustrée (notamment la revue *O Cruzeiro* à partir de 1943) et dont l'entreprise Jean Manzon Ltd. est régulièrement contractée pour photographier des événements. C'est le cas aussi de Mario Fontenelle, photographe amateur et pilote de l'avion de Juscelino Kubitschek alors qu'il était gouverneur du Minas Gerais. Il reste auprès de lui toute sa carrière politique, et fait le registre photographique de l'ensemble des événements liés à la construction de la ville. C'est encore le

4 « *Esses compromissos se expressam mediante uma prática acadêmica, centrada no desenvolvimento da ciência, na importância da memória, da história e na parceria, enquanto troca, diálogo e na cultura, espaço privilegiado de construção da identidade de um povo* », Maria Eugênia Brandão A. Nunes (coord.), *Brasília sob o olhar de Jesco*, Goiânia, Ed. UCG, Brasília, Fundação Assis Chateaubriand, 2000, p. 9.

5 « *Na conservação, organização e difusão de seus acervos, o IMS tem imensas tarefas. A Fotografia cuida de 800 mil imagens, dos mais importantes testemunhos do século XIX [...] a relevantes coleções que abarcam quase todo o século XX.* », <http://www.ims.com.br/ims/instituto/historia>.

cas de Jesco von Puttkamer qui intègre le Département de Relations Publiques de la Novacap à l'invitation de ses amis Bernardo Sayão et du Sénateur Jerônimo Coimbra Bueno, entre 1959 et 1960 et dont certaines des photographies paraissent dans les journaux *O Popular* et *Última Hora*⁶. Peter Scheier, photographe officiel de la Tv Record entre 1958 et 1962 par le biais de son laboratoire personnel, *Foto Studio Peter Scheier*, et représentant de l'agence nord-américaine PIX, publie notamment un reportage sur la construction de la ville en 1960 : *Brasília Vive !*⁷. C'est le cas enfin de Marcel Gautherot qui photographie le chantier de la ville à la fois pour son ami Oscar Niemeyer, pour un certain nombre de revues illustrées, pour le Ministère des Affaires Étrangères et le Président de la République. Le catalogue n'est pas tout à fait exhaustif mais il témoigne bien de la diversité des acteurs qui commandent la documentation visuelle de la ville.

Un lien s'établit, par l'action de ces diverses institutions, entre le moment de la construction et la période actuelle par le biais de ce qu'il faut appeler, à l'instar de l'IMS, un « patrimoine photographique ». C'est aussi une expression utilisée dans les actes d'un colloque publié dans la revue de l'INHA, qui met en lumière un processus contemporain qui va de la photographie comme outil de l'inventaire du patrimoine à la patrimonialisation des photographies elles-mêmes, par le biais de la constitution de fonds et de collections qui opèrent un passage du document à l'œuvre et, et par le biais de la mise à disposition des publics, notamment scientifiques, qui peut opérer cette fois une re-documentarisation⁸.

Mais le lien entre photographie et patrimoine se tisse dès le XIXe siècle en Europe où se développent simultanément la diffusion du procédé photographique et une nouvelle conscience patrimoniale marquée par une volonté d'inventaire méthodologique et scientifique des lieux, des monuments et de leurs richesses. C'est, en France, la proposition du discours de François Arago en 1839 (« Pour copier les millions et millions d'hiéroglyphes qui couvrent, même à l'extérieur, les grands monuments de Thèbes, de Memphis, de Karnak, etc., il faudrait des vingtaines d'années et des légions de dessinateurs. Avec le Daguerrotypage, un seul homme pourrait mener à bonne fin cet immense travail. »⁹), la Mission Héliographique dirigée par Prosper Mérimée en 1851 qui commande à des photographes la documentation de monuments remarquables en vue de leur protection et rénovation et, au tournant du siècle, le recours désormais institutionnalisé à la photographie dans des projets d'inventaire photographique du

6 Maria Eugênia Brandão A. Nunes (coord.), *ibid.*

7 Peter Scheier, *Brasília Vive !*, São Paulo, Livraria Kosmos Editora, 1960.

8 Raphaële Bertho, « Photographie, patrimoine : mise en perspective », in Raphaële Bertho, Jean-Philippe Garric et François Queyrel (dir.), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique* (« Actes de colloques »), <http://inha.revues.org/4055>, vérifié le 10 juillet 2014.

9 Cité dans Raphaële Bertho, *idem*, d'après François Arago, « Rapport à la Chambre des députés », 3 juillet 1839.

patrimoine architectural de la Renaissance en vue d'une protection, d'une étude historique et d'une mise en valeur par la publication d'ouvrages¹⁰. Le rôle de la photographie comme support principal de la description, à égalité avec le texte, est toujours valable aujourd'hui sur un modèle défini dans l'Inventaire Général des Monuments et Richesses Artistiques de la France, qui prend la suite de l'Inventaire Général des Richesses d'art de France de la Troisième République en 1964 à l'initiative et selon les recommandations d'André Malraux. Ce rapport de médiation de la photographie, dont André Malraux reconnaît le caractère interprétatif dès *Le Musée imaginaire* en 1947¹¹, est en réalité tout autant constitutif du patrimoine en cela qu'il contribue à fonder une « mémoire visuelle » et des normes d'indexation¹². Nathalie Heinich relève d'ailleurs dans les consignes des ouvrages de méthodologie de l'Inventaire National « [qu'il] ne s'agit pas de reconnaître sur le terrain un patrimoine qui serait déjà là, immuable depuis ses origines, identifiable comme tel de manière incontestable, mais de constituer le corpus possible des objets auxquels est attachée une valeur culturelle » et montre à partir de cela et de son étude de terrain comment l'action de faire l'inventaire par la photographie relève de l'unification d'un regard visuel à travers des normes de représentation et de choix¹³. Ce que l'on tisse ici, à travers les rapports de la photographie et du patrimoine, c'est l'hypothèse d'une définition en partie visuelle de la notion de patrimoine à la fois dans ce qu'elle a de physique (l'architecture) et d'immatériel (des valeurs collectives).

Le colloque de l'INHA déjà évoqué¹⁴ se propose de mettre en question la manière dont la photographie influe sur la perception de ses sujets architecturaux ou artistiques à travers les procédés de représentation. La constitution d'une mémoire visuelle et d'un regard collectif en sont deux éléments de réponse ; l'exemple assez trivial de l'avant-propos en donne un autre. Bien plus que le témoignage d'une quelconque (mal-)habileté photographique personnelle, ce qui apparaît, c'est à la fois un cheminement individuel et l'ensemble du bain visuel qui enveloppe la ville. C'est ici l'un des points fondamentaux de la définition de la photographie comme source de l'histoire qui repose sur l'aspect relativement autonome des réalités

10 Antonio Brucculeri, « Le patrimoine de la Renaissance et la photographie comme outil entre inventaire et historiographie sous la Troisième République », in Raphaële Bertho, Jean-Philippe Garric et François Queyrel (dir.), *op. cit.*, <http://inha.revues.org/3955>, vérifié le 10 juillet 2014.

11 André Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965.

12 Arlette Auduc, « De la photographie du patrimoine culturel : l'expérience de l'Inventaire général », in Raphaële Bertho, Jean-Philippe Garric et François Queyrel (dir.), *op. cit.*, <http://inha.revues.org/4420>, vérifié le 10 juillet 2014.

13 Nathalie Heinich, *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, MSH, 2009 ; Nathalie Heinich, « La construction d'un regard collectif : le cas de l'Inventaire du patrimoine », *Gradhiva*, 11 | 2010, 162-180.

14 Raphaële Bertho, Jean-Philippe Garric et François Queyrel (dir.), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique* (« Actes de colloques »), *op. cit.*

visuelles. Pour bien comprendre comment un savoir peut être de l'ordre du visuel, par différenciation avec tout autre savoir qui relève d'un langage verbal, on peut reprendre ici l'exemple de la rotondité qu'évoque Jean-Marie Klinkenberg dans son *Précis de sémiotique générale* : « il n'est pas nécessaire de disposer de mots pour maîtriser un concept : ainsi, celui de « rotondité » est familier à tout jeune enfant, et il peut le communiquer de multiples manières alors même qu'il ne soupçonne pas l'existence du mot /rotondité/ dans sa langue »¹⁵. Des concepts peuvent donc être connaissables en dehors des mots, comme ceux qui sont communiqués par une réalité visuelle – cela ne veut pas dire qu'ils ne peuvent être glosés par des signes d'une autre nature et notamment linguistiques. De sorte que l'on peut parler d'une *culture visuelle* faite tout à la fois de l'ensemble des arts visuels connus, du regard que l'on porte sur la photographie, des différents contextes d'une époque, bref d'une grille de lecture normée que chaque individu possède en propre mais qui caractérise l'ensemble d'une société.

Les concepteurs de Brasília et le patrimoine national brésilien

Ce qui est connu dans l'historiographie brésilienne sur la question comme la « *fase heroica* » du patrimoine, de 1937 à 1969, désigne toute la période pendant laquelle Rodrigo Mello Franco de Andrade et ses principaux collaborateurs restent en poste à la tête de l'institution brésilienne du patrimoine, le *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Au Brésil, comme c'est le cas en France où la « phase de consécration » des monuments commence dès le début du XIXe siècle¹⁶ puis en Europe dans la seconde moitié du siècle, le patrimoine en tant que politique d'État relève d'un processus complexe : par le biais d'agents recrutés parmi les intellectuels et au moyen d'instruments juridiques spécifiques, s'opère la sélection et donc la délimitation, dans l'espace public, d'un ensemble de biens pour ce qu'on leur attribue une valeur culturelle. Cette valeur culturelle, qu'elle soit historique ou artistique, repose elle-même sur le caractère représentatif du bien pour la nation et s'inscrit dans les permanences d'une définition identitaire unitaire de la collectivité. C'est à ce titre qu'un bien mérite ou non d'être protégé en vue d'une transmission aux générations futures.

15 Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, coll. Culture et Communication, 1996, rééd. Paris, Le Seuil, coll. Points, 2000.

16 Françoise Choay date cette « phase de consécration » entre 1820 et 1960, voire 1964 avec la borne symbolique de la Charte de Venise. C'est pendant cette phase que les monuments historiques acquièrent une valeur d'illustration de l'histoire nationale et une valeur esthétique. Le mouvement romantique participe à fonder la valeur esthétique des monuments et l'industrialisation, qui transforme l'environnement humain et éloigne encore les monuments dans le passé, semblant rendre toute dégradation irrémédiable, contribue à rendre urgentes les mesures patrimoniales. Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1996, pp. 93 et suivantes.

Comme l'écrit Aloïs Riegl¹⁷, il y a une différence entre le monument construit pour assumer une fonction symbolique et le monument historique dont le sens est investi *a posteriori* par une re-sémantisation de l'objet. Ainsi, les politiques patrimoniales agissent sur le plan symbolique pour renforcer l'identité collective en même temps qu'en faire la promotion. Pour autant, les notions de patrimoine ne sont pas séparables d'un contexte local caractérisé par une vision du monde particulière.

Dans l'introduction du mémoire de Master 1, on inscrivait le moment inaugural de Brasília dans un double-contexte : celui qui remonte à la période coloniale entre 1808 et 1821, de l'histoire successive des projets d'intériorisation de la capitale¹⁸ et des missions successives et préparatoires pour la localisation d'un site, et celui, plus court, construit autour de l'idée de modernité, dont le pendant socio-politique et culturel est la construction d'une identité nationale de synthèse, et le pendant politico-économique, une politique dite de national-développementisme. L'étude des photographies nous invite à accorder cette année plus d'importance au dernier pour comprendre les structures sociales qui sont à leurs sources ainsi que tenter de restituer la culture visuelle qui baigne la société brésilienne et les photographes au moment inaugural de Brasília¹⁹.

Si, quand Juscelino Kubitschek décide de mettre en œuvre le projet de Brasília, les dirigeants précédents avaient déjà mis en place ses bases (une zone balisée par plusieurs missions de reconnaissance, un site délimité par une loi qui fixe le nombre d'habitants de la future ville à 500 000, et une étude du site d'après photographies aériennes), celui-ci apparaît bien plus comme la synthèse affirmée de son programme politique et repose sur un ensemble de ressources institutionnelles et de processus démographiques amorcés à partir des années 1930. En effet, le *Programma de Metas* et son slogan « cinquante ans de progrès en cinq ans » avec lequel JK fait campagne en 1955 et qu'il se tiendra à mettre en œuvre pendant tout son mandat, reprend et perpétue un certain nombre de mesures amorcées pendant la période Vargas. Sélectionné par le Parti Social Démocrate pour se présenter aux élections présidentielles qui suivent le suicide de Gétulio Vargas, il en devient l'héritier politique tout en faisant montre d'un style personnel fort habile. Il reprend alors un certain nombre de ses objectifs économiques d'industrialisation du pays et de développement d'un marché intérieur pour équilibrer une production brésilienne principalement concentrée dans le *Sudeste* littoral.

17 Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments, sa nature, son origine*, première édition 1903, Paris, In Extenso, 1984.

18 On ne reprendra que peu cette années l'ouvrage de Laurent Vidal qui étudie chacun de ces projets, pour se concentrer sur ce qui permet de comprendre les photographies de la construction de la ville. Laurent Vidal, *De Nova Lisboa à Brasília. L'invention d'une capitale*, Paris, IHEAL, 2002.

19 Cf. Chapitre 2.

Pour ce faire, il continue les mesures de substitution des productions brésiliennes aux importations, et la politique de grands travaux dans laquelle Brasília, instrument de l'intégration sociale et territoriale, fonctionne comme le centre d'un nœud routier qui doit mettre en relation le nord et le sud du Brésil entre eux et avec le littoral. Mais il se repose également sur tout un héritage institutionnel dans les champs politique – c'est la centralisation du pouvoir exécutif pendant l'Estado Novo (1937-1945) et pendant le début de la Deuxième République (à partir de 1945), la création de partis politiques (PSD et Parti Travailleuse Brésilien), style politique interventionniste, institutions d'aide au développement comme la Banque Nationale de Développement Économique en 1952, etc. –, et culturel puisque Vargas opère l'institutionnalisation des relations entre milieux intellectuels et artistiques et le gouvernement autour de la mission de création et de diffusion d'une identité nationale moderne. Les milieux de l'art moderne, dont l'un des actes fondateurs est la semaine d'art moderne de 1922, qui recherchent un renouvellement drastique de toutes les formes d'expression artistique pour s'émanciper des canons européens encore trop pesants et affirmer une culture proprement brésilienne, scellent ainsi leur collaboration avec le pouvoir politique. Et on retrouve, tout au long de cette période, les artistes et penseurs modernistes et tout particulièrement les architectes, derrière les manifestations fondatrices de l'institution de la culture : la construction du bâtiment moderne du Ministère de l'Éducation et de la Santé, la fondation conceptuelle et juridique et la direction du SPHAN, rattaché à ce ministère, et la construction de Brasília.

Il n'est pas étonnant que ce soit dans ce contexte de construction nationale que s'institutionnalise le patrimoine, en tant qu'il permet de construire une représentation de la nation qui, prenant en compte la pluralité culturelle, fonctionne comme générateur d'un sentiment d'appartenance commune. En 1937, après les projets précurseurs de la Première République, la création de l'*Inspetoria dos Monumentos Nacionais*²⁰, et un projet préliminaire de l'un des chefs de file du mouvement moderniste Mário de Andrade, le décret-loi n°25 du 30 novembre fonde la réglementation de la protection des biens culturels au Brésil. Le texte prévoit que tous les biens protégés deviennent la propriété de la nation mais restent commercialisables – la valeur marchande est aliénable et la valeur culturelle appartient à la communauté et sa protection et sa reconnaissance doivent permettre de rendre accessible la culture nationale au plus grand nombre. En outre, la patrimonialisation d'un bien repose sur sa

20 Dans la Constitution de 1934, l'article 10 affirme : « il incombe conjointement à l'Union et aux États : » III. « de protéger les beautés naturelles et les monuments de valeur historique ou artistique, pouvant empêcher l'évasion des œuvres d'art. », (« *Compete concorrentemente a União e aos Estados : III. Proteger as belezas naturais e os monumentos de valor histórico ou artístico, podendo impedir a evasão de obras de arte* »).

valeur culturelle attribuée par l'institution, à travers son Conseil Consultatif, « que ce soit pour ses liens à des faits mémorables de l'histoire du Brésil, que ce soit pour son exceptionnelle valeur archéologique ou ethnographique, bibliographique ou artistique »²¹. Pendant la « Phase Héroïque », c'est bien souvent la valeur esthétique qui prime et l'historique qui est secondaire : les églises des XVII^e et XVIII^e siècles, les *Casas de câmara e cadeia* (siège de l'administration publique coloniale puis impériale pendant une partie de la période), les forts et les palais, les grandes fazendas, sont certes érigés au rang de patrimoine national par les agents du SPHAN pour leurs liens avec des faits mémorables, mais ce sont les qualités et caractéristiques esthétiques des constructions qui motivent les décisions. Il n'est pas étonnant alors de retrouver parmi les cadres du SPHAN des artistes modernistes que l'on identifie comme une avant-garde, plutôt que des conservateurs, au premier rang desquels Lúcio Costa, chef de la Division d'Études et de l'Inventaire²² de 1937 à 1972, membre du Conseil Consultatif et principale autorité technique. C'est pour cette raison et parce que la rapide urbanisation la met en danger que l'architecture baroque coloniale devient prioritaire, d'autant que les architectes du SPHAN identifient une continuité entre ses principes constructifs et ceux de l'architecture moderne. Ainsi s'établit une hiérarchie des styles avec à sa tête le baroque véritablement authentique et le moderniste rationnel dont la naissance patrimoniale de l'un et la consécration – et parfois aussi la patrimonialisation – de l'autre sont simultanées. Ce faisant, en plus d'être les marqueurs officiels sinon effectifs d'une identité nationale, ils deviennent des outils de reconnaissance nationale et internationale pour leur beauté et leur ancienneté ou leur authenticité.

Photographies, moment inaugural et patrimoine : des acteurs communs pour une logique commune ?

Pour autant, le Plan Pilote de Brasília planifié par Lúcio Costa et dont les principaux bâtiments sont l'œuvre d'Oscar Niemeyer n'entre au Patrimoine Mondial de l'Unesco qu'en 1987, après que la Cathédrale a été inscrite au patrimoine national en 1967 (soit trois ans avant la fin de sa construction), et avant qu'il ne soit inscrit dans le *Livro do Tombo Histórico* en 1990. Entre 1985 et 1987, Lúcio Costa met en place un système de protection original que reprend à la lettre l'IPHAN en 1987 : doivent avant tout être protégées les quatre échelles de

21 « *quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, que por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico* », décret-loi de 1937 cité par Maria Cecília Londres Fonseca dans *O Patrimônio em processo : trajetória de política federal de preservação no Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, MinC – Iphan, 2005.

22 *Divisão dos Estudos e Tombamento*.

l'urbanisme original (monumentale, résidentielle, grégaire des transports et bucolique des espaces naturels). S'intéresser à Brasília en tant que patrimoine, d'autant plus à travers des photographies dont la mise en valeur culturelle et commerciale date de la fin des années 1990, relèverait donc à la fois de l'histoire, de l'histoire de l'art et de la sociologie. Pourtant, c'est bien dans une perspective historique, attachée au temps de la construction de la ville que se présente cette recherche et qui nous pousse à nous interroger, alors qu'est mise en avant aujourd'hui la période de la construction, sur la genèse d'un patrimoine. Les liens entre les intellectuels et artistes modernistes et le pouvoir politique font graviter autour des projets patrimoniaux comme modernistes les mêmes acteurs. Déjà, avant même la construction de Brasília, des constructions modernistes sont inscrites au Patrimoine National par les fonctionnaires du SPHAN : le siège du MES en 1948 et l'église de Niemeyer à Pampulha en 1947 entre quelques autres. Le *Catetinho*, seconde résidence provisoire de JK pour la durée du chantier de Brasília, construit en bois, bien qu'il ne soit pas à proprement parler moderniste, est lui aussi inscrit au patrimoine en 1959. Juscelino Kubitschek, du temps de son gouvernement dans le Minas Gerais (1951-1955) fait déjà appel à Oscar Niemeyer pour les aménagements urbains de Belo Horizonte ; les mêmes artistes travaillent dans les grandes commandes publiques ; Marcel Gautherot travaille au sein de l'institution du patrimoine tôt après son arrivée au Brésil en 1940 et c'est encore lui qui est invité à photographier la construction de Brasília à la demande des architectes et sous contrat avec le Ministère des Affaires Étrangères. C'est par ce biais et par le Cabinet de l'Exécutif que ses photographies connaissent une grande diffusion à travers le réseau des ambassades et celui de ses connaissances dans les milieux de l'architecture européenne dont les revues spécialisées font la part belle à l'architecture moderne. Outre les raisons pratiques – c'est en effet sur lui qu'il existe le plus d'informations biographiques et ses archives sont parmi les plus accessibles grâce aux services de l'IMS²³ –, c'est cette appartenance aux milieux modernistes brésiliens qui rend le cas de Marcel Gautherot particulièrement intéressant.

Dans sa production, plus de 3000 photographies de la ville ont été prises de 1957 à 1970 ; on s'intéresse à celles qui sont prises pendant la construction de la ville, pendant le *moment inaugural* tel qu'on l'a défini lors du mémoire de Master 1. Ce terme, on l'a forgé pour désigner l'unité de la construction de la ville pendant le mandat de Juscelino Kubitschek. L'unité est fondée par une véritable inflation de cérémonies²⁴ qui ont pour théâtre le chantier

23 On développe dans le second chapitre la biographie et le parcours du photographe à travers l'historiographie existante à son sujet, cf. chapitre 2, III, à partir de la p. 78.

24 Mémoire de M1 : Chapitre 1, IB. « Les cérémonies du moment inaugural : « donner leur physionomie aux dates » » et IC. « Le moment inaugural : un événement fabriqué, une fabrique d'événements » pp. 23-34.

(des inaugurations, des visites officielles de dignitaires étrangers, de célébrations nationales comme le 1er mai, d'un enterrement, d'un mariage et de messes) qui est proportionnelle au nombre des discours sur la ville produits dans le même temps. Le symbolisme que revêtent ces cérémonies a tout à la fois pour fonction de fonder la ville par des actes mythico-religieux et de l'investir des valeurs modernes, légitimant et mettant en scène la nouvelle conception de la construction nationale²⁵. Le moment inaugural est donc cette construction événementielle à la fois annoncée (la date de l'inauguration du 21 avril 1960 est annoncée par la loi du 27 août 1956), et largement construite sur le moment par divers acteurs, au premier rang desquels Juscelino Kubitschek et les photographes. On voit bien comment le moment inaugural est élaboré de manière artificielle par les acteurs, ce qui fonde en partie son caractère exceptionnel non pas du fait du transfert physique de la capitale²⁶, au contraire, mais bien plutôt de l'entrée symbolique dans une nouvelle ère pour le Brésil. Dans ce laps de temps que constitue l'événement, occupé par une succession de cérémonies, s'ouvre un temps symbolique des possibles où se cristallisent des attentes et des espérances pour le futur d'autant plus fortes qu'elles sont supportées par la mise en scène de la prouesse technique. En suivant, le jour de l'inauguration et tout le long du moment inaugural, tout à la fois le héros fondateur de Brasília, les visiteurs qui se pressent autour des bâtiments de Niemeyer, les acclamations du public, l'opulence du bal, et surtout les ouvriers au travail et les bâtiments en construction, les photographes font le jeu de la mise en scène officielle. Outil de promotion de la future capitale pendant le moment même de son chantier, les photographies ne font-elles pas circuler à travers une architecture en train de se faire, à travers le surgissement de la ville dans le désert, l'image de la modernité de laquelle se revendique le gouvernement brésilien ? Les photographies, « image-écran »²⁷, opèrent une sélection au sein de l'événement et ce faisant en fixent certaines significations dans la mémoire partagée. Le moment inaugural désigne alors à la fois les cérémonies et les discours verbaux et photographiques de la construction événementielle de la ville²⁸.

On posait comme question première du Master 1 celle de savoir comment la

25 Laurent Vidal étudie précisément les significations des cérémonies autour de la construction de Brasília. Laurent Vidal, *De Nova Lisboa à Brasília*, op. cit.

26 Pendant la construction, la publication officielle de *Quando mudam as capitais* essaie justement de montrer avec force exemples la banalité et la rationalité des transferts de capitale à travers l'histoire (J.O. De Meira Penna, *Quando mudam as capitais*, Rio de Janeiro, Oficina do Serviço Gráfico do IBGE, 1958).

27 Christian Delporte et Annie Duprat [dir.], *L'événement. Images, représentations, mémoire*, Grâne, Créaphis, 2003, p. 8.

28 Là encore, on renvoie à l'ensemble du mémoire de M1 ici résumé dont le thème principal est l'ensemble des cérémonies sur le moment inaugural.

photographie construit le moment inaugural de Brasília – on la reprend ici en la précisant. La notion de culture visuelle qu'il faut toujours avoir en tête quand on étudie des photographies permet de poser l'hypothèse d'une réalité visuelle fondamentale à la fois du patrimoine dont on a vu qu'il lie monuments historiques et monuments modernistes, et du moment inaugural. Les liens institutionnalisés depuis les années 1930 qui existent entre les différents acteurs (politiques, intellectuels, artistes) qui gravitent autour de la construction de la ville, de l'institution du patrimoine, et plus largement, des politiques culturelles de l'État, peuvent amener à s'interroger sur la similarité des processus politiques à l'œuvre en ce qui concerne l'architecture publique, son rôle et sa publicité – de la similitude entre la reconnaissance patrimoniale et le traitement photographique de la construction de Brasília. On se demandera alors si et en quoi les photographies de Marcel Gautherot peuvent contribuer à une *construction patrimoniale* du moment inaugural de Brasília.

Cette étude faisant suite à une première année de Master sur les cérémonies du moment inaugural de Brasília, on ne reprendra pas les questions qui lui sont relatives ni le bilan historiographique général relatif à la ville. Dans un premier temps, un chapitre méthodologique et conceptuel s'attachera d'abord à présenter les enjeux de la photographie comme source de l'histoire à travers une histoire courte des étapes conceptuelles qui ont permis à la photographie de pénétrer dans le champ des sciences humaines et aux sciences humaines d'intégrer la photographie, et ensuite à mettre en place les bases d'une méthode sémiotico-historique d'analyse iconographique. Le second chapitre opère des mises en contextes très larges du moment inaugural de Brasília à la fois dans le mandat de Juscelino Kubitschek et à partir des années 1930 où se mettent en place un ensemble de ressources intellectuelles et institutionnelles dont il sait tirer parti et qui servent à comprendre le moment inaugural. Ces mises en contextes ont un pendant visuel et le chapitre 2 est aussi le moment de reconstituer – et c'est déjà une partie de l'analyse – cette culture visuelle qui entoure le moment inaugural et ses acteurs en suivant les pas de Marcel Gautherot de Paris au Brésil. Enfin, viennent les analyses à proprement parler des sources photographiques qui montrent d'abord comment s'institue un regard photographique encadré, ensuite la façon dont les images construisent à la fois le territoire et ses pratiques, et enfin les monuments de pierre et de temps.

Chapitre 1

Outils conceptuels et méthodologiques

Figure 5 – Henri-Cartier Bresson, Bali, Indonésie, 1950.

Henri Cartier-Bresson, Épreuve gélatino-argentique, 34,6 x 23,6 cm,
Photo © Henri Cartier-Bresson/Magnum,
(Source : <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/265227>).

Figure 6 – Pierre Verger, Pérou, 1945 circa

Pierre Verger, photo © Fundação Pierre Verger, (Source : <http://trimano.blogspot.fr/2013/11/the-family-of-man-pierre-verger-peru.html>).

Introduction – « L'espèce humaine s'attarde obstinément dans la caverne de Platon et continue (...) à faire ses délices des simples images de la vérité »¹

La méfiance a longtemps dominé la perception de la photographie par les sciences humaines en général et l'histoire en particulier ; et cela même après que cette dernière a commencé – et n'en finit toujours pas, faisant presque de ces deux postures des poncifs – d'appeler de ses vœux, dans une succession d'ouvrages théoriques programmatiques d'histoire culturelle notamment, à faire de l'iconographie la source de l'histoire. Cette défiance repose sur une nature trompeuse que l'on a supposée à la photographie : elle ne peut servir de preuve à l'historien dès lors que l'on a compris que ça n'est pas la réalité qu'elle enregistre, et donc qu'aucune vérité scientifique ne peut en être tirée. Au contraire, elle est toujours déjà une interprétation du monde qu'elle découpe et représente à travers le prisme d'un homme, un photographe, peut-être même d'un artiste. En somme, c'est le doute lié à la *mimesis* de *La République* qui ressurgit avec d'autant plus de force qu'on s'éloigne du langage verbal et dans le temps même où l'on reconnaît la photographie comme représentation, l'artifice trompeur qui éloigne de la connaissance de la réalité et que la technique de l'appareil photographique n'est pas arrivé à conjurer, l'illusion contre le « ça a été »².

Pourtant, cette exergue photographique³ permet de comprendre comment les sciences humaines ont pu s'approprier cet objet comme une source. En 1955, Edward J. Steichen, conservateur du département de photographie du Musée d'Art Moderne de New York, sélectionne 503 photographies de 273 photographes différents des plus connus de l'époque aux anonymes, pour organiser l'exposition – « le projet le plus ambitieux et audacieux que la photographie ait jamais tenté »⁴ –, *The Family of Man*, « conçue comme le miroir des éléments et des émotions universels de la quotidienneté de la vie – comme le miroir de l'unité essentielle de l'humanité à travers le monde »⁵. Ces illustrations de la vie de l'Homme de la naissance au tombeau en passant par les jeux de l'enfance, de l'amour et de la fête, par les joies du mariage et de la famille, par la relation nourricière à la terre et l'accomplissement

1 Susan Sontag, « Dans la caverne de Platon », *De la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 15 (1ère édition originale : *On photography*, 1973).

2 « Le nom du noème de la Photographie sera donc : « Ça-a-été », ou encore : l'Intraitable. En latin (...), cela se dirait sans doute : « *interfuit* » : cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (...); il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé. C'est tout cela que veut dire le verbe *intersum*. », Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, pp. 120-121.

3 Les deux photographies apparaissent dans le catalogue Edward Steichen, *The Family of Man*, New York, Museum of Moderne Art, 1955.

4 « *The most ambitious and challenging project photography has ever attempted* », dans Edward Steichen, « Introduction », *The Family of Man*, New York, Museum of Moderne Art, 1955, p. 3.

5 « *It was conceived as a mirror of the universal elements and emotions in the everydayness of life – as a mirror of the essential oneness of mankind throughout the world* », dans Edward Steichen, *idem*.

dans le travail, voyagent à travers l'Europe entière jusqu'en 1964 avant d'être cédées au Grand-Duché de Luxembourg, et sont ainsi vues par près de 9 millions de personnes entre temps.

C'est dans ce contexte que s'inscrivent la photographie de Pierre Verger prise au Pérou, et celle d'Henri Cartier-Bresson prise à Bali en Indonésie, dialoguant dans l'exposition par leur motif avec d'autres photographies prises en Afrique Équatoriale, en Côte d'Ivoire et en Égypte : des femmes qui portent des jarres en équilibre sur leur tête ici, une autre avec un homme qui portent des corbeilles tressées là. En Asie comme en Amérique Latine, partout et de tout temps pourrait-on dire si l'on restait au plus près de la scénographie, des femmes tête nue ou enturbannées dans une étoffe, ont porté le fardeau naturel et beau des tâches quotidiennes. Le rapprochement, on le fait à la suite d'E. Steichen, mais il n'est pas absurde non plus d'un point de vue biographique puisque ces deux photographes sont amis, qu'ils ont voyagé ensemble en Afrique, en Espagne et au Mexique à partir des années 1930. Le choix de ces deux hommes n'est encore pas anodin en cela qu'ils sont les proches aînés de Marcel Gautherot. Le second en est l'inspiration, et le premier l'ami et le compagnon de voyage au Brésil – peut-être Marcel Gautherot était-il même présent au Mexique en 1934 ?⁶

« Tout ici, contenu et photogénie des images, discours qui les justifie, vise à supprimer le poids déterminant de l'Histoire : nous sommes retenus à la surface d'une identité, empêchés par la sentimentalité même de pénétrer dans cette zone ultérieure des conduites humaines, là où l'aliénation historique introduit de ces « différences » que nous appellerons tout simplement ici des « injustices ».

Ce mythe de la « condition » humaine repose sur une très vieille mystification, qui consiste toujours à placer la Nature au fond de l'Histoire. [...] L'humanisme progressiste, au contraire, doit toujours penser à inverser les termes de cette très vieille imposture, à décaper sans cesse la nature, ses « lois » et ses « limites » pour y découvrir l'Histoire et poser enfin la Nature comme elle-même historique.

[...] Et que dire du travail, que l'Exposition place au nombre des grands faits universels, l'alignant sur la naissance et la mort, comme s'il s'agissait tout évidemment du même ordre de fatalité ? Que le travail soit un fait ancestral ne l'empêche nullement de rester un fait parfaitement historique. D'abord, de toute évidence, dans ses modes, ses mobiles, ses fins et ses profits, [...]. Et puis dans sa fatalité même : nous savons bien que le travail est « naturel » dans la mesure même où il est « profitable », et qu'en modifiant la fatalité du profit, nous modifierons peut-être un jour la fatalité du travail. C'est de ce travail, entièrement historifié, qu'il faudrait nous parler, et non d'une éternelle esthétique des gestes laborieux.

Aussi, je crains bien que la justification finale de tout cet adamisme ne soit de donner à l'immobilité du monde la caution d'une « sagesse » et d'une « lyrique » qui n'éternisent les gestes de l'homme que pour mieux les désamorcer.»⁷

Dépasser à la fois la photographie comme illustration du monde et des événements, les

6 Heliana Angotti-Salgueiro (org.), *O Olho fotográfico. Marcel Gautherot e seu tempo*, São Paulo, FAAP, 2007.

7 Roland Barthes, « La grande famille des hommes », dans *Mythologies*, Paris, Seuil, collection Points essais, 1957 (1ère éd.), pp. 191-192.

suggestions parfois autoritaires des paratextes qui sélectionnent un sens et l'immobilisent ou en plaquent un de l'extérieur, et l'obstacle de l'esthétique qui fonctionne comme un paravent à la « zone ultérieure des conduites humaines », voilà ce que les sciences humaines doivent réussir dans un premier temps. Et hors de l'alternative aporétique entre l'art et la connaissance scientifique où s'intéresser à l'un c'est appauvrir voire nier l'autre, la photographie gagne une profondeur nouvelle, où les deux pôles fonctionnent ensemble. L'histoire alors a tout intérêt à se saisir méthodiquement des photographies pour, ensemble, en déconstruire les apparences et restituer l'historicité de ce qu'elles donnent à voir, et prendre en compte bien plus que rejeter les usages qu'on leur a prêtés, et jusqu'à leurs apparences bien sûr. Car pour essentialistes que soient les motivations de Steichen, elles témoignent elles-aussi de leur temps – celui de l'après-guerre, où ces humanistes cherchent à consolider l'unité d'une humanité qui se voit par là même conférer des droits fondamentaux, une dignité, une égalité toute théorique, au-delà des frontières qui elles-mêmes pourtant, en tant qu'elles regroupent des communautés humaines, doivent rester inviolables. Et pour esthétiques que soient les prises de vues, elles nous renseignent sur un regard lui aussi historicisé : le photographe, tout extérieur qu'il se rende par rapport à son objet, nous informe sur les façons de le concevoir et, en tant qu'artiste, sur les courants auxquels il se rattache. Le cadrage qui découpe les visages chez Verger construit en sujet des vases garnis bien plus que des porteuses, qui sont les détails dans l'enregistrement de quelque fête où se mêle un souci anthropologique et où apparaissent des rôles genrés (les femmes aux vases et l'homme au chapeau de paille) et une pointe d'exotisme chez le photographe-voyageur (dont il faut veiller à ne pas essentialiser non plus la relation). La contre-plongée en plan serré chez Cartier-Bresson et à la mise au point incertaine nous renvoie quant à elle au genre du photo-reportage.

C'est dans cette inversion « des termes de [la] très vieille imposture » que les sciences humaines ont pu intégrer la photographie au champ de la connaissance. « Implicite dans la photographie est l'idée que connaître le monde, c'est l'accepter tel que la photographie le fixe. Mais c'est là l'opposé de la compréhension, qui commence précisément par le refus du monde tel qu'il apparaît »⁸. La photographie se montre alors comme une source réticente, mais fondamentale à l'histoire qui, à condition d'en saisir le caractère unique et de la construire en document, au prix d'une attention méthodologique particulière peut lui faire dire *quelque*

⁸ Susan Sontag, *ibid.*, p. 42. Si l'on concorde avec le point de départ qu'elle identifie à la compréhension des photographies en vue d'une connaissance positive, et qui apparaît ici comme un renversement fructueux de la suspicion initiale, on s'éloigne de l'une de ses conclusions, dont les propositions ne semblent d'ailleurs pas fondamentalement contradictoires : « La limite du savoir que la photographie peut donner du monde est que, tout en pouvant aiguillonner la conscience, elle ne peut en fin de compte jamais apporter aucune connaissance d'ordre éthique ou politique. Le savoir tiré des photographies sera toujours une certaine forme de sentimentalisme, qu'il soit cynique ou humaniste. » (p. 43).

chose du passé enregistré.

Au terme de ce chapitre, on souhaite qu'apparaissent les contours de la photographie comme document d'histoire, ses attributs et spécificités, avec à la fois une idée du savoir que l'on peut en tirer et de la méthode que l'on fonde pour y arriver – les deux étant étroitement liés. À partir d'une courte histoire de la théorie photographique et d'une historiographie sélective des travaux qui usent de la photographie comme source, plutôt que d'un catalogue des usages innombrables de la photographie, on fera d'abord ressortir l'aspect matériel de la photographie qui l'insère dans les réalités sociales et les processus historiques. En empruntant des définitions fonctionnelles et des méthodes d'analyse de la photographie à la fois aux champs de l'esthétique, de la sémiotique et de l'histoire, on mettra ensuite en place les outils théoriques de la méthode qui guidera le reste de ce travail, lui-même mimétique du cheminement de la pensée à sa source.

I – Courte historiographie : l'objet photographique pris dans les processus sociaux et historiques

A – L'histoire de la photographie classique : circuits et acteurs

L'histoire de la photographie, conçue donc comme un tout cohérent pouvant faire discipline, est, écrit André Gunthert, une idée datée des années 1980, caractérisée par le contexte de « l'essor du marché de la photographie et une expansion du dispositif institutionnel et muséal, ainsi que par une alliance des marchands, des conservateurs et des chercheurs »⁹. Héritière de l'histoire de l'art, elle a produit un grand nombre de synthèses classiques et narratives tant sur les dispositifs techniques et leurs évolutions¹⁰, l'histoire des courants et des formes auxquels nombre d'histoires de la photographie font la part belle, que sur l'inscription de la photographie dans un circuit ou un marché aux acteurs nombreux qui ont eux-mêmes des rôles variés. De cela, bien sûr, ressort l'importance de la nature matérielle de la photographie (d'avant le numérique), de son statut d'objet et donc, nécessairement, de son historicité.

Autour du schéma de communication classique de l'émetteur-artiste, du message-œuvre et du récepteur-spectateur, les récits historiques sur la photographie complexifient ces schémas dans le cadre des différents contextes. Deux exemples brésiliens suffiront à le montrer¹¹, le premier autour de Dom Pedro II (1831-1889) et le second de Brasília.

9 David Company, André Gunthert, Olivier Lugon, Matthew S. Witkovsky, « Histoire(s) de la photographie », *Perspective*, 2013-1, juin 2013, p. 119-128.

10 Une somme en réunit les notices dans *Le Vocabulaire technique de la photographie*, sous la direction d'Anne Cartier-Bresson (Paris, Marval/Paris Musées, 2008, 495 p.).

11 Mais cela vaut aussi pour Paris : En 1842, à Paris, un portrait au daguerréotype coûte cinquante francs mais

L'empereur Dom Pedro II, à l'éducation soignée, a développé un goût pour les humanités (sa bibliothèque personnelle compte plus de 20 000 livres) mais aussi pour les avancées scientifiques. Monarque photographe, il préfère la représentation photographique aux portraits peints classiques, et l'adopte en symbole de modernité et de légèreté, favorisant ainsi la multiplication de sa présence sur le vaste territoire. Associés à la monarchie, les portraits photographiques deviennent des objets de prédilection pour la haute société et des professionnels liés à la famille impériale développent ainsi une clientèle. Devenant photographe, le monarque donne sa légitimité à la pratique, et l'élite suit, validant par là son statut¹². Marie-Madeleine Ozdoba, dans un court article sur les images de Brasília où elle présente des réflexions en rapport avec ses recherches, souligne à grands traits le rôle de la photographie en tant que support de la diffusion de l'architecture de Brasília comme « ville de demain » ou « capitale de l'ère atomique »¹³. Elle repère divers types d'images, des plans, photographies et photographies de maquettes, diffusées notamment dans la presse spécialisée¹⁴, et d'autres encore diffusées sur des supports de « vulgarisation » (télévision, presse grand public, encyclopédies), et au cinéma. À partir de là, elle pose des perspectives de recherches plurielles : elle veut étudier d'une part dans quelle mesure les photographies de Brasília ont fonctionné comme un moyen de diffuser et de faire exister l'architecture moderne dans le monde en donnant à voir cette architecture « à l'état réalisé », d'autre part les différents niveaux de la mise en fiction qui transparait à travers ces photographies, leurs commanditaires, leurs réseaux de diffusion et leurs destinataires.

Qui est l'émetteur, qui est le récepteur et comment le message passe-t-il de l'un à l'autre ? Ce sont là des questions centrales que l'historien doit se poser à nouveau : le photographe portraitiste là et d'architecture ici, assurément, doivent être les émetteurs, mais s'ils se rattachent à un atelier, lui aussi doit faire partie de cette catégorie, en tant qu'il a une identité tant par la qualité de ses clichés que par la renommée de sa clientèle, et les

déjà, en 1846, il n'en vaut plus que deux, et des ateliers s'ouvrent dans les quartiers populaires des grands boulevards, ouvrant ainsi la pratique au-delà du cercle de la bourgeoisie du Palais Royal (Paul-Louis Roubert, « La génération du daguerréotype », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenot, 2007, pp. 11-64).

12 Lilia Moritz Schwarcz, « Na magia do click : fotografia como engenho e arte, produto e produção da história do país », in Boris Kossov, Lilia Moritz Sewarcz, *Um olhar sobre o Brasil : a fotografia na construção da imagem da nação, 1833-2003*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2012.

13 Marie-Madeleine Ozdoba, « La Construction de Brasília, une aventure médiatique », *Culture visuelle. Média social d'enseignement et de recherche*, 6 décembre 2012, <http://culturevisuelle.org/plancoupeimage/archives/158>, consulté le 02/01/2013. Le site « Culture Visuelle » créé par André Gunthert réunit des chercheurs et étudiants en études visuelles qui postent, sous la forme de billets de blog, des réflexions sur les images en forme de carnets de recherches. Marie-Madeleine Ozdoba étudie l'esthétique de l'architecture du style international (1945-1975) sous la direction de Giovanni Careri et d'André Gunthert.

14 Elle propose des exemples tirés des revues *Urbanisme* ou *L'Architecture d'Aujourd'hui*, on peut ajouter notamment *Domus* et *Casabella* pour l'Italie.

commanditaires – le roi et l'élite brésiliens qui viennent se faire tirer le portrait, les architectes et constructeurs de Brasília – par le cahier des charges plus ou moins strict qu'ils fixent sont eux aussi les émetteurs de ces photographies. Les récepteurs eux aussi sont variés pour la même image : lecteurs de la grande presse illustrée ou des revues professionnelles d'art et d'architecture, ou même spectateurs de *l'Homme de Rio*, sont touchés par les images de la nouvelle capitale du Brésil dans le temps même de sa construction. Dans chacun des deux exemples, la photographie circule pour rendre présent là, l'empereur lui-même, et ici la lointaine Brasília. Poser des acteurs variés, c'est inscrire la photographie dans un réseau et des rapports sociaux, et donc l'établir en médiation entre ces acteurs, rendue possible par son caractère facilement reproductible, au moins depuis la mise au point du calotype en 1841 par Talbot, et l'usage du collodion lancé par Disdéri en 1851¹⁵. Et il est impératif de connaître ces réseaux pour comprendre le sens qui traverse les photographies car elles le trouvent en partie « dans la manière dont ceux qui sont impliqués dans leur élaboration les comprennent, les utilisent et leur attribuent donc du sens »¹⁶.

Ce souci de l'objet, de ses acteurs, de ses circulations et de ses médiations, est déjà celui des sciences humaines quand Pierre Bourdieu s'intéresse à la réception de la photographie et à l'acte de photographier dans *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* en 1965. Contre l'idée que la jeune activité photographique est anarchique, il s'intéresse aux normes que l'on peut lire pourtant à la fois dans ses sujets et dans ses pratiques désormais démocratisées. Le gélatino-bromure d'argent, émulsion de cristaux d'halogénures d'argent dans de la gélatine, dont on enduit le support pour le rendre sensible à la lumière, introduit vers 1880, marque l'avènement de l'instantané de la prise de vue, en même temps que la réduction considérable de la taille des appareils. Cela permet, au tournant du siècle, à toute une génération d'amateurs, de se saisir et d'expérimenter la photographie¹⁷. Mais dans ce cadre, la technique photographique viendrait mettre en acte une pensée ou une mentalité déjà présente, qu'elle prolonge et confirme : « sa démarche oblitère en même temps les effets du médium sur le message et ceux de l'histoire sur le médium »¹⁸. Il en va de même chez Gisèle

15 Le calotype est un procédé qui permet d'obtenir un négatif papier et la reproduction des images positives par tirage contact ; l'introduction du collodion permet d'améliorer la sensibilisation et de multiplier les prises sur le même négatif, permettant de réduire le prix des épreuves et une plus large diffusion.

16 Howard S. Becker, « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme », *Communications*, 71, 2001, p. 333 (http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2001_num_71_1_2091, téléchargé le 27/05/2013).

17 Michel Frizot, Robert Delpire, *Histoire de voir. T.2 Le médium des temps modernes (1880-1939)*, Paris, Centre National de la Photographie, 1989, p. 8.

18 Sylvie Merzeau, *Du scripturaire à l'indiciel. Texte, Photographie, Document*, thèse dirigée par Nicole Boulestreau, Département des sciences de l'information & de la communication, Université de Paris X Nanterre, 1992 (<http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00490006/> accès le 15/02/2014), p. 19.

Freund qui, dans *Photographie et société*¹⁹, met en rapport l'histoire des techniques – notamment Kodak qui commercialise le premier appareil photographique grand public avec pour slogan « Appuyez sur le bouton, nous ferons le reste » – et les structures économiques et politiques : si la photographie devient une pratique de masse, c'est la masse que les élites peuvent infléchir idéologiquement derrière l'objectivité supposée de la technologie, d'où l'importance d'une analyse qui déconstruise les images. Sans être fausses, ces analyses qui sont d'un grand intérêt dans la mesure où elles pointent des processus fondamentaux à l'œuvre dans la photographie, ici la manipulation par en haut d'un message et là l'identification de l'acte photographique comme pratique sociale à travers des rituels ou des sujets consacrés collectivement, connaissent pourtant la limite longtemps commune aux sciences humaines d'avoir cherché dans la photographie la confirmation de systèmes déjà théorisés et fermés²⁰.

B – La fin de l'histoire de la photographie ou la réévaluation de l'acte et de l'objet photographiques : sous l'apparence d'immédiateté, les construits de la photographie

Les « nouveaux “spécialistes” »²¹ des études visuelles ne sont plus aujourd'hui persuadés de l'unité de l'histoire de la photographie. Olivier Lugon situe la désagrégation du champ disciplinaire au tournant numérique que l'on connaît actuellement, qui « a rendu caduque l'opposition longtemps structurante entre le document indiciel d'une part et la peinture et les images fabriquées d'autre part »²². Et André Gunthert développe deux arguments supplémentaires, le premier qui relève du fonctionnement des politiques culturelles²³ de l'État et des institutions culturelles, et le second sur l'incapacité du champ disciplinaire à fonder son autonomie sur une compétence propre, le mettant toujours au service des sciences sociales et humaines comme la sociologie, l'anthropologie, ou la communication. C'est certainement l'ouverture trans-disciplinaire qui commence à caractériser les nouvelles approches des sciences humaines, qui sous-tend aussi à rebours ce dernier argument. Ouverture qui permet de re-penser aujourd'hui plus largement la notion du document comme trace et source en prenant en considération les logiques propres à l'objet – qu'elles soient historiques, techniques et artistiques : « La définition courante chez les historiens du document comme trace suppose à la fois deux agents (le témoin et celui ou celle

19 Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil (coll. Point Histoire), 1974.

20 Sylvie Merzeau, *ibid.*

21 David Company, André Gunthert, Olivier Lugon, Matthew S. Witkovsky, art. cit. p.119.

22 David Company, André Gunthert, Olivier Lugon, Matthew S. Witkovsky, *idem.*

23 Les restrictions budgétaires et des politiques culturelles qui se replient en conséquence autour de choix conservateurs pour se proroger, ainsi que le manque d'attractivité dans la durée de certains chercheurs, ont fait perdre le caractère novateur et expérimental que la discipline avait su mettre en avant. David Company, André Gunthert, Olivier Lugon, Matthew S. Witkovsky, art. cit. pp. 121-122.

qui relève le témoignage) et un support, qui implique lui-même une inscription spatio-temporelle. Ce jeu à quatre termes est trop souvent réduit à un défilé ou à une mise en récit, naturaliste, unidimensionnelle, de preuves d'existence qui doit imposer une identification compassionnelle. (...) L'exigence artistique permet de rendre au témoignage sa teneur de document, de lui restituer une étrangeté, une opacité, en repoussant l'empressement des interprètes. S'il est une forme, plus qu'un genre médiatique, le document extrait le témoignage du répertoire des différences pour lui donner l'évidence d'une altérité. »²⁴

C'est, ici consommée, la fin de l'opposition positiviste simple selon laquelle un réel objectif serait le lieu de la vérité quand les activités de l'esprit sont conçues comme celui de la subjectivité. Mais cela n'est possible qu'à partir du développement de la théorie photographique : les photographies sont toujours déjà comprises dans deux domaines. D'une part, dans l'indicialité technique telle que Rosalind Krauss l'a théorisée en 1977, en reprenant le concept sémiotique à Charles S. Peirce²⁵ : « Toute photographie est le résultat d'une empreinte physique qui a été transférée sur une surface sensible par les réflexions de la lumière. La photographie est donc le type d'icône ou de représentation visuelle qui a avec son objet une relation indicielle »²⁶. Dans l'histoire de l'art, « *Notes on the Index* » et l'ensemble des productions qui s'inscrivent à la suite de cet article marquent un important tournant critique ; celui de l'entrée du photographique dans le champ de l'art par une critique paradoxale qui se fonde sur ce qu'elle essaie justement de démonter, la définition formaliste du modernisme. En critiquant la pensée d'un Clement Greenberg²⁷ qui définit le projet moderniste « comme nécessairement inscrit dans une quête ontologique sur la spécificité des médiums individuels et non comme une réflexion sur la nature de l'art en général »²⁸, elle ouvre les carcans des catégories artistiques que la définition formaliste avait fermées au photographique en réservant à la peinture une position hégémonique. D'autre part, dans le

24 Jean-François Chevrier, Philippe Roussin, « Présentation », « Des faits et des gestes », *Communications*, vol. 79, 2006, pp. 5-7, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2006_num_79_1_2409, consulté le 27/05/2013.

25 Charles S. Peirce, *On a new list of categories*, 1967. Il y développe l'idée d'une tripartition des signes où l'indice est un signe qui entretient un rapport physique avec l'objet qu'il désigne, l'icône un rapport de ressemblance, le symbole un rapport abstrait.

26 « *Every photograph is the result of a physical imprint transferred by light reflections onto a sensitive surface. The photograph is thus a type of icon, or visual likeness, which bears an indexical relationship to its object* », Rosalind Krauss, « Notes on the Index. Seventies Art in America (1) », in *October*, n° 3, 1977, p. 75., (<http://www.jstor.org/stable/778437>, consulté le 13/03/2014), trad. de l'anglais par J.-P. Criqui, « Notes sur l'index », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 69.

27 Clement Greenberg, « Modernist Painting », <http://cas.uchicago.edu/workshops/wittgenstein/files/2007/10/Greenbergmodpaint.pdf> (URL vérifié le 31/05/2014).

28 Johanne Lamoureux, « La critique postmoderne et le modèle photographique », *Études photographiques*, 1 | Novembre 1996, [En ligne], mis en ligne le 01 février 2005. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/103> (consulté le 13/03/2014).

champ du construit, historique, social et artistique. Il faut tenir compte de l'opposition de Joel Snyder à la théorie de Rosalind Krauss, qui met en avant les conventions qui régissent les prises de vues bien plus qu'une objectivité technique idéaliste²⁹. André Gunthert, concilie dans un premier temps³⁰ les deux approches en reformulant³¹ la thèse de Rosalind Krauss : à l'empreinte physique laissée par la lumière sur la surface sensible du film, il ajoute la nécessaire situation des images dans le temps qui se traduit par un « consensus historique » sur les normes de représentation des sujets, toujours sous-entendu, et qui garantit l'immédiateté et la transparence que l'on associe à la photographie. Mais elle-même, dans un autre temps de sa pensée³², nuance la théorie d'une nature sémiotique indicielle du photographique, affrontée à la pratique des surréalistes, en soulignant le simulacre artistique à l'œuvre dans le travail photographique. Ce faisant, elle déplace l'intérêt de la nature de l'opération technique à ses effets, la photographie, et par là, « elle montre bien la pratique comme un des lieux du théorique »³³.

Comme les deux faces d'une même pièce photographique, l'indicialité permise par la technique d'enregistrement immédiat, et la dé-construction de la transparence dans la reconnaissance du construit, sont ce qui permet aux historiens de faire de la photographie un document d'histoire. Pourtant, le passage à la photographie numérique ainsi que les avancées des sciences dures mettent définitivement fin au paradigme de l'indicialité. Remarquant que les pratiques de la photographie n'ont pas été bouleversées dans leur nature lors de la rupture redoutée que constitue le passage au numérique, André Gunthert en finit avec l'ontologie indicielle de la photographie. Dans la mesure où l'on ne regarde même jamais que des reproductions de l'enregistrement initial – les photographies numériques une fois qu'elles ont été transférées sur un écran d'ordinateur ou imprimées, les photographies argentiques sur des tirages et non pas sur un négatif qui n'est pas fait pour être vu –, fonder la valeur documentaire de la photographie sur un quelconque caractère d'indice apparaît vain. D'autant plus que les avancées récentes des sciences physiques sur le comportement des photons semblent infirmer la continuité physique que l'on a pu supposer entre la réalité de l'objet photographié et l'objet à proprement parler : la complexité des effets de transparence ou

29 Joel Snyder est un historien de l'art américain, dont les propos émaillent le livre de James Elkins (dir.), *Photography Theory*, New York, Londres, Routledge, 2007.

30 Avant de détruire complètement la dimension indicielle de la photographie – on y reviendra.

31 Dans le cadre de la section « Arts & Sociétés » du Centre d'Histoire de Sciences Po. sont publiées des lettres, par les intervenants, qui reprennent les propos développés lors des séminaires, André Gunthert, « Séminaire du 13 décembre 2007 », *Arts & Sociétés*, <http://www.artsetsocietes.org/f/f-gunthert.html>, consulté le 13/03/2014.

32 Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts* (trad. de l'anglais par M. Bloch et J. Kempf), Paris, Macula, 1990.

33 Johanne Lamoureux, *art. cit.*

d'opacité d'un milieu est fonction d'une relation entre les photons et les charges électriques, les premiers mettant en mouvement les secondes et les secondes transformant les premiers, « les photons qui entrent dans une plaque de verre ne sont pas ceux qui en sortent »³⁴. Dès lors, comment peut-on encore fonder la caution de vérité de la photographie nécessaire pour qu'elle nous apprenne quelque chose sur ce qui a été, pour qu'elle devienne une archive de l'histoire ? C'est que l'appareil photographique reste un instrument d'enregistrement qui, comme tous les dispositifs techniques, transforme un donné en signaux, et donc opère une sélection, qui sont autant d'informations que l'on peut stocker et restituer. Dans cette transformation, un certain nombre de manipulations est possible, notamment celle de la reproduction technique. Le gage de fiabilité, on le retrouve dans le protocole, à la manière, encore une fois, des sciences appliquées où dans le cadre de l'expérience scientifique les opérateurs prennent en considération les résultats qu'ils obtiennent en tenant compte de toutes les interférences de leurs instruments de mesure. L'appareil photographique est un médiateur non-neutre du réel, dont la « vérité » dépend du respect des protocoles propres aux instruments utilisés³⁵.

C – Le document photographique comme point de départ d'une enquête historique

A la notion d'empreinte du réel sur le document que pose Rosalind Krauss, il faut donc substituer celle de trace du paradigme indiciaire de Ginzburg³⁶ : « Toute image ou, plus généralement, tout artefact peut devenir un document, selon le regard qu'on lui porte. L'art ne fait pas exception. Une œuvre d'art peut être considérée comme un document de culture. La valeur documentaire d'une image tient à l'usage qui en est fait, à l'interprétation qui en est donnée après coup, plus qu'à l'intention qui a présidé à la prise de vue »³⁷. Affirmer cela, c'est renouveler l'importance du travail de construction des documents en sources que doit assumer l'historien, car pas plus les photographies que les textes ne sont « [donnés] à l'histoire comme des réalités substantielles que le temps a enfouies plus ou moins profondément et qu'il s'agit de déterrer, de nettoyer, de présenter en belle lumière »³⁸.

On l'a dit, le photographe opère un découpage choisi et construit la réalité qu'il

34 Citation de Jean-Marc Levy-Leblond, *La Vitesse et l'ombre. Aux limites de la science*, (Paris, Seuil, 2006, pp. 28-29), par André Gunthert dans « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère du numérique », <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/10/03/506-l-empreinte-digitale#rev-pnote-506-11> (consulté le 13/03/2014).

35 André Gunthert, « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », *art. cit.*

36 Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes, Emblèmes, Traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, 2010, pp. 218-194, (1ère éd. française, Paris, Flammarion, 1989).

37 Jean-François Chevrier, « Documents de culture, documents d'expérience », *Communications*, vol. 79, 2006, pp. 63-89, (p.73), (http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2006_num_79_1_2413, consulté le 27/05/2013).

38 Lucien Febvre, *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 115-116.

représente, même si un effet de présence vient troubler cette distance par une illusion de simultanéité qui efface la trace au profit du seul référent. Malgré cela, on a pu penser que les informations contenues dans ces documents restaient de l'ordre de la pure description, le fragment d'un passé délimité dans l'espace et le temps, qui alimente une histoire du quotidien des sociétés humaines dans ses aspects immédiatement matériels (bâti, vêtements, outils de travail par exemple) qui sont autant de détails concrets qui constituent des points d'ancrage à la mémoire³⁹. Ce sont là des informations que Boris Kossoy qualifie d'informations explicites, auxquelles il faut ajouter les implicites qui sont relatives à une histoire à plus petite échelle, celle des contextes larges, des thèmes enregistrés et de leur inscription dans les mentalités et un héritage culturel⁴⁰. Les deux types d'informations doivent être compris dans une trame photographique à la « nature fictionnelle intrinsèque »⁴¹ où les premières relèvent du « document » et les secondes de la construction de la « représentation ». Ces dernières considérations ne semblent pas pertinentes quand on essaie justement de prendre en considération le document comme l'ensemble de l'objet photographie. Comme l'écrit B. Kossoy, la vérité des informations est en tension entre les deux pôles liés de la réalité et de la fiction, alors peut-on inférer qu'aussi explicites qu'apparaissent les informations, elles nécessitent à chaque fois une remise en contexte et une analyse très fines, sans quoi le risque plane de retomber dans la narration référentielle d'avant la Nouvelle Histoire. Leur aspect esthétique ou choquant, toujours surprenant au sens où Barthes est saisi alors qu'il regarde une photographie du frère de Napoléon datée de 1852, empêche les spectateurs d'aller au-delà du référent : « En elle, l'événement ne se dépasse jamais vers autre chose : elle ramène toujours le corpus dont j'ai besoin au corps que je vois (...). Telle photo, en effet, ne se distingue jamais de son référent (de ce qu'elle représente), ou du moins elle ne s'en distingue pas tout de suite ou pour tout le monde (ce que fait n'importe quelle autre image, encombrée dès l'abord et pas statut de la façon dont l'objet est simulé) : percevoir le signifiant photographique n'est pas impossible (...), mais cela demande un acte second de savoir ou de réflexion. »⁴²

L'exemple des photographies des camps de concentration et d'extermination⁴³ qui gardent

39 Boris Kossoy, *Fotografia no Brasil no século XIX*, étude présentée à la Escola Pós-Graduada de Ciências Sociais de la Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, 1979.

40 Il revient ici sur ses propos de 1979, en une vision plus fine et plus complexe des fonctionnements de la photographie et des rapports entre ce type de source et l'histoire, Boris Kossoy, *Os Tempos da fotografia : o efêmero e o perpétuo*, Cotia (SP), Ateliê Editorial, 2007.

41 « *Numa natureza ficcional intrínseca à trama fotográfica* », Boris Kossoy, *idem*, p. 54.

42 Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, pp. 13-17.

43 Cité par Ilsen About et Clément Cheroux, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques*, 10, Novembre 2001, (<http://etudesphotographiques.revues.org/261>, consulté le 02/01/2014) ; d'autres images liées aux camps sont étudiées par Barbie Zelieger, « La Photo de presse et la libération des camps en 1945. Images et formes de la mémoire », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°54, avril-juin 1997, pp. 61-78, (http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1997_num_54_1_3631, consulté le

jusqu'à aujourd'hui une fonction unique de transmission aux générations à venir, est paradigmatique de cet attachement au référent : si d'un côté elles rendent compréhensibles sans médiation ce que les mots ne peuvent pas exprimer de l'horreur, elles font écran à une saisie plus large. Barbie Zeliger, en plus d'appeler à prendre en considération la valeur documentaire de ces images et la constitution d'une mémoire culturelle par opposition à une mémoire littérale, déplace elle-même l'intérêt de ces images en étudiant les comportements des photographes et la manière dont elles constituent le support de la mémoire collective. Mais c'est également un risque de contre-sens ou d'inexactitude qui guette le chercheur : ne prendre en considération que ce qu'il y a de référentiel dans les photographies des Sonderkommando, c'est, comme le montrent Ilsen About et Clément Chéroux, laisser de côté les impuretés de l'image (flou, cadrage approximatif, etc.) et avec elles le danger de la condition de déporté du photographe, c'est encore laisser de côté le contexte meurtrier de l'été 1944 ou de l'activité des Polonais résistants à l'intérieur des camps⁴⁴.

On préférera alors les catégories d'un historien comme Alain Dewerpe qui place d'un côté « l'image construite » dont l'analyse permet de comprendre les stratégies des acteurs (photographes et commanditaires) qui construisent, légitiment – et donc interprètent – leur objet pour en donner une représentation, en fonction de destinataires, « c'est-à-dire non seulement du marché des biens matériels mais aussi de celui des biens symboliques »⁴⁵. De l'autre côté, il place « l'image offerte », « latente », pas moins construite pourtant, mais de manière inconsciente cette fois, qui informe sur les schémas mentaux, les représentations sociales, mais aussi les valeurs et les regards ; ces informations sont données par un détour de l'analyse qui porte sur le code photographique et ses structures. Dans chaque photographie, les deux images cohabitent, et le document affirme plus qu'il ne décrit, car en parlant de son objet, il le met en récit et livre les moyens de cette mise en récit – langage photographique autant que mises en relation et inscriptions dans des réseaux de signification – qui vise une compréhension, une légitimité, et met en avant des arguments. C'est quand elle est fabriquée en tant qu'image elle-même fabriquée que la photographie devient un document d'histoire.

Dès lors, le programme ouvert que propose Howard S. Becker⁴⁶ pour l'analyse des

19/02/2013).

44 Ilsen About, Clément Chéroux, *art. cit.*, pp. 13-15.

45 Alain Dewerpe, « Miroirs d'usines : photographies industrielles et organisation du travail à l'Ansaldo (1900-1920) », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 42e année, n°5, 1987, pp. 1079-1114, (http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1987_num_42_5_283437, consulté le 11/03/2013), p. 1080. On trouve la même idée dans l'article de Ilsen About, Clément Chéroux, *art. cit.*

46 Howard S. Becker, « Les photographies disent-elles la vérité ? », *Ethnologie française*, 2007/1, vol. 37, pp. 33-42, (<http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2007-1-page-33.htm>, consulté le 19/02/2013).

photographies et la qualité de la vérité qu'elles transmettent permet de bien comprendre le rôle de l'enquêteur. À la question « est-ce vrai ? », il substitue « à propos de quoi cette photographie nous dit-elle la vérité ? » et par ce simple déplacement, il enrichit l'analyse en invitant le chercheur à opérer et à multiplier des découpages personnels dans les photographies. En les prenant pour point de départ, il est invité à formuler toutes les questions auxquelles il s'attendrait à ce qu'elles répondent, y compris – surtout ? – celles que les photographes n'ont pas prévues. Dans un autre article, Howard S. Becker met en application cette technique en jouant sur les genres des photographies : il se propose de lire une image documentaire comme une image de photo-journalisme ou un document de sociologie visuelle⁴⁷. Il fait apparaître ainsi avec force l'intérêt de varier les points de vue et avec eux les interrogations, et celui de considérer les contextes – l'un des meilleurs garants contre les manipulations de l'image. Même une mise en scène comme celle d'Arthur Rothstein (*illustration 23*) quand il photographie la sécheresse dans le Dakota du Sud en plaçant le crâne d'une vache, trouvé dans les environs, sur un sol désertique peut parler ou non de la vérité selon que l'on dise que la situation était telle que les vaches mouraient, ou que la photographie symbolise une situation grave et urgente qui affecte les éleveurs : « la vérité n'a pas forcément besoin d'être toute la vérité. Il n'y a aucune raison de critiquer une affirmation que nous avons extraite d'une image sous le prétexte que cette dernière permet également une autre affirmation, à moins que ces deux affirmations ne soient contradictoires »⁴⁸.

On peut alors reprendre, à l'issue de ces propos, la définition que donnent Philippe Roussin et Jean-François Chevrier, dans deux numéros de la revue *Communications*, du document comme forme. L'exemple paradigmatique des *Récits de la Kolyma* de Varlam Chalamov leur permet de caractériser le document entre une « nécessité d'expression » qui donne à voir l'implication d'un sujet et dont l'« exigence artistique » densifie la simple illustration, et une « activité de connaissance » qui s'apparente au travail de témoignage d'une expérience vécue comme devant être retenue. Le « parti pris du document », en assumant sa part d'œuvre d'art et sa part de témoignage, résout la tension entre l'individualité du sujet

47 Howard S. Becker, « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme », *Communications*, 71, 2001. Le parti pris du document. pp. 333-351, (http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2001_num_71_1_2091, consulté le 19/02/2013). Il aborde la question de la photographie dans la perspective des sciences sociales, en théoricien de la sociologie visuelle, mais son propos a la richesse de se faire transdisciplinaire. Le courant de la sociologie visuelle promeut l'usage de la photographie comme « paradigme phénoménologique de la connaissance » en sciences sociales : le chercheur prend lui-même des photographies des phénomènes qu'il observe pour en avoir une connaissance visuelle en complémentarité avec le texte et il base ses recherches sur des photographies par d'autres. Sur la sociologie visuelle, voir notamment Fabio La Rocca, « Introduction à la sociologie visuelle », *Sociétés* 1/2007 (n°95), pp. 33-40 (www.cairn.info/revue-societes-2007-1-page-33.htm, consulté le 20/02/2013).

48 Howard S. Becker « Les photographies disent-elles la vérité ? », *art. cit.*, p. 36.

étrangère au souci de connaissance et la vocation universelle du témoignage qui risque de se perdre en pétrifiant la polysémie des événements. Et identifier ainsi la photographie, c'est déjà se situer dans la démarche heuristique, garantie de la constitution de l'enregistrement en document.

D - Histoire culturelle du regard et des représentations, histoire politique

C'est ainsi que toute une historiographie récente s'empare des photographies⁴⁹, à la suite et un peu sur le même mode que celle qui s'est emparé de la forme romanesque et plus largement de la littérature. Sylvain Venayre, ancien élève d'Alain Corbin, est l'un des plus vivants exemples de cette histoire culturelle, fille des histoires des représentations et des sensibilités qui « pour comprendre et restituer ce qui a été naguère ressenti, doit fouiller dans ce qu'il y a de plus abstrait, c'est-à-dire le langage »⁵⁰. C'est dans une longue tradition qu'il installe ses propres recherches, permettant ainsi de comprendre quels ont été les jalons conceptuels nécessaires à la prise en compte du langage et de ses structures comme source. Commenant par rappeler l'invitation de Lucien Febvre à consacrer des travaux sérieux sur l'étude de mots (à l'exemple de « civilisation »), il montre comment les spécialistes d'histoire politique contemporaine se sont ensuite saisis de l'étude du vocabulaire, se réclamant d'une histoire des mentalités qui, instruite par les travaux des linguistes, cherchait à dégager les structures des discours. C'est autour du « tournant historiographique des alentours de 1980 »⁵¹ où naît la notion de représentation et avec elle l'idée de classe sociale comme fruit d'une conscience de soi, que s'opère le basculement. C'est ainsi que se fait pour les textes le dépassement de l'opposition des analyses « internalistes » d'un côté et « externalistes » de l'autre⁵² par la prise en compte du mot, en tant que réalité sociale indépendante qui participe activement à la production des discours⁵³ – et donc l'affranchissement de la seule recherche du sens donné par l'auteur. Ce que l'on découvre désormais dans les textes, ce sont des *images* dont la définition, écrit Sylvain Venayre, est polysémique. Ce sont d'abord celles qui relèvent des représentations, c'est-à-dire des idées que l'on se fait sur tel objet/sujet et qui « mobilisent non seulement nos connaissances » sur lui, « mais aussi les vecteurs de ces connaissances

49 Ilsen About et Clément Chéroux (*art. cit.*) montrent que l'analyse des images par l'histoire, elle, est plus ancienne et ils signalent une série de titres (pp. 15-16) qui le montrent dont Francis Haksell, *L'historien et les Images*, Paris, Gallimard, 1995 (trad. De l'anglais par Louis Evrard et Alain Tachet), et Peter Burke, *Eyewitnessing. The uses of Images as Historical Evidence*, Londres, Reaktion Books, 2001.

50 Sylvain Venayre, *Disparu ! Enquête sur Sylvain Venayre*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.

51 *Idem*, p. 137.

52 En simplifiant, il s'agit là d'une analyse qui met l'accent sur les seuls processus internes aux œuvres (style, lexicographie, etc.) sur le modèle défendu par Proust dans *Contre Sainte-Beuve*, et ici d'une analyse qui prétend trouver le sens dans le contexte historique, social et culturel de production de l'œuvre.

53 Sylvain Venayre le souligne (*op. cit.*, p. 132), et identifie Régine Robin et Jacques Guilhaumou comme les promoteurs de l'usage des approches linguistiques en histoire (note 75, p. 175).

[...], ainsi que notre propre rapport, socialement construit»⁵⁴ à lui. Elles conditionnent l'expérience ou l'occurrence singulière de tel sujet ou de tel objet, en même temps qu'elles sont façonnées par elle, définissant par là une réalité toute sociale. Et ensuite, celles qui sont des modèles idéaux qui agrègent les premières, et que Sylvain Venayre a qualifié de « figures »⁵⁵ – c'est l'exemple d'Alain Corbin qui, dans *L'Harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*⁵⁶, cherche à analyser les normes autour de la vie sexuelle.

Sylvain Venayre, dont les travaux et les méthodes sont stimulants en tant qu'ils ouvrent des possibilités d'analyses nouvelles, remet bien en perspective le cheminement conceptuel que la discipline a effectué. Et, c'est une hypothèse personnelle, prendre le détour de cette historiographie, fille du *Linguistic Turn*, qui préfère aux grandes enquêtes quantitatives les perspectives constructivistes appliquées aux discours et aux mots, c'est comprendre ce qu'il a fallu théoriser pour que l'histoire puisse se saisir des photographies. C'est le cas des études comme celles exposées lors du colloque de Roubaix en 2008 sur l'image de sport⁵⁷ qui étudient ici la constitution de la virilité, là les photos de sport durant la Grande Guerre entre moyen d'instruction pour le soldat et construction d'un mythe de la guerre, mais aussi la propagande allemande du culte du torse nu et blanc autour de la sortie des *Dieux du stade* en 1938, ou la cristallisation de nouvelles pratiques sportives de pair avec leur appropriation par la culture populaire autour du développement de la presse illustrée. Se basant sur les apports de la théorie photographique et sur une historiographie qui s'est d'abord intéressée à la photographie pour ses mensonges ou en tant qu'elle est un miroir des sociétés, et la dépassant dans le même temps, une étude comme celle d'Estelle Sohier⁵⁸ renverse la traditionnelle vision par en haut du colon en s'intéressant à la culture de l'image telle que le pouvoir éthiopien se l'est appropriée. S'intéressant à la photographie comme ressource pour le pouvoir, à la suite de David Freedberg et Louis Marin⁵⁹, elle la fait apparaître à la cour de Ménélik II à

54 Sylvain Venayre, *op. cit.*, p. 140.

55 Sylvain Venayre, *Les Figures de l'aventure lointaine dans la France des années 1850-1940*, thèse de doctorat, Paris-I, 2000 ; *Voyager au XIXe siècle, Mots, figures, pratiques*, habilitation à diriger les recherches, 2010.

56 Alain Corbin, *L'Harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris, Perrin, 2007. Dans *Le Miasme et la jonquille* déjà, en 1983, il mettait en évidence les représentations liées à l'odorat.

57 Colloque intitulé « L'Image de sport : archives, histoire, droit », qui a donné lieu à une publication : Françoise Bosman, Patrick Clastres, Paul Dietschy (dir.), *Images de sport. De l'archive à l'histoire*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2010.

58 Estelle Sohier, *Le roi des rois et la photographie : politique de l'image et pouvoir royal en Ethiopie sous le règne de Ménélik II*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.

59 David Freedberg, *Le Pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort, 1998 (trad. de l'américain par Alix Girod), Éd. orig. : *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1989. Louis Marin, *Des Pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993.

la fois comme un moyen de légitimer le pouvoir et d'en faire un pouvoir souverain en tant qu'elle crée des signes de reconnaissance et donc du lien social. Ainsi, cette étude tient autant de l'histoire politique que culturelle telle que Pascal Ory la met en place⁶⁰ puisqu'elle met en valeur les images en tant que forme et objet pris dans les échanges et les circulations, fruits de pratiques locales.

Plutôt qu'un catalogue des fonctions de la photographie et de ses usages ou même un catalogue historiographique, on a voulu ici marquer les étapes conceptuelles qui ont jalonné la pensée de la photographie et sa prise en considération par les sciences humaines et sociales, et qui sont, quand on aborde la photographie en tant que source, autant d'éléments de définition qu'il faut toujours déjà avoir à l'esprit. Il faut reformuler ici l'importance de la prise en compte du caractère d'objet de la photographie. Par là, elle s'insère dans les rapports sociaux en même temps qu'elle les complexifie : objet qui circule et s'échange (commerce, publications, diffusion, publicités, etc.), elle acquiert une autonomie et une valeur sociale indépendante qui doit entrer en considération dans les attitudes et les pratiques qui se forment à son endroit, suggérant qu'elle est à la fois le produit d'un contexte, d'une subjectivité, et de la nature même de son médium⁶¹. Chemin faisant, c'est aussi l'historicité même de la perception comme fait social et construit que l'on a fait apparaître. En témoigne un ouvrage comme *Histoire de voir*⁶² qui fait une histoire des façons de voir plutôt que des courants, à travers les évolutions techniques et des photographies prises dans la production de photographes célèbres et dans une moindre mesure d'anonymes. C'est le cas de « Instantané et mouvement. Le temps apprivoisé » qui montre comment, à partir de la réduction du temps de pose rendue possible par le gélatino-bromure d'argent, se développent les normes de l'instantanéité : netteté parfaite du sujet que le photographe a su voir, auquel on a effacé toute trace de mouvement et que l'œil nu n'aurait su percevoir (comme un saut pris dans son déroulement chez Jacques-Henri Lartigue, *Bouboutte, Rouzat*, 1908)⁶³. La perception est donc le fruit de normes de représentation issues à la fois de la technique, de la nature des sujets, et de la façon

60 Pascal Ory, « L'histoire des politiques symboliques modernes : un questionnement », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 47/3 (2000), pp. 525-526. Il y montre comment sont forgées des « politiques symboliques » conscientes qui sont mises en place au moyens de « dispositifs sensibles » dont les images font partie.

61 On évite ainsi de parler d'une nature d'objet dans une visée matérielle car il semble que ce soit tout aussi valable pour la photographie numérique, et dans une visée abstraite car justement, la photographie n'est pas seulement objet d'un processus, mais elle est aussi à sa source.

62 Michel Frizot, Robert Delpire, *Histoire de voir*, t.1 *De l'invention à l'art photographique (1839-1880)*, t.2 *Le médium des temps modernes (1880-1939)*, t.3 *De l'instant à l'imaginaire (1930-1970)*, Paris, Centre national de la photographie, 1989.

63 Michel Frizot, Robert Delpire, « Instantané et mouvement », *op. cit.*, t.2, pp. 8-27.

socialement construite dont on les regarde. Mais elle est aussi fonction des perceptions que les photographes et la société ont du médium photographique comme de l'appareil, chacune d'elles étant historique également et socialement construite : avant d'intégrer le champ de l'art, en rentrant aujourd'hui dans l'institution du musée, la photographie a été perçue comme une illustration dans les journaux, un document dans la pensée de l'objectivité, pour aujourd'hui être toujours déjà conçue à la fois comme une œuvre d'art dont on cherche à résoudre l'énigme et comme un document par les sciences humaines et le public⁶⁴. L'appareil photographique aussi était le domaine des professionnels avant de devenir un objet démocratique dont les amateurs ont pu se saisir. Ce que cela implique, sans aller nécessairement jusqu'au changement de paradigme annoncé par Sylvie Merzeau basé sur le concept de médiasphère⁶⁵, c'est la cohabitation de deux modes de rapport au temps et à l'archive : quand la mémoire, et les structures mentales en général se fondaient de manière privilégiée sur les ressources de l'écrit, elles sont désormais envisagées aussi – surtout ? – à travers la possibilité de l'enregistrement visuel.

II – Photographie, images, histoire : essai méthodologique

« Hélas, j'ai beau scruter, je ne découvre rien : si j'agrandis, ce n'est rien d'autre que le grain du papier : je défais l'image au profit de sa matière ; et si je n'agrandis pas, si je me contente de scruter, je n'obtiens que ce seul savoir, possédé depuis longtemps, dès mon premier coup d'œil : que cela a effectivement été [...], je suis un mauvais rêveur qui tend vainement les bras vers la possession de l'image [...]. Si mes efforts sont douloureux, si je suis angoissé, c'est que parfois j'approche, je brûle : dans telle photo, je crois percevoir les linéaments de la vérité. [...] Pourtant en y réfléchissant, je suis bien obligé de me demander : qui ressemble à qui ? [...] Personne n'est jamais que la copie d'une copie [...]. »⁶⁶

Une question de vocabulaire apparaît en filigrane dans ce qui précède ; laissée en suspens jusqu'ici, elle doit être soulevée : la photographie n'est pas encore une image et l'image pas toujours une photographie. On l'a vu, la fin de l'indicialité de la photographie n'entame pas pour autant cet effet de présence qui la caractérise, ni notre rapport à celle-là. C'est que la photographie est un médium particulier qui nous donne à voir des images qu'elle fixe. On reprend là, à la suite d'Estelle Sohier⁶⁷, le néologisme « médium/s » pour qualifier le

64 Idée développée chez Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004 (1ère édition allemande, à Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2001).

65 Elle emprunte le concept à la médiologie de Régis Debray, et il caractérise un moment de stabilisation discernable des relations de la matière à la pensée. La médiologie envisage non pas un médium comme la seule projection d'un système de pensée, mais aussi produit comme produit d'un support et d'un contexte matériels rendant ainsi aux infrastructures et techniques un rôle actif dans la constitution de modèles de pensée. Sylvie Merzeau, *op. cit.*

66 Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 157.

67 Estelle Sohier, *Le Roi des rois et la photographie*, *op. cit.*, p. 12, à la suite de Hans Belting, *Pour une*

support dont chaque type d'image a besoin pour apparaître, et pour le différencier des médias qui sont les moyens modernes de communication. Ainsi, la photographie est cette inscription dans le monde que l'on a qualifié plus tôt dans sa matérialité, et qui entre dans une histoire des médiums dans laquelle on l'a opposée à la peinture d'abord dans une pensée de hiérarchisation des arts, et ensuite par les différences de techniques. L'image, elle, signe au contraire la continuité entre la peinture et la photographie, puisque la peinture est un autre médium qui permet de créer des images. Ainsi, une étude comme celle de Maurice Agulhon sur Marianne porte sur des images aussi bien que celle de Charles Monteiro quand il étudie les normes de représentation de la modernité urbaine dans les photographies des revues illustrées brésiliennes des années 1950⁶⁸. Pour Christian Delporte, dans la perspective de l'histoire culturelle, « toute image, qu'elle s'adresse à un public ou demeure dans un cadre intime, se définit comme un mode de pensée, caractéristique du temps qui la produit. Matières sensibles des valeurs et des croyances, des symboliques et des mémoires partagées, les images constituent alors des outils précieux pour comprendre les comportements sociaux, mais aussi les cheminements par lesquels tous et chacun, dans la diversité des individus et des groupes qui forment le tissu social, perçoivent le monde où ils vivent, le regardent, le ressentent, l'interprètent pour, finalement, lui donner un sens »⁶⁹. Plus finement encore et pour éviter le risque de faire de l'image une chose qui posséderait en propre un pouvoir, il faut toujours déjà englober les sujets (auteurs et spectateurs) aux prises avec les médiums dans cette définition et dire : « *l'image elle-même est une relation* » et son pouvoir, un « *effet de croyance* »⁷⁰. C'est un *équilibre*⁷¹ entre des sujets, un médium, un contexte historique culturel et social, et son pouvoir réside dans ce que les hommes lui vouent un culte toujours renouvelé.

La conclusion de la partie précédente l'a montré, l'autonomie acquise par la photographie lui donne un rôle actif dans la construction du sens qu'on lui attribue à elle ou à l'image dont elle est le support. Que cette distinction entre photographie et image ne serve donc pas ici à opposer forme et fond, mais bien plutôt à comprendre la part de chacun dans la construction du sens de l'image photographique.

anthropologie de l'image, op. cit.

68 Maurice Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979 ; Charles Monteiro, « *Imagens sedutoras da modernidade urbana: reflexões sobre a construção de um novo padrão de visualidade urbana nas revistas ilustradas na década de 1950* », *Rev. Bras. Hist.* v.27, n.53, São Paulo, jan./jun. 2007, (<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882007000100007>), document transmis par l'auteur).

69 Christian Delporte, « Image », in Christian Delporte, Jean-Yves Molinier, Jean-François Sirineli (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010, pp. 419-423.

70 Bertrand Prévost, « Pouvoir ou efficacité symbolique des images », *L'Homme*, 165 | janvier-mars 2003, mis en ligne le 27 mars 2008, (<http://lhomme.revues.org/15602>, consulté le 16 mai 2014), pp. 6-7.

71 Plutôt qu'un « rapport de force », Bertrand Prévost, *art. cit.*, p. 7.

A – Photographie et image – décrire et contextualiser : des résultats avant l'analyse

Des manuels, précis, ou guides de lecture et d'analyse des images à l'usage des étudiants et des chercheurs en histoire⁷² paraissent ou sont réédités régulièrement, qui mettent en garde contre une approche dogmatique ou bridée, mais soulignent toujours l'importance de la mise en contexte comme critère de scientificité historique. Ce constat vient chez Laurent Gervereau, Christian Delporte ou Martine Joly après un rapide récapitulatif des tentatives de compréhension des images par l'histoire de l'art ou la sémiotique. En relevant l'aporie, pour le chercheur qui veut produire un discours rigoureusement historique, qui consiste à ne privilégier qu'une approche internaliste, et l'insuffisance de l'approche de l'historien de l'art qui s'intéresse avant tout à l'œuvre et l'auteur dans une histoire des formes et de la réception, des techniques et du style, Laurent Gervereau convoque cependant ces approches comme des outils de l'historien pour l'établissement de l'image photographique.

Au commencement, mais toujours après avoir fixé des objectifs de recherches, il faut replacer la description rigoureuse de la source, car c'est elle qui détermine toutes les étapes de la méthode. Peut-être plus importante encore que celle qui préside au commentaire de document écrit, elle doit prendre le temps d'englober à la fois les conditions matérielles, techniques, stylistiques (au sens plastique) de la photographie et l'inventaire des questions thématiques et élémentaires de ce qui est représenté. C'est à ce prix seulement que le contexte peut être correctement mobilisé.

Il est en apparence anodin d'insister sur la mise en contexte des sources pour l'historien, mais dans le cas d'images photographiques, il faut s'y arrêter un moment pour lui restituer sa complexité et sa pluralité. En amont de la production de la photographie, il faut mettre en place le *contexte technique* du support autant dans la continuité des procédés photographiques qui conditionne un rendu, que dans son environnement spatio-temporel qui renseigne sur la nature sociale du support. le contexte stylistique. Mais c'est aussi un *contexte stylistique* qui rattache peut-être une œuvre à un mouvement ou à une tendance ; et un *contexte thématique* qui replace les motifs des photographies étudiées dans la production entière de l'auteur et relativement aux autres représentations des mêmes thèmes. Cela touche en partie au *contexte biographique* du photographe qui doit replacer non plus seulement les

⁷² On fait référence ici, et on reviendra tout le long de cette deuxième partie, aux ouvrages de Laurent Gervereau qui a beaucoup appelé à l'étude du fait visuel qu'il a lui-même théorisée et sur lequel il a produit, en plus de manuels, un certain nombre d'études ; et de Martine Joly : Laurent Gervereau, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte, 2004 (1ère éd. 1996) ; avec Christian, Delporte et Denis Marechal (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Nouveau-Monde éditions, 2008 ; Martine Joly, *L'Image et son interprétation*, Paris, Nathan, 2002 ; *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1994 ; *L'Image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan, 1994.

images dans son œuvre, mais aussi dans son histoire individuelle, son parcours. Qu'il s'agisse des différents cercles impliqués dans le processus de création ou de commande, des influences du photographe, de la société et du moment historique ou de l'événement qui servent de scène et de cadre à la photographie, ou même des représentations dans lesquelles s'insèrent les pratiques ou objets pris pour sujets, le *contexte extérieur* à la photographie ouvre à leur compréhension quand ils est connu ou se fait parfois objet de la recherche. En aval, c'est le *contexte de diffusion* qu'il faut mettre à jour : est-elle contemporaine ou postérieure ? Qui a réellement vu les photographies, sur quels supports, où – l'institution, le magazine ou même le pays –, quand ? Il a partie liée avec le *contexte de réception* qui relève à la fois de l'étude psychologique, ethnologique, sociologique et historique à travers la recherche de traces, de commentaires et de critiques laissés à propos de l'expérience des spectateurs.

Cette étape apparaît alors, pour préalable qu'elle soit à l'analyse, comme une étape à part entière de la recherche. Elle pose alors des limites qu'il faut ici signaler : il est plus facile, quand il s'agit des images, de faire une histoire d'en haut, celle de la production des images photographiques *a fortiori* quand elle est encadrée par des institutions ou quand on y cherche des tentatives d'influence. Au contraire, la réception à travers le temps et une multiplicité de supports et canaux de diffusion, par des publics toujours plus divers et nombreux dans un XXe siècle qui a organisé une circulation planétaire des images, est rendue difficile par la quantité de sources qu'il faut réunir et leur bigarrure. Cette étude, à son échelle, privilégiera au contraire, dans ses choix problématiques dictés en partie par la nécessité des sources, comme dans ses analyses, la perspective « par en haut », en s'intéressant notamment aux concepts de culture visuelle et de regard collectif.

B – Image photographique – culture visuelle et autres iconosphères

À ces contextes, il faut ajouter l'idée de culture visuelle, qui n'y correspond pas tout à fait. Hans Belting, citant la philosophie de la photographie de B. Vilém Flusser, montre comment les images en général et les images photographiques en particulier fonctionnent dans un monde autonome : « le monde de la magie – monde où tout se répète et où toute chose participe à un contexte de signification »⁷³. C'est, repris pour les images, le modèle de l'intertextualité : « Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) (...) Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité

⁷³ Hans Belting, *op. cit.*, p. 272, cité dans Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 1996 (1ère éd. All. 1992), p. 10.

s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme double. »⁷⁴ Les citations des photographes ne sont pas toujours conscientes au sein même de leurs œuvres – il y a un en-deçà des inspirations affirmées. À partir du tournant du début du XXe siècle identifié par Walter Benjamin⁷⁵ où les images sont désormais reproductibles sur toutes sortes de supports, s'opère une inflation de la présence des images à tous les moments de la vie quotidienne. Présentes partout et tout le temps, les images perdent leur « *aura* » : leur caractère unique à la fois dans leur création et dans l'expérience de leur spectacle qui leur confère une authenticité, qui a pu elle-même conditionner un culte à leur égard ou plus largement une valeur supérieure dans la hiérarchie des beaux-arts. Ce faisant, elles passent dans l'espace public et s'opère une démocratisation de leurs usages ou de leur simple spectacle. C'est ce qui fait décrire à Flusser un monde de l'image fait de répétitions et de dialogues entre des mêmes images, des motifs et des manières de les traiter : « Au lieu de représenter le monde, elles le rendent méconnaissable jusqu'à ce que l'homme finisse par vivre en fonction des images qu'il a lui-même créées »⁷⁶. Et de fait, dans un retournement, l'image devient préalable à la photographie⁷⁷ : grille de lecture du monde pour le photographe qui enregistre ce qui est déjà dans son esprit, plus qu'un événement une « presque-image »⁷⁸, et grille de lecture des images, clé pour le spectateur car « une image vient-elle du bout du monde, nous devons la reconnaître, la neutraliser comme exotique, ou nous l'approprier comme familière »⁷⁹.

Dans le cas de l'image photographique, la culture visuelle est alors faite de l'ensemble des contextes évoqués et de ce « bain visuel »⁸⁰ dans lequel tout un chacun trempe qu'il soit derrière la caméra ou devant la photographie. Ce n'est donc pas le fait d'une seule conscience mais bien d'une réalité collective bien que des singularités de parcours tissent des cultures visuelles légèrement différentes, mais qui se neutralisent à l'échelle de la société. Prendre cela en considération, c'est donc rendre nécessaire, dans la méthodologie, le croisement des sources visuelles, mais aussi « de les situer par rapport aux autres formes d'expression, écrites

74 Julia Kristéva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman » (1967), *Séméiotiké*, Paris, Seuil, 1969, pp. 84-85.

75 Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique (1939)*, trad. Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris, Allia, 2007.

76 Hans Belting, *op. cit.*, p. 272, cité dans Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 1996 (1ère éd. All. 1992), p. 10.

77 Idée qui revient chez de nombreux auteurs dont Hans Belting, *op. cit.* et Guy Gauthier, *Vingt Leçons sur l'image et le sens*, Paris, Edilio, 1982.

78 Michel Frizot, « Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire », in Jean-Paul Ameline, *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Flammarion/Centre Georges-Pompidou, Paris, 1996, pp. 49-58, p. 50.

79 Guy Gauthier, *op. cit.*,

80 Christian Delporte, « Image », *op. cit.*, p. 43, cité par Estelle Sohier, *op. cit.*, p. 253.

ou orales, gestuelles ou corporelles »⁸¹ à l'exemple d'Estelle Sohier qui, face aux photographies de la cour éthiopienne, fait référence à la chronique royale pour penser la signification des vêtements et du corps du roi⁸².

Ainsi définie, la culture visuelle a pris plusieurs noms dans l'historiographie et notamment celui, au Brésil, d'*iconosfera* : « Le domaine du *visuel* comprend les systèmes de la communication visuelle et les environnements visuels, tels que “les cadres institutionnels des systèmes visuels, les conditions techniques, sociales et culturelles de production, de circulation, de consommation et l'action des ressources et des produits visuels”, pour pouvoir circonscrire “l'iconosphère, c'est-à-dire l'ensemble des images-guides d'un groupe social ou d'une société dans un moment donné et avec lequel elle interagit” »⁸³. La définition de l'*image world* par l'anthropologue Deborah Poole permet d'avancer un pas de plus : « Avec ce terme j'espère mettre en valeur la nature simultanément matérielle et sociale à la fois de la vision et de la représentation. Voir et représenter sont des choses concrètes dans la mesure où elles constituent des moyens d'intervention dans le monde. Nous ne voyons pas simplement ce qui est devant nous. Mais plutôt, les manières spécifiques dont nous voyons (et représentons) le monde déterminent la façon dont nous agissons sur le monde et, ce faisant, créons ce qu'est le monde. [...] L'historienne de l'art Griselda Pollock a soutenu que “l'efficacité de la représentation repose sur un échange incessant avec les autres représentations”. C'est une combinaison de ces relations de référence et d'échange au sein des images elles-mêmes, et des relations sociales et discursives qui connectent les faiseurs d'images et les consommateurs, qui, je pense, forment un “*image world*” »⁸⁴.

81 *Idem*.

82 Estelle Sohier, *Le roi des rois et la photographie : politique de l'image et pouvoir royal en Ethiopie sous le règne de Ménélik II*, *op. cit.*

83 « *O domínio do visual compreenderia os sistemas de comunicação visual e os ambientes visuais, bem como “os suportes institucionais dos sistemas visuais, as condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais”, para poder circunscrever “a iconosfera, isto é, o conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage”* », Charles Monteiro, « Construindo a história da cidade através de imagens », in Sandra Jatahy Pesavento, Nádia Maria Weber Santos, Miriam de Souza Rossini (org.), *Narrativas, imagens e práticas sociais : percursos em história cultural*, Porto Alegre (RS), Asterisco, 2008, p. 149 ; il cite dans ce passage Ulpiano T. Bezerra de Meneses, « Rumo a uma História Visual », in J. S. Martins, C. Eckert, S.C. Novaes (org.), *O imaginário e o poético nas ciências sociais*, Bauru (SP), EDUSC, 2005, p. 35.

84 « *With this term I hope to stress the simultaneously material and social nature of both vision and representation. Seeing and representing are material insofar as they constitute means of intervening in the world. We do not simply see what is there before us. Rather, the specific ways in which we see (and represent) the world determine how we act upon that world and, in so doing, create what that world is. [...] The art historian Griselda Pollock has argued « the efficacy of representation relies on a ceaseless exchange with other representations ». It is a combination of these relationships of referral and exchange among images themselves, and the social and discursive relations connecting image-makers and consumers, that I think of as forming an « image world »* », Deborah Poole, *Vision, Race and Modernity. A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton (N.J.), 1997, p.6. La référence vient d'Estelle Sohier, *Le roi des rois et la photographie : politique de l'image et pouvoir royal en Ethiopie sous le règne de Ménélik II*, *op. cit.* p. 16.

Cette dernière définition rejoint l'idée de grille de lecture du monde, et nous amène à considérer l'importance du « regard » et en particulier du concept de « regard collectif ». Hans Belting en a dessiné les grands traits sans le nommer ainsi et Nathalie Heinich l'a observé au sein de l'institution de l'Inventaire National⁸⁵. Dans l'enquête sociologique qu'elle y mène, elle se rend compte que le choix de l'enregistrement d'éléments bâtis ne relève pas de la reconnaissance d'un patrimoine toujours déjà présent, mais d'une évaluation des agents de l'institution d'une valeur culturelle attachée à certains objets dont ils cherchent à établir le corpus. Ainsi, l'inventaire est établi à partir d'une grille de lecture déjà présente et à mesure qu'il se fait, cette grille de lecture est constituée visuellement en regard collectif sur tel ou tel objet. Elle attribue la possibilité de fonder un regard collectif, au-delà de l'Inventaire National, à n'importe quelle expertise visuelle institutionnalisée. On considèrera ici que la profession de photographe entre dans cette catégorie. Hans Belting décrit quant à lui le processus qui s'opère alors et parle à propos de la photographie de synchronisation de notre regard avec le monde : « elle est notre regard changeant sur le monde – et quelquefois aussi, un regard sur notre propre regard »⁸⁶. Regard qui, avec les instruments de la prise de vue, façonnent et même symbolisent une manière de voir le monde. Regard qui, à travers la photographie qui l'immobilise en image photographique, acquiert une durée jusqu'à représenter une énigme aujourd'hui pour le chercheur qui doit restituer le système de communication qui avait alors cours.

C – Photographie et image – décrire et analyser : sémiotique et rhétorique visuelles⁸⁷

C/1 Pourquoi la sémiotique ? Qu'est-ce que la rhétorique ?

Quand Jean-François Chevrier et Philippe Roussin parlent d'un témoignage élaboré comme d'un document lyrique à propos d'auteurs comme Chalamov ou Rithy Panh, ils ajoutent que ce « lyrisme n'est pas l'effusion expressive où se vérifierait une constante du romantisme, il est la mise en jeu et en œuvre d'un sujet. Ce sujet est situé dans une histoire collective, sans prétendre la représenter. Il se met à distance des mécanismes de victimisation et des outrances d'un pathos intéressé. Il oppose — et c'est sa définition polémique - une

85 Nathalie Heinich, *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, MSH, 2009.

86 Hans Belting, *op. cit.*, p. 275.

87 On s'appuiera pour cette partie sur les ouvrages du Groupe μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique des images*, Paris, Seuil, 1992 ; de Martine Joly, *op. cit.* ; de Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, coll. Culture et Communication, 1996, rééd. Paris, Le Seuil, coll. Points, 2000 ; ainsi que sur le séminaire de Georges Roques à l'EHESS : « Sémiotique structurale », donné au premier semestre de l'année 2014.

éthique de l'art à l'esthétisation des causes indiscutables. »⁸⁸ C'est cette éthique de l'art affirmée dans la figure de l'artiste qui relève de l'*indication d'iconicité*⁸⁹, c'est-à-dire qui permet de conférer aux documents – des images photographiques ici – leur statut sémiotique d'icône visuelle, signe qui opère par similitude de fait entre deux éléments. Et l'analyse sémiotique rendue possible, c'est dans cette « mise en jeu et en œuvre du sujet » que son intérêt réside, pour comprendre la transformation qui s'opère entre un référent et son image photographique en l'occurrence, à travers des choix et des contraintes de représentation qui définissent un *style* : il s'opère une « déformation cohérente du sensible »⁹⁰. La *sémiotique*⁹¹, telle qu'elle nous intéresse, prend pour objet tous les systèmes de signes par lesquels les hommes communiquent entre eux ; elle est donc une science explicative qui s'attache à décrire les mécanismes actifs au sein des signes et la naissance du sens dans le sujet et par le sujet. Elle postule des lois générales de la signification et de la communication. On considère généralement qu'il existe plusieurs sémiotiques particulières (gestuelle, sonore, linguistique) qui sont fondées sur un ensemble de définitions communes qu'il nous faut établir dans les grandes lignes bien que la sémiotique visuelle telle que le Groupe μ ⁹² l'a étudiée soit la seule à nous intéresser ici. Elle permet d'établir le degré perçu des signes qui, pour être parfois suffisant, doit bien souvent, du fait même de la transformation opérée dans le signe, se voir superposer un degré conçu, différent du premier ou redondant. Ce sont les règles de cette opération que l'on nomme *rhétorique*. Ces étapes sont nécessaires pour pouvoir passer d'une sémiotique à une rhétorique appliquées à l'analyse historique de l'image aux chapitres suivants. Pour ne pas alourdir encore l'exposé, on mettra toujours ici en lien les définitions avec une photographie (*illustration 54*) de Marcel Gautherot, datée par l'IMS de 1959 sur laquelle apparaît Juscelino Kubitschek.

88 Jean-François Chevrier, Philippe Roussin, « Présentation », *art. cit.*, p. 10.

89 Pour qu'il puisse y avoir sémiotique, il doit nécessairement y avoir *signe* que l'on définira selon deux principaux axes simultanés : « le signe institue une certaine corrélation entre une portion matérielle de l'univers et une portion conceptuelle de l'univers conceptuel, et, ce faisant, il structure cet univers. », (Jean-Marie Klinkenberg, *op. cit.*, p. 42) ; le fait qu'un objet soit défini comme un *signe visuel* vient de son usage souvent renseigné par un contexte d'exposition. Ici, on soutient que le statut d'artiste et de professionnel de la photographie à qui l'on fait appel pour enregistrer Brasília donne une *indication d'iconicité* sur lesdits objets.

90 Maria Pia Pozzato, « L'arc phénoménologique et la flèche sémiotique. Notes à propos de Merleau-Ponty et de Greimas », in Eric Landowski (org.), *Lire Greimas*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1997.

91 Le Groupe μ se rattache au courant sémiotique, tout en préférant parler d'un savoir sémiotique appliqué à une étude de l'image qui cherche à élaborer le modèle de son fonctionnement ; Groupe μ , *Traité du signe visuel*, *op. cit.*

92 Depuis 1967, à l'Université de Liège, le Groupe μ poursuit des travaux interdisciplinaires en sémiotique, communication linguistique, poétique et rhétorique. Il compte actuellement Francis Edeline et Jean-Marie Klinkenberg et a compté notamment Philippe Minguet et Jacques Dubois, mais aussi Sémir Badir entre autres membres associés. Ce sont eux qui ont opéré la distinction fondamentale entre le signe iconique et le signe plastique.

C/2 Sémiotique visuelle – la communication sémiotique, les signes visuels, paradigme et syntagme, analyse sémiotique

Un certain nombre de notions restent communes à la sémiotique visuelle et à la sémiotique attachée à la linguistique malgré de nombreux efforts pour affranchir la première d'une simple transposition aux images des principes de la seconde. Conçue comme un système de signification à l'organisation interne autonome, l'image visuelle s'inscrit dans un *schéma de communication* tel que dans la *Figure 7*. Dans la perspective de l'*illustration 54*, on pourrait décrire les différents facteurs du schéma comme suit. L'émetteur est constitué d'un ensemble d'instances émettrices – c'est le photographe Marcel Gautherot, mais avant lui les commanditaires à la fois Oscar Niemeyer et à travers lui le gouvernement, et s'il y a publication, le journal et ses divers employés. Le récepteur est, de même, une entité théorique, qui regroupe l'ensemble des spectateurs de la photographie en question des contemporains au tirage jusqu'à nous. Le référent (aussi appelé contexte⁹³) est très littéralement « ce à propos de quoi on communique, ce dont on communique le sens »⁹⁴ à travers des signes mis en lieu et place de cela) ; ici une visite de Juscelino Kubitschek, président brésilien, sur le chantier de la nouvelle capitale. Le canal est le support physique du signe, à la fois notre image photographique (caractéristiques de l'appareil émetteur), notre œil, et les stimuli lumineux qui communiquent entre les deux. Le code, c'est ce qui lie idéalement l'émetteur et le récepteur pour la compréhension du message, les règles intériorisées qui permettent de lier une portion du monde à un référent par une simplification en signes ; mais une pluralité de codes particuliers peut être appliquée en même temps et chacun d'eux n'est pas figé mais se voit régulièrement re-négocié de sorte qu'à un signe ne correspond généralement pas qu'un seul sens ni toujours le même. Dans le cas de cette photographie, les codes de l'émetteur sont l'une des énigmes que l'enquête historique se propose de restituer, à la fois par l'explicitation du contexte large et par l'analyse de l'objet lui-même ; les codes des spectateurs sont à rechercher dans les textes qui les évoquent, et la mission de l'historien est d'aborder cette photographie comme indice dans l'enquête et donc de voir dans ces signes des réponses à des questions. Enfin, le message est le produit des facteurs qui précèdent : fait de signes, il est plus ou moins complexe ; c'est l'objet de la recherche. Dans ce schéma simplifié, des relations n'apparaissent pas : celles qui lient émetteur et destinataire, dits partenaires, qui sont des relations de prises en compte mutuelle de leur existence et qui influencent leurs rôles ; d'autres qui permettent de prendre en compte la pluralité des codes et des messages.

93 On le voit, c'est ici une conception du contexte beaucoup plus restreinte que la notre, cf. Chapitre I, partie II, A.

94 Jean-Marie Klinkenber, *op. cit.*, p. 45.

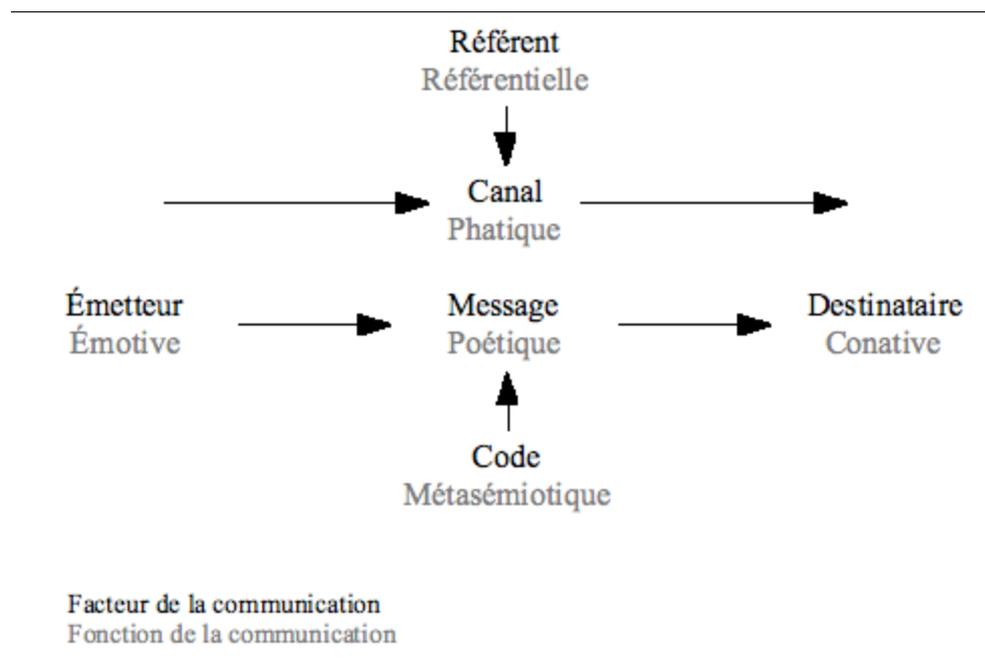


Figure 7 – Schéma de la communication

Toute communication remplit plusieurs *fonctions* (en gris clair sur la figure 7) simultanément, dont on a dit qu'une apparaissait comme plus importante selon que le message mettait l'accent sur l'un ou l'autre des facteurs⁹⁵. La fonction émotive est liée au fait d'énoncer et met en évidence la condition de l'émetteur au moment de l'énonciation. La fonction conative concentrée sur le destinataire relève de l'injonction, de l'action sur le spectateur. La fonction référentielle insiste sur le référent, c'est-à-dire sur les informations contenues. La fonction phatique est concentrée sur la communication elle-même et relève d'un test de bon fonctionnement du canal, qu'il transmet encore bien la communication. La fonction métasémiotique quant à elle se concentre sur le code, c'est-à-dire que le langage dans lequel se fait la communication sert à parler du langage dans le cas d'un code linguistique, et, quand il s'agit d'un code non linguistique (visuel dans le cas présent), c'est qu'il y a précision ou modification dudit code. Enfin, la fonction poétique, concentrée sur le message, met en exergue sa construction ; mais cette fonction apparaît en réalité en même temps que n'importe laquelle qui se manifeste de manière remarquable. Ici désolidarisées, les fonctions se suscitent les unes les autres dans la majorité des cas, de sorte qu'une hiérarchie où l'on fait ressortir, dans un message, une fonction plutôt qu'une autre apparaît vaine.

⁹⁵ Ce schéma et ses fonctions ont été identifiés par Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963. Il a été discuté et nuancé depuis.

Ce qui intéresse la sémiotique, c'est la *communication sémiotique*, c'est-à-dire, la communication où s'opère l'actualisation d'une signification dans un contexte. Cette signification actuelle est le produit d'une sélection parmi un ensemble de significations potentielles en rapport avec ce contexte. C'est ici que l'on comprend comment la mise en évidence d'un contexte large vient comme une étape de la compréhension des significations elles-mêmes, en tant qu'elle s'ajoute à celles qui sont prévues par les codes linguistiques envisagés.

La particularité des signes visuels. La définition du signe telle qu'on l'a énoncée ne suffit pas à rendre compte du fait visuel dans sa singularité ; le Groupe μ ⁹⁶ a opéré une distinction entre deux types de signes visuels – plastique d'un côté, iconique de l'autre. Cela signifie qu'il faut décrire deux sémiotiques qui reposent sur des codes différents, et des signifiants aux structures également différentes. On fera désormais référence aux signifiants et signifiés en reprenant les conventions de la sémiotique : /signifiant/ et « signifié ».

Le signe plastique. Il se décrit selon les trois paramètres de la couleur, de la forme et de la texture. La texture caractérise la surface (aplat/modelé, lisse/rugueux, etc.) – ici, par exemple, la mise au point effectuée par Marcel Gautherot rend flou le premier plan et net le second. La forme caractérise l'espace du signe visuel : elle se compose de la dimension (petit/grand, large/étroit, etc.), de la position (fond/centre, haut/bas, devant/derrière, etc.) et de l'orientation (montant/descendant, horizontal/vertical, etc.) – autant d'éléments relatifs à ceux qui sont co-présents au sein de la structure étudiée. Ainsi, dans la photographie de Juscelino Kubitschek, trois personnes sont visibles. Dans l'économie du signe plastique, on ne peut dire que les deux personnages de dos sont /en bas/ que parce que Juscelino Kubitschek est /en haut/. Enfin, la couleur se caractérise simplement par la quantité de lumière (les contrastes) dans la mesure où les photographies étudiées sont en noir et blanc : la dominante chromatique et la saturation sont neutralisées.

Le signe iconique. Chaque élément qui compose ce signe (*Figure 8*)⁹⁷ dépend de ses relations avec les autres éléments du signe. Le référent est une actualisation du type, c'est une occurrence singulière qui possède des caractéristiques physiques et qui apparaît en tant qu'il peut être rattaché à une certaine classe d'objets. Ainsi des trois personnages de la photographie : l'un est une femme et deux sont des hommes dont l'un est Juscelino

96 Groupe μ , « Iconique et plastique. Sur un fondement de la rhétorique visuelle », in Groupe μ , *Rhétoriques, Sémiotiques* (n° spécial de la *Revue d'Esthétique* n°1-2), Paris, UGE, 1979.

97 Ce schéma est celui qui a été mis en place par le Groupe μ (*Traité du signe visuel, op. cit.*, p. 136) ; Jean-Marie Klinkenberg ajoute un élément au schéma (« le système tétradique ») que l'on ne reprendra pas ici, le « stimulus » qui se compose des éléments matériels en tant qu'ils sont actifs dans la perception : c'est une autre actualisation du type qui, se faisant, permet de passer du référent au signifiant. On se contentera de voir la relation de transformation pour simplifier le schéma ; Jean-Marie Klinkenberg, *op. cit.*, p. 383.

Kubitschek, chacun d'eux est une actualisation de la classe être humain. Le signifiant, quant à lui, est modélisé par des stimuli visuels qui sont autant de traits par lesquels le référent a été transformé en signifiant qui correspond lui aussi à un type. Dans la photographie, pour n'y prendre que l'exemple du personnage de gauche, on voit /silhouette de dos/ avec /cheveux longs/, /chemise à manche gauche retroussée/, /pantalon en denim/ ; il y a non seulement la reconnaissance de la classe être humain mais de la sous-classe de femme. Enfin, le type qui remplace le terme de signifié courant dans la structure du signe linguistique, on le voit, est une représentation mentale, conceptuelle, qui est le produit de la stabilisation et de l'intégration des expériences vécues (qu'elles soient directement expérimentées, ou racontées par des tiers, ou apprises dans des livres, etc.), ce que Jean-Marie Klinkenberg appelle « l'encyclopédie ». On le voit également, le type fonctionne comme un garde-fou : il garantit que la transformation entre le référent et le signifiant n'empêche pas une équivalence entre les deux éléments. Cela est possible car signifiant et référent sont en conformité avec le même type, ils sont en cotypie. C'est parce que ce phénomène n'a pas d'équivalent dans la langue que l'on différencie le type du signifié : il mobilise un savoir qui ne coïncide pas nécessairement avec celui qui doit l'être pour la langue, car il est avant tout un savoir perceptuel. Ainsi, avoir représenté cette silhouette de dos, c'est avoir transformé le référent de cette femme particulière en ne retenant que certains traits qui permettent un taux d'identification minimum (en effet, on ne voit ni le visage, ni aucun élément de l'avant du corps, qui sont généralement plus faciles quand il s'agit d'identifier quelqu'un) ; c'est parce que je connais les caractéristiques physiques d'un être humain féminin, et que je les compare aux deux autres personnages masculins, que je peux aisément conclure que cette /silhouette de dos/ renvoie à celle d'une « femme » qui évolue dans un espace à trois dimensions (et non pas à deux comme au niveau du signifiant) – on verra plus tard le sens qu'on donne à cela. En retour, le référent, conforme aux attentes que l'on a d'après un type, peut permettre de réviser ou d'augmenter l'idée que l'on se faisait de la classe à laquelle appartient le référent.

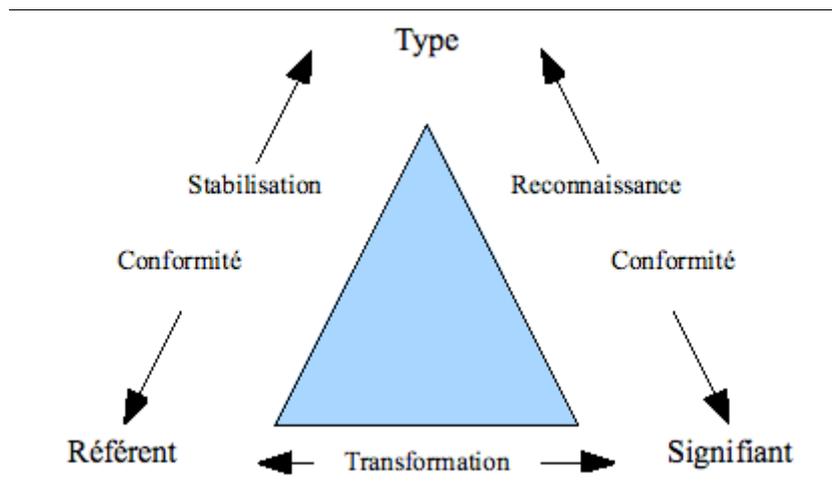


Figure 8 – Schéma du signe iconique

C/3 Qu'est-ce qu'une analyse sémiotique ?

Ces premières définitions posées, qu'est-ce que faire une analyse sémiotique ? Telles qu'elles ont été posées, les définitions de signifiant et de type les rattachent pour le premier à l'univers de l'expression et pour le second, au même titre que le signifié linguistique, à l'univers du contenu. L'analyse doit toujours déjà prendre en compte ces deux plans de l'expression et du contenu pour y chercher comment ils sont chacun organisés en une série d'*oppositions* qui forment un système. Soit, sur le plan de l'expression, un monde fait de matière indifférenciée, que l'on a mis en forme, c'est-à-dire dans lequel on a opéré un découpage en différenciant certains éléments par rapport à d'autres et qui a besoin, pour se communiquer, de se manifester en substance – dans le cadre du signe plastique, ce serait pour notre photographie la mise en place de lignes (formes qui s'opposent à tout ce qui n'est pas ligne) qui se manifestent ici dans les contours des /éléments de boiserie/ ou dans l'épaisseur de ces éléments eux-mêmes, de sorte que l'on a différencié la /ligne/ de tout ce qui n'est pas ligne : /surface/ et autres /absences de ligne/ ; il y a en outre, dans la substance, actualisation des lignes en /lignes verticales/ et /lignes horizontales/, en /lignes parallèles/ et /lignes convergentes/ (Figure 9). L'opération se répète sur le plan du contenu, où la matière informe est idéale, la forme et son actualisation dans la substance conceptuelles. Restant dans le signe plastique, on peut chercher des oppositions au niveau de son contenu : « central » et « périphérique » par exemple, qui sont des actualisations d'une forme de hiérarchisation. On le voit dans ce dernier exemple, chacun des éléments n'acquiert de valeur que dans une relation avec les autres et que de fait, en même temps qu'on oppose deux éléments, on les rapproche

en les associant. En outre, il s'agit bien souvent de polarités, de sorte que ce qui n'est pas « central » n'est pas nécessairement « périphérique » mais peut-être « moins central », ou en tous les cas « non central »⁹⁸. Ces oppositions créent des unités de sens (c'est l'opposition entre le vertical et l'horizontal qui donne leur sens – relatif – à « vertical » et « horizontal ») ou en renforcent le sens.

Figure 9 – **Forme et expression de la substance**

Ainsi isolés deux systèmes d'oppositions entre unités, sur le plan de l'expression et sur le plan du contenu, la deuxième étape de l'analyse sémiotique est de les mettre en relation. Cette relation est le code. Reprenons et poursuivons les deux exemples : sur le plan de l'expression du signe plastique, on a notamment opposé /lignes parallèles/ et /lignes convergentes/ et c'est à cette opposition qu'on liera volontiers, sur le plan du contenu du signe plastique, celle que l'on identifie entre « diffusion du regard » et « concentration du regard ». De même, l'opposition sur le plan du contenu du signe plastique « central » et « périphérique » (au sens d'« important » et d'« accessoire »), est liée à celle qui existe entre /personnage centré/ et /personnage non centré/. Dans chacun des deux exemples, l'association est possible grâce au code de la composition photographique : c'est parce qu'on sait qu'un photographe choisit de hiérarchiser les informations dans la photographie, ou tout simplement qu'il cherche un équilibre esthétique, que l'on peut dire que telle ligne a pour signification d'organiser le regard en attirant l'attention ou en le laissant glisser et que, de la même façon,

98 C'est le principe du carré sémiotique d'Algirdas Julien Greimas : on oppose *a priori* « chaud » à « froid » mais on connaît le « tiède » qui n'est ni chaud ni froid ou les deux à la fois. « Chaud » et « froid » entretiennent une relation dite de contrariété mais d'exclusion avec « non-chaud » et « non-froid ». Cela permet d'affiner des descriptions dans toutes les nuances.

un personnage qui est centré a des chances d'être le sujet le plus important. Dans le signe iconique, c'est le même code qui régit l'association de l'opposition entre /personne de face/ et /personnes de dos/ dans l'expression à l'opposition entre « distingué » et « anonyme » dans le contenu, (*Figure 10*).

Figure 10 – **Opposition sur le plan de l'expression**

« Le code est actif : il joue le rôle de « répartiteurs de plans » et, à l'intérieur d'un plan donné, celui de « répartiteur d'extension des signes ». Construisant les signifiants et les signifiés, il se construit. Et, se construisant, il construit le monde : il délimite en effet les référents »⁹⁹. Ainsi, chacune des unités doit être prise en compte avec les éléments co-présents qui constituent ensemble la chaîne syntagmatique. Mais ils sont aussi pris en compte en ce qu'ils se rapportent à une classe d'éléments, une chaîne paradigmatique : /Juscelino Kubitschek/ porte un /costume/ avec une /cravate/ (tous ces éléments sont co-présents) ; mais en fait de vêtements, il aurait pu porter – c'est une caricature – un /short/ et une /chemisette/. Les diverses unités fonctionnent en réseau et, selon la configuration mobilisée par l'analyste, construisent tel ou tel signe. Le tout a donc une signification plus grande que la somme des parties. Ainsi, l'unité /Juscelino Kubitschek/ associée à celle de /costume/ (elle-même /cravate/, /chemise/, /veste/, etc.) amènent à l'idée de « solennité » qu'apportent la fonction présidentielle et l'occasion de la visite du chantier.

Ce sont les détails de l'analyse¹⁰⁰ qui, très détaillés ici, permettent de s'en tenir à partir de là, au *schéma de l'analyse* (*Figure 11*) pour arriver à déterminer le sens de l'image

99 Jean-Marie Klinkenberg, *op. cit.*, p. 143.

100 Pour aller (beaucoup) plus loin, se référer aux ouvrages du Groupe μ , *op. cit.*, et de Jean-Marie Klinkenberg, *op. cit.*

photographique : identifier les unités dans leurs systèmes d'oppositions sur le plan de l'expression du signe plastique d'un côté et du signe iconique de l'autre, puis sur le plan du contenu de chacun des deux signes, puis mettre en relation chacun de ces systèmes. Les deux signes étant inter-connectés, les plans du contenu des deux signes entretiennent des relations de sorte qu'ils ne peuvent être complètement indépendants l'un de l'autre dans la constitution de la signification de l'image, à moins de constituer des figures rhétoriques.

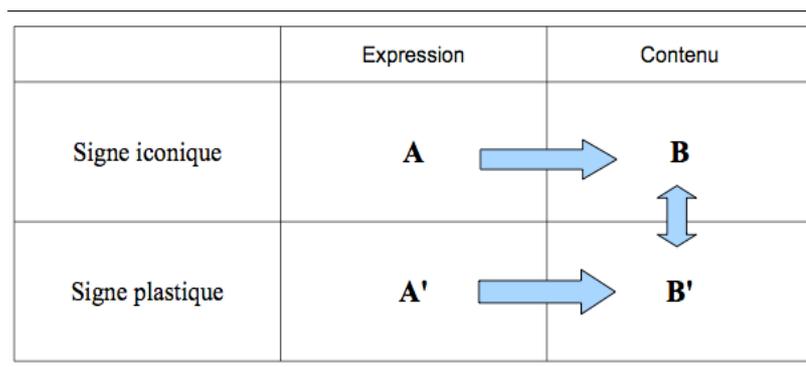


Figure 11 – Schéma de l'analyse sémiotique visuelle

On a déjà opposé /homme de face/ à /personnes de dos/, on peut encore le faire avec /chapeau/ et /têtes nues/, /homme en position debout/ et /personnes appuyées/, ou /veste de costume/ et /bras de chemise/. En plus de ces oppositions entre éléments co-présents, il faut tenir compte de l'axe paradigmatique et ainsi signaler la présence d'une /cravate/ plutôt que l'absence d'ornement/ au cou de Juscelino Kubitschek, et différencier le /visage grave/ et le /regard dans le lointain/ de celui-là aux /visages invisibles/ des deux autres ou à un /visage jovial/ hypothétique. Il faut maintenant mettre en association l'expression avec un contenu, et ainsi mettre respectivement en lien oppositions déjà notées avec les suivantes : « distingué » et « anonyme », « fonction de pouvoir » et « individualité », « droit » ou « solidité » et « repos », « bien mis » ou « tenu » et « informel ». Au /visage grave/ on peut associer la « solennité », et au /regard dans le lointain/ la « confiance dans le futur ». Dans l'économie du signe plastique, en plus des oppositions entre les /lignes/, et entre /centré/ et /périphérique/, on peut encore distinguer que le /personnage central/, d'autant plus /grand/ qu'il porte un /chapeau/ (iconique), se situe /en haut/ quand les autres sont /en bas/ et semblent /petits/, qu'ils sont /trois/ et non pas /quatre/ ; enfin, les /lignes/ s'opposent aux /carreaux/ qu'elles délimitent. De sorte qu'au couple « important » et « accessoire », on peut ajouter « dominant » et « dépendant », « impair » et « pair » et enfin, « bordure » et « milieu ». On voit alors

comment les deux plans du contenu iconique et plastique concourent à une signification de l'image. Le personnage central à tous les sens du terme, dont le contexte nous permet de lui restituer sa fonction de Président de la République et de fondateur de Brasília, est porté au-dessus de la masse des hommes et des femmes anonymes, les citoyens. Ainsi individualisé par les mouvements induits par les lignes et le regard, la scène est aussi dramatisée : il apparaît d'autant plus confiant, stable et droit qu'il occupe le centre de gravité et contemple le Brésil du futur depuis son œuvre en construction (/échafaudages/ plutôt que /bâtiments terminés/). Juscelino Kubitschek, sujet et commanditaire de la photographie, apparaît dans l'image photographique comme un héros.

C/4 La polysémie de l'image photographique ou la nécessité de l'analyse rhétorique

Mais il apparaît surprenant que dans l'image le « sur-homme » apparaisse /derrière/ quand les « êtres communs » sont positionnés /devant/, et de même pour les /objets de bois/ par rapport aux /êtres de chair/. Cette opposition de l'expression plastique /devant/ et /derrière/ semble aller contre la signification que l'on a précédemment établie puisqu'on associe plus volontiers « l'importance » à ce qui vient /devant/. Il y a une rupture de l'attente que le reste de la composition photographique pourrait créer : ce qui apparaît devant, si la profondeur de champ le permet (ici, elle rend également distincts les trois personnages), est mis en valeur par rapport à ce qui vient après. Loin d'infirmes les précédentes conclusions, ce système d'opposition souligne plus volontiers la polysémie de certains signes.

C'est là qu'intervient *la rhétorique* que l'on peut définir comme « la transformation réglée des éléments d'un énoncé telle qu'au degré perçu d'un élément [signifié ou signifiant] manifesté dans l'énoncé, le récepteur doive dialectiquement superposer un degré conçu »¹⁰¹. La *figure rhétorique* est alors ce qui produit des sens implicites, qui crée la polysémie ; et c'est l'interaction du degré perçu (on identifie avec les /planches et rondins de bois/ l'ensemble d'un « échafaudage » dans un code produit par notre connaissance du contexte de la visite présidentielle sur le chantier de la construction de Brasília) et du degré conçu (qui, en lieu et place de l'« échafaudage » pourrait être la « croix » par analogie de forme rendue possible par l'encyclopédie), qui constitue l'effet rhétorique.

Ainsi, il faut commencer par identifier une *isotopie*, c'est-à-dire une lecture unique rendue cohérente par l'encyclopédie, le contexte et un ensemble de redondances dans l'énoncé – il pourrait s'agir ici de l'« assurance » et de la « puissance » du « héros Juscelino Kubitschek » comme tendent à l'indiquer les éléments que l'on a identifiés. Il est à noter que

101 Groupe μ, *op. cit.*, p.256.

l'isotopie plastique repose sur une norme faite simplement de redondances au sein de l'énoncé¹⁰². Pourtant, des éléments pourraient contrevenir à cette lecture : en plus de ceux que l'on a déjà identifiés, on pourrait dire que l'équilibre est aussi mis en danger par le caractère « fragile » ou « précaire » de la /structure en bois/ car elle renvoie à « ce qui est en train d'être construit » qui, par définition, est moins solide que « ce qui est construit ». Cet écart par rapport à la lecture unique est une *allotopie*¹⁰³. En repartant du degré perçu, la « solidité » et la « confiance dans le futur » personnifiés dans le « héros » présidentiel, il faut ensuite l'associer au *premier degré conçu* cohérent avec l'énoncé : la /structure de bois/ comme « socle » sur lequel sont campés JK et ses hommes. Enfin, il faut considérer le perçu et le conçu en tant qu'ils se superposent dialectiquement et créent ainsi un *degré conçu 2* où se projettent les caractéristiques de chacun des degrés. Ainsi, le caractère « transitoire » attaché à la construction et qui se manifeste dans /l'échafaudage/ injecte une signification temporelle dynamique : la présence du héros personnifiant le pouvoir et la stabilité garantit la solidité et la pérennité de la construction – il est désormais le « héros fondateur » (degré perçu 2) qui donne naissance à la future capitale¹⁰⁴.

On s'est contenté ici de travailler sur la rhétorique iconique. Mais comme pour l'analyse sémiotique où les signes plastiques et iconiques contribuent à la signification, il faut comprendre les interactions entre les rhétoriques plastique¹⁰⁵ et iconique, c'est la *rhétorique icono-plastique*. On a repéré dans le signe plastique des /lignes parallèles/ et des /lignes convergentes/ que l'on a rattachées à des « lignes directrices du regard » dans l'économie de la composition photographique. Mais les /lignes convergentes/ s'assemblent pour former une forme de /croix/ qui se répète par deux fois dans l'image photographique dans le cadre d'une même interprétation iconique d'/échafaudage/. La répétition de la forme elle-même est rhétorique, d'autant plus que semble s'opérer une intégration plastique : sans aller jusqu'à gêner l'identification iconique de l'« homme de face », ses /bras tendus/ et sa /position debout/

102En effet, il n'est pas question d'établir une norme plastique préexistante puisque le fonctionnement plastique (forme, couleur et texture) dépend du contexte syntagmatique de l'énoncé. En revanche, il existe des types très généraux qui préexistent : le carré, la droite, la croix, etc.

103Les écarts peuvent correspondre à un supplément d'ordre qui renforce la cohésion d'un monde réglé ou à un excès de désordre – dans les deux cas, ils transforment ou contribuent à la signification de l'énoncé.

104Il existe en outre tout un vocabulaire pour exprimer les jeux d'imbrications des divers niveaux entre eux : *porteur* pour la figure (« le héros et son socle »), *révéléateur* pour provoquer la réévaluation rhétorique (contexte de la construction de Brasília) qui se fait par un travail sur le « support », et enfin *formateur* qui donne ses caractéristiques à la figure (« transitoire » et « solide »). De même il existe un vocabulaire pour décrire la figure rhétorique : dans notre cas, il s'agit de *couplages*, c'est-à-dire que les deux éléments « solidité » et « transitoire » sont co-présents (*in praesentia*) mais pas en un même lieu (*disjoints*), on parlera de *trope iconique* pour la « croix » que l'on a identifiée (les deux éléments « croix » et « échafaudage » sont conjoints dans l'espace mais se substituent complètement l'un à l'autre *in absentia*).

105Tout en sachant que la rhétorique plastique est différente de la rhétorique iconique, mais on ne rentrera pas ici dans les détails, cf. Groupe μ, *op. cit.*, chap. VIII, p. 315.

sont des /lignes convergentes/ qui induisent, dans le signe plastique, une forme de /croix/. Ce couplage – cette comparaison – est donc rendue possible à la fois parce que se manifestent des signifiants de deux types en un même endroit (/lignes anthropomorphiques/ et /croix/) et par les similitudes que l'on a vues avec les autres /croix/, de sorte que l'on peut identifier un signe plastique homogène. Ces /croix/ varient en /grande/, /moyenne/ et /petite/ selon qu'elles sont /devant/, /au milieu/ et /derrière/ : il s'opère une transformation progressive qui accompagne la comparaison. Sur le plan iconique, la « croix » que l'on peut désormais associer aussi à /l'homme de face, debout et aux bras tendus/ relève d'une isotopie religieuse chrétienne, de spiritualité et de permanence divine, quand l'« homme » relève de l'univers temporel. On comprend l'importance de la rhétorique icono-plastique qui permet ici, en liant les deux types de signes, d'augmenter encore la cohérence de la représentation d'un nouveau degré conçu (*Figure 12*).

Figure 12 -Figure rhétorique icono-plastique de la croix

En effet, Juscelino Kubitschek est représenté en héros appartenant à la fois à l'univers des hommes et à celui du religieux, fondant la ville sous le signe de la croix (le plan même de la ville est en forme de croix), symbole divin, il la place sous la protection divine et garantit sa pérennité. Il apparaît comme le soutien des hommes et de la construction : il ne s'appuie pas sur les structures mais sa main tient la croix-fondation en même temps que son corps se fond avec elle. On peut réinvestir le contexte de la construction de Brasília dans l'intérieur peu peuplé du Brésil pour comprendre l'enjeu de cette représentation du héros : la « construction »

et sa temporalité qui relève du « avant/après », s'inscrivent dans une iconographie de l'apport de la civilisation. Héros de dieu et du peuple, Juscelino Kubitschek est aussi héraut de la civilisation que doit porter la ville dans un intérieur peu mis en valeur. On peut ici identifier une analogie avec le rôle des colons de découverte du monde sauvage et de fondation d'une civilisation prospère – elle n'est pas originale en cela que la référence, lors de la première messe de Brasília le 3 mai 1957, est déjà invoquée à travers la comparaison explicite étudiée par Laurent Vidal avec la première messe du Brésil le 3 mai 1500 commandée par Pedro Alvares Cabral pour célébrer la découverte¹⁰⁶. Mais c'est ici donner une représentation actualisée de ce motif du colon dans l'association avec Juscelino Kubitschek, tout en mobilisant des ressources de représentation d'une certaine culture visuelle comme en témoigne le rapprochement possible avec la toile contemporaine de Salvador Dali, *Le Rêve Christophe Colomb*¹⁰⁷.

À la fin de ce chapitre, on a une bonne idée de la construction et du déroulement de la pensée qui sous-tend cette étude à la fois dans l'invention des sources photographiques, dans la méthode historique de leur analyse et dans la nature des résultats qui en sont déduits.

Objet d'histoire, le document photographique renseigne sur les pratiques datées de représentation, révélatrices en ce qui concerne la construction de la capitale brésilienne de volontés politiques et de caractérisations d'un régime et de ses élites. Les images photographiques sont des agents actifs de la construction de la réalité dans laquelle évoluent les personnages historiques et prennent place les événements. Mais plus que leurs simples scènes et cadres, elles font partie de ces événements eux-mêmes dont elles sont tout à la fois la source et le produit. C'est bien ce mouvement qui est à l'origine de la méthode que l'on a définie : du contexte géo-historique – événementiel et visuel – comme cadre de toute étude historique à l'image photographique lue à sa lumière, puis de l'image à la réalité qu'elle construit en la transformant par le jeu de variation, de superposition, d'association (etc.) d'un ensemble de codes connus au sein de l'image. « Les images sont à tous égards mouvantes, ce qui rend d'autant plus riche leur rapport à l'histoire, soit qu'elles expriment, sur un mode qui leur est spécifique, les structures profondes de la société, des institutions, des croyances, soit qu'elles laissent l'événement faire irruption à travers elle. Dans tous les cas, elles ne sont jamais un témoin immédiat qu'on pourrait, en quelque sorte, laisser parler sans autre forme de procès et croire sur parole : l'histoire qu'elles nous livrent, elles l'ont déjà pensée au préalable.

106Laurent Vidal, *De Nova Lisboa à Brasília*, Paris, IHEAL, 2002, pp. 268-273.

107La figure du découvreur et le motif de la croix qui lui est lié permettent de tisser ces liens que l'on ne détaille pas ici.

À nous les historiens de comprendre cette « pensée figurative », pour faire pleinement de celle-ci l'objet d'une histoire nouvelle. »¹⁰⁸

Ce sont ici réunies les étapes de l'analyse que l'on suivra dans les chapitres suivants, sans les détailler à ce point à chaque fois.

¹⁰⁸Jean-Claude Schmitt, « Conclusion », *Hypothèses*, 2001/1, pp. 159-165, (<http://www.cairn.info/revue-hypotheses-2001-1-page-159.htm>, consulté le 17/05/2014), p.165. C'est la conclusion d'un séminaire de l'école doctorale d'histoire de Paris 1 – Panthéon Sorbonne, coordonné par Nicolas Pierrot : « Histoire et images ».

Chapitre 2

Brasília, fille de la modernité : mises en contextes et cultures visuelles

*Figure 13 – Le Président Juscelino Kubitschek inaugure le Palais de l'Alvorada, Brasília, 30 juin 1958, Agence Nationale.*¹

¹ [Http://www.exposicoesvirtuais.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=250](http://www.exposicoesvirtuais.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=250).

Introduction – Le contexte de communication des années 1930 à Brasília

Le 30 juin 1958 Juscelino Kubitschek inaugure en grande pompe la nouvelle résidence présidentielle à Brasília, le Palais de l'Alvorada (littéralement, « de l'Aube »), devant un parterre de personnalités brésiliennes et de photographes mandatés par des agences du monde entier. Par terre, tous les photographes n'y sont pas, comme dans cette photographie dont l'auteur n'est pas identifié, où l'on voit Peter Scheier faire un cliché de JK. On peut voir dans la photographie un discours officiel prononcé par le président dans la capitale en construction, un public de dignitaires et un photographe – ou les termes du schéma de la communication réunis dans une photographie. Car qu'est-ce que cette étape, sinon mettre en place le *contexte de communication* propre au corpus étudié dans une perspective historique, pour faire advenir les possibilités d'élucidation du message et la part de son code que l'histoire n'a pas encore fait apparaître ? Rétablissant un mouvement apparemment chronologique, ces mises en contextes et recherches de culture visuelle sont en réalité le produit d'une première lecture et elles sont proportionnelles à la diversité des thèmes évoqués et aux questions posées par les photographies. On cherche donc ici bien plus à restituer le contexte profond des structures politiques et sociales dans lesquelles s'insère le moment inaugural de Brasília, que de faire le contexte étroit de son déroulement².

La ville qui est construite alors dans les formes modernistes légères et transparentes pensées par Oscar Niemeyer ne s'insère pas dans le temps long de l'histoire rêvée de Brasília – l'idée du transfert de la capitale à l'intérieur du pays remonte à la période coloniale, entre 1808 et 1821³. Laurent Vidal le montre bien : ce qui persiste entre ce moment là et la construction effective de la nouvelle capitale, c'est avant tout une idée de ville, qui vient cristalliser, en réponse à un temps de crise, un projet social pour le futur⁴. Brasília, elle, s'inscrit plus volontiers pour le temps de sa construction dans une chronologie plus courte, dont les bornes ne sont pas strictes, et qui commence avec l'ère Vargas à partir des années 1930. Ângela de Castro Gomes, dans le quatrième volume de l'*História do Brasil nação : 1808-2010*⁵, intitulé

2 Pour cela, il faut se référer à la première partie du bilan historiographique du mémoire de M1.

3 Sur ce que nous avons déjà identifié comme l'un des « passages obligés » de l'historiographie relative à Brasília dans le temps de sa construction, voir Mémoire de M1, Première partie, I, A, « Faire l'histoire de la fondation de Brasília : une entreprise balisée », pp. 18-19.

4 Laurent Vidal, *De Nova Lisboa à Brasília. L'invention d'une capitale*, Paris, IHEAL, 2002.

5 L'*História do Brasil nação* est une collection dont les ouvrages synthétiques abordent l'histoire du Brésil dans ses aspects économiques, politiques, sociaux et culturels en faisant la part belle aux documents iconographiques. La collection est dirigée par Lilia Moritz-Schwarcz, docteur en anthropologie sociale et professeur à la USP. Cette entreprise s'insère dans un projet plus important de la Fondation MAPFRE de réaliser ce type de travail dans chaque pays d'Amérique Latine pour engager à prendre en compte l'histoire contemporaine de l'Amérique Latine dans les études sur chacun des pays, dans l'idée qu'il ne s'agisse pas de vases clos mais que l'histoire des voisins a toujours une influence.

*Olhar para dentro 1930-1964*⁶, identifie pour cette période une série de conceptions politico-culturelles qui façonnent la pensée politique et motivent son action. Elle assemble les processus qui sous-tendent cette époque, qui englobe la construction de Brasília comme une étape⁷, derrière deux idées principales dont elle souligne le dynamisme et la pluralité des incarnations. C'est d'abord le mot d'ordre de la modernité, dans une lutte permanente pour rattraper un « retard » pensé dans la comparaison avec les pays occidentaux, que ce soit dans le champ politique, économique, social ou culturel. Cette lutte se caractérise par un fort nationalisme de tous bords politiques et par conséquent très nuancé, mais qui place au-dessus de tout l'achèvement de l'indépendance brésilienne à nouveau dans tous ces champs, à travers la recherche de l'unité nationale. Et c'est ensuite, en relation avec ce qui précède, la mobilisation d'un ensemble de traditions en vue d'un changement social. C'est un moment où l'on cherche activement à définir une « brésilianité » et donc, que l'on renforce des réalités toutes nationales à la fois avec et contre des références internationales.

Ce sont ces réalités dans lesquelles baignent les acteurs de Brasília comme les spectateurs des photographies, qui constituent ici le cheminement du chapitre qui va d'un contexte politique, social et économique relativement large, en se resserrant jusqu'aux données biographiques, professionnelles et de culture visuelle des photographes dans les milieux modernistes – les cultures visuelles apparaissant comme le pendant du contexte.

I – Démocratie et développement : l'« Âge d'or »⁸ du gouvernement Kubitschek

Juscelino Kubitschek est né à Diamantina, dans l'État du Minas Gerais, en 1902 d'une mère institutrice et d'un père, tour à tour mineur, commissaire de police, contrôleur fiscal et commerçant ambulant, mort alors qu'il avait trois ans. Sa famille appartient à la frange modeste de la *clase media*⁹ qui peut compter sur un capital culturel, économique (bien que son

6 Ângela de Castro Gomes (coord.), *Olhando para dentro, 1930-1964*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2013.

7 Les documents réunis dans l'ouvrage intitulé *O Brasil de João Goulart : um projeto de nação* tendent à montrer que le successeur de JK, qui devient président après le renoncement de Jânio Quadros en 1961 et jusqu'au coup d'état, mettait en place un programme politique réformateur qui visait, par de nouveaux moyens, les mêmes idéaux d'indépendance et de justice sociale. Oswaldo Munteal Filho, Jacqueline Ventapane, Adriano de Freixo (org.), *O Brasil de João Goulart : um projeto de nação*, Rio de Janeiro, Contraponto et Editora PUC-Rio, 2006.

8 Les années JK sont passées à la postérité sous le nom d'« *Anos dourados* ».

9 Dans la présentation du numéro de la revue *Vingtième siècle* sur l'Amérique latine des régimes militaires, une note permet de bien comprendre ce que signifie cette *clase media* : il s'agit de la partie la plus aisée de la société, alphabétisée et principal lectorat de la presse, formée des cols blancs des administrations et des entreprises. Stéphane Boisard, Armelle Enders, Geneviève Verdo, « Présentation », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2010/1, n°105, pp. 3-14, <http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2010-1-page-3.htm>, consulté le 17/12/2012.

enfance ne soit pas sans difficultés financières) et social et sur des ancêtres politiciens de l'État du Minas Gerais. C'est la famille de sa femme, Sarah Gomes de Lemos avec qui il se marie en 1931 et dont le père avait siégé au parlement *mineiro*¹⁰ qui le fait entrer dans la haute société de l'État, lui permettant d'accéder à la position de chef du Service d'Urologie de l'Hôpital Militaire.

Juscelino Kubitschek entre en politique au poste de chef du Cabinet Civil du gouverneur (1933-1934) par le biais de Benedito Valadates Ribeiro, nommé au poste de gouverneur du Minas Gerais après la Révolution de 1930 par Getulio Vargas, qu'il a connu alors qu'il servait comme médecin pendant les combats contre le mouvement constitutionnaliste de 1932 qui cherchait à mettre fin au Gouvernement Provisoire de Vargas dans l'État de São Paulo. Il devient un membre actif du récemment fondé Parti Progressiste de Benedito Valadares et devient député fédéral. Le coup d'état de 1937 qui instaure l'Estado Novo le prive de ses pouvoirs politiques ; il reprend la médecine, et devient directeur de l'Hôpital Militaire. Il est nommé maire de la capitale *mineira* Belo Horizonte, après avoir refusé le poste une première fois, où il reste de 1940 à 1945, tout en continuant l'activité médicale. Le « maire Tornade »¹¹ met en branle une série d'aménagements urbains qui doivent être réalisés rapidement : il y modernise et ré-organise la voirie pour la préparer à l'usage de l'automobile et crée une grande avenue de contournement de la ville ; il fait construire la zone de loisir de Pampulha qu'il confie au jeune Oscar Niemeyer (pour le yacht-club, le casino, la salle de bal et l'église). Mais déjà, il cherche à développer la culture et les infrastructures médicales en réformant le système de taxes pour trouver les ressources afin de créer un théâtre municipal, un cimetière, un hôpital municipal, la création d'un orchestre symphonique et d'un musée historique. Il y fait aussi goudronner les rues et retirer les pavés, et prend des mesures d'hygiène en faisant canaliser les cours d'eau et en faisant construire la majeure partie du réseau d'égouts.

Avec le retour à la démocratie en 1945, il est nommé premier secrétaire du nouveau Parti Social Démocrate, il est élu à la Chambre des Députés, puis à l'Assemblée constituante pour la section logement populaire où aucune de ses propositions n'est soumise au vote. Dans le cadre de son mandat à la Chambre, il fait l'apprentissage « des nouveaux principes de planification stratégique »¹². En 1950, il devient gouverneur après une campagne qui préfigure

10 De l'État du Minas Gerais.

11 Marcio de Oliveira, *Brasília entre le mythe et la nation*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 42 (livre publié à partir d'éléments de sa thèse « *Étude sur l'imaginaire brésilien : la ville de Brasília et le mythe de la nation* » soutenue au département de sociologie de Paris V en 1993 ; ainsi que d'éléments du livre qui avait été tiré de sa thèse en 2005) ; n'ayant pas eu l'occasion de consulter la thèse au Brésil, on n'a pris connaissance qu'au mois de juin 2014 de l'existence de cet ouvrage en français paru en février.

12 Marcio de Oliveira, *op. cit.* p. 43.

déjà son style politique : des objectifs haut placés et l'accent sur les domaines de l'énergie et des transports. Il prend le parti de promouvoir l'industrialisation de l'État, et de développer le réseau de transports et les infrastructures scolaires, médicales et artistiques. Le suicide de Vargas en 1954, dont il est le seul gouverneur à aller veiller la dépouille, modifie ses projets de carrière et il se lance dans la campagne présidentielle de 1955, pouvant compter sur l'appui du PSD *mineiro*, le mieux structuré du Brésil¹³.

A – JK et Brasília au centre des critiques nationalistes : l'affirmation démocratique et la pratique du compromis

C'est le « *contragolpe preventivo* »¹⁴, selon le mot du Général Teixeira Lott, repris par l'historiographie, qui permet à JK de rentrer dans ses fonctions présidentielles, après que la frange anti-gétuliste¹⁵ de la Marine et certaines personnalités politiques de l'UDN (comme Carlos Lacerda) ont proféré des menaces de coup d'état. C'est donc un mandat *a priori* difficile qui s'ouvre pour le nouveau président, d'autant plus que les critiques et les contestations ne cessent jamais réellement pendant toute sa durée. En plus des deux nouveaux soulèvements militaires de Jacareacanga en février 1956 et d'Aragarças en décembre 1959, l'opposition de la droite nationaliste opposée tout à la fois à l'idéologie politique d'inspiration gétuliste, au communisme et à l'entrée sur le territoire de capitaux étrangers impérialistes, se fait sans relâche dans la presse (notamment le *tabloïd* sensationnaliste *Maquis* ou *La Tribuna da Imprensa* qui appartient à Carlos Lacerda¹⁶) et à l'Assemblée derrière le *leader* UDNiste Carlos Lacerda¹⁷. Mais d'autres tensions sont à l'œuvre pendant le mandat : l'Église catholique initie sa participation politique du côté des revendications sociales du peuple, les militaires qui soutiennent le pouvoir réclament un renouvellement de leurs ressources, et certains intellectuels renommés dont Gilberto Freyre se fait le porte-parole critiquent Brasília. Pour ces intellectuels, la ville n'est pas brésilienne car son architecture, obsolète avant même sa mise en fonction, va contre toutes les pratiques de sociabilité propres au Brésil¹⁸. Brasília

13 Les informations qui précèdent sont issues du livre de Márcio de Oliveira, *op. cit.* ; de l'ouvrage de Thomas Skidmore, *Politics in Brazil 1930-1964. An Experiment in Democracy*, New York, Oxford University Press, 2007 (1ère éd. 1967) ; Claudio Bojunga, *JK, O Artista do Impossível*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2001. Ont été laissés de côté les ouvrages que l'on a identifié comme apologétiques et qui ne font pas œuvre d'histoire, cf. « Bilan Historiographique », mémoire de M1, pp. 8-17.

14 Que l'on pourrait traduire littéralement par le « contre coup d'état préventif ».

15 Contre Gétulio Vargas.

16 Maria Victoria Benevides, « O governo Kubitschek : a esperança como fator de desenvolvimento », in Ângela de Castro Gomes (dir.), *O Brasil de JK*, Rio de Janeiro, Ed. de la Fondation Getulio Vargas, CPDOC, 1991, pp. 21-38 ; Márcio de Oliveira, *Brasília entre le mythe et la nation, op. cit.*

17 Vânia Maria Losada Moreira, *Brasília : a construção da nacionalidade. Dilemas, estratégias e projetos sociais (1956-1961)*, Thèse de doctorat auprès du Département d'Histoire de la Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de São Paulo sous la direction de A. Fernanda Pacca de Almeida Wright, 1995.

18 Il finit par publier ses critiques dans *Brasis, Brasil e Brasília*, Lisbonne, Livros do Brasil, 1960.

crystallise aussi les critiques de l'opposition politique et elle devient le motif privilégié des attaques contre le gouvernement. Elle devient tout à la fois le symbole de la « psychose développementiste », un monument du gaspillage des moyens de l'état, une mesure palliative et de diversion qui ajourne la réforme agraire et confond nationalisme et « développement servile »¹⁹ (en rapport avec la dépendance aux capitaux étrangers), une nouvelle Versailles qui opère la centralisation et la concentration du pouvoir à l'Exécutif, promeut l'ascension des lobbies et la décadence du Parlement, un acte de césarisme, la porte ouverte au militarisme et la victoire de la Raison d'État contre les classes populaires et la démocratie²⁰. Pourtant, c'est justement la liberté de ces critiques qui inscrit avec force le moment inaugural de Brasília dans une période de consolidation de la démocratie.

À partir de là, une interrogation meut l'analyse du gouvernement JK par Maria Victoria Benevides²¹ : comment est-il possible que, dans de telles conditions, le mandat de Juscelino Kubitschek soit marqué par la stabilité politique ? C'est une certaine habileté politique qui allie renouvellement du pacte populiste et pratique du compromis (chaque tentative putschiste est immédiatement désamorcée par des amnisties). Le pacte populiste²² désigne l'alliance politique traditionnelle depuis la création de ces partis en 1945 entre le PSD (Parti Social Démocrate) relativement conservateur et de base rurale et le PTB (Parti Travailleuse Brésilien) qui repose sur une base urbaine – les deux étant, à l'origine, pro-Gétulio Vargas. Cela permet à Juscelino Kubitschek (PSD), élu avec moins de voix (36%) que son vice-président João Goulart (PTB)²³, d'intégrer en politique la population urbaine de plus en plus importante tout en encourageant, en contrepartie, la création d'emplois dans le cadre du programme développementiste satisfaisant pour les travailleurs urbains comme pour les grands industriels. D'un côté, le PTB fonctionne comme un instrument de régulation des conflits sociaux, et de

19 Respectivement « *psicose desenvolvimentista* » et « *desenvolvimentismo entreguista* », Vânia Maria Losada Moreira, *op. cit.*, p. 260.

20 Dans sa thèse remarquable, Vânia Maria Losada Moreira analyse l'intégralité des discours à l'assemblée durant toute la construction de la ville, ainsi que les positions des divers partis et des diverses écoles et institutions d'intellectuels à travers leurs écrits et leurs revues.

21 Maria Victoria Benevides, *art. cit.* ; *O Governo Kubitschek. Desenvolvimento econômico e estabilidade política 1956-1961*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

22 Cette alliance est en réalité le produit républicain du pacte mis en place sous l'Estado Novo qui, théorisé par F. Weffort, qualifie la soumission politique du peuple en contrepartie de l'accession à des droits sociaux. Sur ce point et le concept de « populisme » dans la politique brésilienne, voir le classique fondateur Francisco Weffort, *O populismo na política brasileira*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978 ; depuis, ce qui était établi en tant que catégorie de pensée, est devenu un concept questionné et historicisé notamment par Ângela de Castro Gomes, qui remplace le terme de « pacte populiste » par le « pacte travailliste » dans l'idée d'une réciprocité entre les travailleurs et le pouvoir et non pas une simple domination. Ângela de Castro Gomes, « O populismo e as ciências sociais no Brasil : notas sobre a trajetória de um conceito », in Jorge Ferreira (Org.), *O populismo e sua história : debate e crítica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001, p. 17-58 ; *A Invenção do Trabalhismo*, Rio de Janeiro, FGV, 1994 (2ème éd.).

23 La Constitution de 1946 prévoit un vote séparé pour le président et pour le vice-président.

l'autre le PSD contribue à l'intégration des trois niveaux du pouvoir (national, étatique, municipal) et incarne les volontés de modernisation²⁴. Mais à la fin du mandat de JK, l'alliance se fragilise et la position hégémonique du PSD en son sein est mise en danger par la croissance du PTB.

B – Brasília comme synthèse du projet de nationalisme développementiste²⁵

L'histoire retient que c'est à Jataí, le 4 avril 1955, que Juscelino Kubitschek prend la décision de faire construire Brasília. Cette information, les chroniqueurs de Brasília la tiennent d'un ouvrage du président lui-même, *Por que construí Brasília*²⁶, et ne la questionnent singulièrement pas, entretenant par là l'idée de l'« *instinto kubitschekiano* »²⁷ érigé en style politique fait d'improvisation : « l'essence du style de Kubitschek était l'improvisation. L'enthousiasme son arme principale, reflétant une confiance communicative en un futur de grande puissance pour le Brésil »²⁸. Laurent Vidal remet pourtant en cause cet épisode, le traitant « d'anecdotique » à raison, tant il semble évident que c'est encore ici l'effet d'une mise en récit nourrie par le goût de l'anecdote. Il montre²⁹ que la question d'Antônio Soares Neto, dans l'assistance du rassemblement politique dans la petite ville du Goiás, qui apostrophe le président pour savoir s'il va appliquer la Constitution à la lettre et transférer la capitale, a été convenue préalablement entre les organisateurs de la campagne présidentielle et ce militant PSD pour mobiliser l'adhésion autour d'un *Programa de Metas* en difficulté ; la presse elle-même avait été prévenue que J.K. allait prendre un tournant ce jour-là dans sa campagne. Claudio Bojunga³⁰ nuance aussi l'épisode quand il met en perspective cette prise

24 Maria Victoria Benevides, *O Governo Kubitschek*, op. cit., p. 101.

25 Plutôt que de traduire par « national-développementisme » comme nous l'avions fait pour le mémoire de Master 1, nous traduirons désormais après Thomas Skidmore et Laurent Vidal par « nationalisme développementiste » qui permet de mieux montrer qu'il s'agit d'un produit et d'une actualisation du nationalisme commun à la classe politique de l'ensemble de la période 1930-1964, tout en gardant à l'esprit qu'il englobe une échelle nationale. Thomas Skidmore, *Politics in Brazil 1930-1964. An Experiment in Democracy*, op. cit., p.166 ; Laurent Vidal, *De Nova Lisboa à Brasília*, op. cit., p. 201.

26 Juscelino Kubitschek, *Por que construí Brasília*, Rio de Janeiro, Edições Bloch, 1976, pp. 7-8.

27 Ronaldo Costa Couto, *Brasília Kubitschek de Oliveira*, Rio de Janeiro, São Paulo, Editora Record, 2001, p. 253. L'expression de l'ambassadeur Otávio Dias Carneiro est rendu publique par J.K. lui-même dans Juscelino Kubitschek, *A escalda política*, Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1976 (second volume de ses mémoires *Meu Caminho para Brasília*).

28 « *The essence of Kubitschek's style was improvisation. Enthusiasm was his principal weapon, reflecting an infectious confidence in Brazil's future as a great power.* », Thomas Skidmore, op. cit., p. 167. Bien qu'ancienne et rapide, des thèmes de la synthèse de T. Skidmore sont souvent repris dans les ouvrages d'historiens sur la période de JK.

29 Laurent Vidal, *Les Larmes de Rio*, Paris, Aubier, 2009, pp. 23-24 ; il met aussi en question le rôle de l'improvisation dans le mode d'action de J.K. (« il s'agit bien souvent d'une apparence, qui enveloppe un projet politique ferme et résolu », p. 23), revenant ainsi sur ce qu'il écrivait dans sa thèse et sur son analyse du mot de Thomas Skidmore (« L'essence de son style politique étant l'improvisation, on peut alors imaginer qu'au cours d'un débat public il ait saisi l'opportunité d'une question pour proposer la construction de Brasília. », Laurent Vidal, *De Nova Lisboa à Brasília*, op. cit., p. 202).

30 Claudio Bojunga, op. cit., p. 394.

de décision planifiée avec les débats politiques sur le choix de l'État qui accueillera Brasília. Ainsi, sans aller jusqu'à affirmer qu'il s'agit, de longue date, d'une priorité pour Juscelino Kubitschek, C. Bojunga rappelle que J.K., alors qu'il était encore député au Congrès, appuyait déjà en 1946 une proposition de transfert dans la partie *mineira* de la zone identifiée par la commission Cruls. Le programme, fondé sur une conception de l'État comme moteur et promoteur principal du développement du pays, met en place des secteurs d'actions prioritaires comme l'énergie, les transports, le développement de nouvelles frontières agricoles et d'industries de base pour palier le déséquilibre de la balance commerciale par la substitution des productions brésiliennes aux importations. Pour mettre en place ce plan, JK fonde une administration parallèle de « groupes exécutifs » : Maria Victoria Benevides montre comment cela constitue une innovation dans les pratiques politiques³¹ qui permet une action efficace en confiant à des technocrates l'application des mesures prises par des commissions mixtes d'experts (économistes, banquiers, représentants de l'administration fiscale), de conseillers industriels et d'entrepreneurs³². La *Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil* (NOVACAP) chargée de la supervision et de la réalisation de la construction de Brasília, ainsi que de son administration, fait partie de cette nouvelle administration : créée en 1956 par un acte législatif avec à sa tête un directeur nommé par le président (Israël Pinheiro), elle a été en charge de mettre en place des équipes techniques pour passer du Plan Pilote à la réalité, et sur le chantier, du recrutement des ouvriers, de l'approvisionnement, du maintien de l'ordre, etc.³³ Pour autant, cette systématisation d'une invention politique de Vargas ne remet pas en cause l'organisation en clientèles politiques régionales de l'administration traditionnelle. Et l'alliance entre le PSD et le PTB en témoigne avec João Goulart, en poste au Ministère du Travail, qui fait figure de garantie en faveur des revendications sociales, et Juscelino Kubitschek qui assure la tranquillité dans les campagnes en repoussant la réforme agraire.

L'originalité de l'actualisation nationaliste-développementiste du nationalisme qui traverse la période est l'importance du recours aux capitaux étrangers : des avantages fiscaux, commerciaux et de crédit sont mis en place par les technocrates pour inciter aux investissements dans les secteurs stratégiques industriels. C'est parce que les industriels brésiliens profitent de ces financements qu'ils adhèrent au *Programa de Metas*, avec en tête,

31 Maria Victoria Benevides, *art. cit.*, p. 25.

32 À partir de l'exemple du secteur automobile étudié par Luciano Martins dans *Pouvoir et développement économique : formation et évolution des structures politiques au Brésil*, Paris, Anthropos, 1978.

33 James Holston, *A Cidade modernista : uma crítica de Brasília e sua utopia*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993 (1ère éd. ang. 1989).

Roberto Simonsen, le président de la Confédération Nationale de l'Industrie³⁴. Si la planification n'est pas un fait nouveau dans l'histoire de la troisième République, ce programme est extrêmement concret et met en place des objectifs chiffrés. Il s'articule autour de trente objectifs eux-mêmes réunis en cinq secteurs : l'énergie (électrique, nucléaire, charbon minéral, production et raffinage du pétrole), les transports (modernisation du parc ferroviaire, construction de voies de chemins de fer et de routes goudronnées, agrandissement et dragage des ports, augmentation de la flotte marchande, et rénovation de la flotte aéronautique), l'alimentation (augmentation de la production agricole, du nombre de silos et d'entrepôts, création d'entrepôts frigorifiques, d'abattoirs industriels, mécanisation de l'agriculture et développement d'engrais), l'industrie de base (augmentation de la production sidérurgique, d'aluminium, *de papier journal*, (etc.)), des exportations de minerais, développement de l'industrie automobile, navale et mécanique), de l'éducation (intensification de la formation du personnel et *éducation orientée vers le développement*). Pendant la campagne électorale, l'idée naît de faire de Brasília, non pas un objectif supplémentaire, mais la *meta-síntese* ou *meta-símbolo*³⁵ du programme de développement nationaliste qui promet cinquante ans de progrès en cinq ans : « la construction de la nouvelle capitale est ainsi envisagée comme un symbole immédiatement compréhensible, capable d'engendrer un large mouvement populaire d'adhésion au programme de gouvernement »³⁶. Dès l'investiture, JK met sur pieds le premier organe central de planification permanent au Brésil, le Conseil de Développement (12 février 1956, Décret n°38.744) qui quantifie les objectifs du programme ; directement subordonné au président, c'est Lucas Lopes qui en prend la tête, vieux collaborateur de JK du temps de son governorat dans le Minas Gerais et directeur de la BNDE. La majeure partie des objectifs sont remplis, et certains dépassés : tout au long du mandat, sont construits 15 000 kilomètres de routes (soit 25% de plus que prévus), la capacité installée d'énergie électrique augmente de 4 770 000 kW, le nombre de tracteurs augmente plus que prévu, la production automobile passe de 25 000 unités par an en 1957 à 150 000 en 1961, etc. Le cas de l'industrie automobile a une valeur symbolique toute particulière qui culmine avec le modèle Alfa-Romeo appelé « JK », produit dans l'ancienne Fabrique Nationale de Moteurs.

C – Le « juscelinismo »

Ce sont ces grandes réalisations qui valent aux années JK le qualificatif de

34 Sur ce sujet, Maria Victoria Benevides, *art. cit.* ; Clovis de Faro, Salomão L. Quadros da Silva, « A década de 1950 e o Programa de Metas », in Ângela de Castro Gomes (dir.), *O Brasil de JK, op. cit.*, pp. 67-105.

35 Clovis de Faro, Salomão L. Quadros da Silva, *art. cit.*, p. 89.

36 Laurent Vidal, *De Nova Lisboa à Brasília, op. cit.*, p. 206.

« *dourados* », d'autant qu'elles s'accompagnent, malgré une inflation relativement forte et en croissance, d'une hausse sans précédent du PIB de 8,27% entre 1957 et 1961 (contre 6% entre 1952 et 1956 et 3,5 % entre 1962 et 1966) dans la Nouvelle République. Ou peut-être plus encore le style politique du président qui, reprenant des traits caractéristiques mis en place par G. Vargas, incarne « l'espérance comme facteur de développement »³⁷. De Vargas le « *Pai dos pobres* »³⁸, il reprend les traits qui avaient été perçus comme les qualités inhérentes à la fonction de chef de l'État, fondatrices d'une mystique présidentielle, c'est-à-dire avant tout l'affirmation de l'autorité politique la plus haute du pays et les caractéristiques de l'« homme commun » : sympathie, simplicité, ruse, bonhomie. Il se fait le continuateur de l'idée selon laquelle le chef de l'État est la matérialisation du pouvoir public appuyé par le peuple³⁹. Mais JK affirme un style de gouvernement si personnel que Maria Victoria Benevides fonde l'expression du « *juscelinismo* » pour le qualifier. En plus des talents de conciliation (traditionnels parmi les élites brésiliennes) dont il fait preuve et le nationalisme original qu'il met en œuvre, ce qui caractérise peut-être plus encore son style d'après elle, est son aptitude à « [provoquer] un “état d'esprit” contagieux d'espérance et d'optimisme »⁴⁰ résolument tourné vers le futur. Car, dans le paysage de la République Populiste, son discours se démarque par la référence constante au futur du pays – laissant tomber l'exaltation du passé de la pensée réactionnaire – et à la construction de la nouveauté. De tout cela, Maria Victoria Benevides fait une qualité intrinsèque à la personnalité de Juscelino Kubitschek, à ce qu'elle appelle le « talent de l'autorité »⁴¹ et elle écrit qu'il en a fait un des attributs nécessaires à tout homme public. Pour autant, il faut revenir, comme l'a fait Laurent Vidal avec le mot de Thomas Skidmore sur le caractère improvisé du style politique de JK⁴², sur ces aspects qui, s'ils sont certainement liés à la personnalité du président, ne doivent pas faire oublier la très forte intentionnalité qui sous-tend cette représentation. Elle se traduit d'abord et avant tout par une grande maîtrise des moyens de communication, pratique déjà rodée quand, gouverneur du Minas Gerais, il a créé le premier service de relations publiques de l'État⁴³. Le *Programa de*

37 Pour reprendre le titre de l'article de Maria Victoria Benevides, *art. cit.*, p. 21.

38 « Père des pauvres », comme il se faisait appeler.

39 Selon Ângela de Castro Gomes, cette idée du chef de l'État naît sous Vargas, dans le cadre du « projet autoritaire à caractère corporatiste, qui était une négation des processus classiques du libéralisme, alors en discrédit » de l'Estado Novo, (« *um projeto autoritário de cunho corporativo, que era uma negação dos procedimentos clássicos do liberalismo, então em descrédito* »), « As marcas do período », *Olhando para dentro 1930-1964*, *op. cit.*, p. 30.

40 « *Mais do que a encarnação da velha “conciliação” – recorrente na história de nossas elites –, o talento de JK consistia na provocação contagiante de um “estado de espírito” de esperança e otimismo* », Maria Victoria Benevides, *art. cit.*, respectivement p. 25 et p. 27.

41 « *Talento da autoridade* », *art. cit.*, p. 37.

42 Cf. Chapitre 2, note 28, p. 63.

43 Sheldon Maram, « Juscelino Kubitschek e a política presidencial », in Ângela de Castro Gomes, *O Brasil de JK*, *op. cit.*, pp. 143-170. L'article se concentre particulièrement sur les réactions de JK autour des élections

Metas est accompagné de tout un programme de promotion nationale et internationale dont il est l'un des protagonistes, notamment autour du projet Brasília : Sheldon Maram insiste particulièrement sur l'importance de la revue hebdomadaire de photo-reportage *Manchete* qui, fondée en 1952, s'est faite le relais des divers travaux réalisés par l'administration Kubitschek, qui a su impressionner son fondateur Adolfo Bloch par son dynamisme. Les deux partis se retrouvent gagnants puisque les comités de rédaction privilégient, sur le modèle du photo-journalisme européen d'abord, puis nord-américain, les images dramatiques générées par les grands travaux de l'administration JK qui avaient un fort impact visuel : les routes construites au milieu de la forêt, les grandes usines ou les barrages hydroélectriques et d'abord et avant tout Brasília. La revue prend de l'importance en même temps que le programme nationaliste-développementiste et plusieurs numéros sont consacrés entièrement aux œuvres de JK. Mais *Manchete* n'est pas la seule revue de ce genre, et son concurrent direct – la principale revue illustrée hebdomadaire brésilienne – *O Cruzeiro*, publie également des images des réalisations du gouvernement, avec des photographes comme Jean Manzon et même Marcel Gautherot. Ainsi, Juscelino est toujours déjà associé, dans les imaginaires, aux réalisations qu'il a mises en place. Cette intentionnalité, on la retrouve dans l'organisation très consciencieuse de sa postérité : pendant son mandat, il fait publier plus de 80 volumes réunissant les discours ainsi que les documents relatifs aux actes de son gouvernement et n'hésite pas à prendre le téléphone ou à rencontrer, plus tard, les chercheurs comme l'affirme notamment Affonso Heliodoro⁴⁴ ; et il organise encore précisément ses mémoires avec un gratte-papier pour les publier dans les années 1970⁴⁵ et cela, en liant toujours ses réalisations – Brasília en premier – à sa personne⁴⁶.

Pendant tout le moment inaugural de Brasília, JK s'illustre d'ailleurs par sa propre mise en représentation : des campagnes de publicité sont organisées et des professionnels sont engagés pour les réaliser avec les nouveaux moyens de communication (radio, photographie, etc.)⁴⁷. Instruit par les méthodes de G. Vargas pour lequel le *Departamento de Imprensa e*

de 1960, mais montre rapidement son savoir-faire en matière de communication.

44 Ancien collaborateur de JK, à la tête du Cabinet Militaire du Minas Gerais, puis sous-chef du Cabinet Civil de la présidence de la République, ainsi que directeur du Service de Vérification des objectifs économiques du Gouvernement et du *Serviço de Interesse Estaduais*. Colonel de réserve de la Police Militaire, puis plus tard journaliste : il a gravité autour de JK depuis les bancs de l'école où il était élève de Júlia Kubitschek et l'a accompagné en exil pendant le régime militaire. Il s'est fait le biographe de son ami : *J.K. : exemplo e desafio*, Brasília, Thesaurus, 2005 ; *JK – De Diamantina ao Memorial*, Brasília, Thesaurus, 2012.

45 Sheldon Maram, *art. cit.*, pp. 144-145.

46 Les divers titres de ses mémoires en font foi : Juscelino Kubitschek, *A Marcha do Amanhecer*, São Paulo, Best Seller Emprêsa, 1962 ; *Por que Construí Brasília*, Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1975 ; *Meu Caminho até Brasília, 1. A Experiência da humildade, 2. A Escalada política, 3. Cinquenta anos em cino*, Rio de Janeiro, Bloch, 1974-1978.

47 Ângela de Castro Gomes, « Em marcha para o oeste, o Brasil e a utopia da conquista dos sertões », in Ângela de Castro Gomes, *Olhar para dentro, op. cit.*, pp. 41-89.

*Propaganda*⁴⁸ planifie tous les détails de chacune des cérémonies comme des représentations théâtrales, du lieu aux vêtements en passant par le cérémonial, la musique, les mouvements et l'enregistrement photographique⁴⁹, il met certainement à profit ce savoir-faire à Brasília, théâtre d'une inflation de cérémonies durant tout le moment inaugural. Laurent Vidal identifie à cet endroit un processus symbolique composé de trois axes aux fonctions complémentaires, « Fonder », « Inaugurer », « Réciter Brasília, réciter le Brésil »⁵⁰. Pourtant, il ne faut certainement pas distinguer chronologiquement ces étapes qui, au contraire, se superposent – c'est une hypothèse que l'on cherchera à démontrer au chapitre suivant. Au rebours du principe selon lequel les discours viennent toujours après l'évènement historique, de ce que Pierre Laborie dit dans un entretien avec Pascale Goetschel et Christophe Granger, que « l'évènement, c'est ce qui advient à ce qui est advenu... », Juscelino Kubitschek occupe l'espace médiatique dès avant le début de la construction. En témoigne la séance solennelle de ratification de la loi qui fixe la date de l'inauguration, dès avant le début de la construction, le 1er octobre 1957 au Palais présidentiel du Catete à Rio devant des ministres d'État, des parlementaires, des membres de la magistrature et les hautes autorités civiles et militaires lors de laquelle il prononce un discours où il assume sa part de responsabilité : « (...) Je me réjouis que Dieu m'ait offert l'occasion de remplir le pacte que j'ai scellé avec le peuple brésilien, répondant aux appels véhéments que j'ai reçu dans tout le pays, dans le temps de la campagne pour la succession présidentielle, pour que soient observées les demandes de la Constitution, qui traduisait un urgent dessein, une volonté ferme, consciente et tenace d'opérer ce transfert. Et je me félicite avec le Congrès National, qu'avec grand discernement et patriotisme, il a su écouter les sentiments de cette Nation, il a su recevoir ses désirs historiques, il a su, une fois de plus, se montrer le fidèle exécutant de la volonté du peuple brésilien. »⁵¹. En témoignent encore la commémoration informelle du lendemain, à Brasília,

48 Le Département de la presse et de la propagande sous l'Estado Novo, créé en 1939 et fermé en 1945.

49 Eliana de Freitas Dutra, « “Seremos universais, porque nacionais” », in Ângela de Castro Gomes, *op. cit.*, pp. 229-274.

50 Le premier est un acte mythico-religieux, inscrit dans une tradition antique assumée peu à peu par JK, qui dote la ville d'une dimension mystique par l'interprétation d'une succession de signes divins et par des cérémonies religieuses ; le second est pour l'auteur un acte qui relève uniquement des valeurs que porte la ville, les cérémonies servant à légitimer en même temps qu'à mettre en scène la conception du Brésil moderne qu'elles portent ; le dernier axe est celui du récit qu'il place *a posteriori*. Laurent Vidal, « VII. Ville et histoire, les liaisons dangereuses », *De Nova Lisboa à Brasília*, *op. cit.*, p. 261.

51 « *Rejúbilo-me com a circunstância de Deus me haver permitido cumprir o pacto que firmei com o povo brasileiro, atendendo aos veementes apelos que recebi de todo o país, nos dias de campanha da sucessão presidencial, para que se obedecesse ao mandamento da Constituição, que traduzia inadiável propósito, vontade firme, consciente e tenaz de operar essa mudança. E congratulo-me com o Congresso Nacional, que, com alto discernimento e patriotismo, soube auscultar os sentimentos desta Nação, soube acolher os seus históricos anseios, soube mais uma vez, mostrar-se fidedigno cumpridor da soberana vontade do povo brasileiro* », *Diário de Brasília 1856-1957*, Rio de Janeiro, Présidence de la République, Service de Documentation, 1960, pp. 129-130.

au « Catetinho »⁵² en l'honneur de l'anniversaire du jour où il avait déclaré fondée la ville⁵³, ou l'acte officiel de l'inauguration du 21 avril 1960 commandé en forme d'emploi du temps heure par heure du couple présidentiel. La mémoire de JK et celle de ses œuvres se mélangent dans les mises en scène qu'il construit ; et c'est peut-être là qu'il faut signaler la dimension d'improvisation qui le caractérise, mais comme une arme qui vient soutenir la plus grande intentionnalité : il sait voir et se saisir de toutes les opportunités qui se présentent à lui pour les tourner en discours et cérémonies. L'âge d'or du gouvernement Kubitschek naît peut-être avant tout de sa *langue dorée*.

II – L'héritage de la centralisation de l'ère Vargas : un socle de ressources politiques, structurelles, institutionnelles, culturelles et idéologiques

« Des thèmes polémiques, sans aucun doute – autant le modèle que la *figure* –, mais qui restent associés aux idées-forces qui peuplent, pour le meilleur ou pour le pire, l'imaginaire et le débat politique national : la croyance en un Brésil « pays du futur », la consolidation de « l'identité nationale », le déséquilibre entre « les deux Brésils », l'intervention de l'État et la « séduction de la tutelle », le rôle des militaires « salvateurs » et la conjugaison entre libertés publiques et développement – bref, les diverses formes que revêt la vieille question, irrésolue, du retard *versus* modernisation. » C'est ainsi que Maria Victoria Benevides introduit le gouvernement JK⁵⁴, rappelant qu'il n'y a pas de véritable solution de continuité entre les propositions développementistes de Vargas et celles de JK. Mais si la politique de ce dernier repose en effet sur un socle de ressources politiques et institutionnelles déjà en place, elle repose en outre sur des processus de fond, notamment démographiques.

A – Vargas et la politique de développement : prise en compte de l'évolution démographique par des politiques territoriales

A/1 Transition démographique et politique de masse

Si Getulio Vargas a pu devenir, pendant les années même où il était à la tête de l'État

52 Surnom de la résidence provisoire de JK pendant le chantier à partir de 1957 (un autre Palais Résidentiel Provisoire avait été érigé en 1956).

53 *Diário de Brasília 1856-1957, op. cit.*, p. 131.

54 « *Temas polêmicos, sem dúvida – tanto o modelo quanto a persona –, mas que permanecem associados a idéias-forças que povoam, para o bem ou para o mal, o imaginário e o debate político nacional : a crença no Brasil “país do futuro”, a consolidação da “identidade nacional”, o desequilíbrio entre “os dois brasis”, a intervenção do Estado e a “sedução da tutela”, o papel dos militares “salvacionistas” e a conjugação entre liberdades públicas e desenvolvimento – enfim, as várias formas de que se reveste a velha questão, irresolvida, de atraso versus modernização.* », *art. cit.*, p. 22.

après la « Révolution de 1930 » et jusqu'à la fin de l'Estado Novo, puis de nouveau sous la troisième République⁵⁵, un mythe politique, encore amplifié par sa sortie dramatique, c'est qu'il a su appréhender les changements démographiques et gouverner en conséquence. Après son suicide, sa figure reste encore organisatrice de la vie et des références politiques, partageant durablement les débats entre pro et anti-getulistes.

Les décennies 1930-1940 sont en effet le moment d'une urbanisation et d'une industrialisation de la société brésilienne en même temps que d'une transition démographique. Le facteur décisif est la chute de la mortalité, notamment infantile, conjuguée au maintien de forts taux de natalité, de sorte que la population, sur l'ensemble de la période, passe de 30,6 millions entre 1920 et 1940 à 51 millions entre 1950 et 1960 et 71 millions dans les années 1960⁵⁶ soit une augmentation d'environ 40% en 30 ans. Ângela de Castro Gomes⁵⁷ identifie alors ici un élément qui vient renforcer une métaphore fondée sur ces changements démographiques : l'image d'un peuple jeune, tourné vers un futur prometteur. C'est cette image qui domine l'imaginaire national et la rhétorique politique de la période. En même temps que l'augmentation de la population, s'opère un exode rural en partie lié à l'urbanisation croissante (elle-même liée à l'industrialisation des régions urbaines) et à l'absence de réforme agraire. C'est le moment où les grandes villes du *Sudeste* deviennent les pôles majeurs d'attraction des migrants brésiliens, São Paulo en tête. C'est dans les années 1960 que la population brésilienne devient majoritairement urbaine après que la population urbaine a augmenté sans discontinuer depuis les années 1930 et particulièrement dans les années 1950, de 10 à 29 millions de personnes entre 1940 et les années 1960⁵⁸. Avec ces migrations, c'est le poids politique des villes qui prend de l'importance : leur représentation et leur participation politiques s'accroissent notamment à travers l'exercice du vote⁵⁹ avec le retour au régime républicain à partir de 1945. De même, avec la re-démocratisation du Brésil, les nouveaux partis politiques prennent de l'importance et certains s'organisent plus ou moins bien à

55 Après la « Révolution de 1930 » qui met fin à la République, Getulio Vargas prend la tête d'un Gouvernement Provisoire jusqu'en 1934. Après une « Contre-révolution » en faveur de la promulgation d'une nouvelle constitution et l'établissement de ladite constitution de 1934, Getulio Vargas est élu par le Congrès à la présidence de la nouvelle République, de 1934 à 1937. Le coup d'état de 1937 instaure la dictature de l'Estado Novo, le Congrès est fermé et les partis politiques dissous. En 1945, alors que le régime décline, un coup d'état dépose Vargas après la nomination de son frère à la tête de la police de Rio de Janeiro. Pendant les années de re-démocratisation du Brésil et la présidence du général Dutra, il se montra un parlementaire peu assidu et se retira dans sa ferme. Il revient, répondant aux appels des Brésiliens, à la présidence de la République jusqu'à son suicide en 1954.

56 Neide L. Patarra, « Dinâmica populacional e urbanização no Brasil : o período do pós-30 », in Boris Fausto, *História geral da civilização brasileira*, São Paulo, Difel, 1995, t. 3, v. 4., pp. 247-268, tableau I p. 256.

57 Ângela de Castro Gomes, *art. cit.*, p. 53.

58 Neide L. Patarra, *art. cit.*, tableau V p. 263.

59 Le suffrage direct dans le cadre de la Constitution de 1946 est alors obligatoire et réservé à la population alphabétisée, masculine et féminine et majeure.

l'échelle nationale.

De fait, ces évolutions qui se font conjointement aux mesures pour encourager l'industrialisation du pays, provoquent des changements dans les pratiques politiques dans le sens d'une réponse aux nouvelles demandes et réalités sociales : le désir d'accéder à un style de vie dit moderne, l'entrée des femmes dans le monde du travail et même les nouvelles conceptions du temps produites par la nouvelle perception du territoire à travers les grands travaux de voirie et les nouveaux média (radio, cinéma, développement de la presse grand public). Cette entrée dans l'ère des moyens de communication de masse contribue à l'échange des informations sur les actions du pouvoir et des revendications sociales. Si l'on associe désormais le chef de l'État à la représentation du pouvoir public, c'est que s'opère alors une transition d'une politique faite pour un ensemble de groupes sociaux identifiés comme des élites, à une politique de masse. On cherche désormais à prendre en considération scientifiquement les réalités sociales pour y apporter des solutions. C'est dans ces conditions que sont mis en place les premiers recensements par l'Institut Brésilien de Géographie et de Statistique (*Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*, IBGE), qui remplace, à partir de 1938 sous l'Estado Novo, l'ancien Institut National de la Statistique. Le premier recensement de 1940 s'insère dans les événements et fêtes organisés pour commémorer les dix ans de la « Révolution de 1930 » et donc Getulio Vargas : il donne lieu à une série de cartes et de données qui servent de base à la fois au contrôle de la population (régime dictatorial oblige) et à l'interventionnisme de l'État en matière d'action politique en dressant un portrait du Brésil en mutation. C'est ainsi que Vargas se fait l'artisan ambigu d'une action sociale travailliste en faveur du droit du travail pour les ouvriers urbains (les ruraux se trouvent exclus jusqu'aux années 1970-80), et organise l'action de l'exécutif en faveur de l'industrialisation et de la défense de la justice sociale. C'est un pacte politique entre le chef de l'État et le peuple qui en fixe les places respectives et détermine les liens entre eux. Cela justifie de se passer des corps intermédiaires (partis et Congrès) sous l'Estado Novo, et à partir du relatif assouplissement du régime en 1940, conditionne l'organisation des nouvelles formes de représentation et notamment les réalités syndicales corporatistes. C'est cela qui fonde le « populisme » de Vargas et de JK à connotation positive dans les discours contemporains : être en communication avec le peuple des travailleurs brésiliens⁶⁰.

60 On a déjà abordé rapidement les diverses perspectives sur la notion de populisme, cf. Chapitre 2, note 22, p. 62.

A/2 « A Marcha para o Oeste » : centralisation du pouvoir exécutif et pensée de l'espace dans la politique de développement

À une politique de masse correspond un projet nationaliste à l'échelle d'un Brésil repensé à mesure que l'on met en place de nouvelles institutions. Ce projet, fondé sur la nouvelle dimension urbaine et industrielle du pays, attribue à l'État un rôle de modernisateur et de civilisateur qui se traduit par l'interventionnisme. Mais cela signifie en contrepoint, et dans une volonté de réagir face à l'exode rural jugé négativement⁶¹, la re-qualification de l'espace intérieur, celui de la campagne et des *sertões*, là encore dirigée par l'État à travers un rôle d'organisateur qui s'incarne notamment dans la nouvelle définition d'un motif colonial, remis au goût du jour par G. Vargas et encore intensifié par JK avec Brasília, la *Marcha para o Oeste*. C'est ce qui fait qu'Ângela de Castro Gomes évoque à leur sujet ainsi que pour les hommes placés dans les principales institutions dévolues à ces politiques territoriales⁶² un rôle de « *statemaker* ». Dans ce cadre, moderniser le Brésil revient à prendre le contrôle effectif de l'intérieur du pays par le développement des transports mais aussi par l'organisation de fronts pionniers et la mise en valeur des ressources du pays, notamment agricoles. C'est que l'immensité du territoire brésilien est de longue date associée dans les écrits des intellectuels, à une richesse naturelle proportionnelle et donc à un destin exceptionnel⁶³ qu'il faut réveiller. Le Brésil rural apparaît, sous G. Vargas, comme le lieu privilégié de l'identité et des traditions nationales⁶⁴. Mais peu à peu, l'intérieur passe de conservatoire de l'essence du Brésil à lieu central et le *sertão* change d'acception. Claudia Damasceno⁶⁵ a étudié dans une perspective diachronique cette notion de *sertão* et la façon dont elle qualifie l'intérieur du territoire brésilien. Ce terme a d'abord désigné les territoires qui n'étaient pas occupés par les hommes – les Indiens qui y vivent en réalité, par opposition à ceux de la côte, ne laissent pas de marque de l'appropriation du sol lisibles par les colons – divisant ainsi l'espace entre la côte et l'espace à conquérir légalement. Il évolue dans le temps en fonction de l'avancée et de l'organisation spatiale des hommes et passe de l'espace barbare au-delà des fortifications à la désignation des terres lointaines et mystérieuses, dessinant une « frange pionnière »⁶⁶ réversible entre zone peuplée et zone vide, zone civilisée et zone sauvage, marginalité et centralité. Brasília est le produit d'une nouvelle évolution sémantique et les photographies de sa construction posent la

61 Maria Verônica Secreto, «A ocupação dos “espaços vazios” no governo Vargas : do “Discurso do rio Amazonas” à saga dos soldados da borracha », *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Cpdoc/FGV, v.2, n°40, juill.-déc. 2007, pp. 115-135.

62 Ângela de Castro Gomes, *art. cit.*,

63 *Idem.*

64 Laurent Vidal, *De Nova Lisboa à Brasília*, *op. cit.*, p. 203.

65 Claudia Damasceno, *Des terres aux villes de l'or : pouvoirs et territoires urbains au Minas Gerais (Brésil, XVIIIe siècle)*, Paris, Centre culturel Calouste Gulbenkian, 2003.

66 Pierre Monbeig, *Le Brésil. Brésil, terre de nuances*, Paris, Presses Universitaires, 1954.

question du sens donné au territoire ; sa construction est contemporaine de celle d'un certain nombre de nouvelles routes vers l'intérieur du Brésil, et elle intervient comme un moteur de l'intégration nationale elle-même permise par les politiques actives de développement/civilisation⁶⁷.

L'espace géographique symbolique devient alors une catégorie d'action politique. Ce qu'écrit Ricardo L. Farret⁶⁸ à propos du moment dans lequel s'insère Brasília est éclairant : celui d'une prise de conscience théorique de la pertinence de l'approche spatiale pour fonder des politiques publiques d'action sur le développement national et dans la sphère sociale. Ainsi, Brasília porte à un niveau plus élevé des politiques d'urbanisme et d'aménagement du territoire qui ont notamment conduit à la création de la ville de Goiânia en 1933 (inaugurée en 1943) et des nouvelles voies de communication ; de même la Super-intendance du Développement du Nordeste (SUDENE) créée en 1959 vient compléter une série d'institutions et de ressources nationales pour mettre en place les diverses modalités de l'intégration nationale selon deux catégories d'action : population et territoire. C'est la politique dite de nationalisation de l'Estado Novo avec les lois, en 1938, de nationalité, d'expulsion des étrangers et de contrôle de l'immigration, et les transformations du Département National de Peuplement en un Département National de l'Immigration, et du Service de l'Immigration, de la Re-forestation et de la Colonisation en Division des Terres et de la Colonisation. C'est encore la création de la Fondation Brésil Central en octobre 1943 dont le premier objectif est d'intégrer l'Amazonie au territoire national en gérant la création de pistes d'atterrissages, de villes, sur les nouvelles routes qui traversent le Brésil ; directement subordonnée au président, elle a le pouvoir de créer et d'administrer des voies de chemin de fer (Estrada de Ferro Tocantins), de posséder des entreprises, ou d'organiser des colonies agricoles (Vale dos Sonhos). C'est enfin l'IBGE qui, pour pénétrer l'ensemble du territoire, coiffe les diverses autorités municipales et fédérales avec lesquelles elle doit composer par une institution nationale. À travers l'action d'un État centralisé et fort, c'est au Brésil archipélagique que l'on souhaite mettre fin et c'est l'unité nationale que l'on cherche à incarner et réaliser.

L'IBGE contribue d'ailleurs à l'affirmation de l'État central sur les États fédéraux en contribuant à l'invention de la régionalisation du Brésil. Car parler du « *Nordeste* » ou du

67 Les questions relatives à Brasília dans le cadre de l'intégration nationale comme nouvelle appréhension du territoire brésilien ont été esquissées dans le cadre du M1 : Première partie, II, B, « De l'espace au territoire : le moment inaugural de Brasília et l'intégration nationale », pp. 40-44.

68 Ricardo L. Farret, « O Estado, a questão territorial e as bases da imlantação de Brasília », in PAVIANI, Aldo, *Brasília, ideologia e realidade. Espaço urbano em questão*, São Paulo, CNPq-Projeto, 1985, pp. 17-26. La même idée, pour la période 1930-1964 est développée par Ângela de Castro Gomes, *art. cit.*, p. 43.

« *Centro-Oeste* », est le fruit d'une élaboration intellectuelle idéologique et politique datée des années 1930-1940⁶⁹. Dans les recensements, les résultats sont désormais donnés selon ces régions qui s'appuient sur les découpages administratifs existants en les dépassant : les territoires ainsi rapprochés ne sont plus les divers États mais obéissent à des unités géographiques physiques (hydrographie, climat, etc.) et humaines (coutumes, fêtes, croyances, habitudes alimentaires). L'identité politique étatique est affaiblie au profit d'une série de symboles régionaux qui lient les divers États au travers d'une identité régionale culturelle, et plus largement nationale. Deux processus sont à l'œuvre, avec la volonté d'un côté de limiter les prétentions séparatistes redoutées en unifiant le territoire sous l'autorité d'un État centralisé – c'est la dimension géo-politique –, et de l'autre, un renversement actif des conceptions du territoire brésilien sous l'impulsion des intellectuels de l'IBGE qui illustrent la *Revista Brasileira de Geografia*, les nouvelles cartes du territoire et les manuels scolaires. Brasília est un produit de ce temps où le développement régional n'entre plus en contradiction avec le développement national, où la régionalisation acquiert un sens positif du fait même de la centralisation d'un régime autoritaire, d'un temps où les intellectuels et le pouvoir définissent de nouvelles relations.

B – Nationalisme culturel et institutionnalisation des milieux intellectuels et artistiques : définir une culture et une identité brésiliennes

L'identité nationale, on l'a vu, est une réalité spatiale qui se construit à l'échelle du pays. Pour cela, elle nécessite des vecteurs et la production d'un contenu, d'une culture nationale qu'il faut partager. C'est que l'on cherche à rattraper le « retard » également dans le domaine de la culture et des arts : Brasília est présentée dans les discours officiels comme la marque de l'achèvement de l'indépendance brésilienne en réalisant l'autonomie économique⁷⁰, mais les courbes de l'architecture d'Oscar Niemeyer, dont on nuancera l'audace au chapitre suivant, procèdent de la même façon d'une volonté d'expression au sein d'une culture nationale qui retranscrit un idéal de « Brasíliaité »⁷¹. Le nationalisme culturel, en plus de participer à la fabrication d'une identité nationale particulière à cette période, est la manifestation d'une volonté de prouver qu'il existe une tradition intellectuelle et des œuvres culturelles brésiliennes. La réflexion sur la définition des traits de l'identité brésilienne, qui est commune à un grand nombre d'intellectuels et d'artistes de la période, s'opère donc simultanément à l'échelle du Brésil dans la prise en compte de ses particularités régionales et

69 Ângela de Castro Gomes, *art. cit.*

70 Mémoire de M1, Première Partie, II, C, p. 46.

71 Mémoire de M1, Première Partie, II, A.

en relation avec les courants internationaux. L'insertion d'un certain nombre d'artistes brésiliens, comme le peintre Di Cavalcanti (qui peint en 1958 une œuvre pour la cathédrale de Brasília) ou l'un des théoriciens du mouvement moderne et collaborateur du Service du Patrimoine Historique et Artistique, Oswald de Andrade, dans les réseaux internationaux de sociabilité intellectuelle notamment à Paris, permet à ces intellectuels de rechercher une langue nationale tout en liant ces nouvelles productions aux valeurs consacrées dans le reste du monde⁷². Et tout cela passe en partie par une inversion de la définition de l'identité brésilienne : la civilisation ne réside plus dans le « blanchissement de la population »⁷³ mais au contraire dans le métissage et la diversité notamment de couleurs, qui fait la véritable « race brésilienne »⁷⁴, permettant au passage de se prévaloir d'une démocratie raciale exemplaire mais mythique devant ses voisins⁷⁵. Et cette inversion se traduit par la volonté, dans la culture nationale, de concilier cette diversité qui se traduit à la fois par des traditions populaires, orales, une culture érudite, écrite, etc.

Cette pensée qui se forme, s'entretient et se diffuse à travers des écrits et des œuvres, agrège les intellectuels qui la formulent autour de lieux et de personnages particuliers. Ce sont d'abord des revues comme la *Revista do Brasil* et l'un de ses personnages centraux l'écrivain, traducteur et éditeur Monteiro Lobato, mais encore les revues modernistes des États du Centre-Ouest et du Sud, comme *Estética*, *Novíssima*, *A Revista de Antropofagia* ou la *Revista do Globo*, ou sympathisantes de ce courant comme la *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, ou le *Boletim de Ariel*. Ce sont des collections d'ouvrages ensuite, consacrées à des sujets proprement brésiliens : formation historique et sociale, questions ethnographiques et géographiques, politiques, etc., à l'exemple de la Collection Documents Brésiliens dirigée à partir de sa création par les éditions José Olympio en 1936 par Gilberto Freyre⁷⁶. Et ce sont enfin des musées et des événements comme la première Biennale, en 1951, du Musée d'Art Moderne de São Paulo créé en 1947, qui réunissent des artistes brésiliens et étrangers de 21 pays. De la sorte, apparaissent de véritables milieux intellectuels et artistiques à l'image du réseau moderniste d'écrivains, poètes, sculpteurs, peintres et architectes. La semaine de l'art moderne en 1922 donne sa cohésion au modernisme en tant que mouvement culturel : la

72 Eliana de Freitas Dutra, « “Seremos universais, porque nacionais” », *art. cit.*

73 Les politiques d'immigration de la « Vieille » République poursuivent cette volonté à travers une immigration sélective, blanche et européenne ou japonaise, devant apporter avec elle ses valeurs morales et de travail.

74 Ângela de Castro Gomes, *art. cit.*, pp. 51-52.

75 Thomas Skidmore, *Black into White. Race and Nationality in Brazilian Thought*, Duke University Press, 1993 (1ère éd. 1974).

76 Mais ce sont aussi les collections *Biblioteca Histrica Brasileira* dans les années 1940, puis, dans les années 1960, les collections *Retratos do Brasil*, de la *Civilização Brasileira*, de *Corpo e Alma do Brasil*, *Reconquista do Brasil*, *Memória Brasileira*, *Dimensões do Brasil*. Eliana de Freitas Dutra, « “Seremos universais, porque nacionais” », *art. cit.*

recherche d'un renouvellement drastique des formes d'expression artistiques (notamment l'écriture) pour s'émanciper des canons européens encore trop pesants et affirmer une culture proprement brésilienne. Y prend part l'écrivain Mário de Andrade qui théorise un « *ser nacional* » combinant les cultures érudites et populaires dont la trajectoire est paradigmatique de la nouvelle élite artistique : en plus de ses divers écrits militants et de son projet pour une *Enciclopédia brasileira*, il participe à l'*Instituto Nacional do Livro* (INL, créé en 1937), rentre au Secrétariat à la Culture de l'État de São Paulo (de 1935 à 1938) où il met en place des missions d'enregistrement du folklore brésilien, puis participe, au sein du Ministère de l'Éducation et de la Santé à la conception du *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (SPHAN), auquel il a collaboré par la suite⁷⁷.

Tout cela ne serait pas possible sans le patronage de l'État qui, d'une part continue et intensifie ses liens avec les intellectuels sur les productions desquels il légitime son action et son interventionnisme accru, et qui entretient d'autre part les conceptions modernes de l'identité et de la culture brésiliennes et appuie sur elles son idéologie politique de développement et de modernisation. Ainsi, pendant l'ère Vargas, la culture devient une affaire officielle dotée d'un budget propre et caractérisée par la création d'une « intelligentsia » intervenant dans tous les secteurs de production, de diffusion et de conservation qu'il soit question de l'art populaire et ancien (SPHAN, Archives publiques, etc.), ou de l'activité érudite (système d'enseignement, cinéma, théâtre, musique, beaux-arts)⁷⁸. En témoigne le Conseil Consultatif du SPHAN où siègent le directeur de l'institution, les directeurs des musées nationaux, et une dizaine de membres nommés directement par le Président de la République et dont les membres intègrent en même temps les cadres de l'Académie des Lettres, de l'Institut Historique et Géographique ou du Conseil Fédéral de la Culture. La figure du ministre de l'éducation et de la santé, Gustavo Capanema, en poste entre 1934 et 1945, est centrale à la fois dans la structuration de l'administration de la culture et de l'éducation au sein du Ministère et dans la formulation des politiques publiques culturelles⁷⁹. Plusieurs processus d'intégration des intellectuels et des artistes sont à l'œuvre : le recrutement grandissant d'intellectuels insérés dans les sociabilités des élites à tous les rangs des institutions existantes ou nouvelles et à travers lequel était exercée sur leur production une influence en faveur de l'idéologie politique dominante ; la diffusion et la consécration d'un choix d'œuvres produites, notamment pour leur valeur pédagogique (un des outils conceptuels du gouvernement Vargas

77 Eliana de Freitas Dutra, « “Seremos universais, porque nacionais” », *art. cit.*

78 Sergio Miceli, *Les intellectuels et le pouvoir au Brésil (1920-1945)*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble & MSH, 1981 (1ère éd. Thèse à l'EHESS sous la direction de Pierre Bourdieu en 1978).

79 Helena Bomeny (org.), *Constelação Capanema : intelectuais e políticas*, Rio de Janeiro, FGV, Bragança Paulista (SP), Editora da Universidade de São Francisco, 2001.

est le livre *Marcha para o Oeste*, du poète moderniste Cassiano Ricardo, publié en 1940). Sur ce dernier point, c'est le Ministère de l'Éducation et de la Santé qui mène l'action pédagogique, sous la houlette de G. Capanema, dans les domaines de l'art, de la musique et des lettres, et en collaboration avec le Département de la Presse et de la Propagande (DIP)⁸⁰. Ainsi, entre 1930 et 1945, s'opère ce que Sergio Micelli a appelé la « constitution d'un marché central de postes publics »⁸¹ par la centralisation et l'arrangement des réseaux d'influence, qui résulte dans la structuration d'un appareil bureaucratique avec des ministères (dont l'important ministère de l'Éducation et de la Santé Publique en 1930), des organismes directement liés à la Présidence de la République (dont l'également important DIP qui gère la censure et produit des films en faveur du pouvoir et par lequel a été contracté Jean Manzon), et toute une série de conseils consultatifs qui opèrent dans tous les domaines (économique, commercial, etc.). L'*Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB), lié au Ministère de la Culture mais indépendant administrativement, créé en 1955 sous la présidence de Café Filho, en est un exemple type. Particulièrement actif pendant la période JK, l'ISEB fait du nationalisme un discours scientifique à travers la formulation et la fondation rationnelle de l'idéologie national-développementiste du gouvernement – même s'il existe des dissensions au sein de l'institution et qu'elle adopte une posture plus critique du gouvernement JK à mesure que la fin du mandat approche⁸². Son directeur, Roland Corbisier, nommé par JK lui-même après qu'il a soutenu sa candidature pendant la campagne présidentielle, donne même un séminaire sur Brasília pendant le moment inaugural dont on tire une publication⁸³ qui est un produit de cette idéologie : la ville doit permettre d'atteindre l'indépendance économique et en cela elle représente le programme développementiste car elle permet d'appuyer les intérêts « endogènes » de la bourgeoisie brésilienne, d'en finir avec « la civilisation littorale » et de refonder une culture « [authentiquement] » brésilienne, de servir « d'instance pédagogique suprême » pour le pays⁸⁴.

80 Trois objectifs apparaissent : donner un contenu national à l'éducation (exaltation des héros et du passé réinterprétés par l'Estado Novo, Brésilianité catholique, langue portugaise), structuration d'un cursus scolaire officiel, effacement des minorités culturelles, ethniques et linguistiques. Simon Schwartzman, Helena Bomeny, Vanda Maria Ribeiro Costa (org.), *Tempos de Capanema*, São Paulo, Paz e Terra, FGV, 2000.

81 *Ibid*, p. 115.

82 Hélio Jaguaribe, membre de l'ISEB, publie *O Nacionalismo na atualidade brasileira*, Rio de Janeiro, ISEB, 1958.

83 Roland Corbisier, *Brasília e o desenvolvimento nacional* (conférence), Ministério da Educação e Cultura, ISEB, 1960.

84 La thèse remarquable de Vânia Maria Losada Moreira analyse très finement l'idéologie de l'ISEB (ainsi que l'ensemble des débats sur la question de Brasília) : *Brasília : a construção da nacionalidade. Dilemas, estratégias e projetos sociais (1956-1961)*, Thèse de doctorat auprès du Département d'Histoire de la Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de São Paulo sous la direction de A. Fernanda Pacca de Almeida Wright, 1995. On reviendra sur ces questions dans le courant de l'analyse dans la mesure où elles nourrissent les acteurs du moment inaugural. D'autres informations plus générales sur l'ISEB sont issues de l'ouvrage de Daniel Pecaute (dir.), *Entre le Peuple et la Nation. Les Intellectuels et la politique au*

C'est donc, pour conclure, un État éducateur qui élabore et diffuse une idéologie de la « Brésilianité » à travers des politiques et des institutions culturelles dont le but avoué est de conduire le peuple brésilien vers sa « phase de culture »⁸⁵, à travers, en plus de tout ce dont on vient de parler, de nouvelles fêtes nationales synthétiques où sont définis à l'avance à la fois le lieu, le cérémonial, la musique, les habits, les déplacements, ainsi que l'enregistrement photographique⁸⁶. Pour ce faire, il se repose en outre sur une série d'intellectuels et en particulier le milieu moderniste qui se démarque par sa recherche de formes artistiques purement brésiliennes en rupture avec les productions culturelles brésiliennes précédentes jugées soit académiques, soit parnassiennes ou symbolistes, qui se contentent de reproduire les canons européens sans apporter de création, et par son retour à une préoccupation sociale⁸⁷. Il fonde sur cette idéologie ses désirs de développement et de modernisation ainsi qu'une volonté de rayonnement et d'affirmation internationaux⁸⁸. Les évolutions démographiques comme les efforts de centralisation nationaliste que l'on vient d'évoquer ici ont une réalité visuelle qui apparaît dans la culture visuelle – au sens large de l'architecture et des arts plastiques qui nourrissent les imaginaires et les représentations – du Brésil et de Marcel Gautherot.

III – Marcel Gautherot de Paris à Brasília : vie et œuvre dans les cultures visuelles de la modernité occidentale et brésilienne

Des historiennes de l'art comme Anat Falbel ou Heliana Angotti Salgueiro, qui se sont respectivement intéressées à Peter Scheier et Marcel Gautherot⁸⁹, ont souligné à plusieurs reprises l'importance, pour la compréhension du travail de ces photographes, de leur condition d'immigrés européens – Marcel Gautherot le Français, Peter Scheier l'Autrichien. Mais de France viennent aussi Pierre Verger et Jean Manzon, Thomas Farkas, lui, de Hongrie, le

Brésil, Paris, éditions MSH, collection Brasília, 1989, pp. 94-125.

85 La « *fase da cultura* » est le but vers lequel tendent les dispositions de l'INL ; Eliana de Freitas Dutra, « “Seremos universais, porque nacionais” », *art. cit.*

86 Cela éclaire d'un nouveau jour la compréhension des fêtes du moment inaugural de Brasília par rapport au mémoire de M1. Informations dans Eliana de Freitas Dutra, « “Seremos universais, porque nacionais” », *art. cit.*

87 Maria Cecília Londres Fonseca, *O Patrimônio em processo : trajetória de política federal de preservação no Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, MinC – Iphan, 2005.

88 Sur les questions de la politique diplomatique, on avait évoqué dans le M1 le tournant d'une dimension « ornementale » à une dimension « instrumentale » de la diplomatie brésilienne dans les années 1930, et vers la synthèse entre recherche de prestige et pragmatisme d'une diplomatie, outil de développement, cf. Mémoire de M1, première partie, II. C « De la critique nationaliste à la renommée internationale : le moment inaugural, vitrine internationale du nouveau Brésil ? », p. 46.

89 Anat Falbel, « Le photographe Peter Scheier : la transparence et le palimpseste », *Sociétés & Représentations*, 2010/2, n°30, <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2010-2-page-27.htm>, consulté le 02/03/2013 ; Heliana Angotti Salgueiro principalement dans *O olho fotográfico. Marcel Gautherot e seu tempo*, São Paulo, MAB - FAAP, 2007 (avec Lygia Segala et Olivier Lugon).

photo-journaliste René Burri, qui ne s'est jamais installé au Brésil, est Suisse, et Jesco von Puttkamer, bien que né dans l'État de Rio de Janeiro, est d'origine allemande et c'est là qu'il se forme et s'initie à la photographie. Ils ne sont donc *a priori* pas familiers avec les structures idéologiques, politiques et culturelles du Brésil telles que l'on vient de les établir, et pourtant, il nous semble falloir revenir sur une hypothèse conclusive du mémoire de Master 1. En effet, on leur supposait d'abord le goût, sinon pour l'exotisme de la « ville dans la jungle »⁹⁰ au moins pour l'événementiel, d'après l'appartenance de certains des photographes au photo-journalisme et leurs origines diverses, et on faisait en suivant l'hypothèse de la constitution d'un milieu international de photographes autour du moment inaugural de Brasília avec ses logiques propres. Le goût pour l'événementiel est probablement en partie vérifiable, on le verra au chapitre suivant, et, s'il n'est pas à l'origine des travaux de photographes comme M. Gautherot, il caractérise probablement certaines de leurs photographies à travers le jeu des publications. Quant à un milieu professionnel des photographes de Brasília, s'il y a une certaine cohésion⁹¹, il semble bien plus falloir insérer ces hommes – au moins pour Gautherot et Scheier – dans les réseaux modernistes, d'autant plus que le milieu de la photographie au Brésil n'en est qu'au moment de sa structuration, notamment autour du développement de la presse illustrée.

A - Marcel Gautherot, les modernistes et l'institution du patrimoine au Brésil : professionnalisation du photographe et photographie comme ressource d'un milieu professionnel

A/1 « Fotografia é arquitetura »⁹² : Marcel Gautherot, une éducation européenne ?

On constate souvent⁹³ avec un certain étonnement, ou en tous les cas, avec une certaine admiration, l'importance des archives de Marcel Gautherot – que ce soit pour leur nombre (près de 25000 images sont conservées à l'Institut Moreira Salles), pour leur qualité esthétique ou pour leur diversité. Cela vaut au photographe, selon le site de l'IMS, d'être considéré par le

90 Il est écrit dans la version française « ville des savanes », mais « *The city in the jungle* » dans la version anglaise, et « *La ciudad de las selvas* » en espagnol. J. O. de Meira Penna, « Le Brésil construit une nouvelle capitale », dans *Brasília*, Rio de Janeiro, Division Culturelle du Ministère des Relations Internationales, 1960 (édition trilingue français, anglais, espagnol).

91 Anat Falbel, lors d'un entretien à São Paulo en novembre 2013, nous disait que selon les informations qu'elle avait trouvées sur Peter Scheier à travers ses notes personnelles et des entretiens avec sa famille, les photographes qui enregistrent les travaux de la nouvelle capitale se promenaient ensemble dans les rues, faisaient les voyages ensemble, lisaient les mêmes revues et prenaient les mêmes photographies.

92 Citation d'une déclaration de Marcel Gautherot (sans référence) faite par Heliana Angotti, *ibid.*, p. 75.

93 Sergio Burgi, coordinateur de la division Photographie de l'IMS, le rappelle dans chaque ouvrage sur Marcel Gautherot qu'il préface, que ce soit dans « O Acervo fotográfico de Marcel Gautherot no IMS », in Heliana Angotti-Salgueiro (org.), *op. cit.*, ou avec Samuel Titan Jr (org.), dans *Marcel Gautherot. Brasília*, São Paulo, IMS, 2010.

poète moderniste *mineiro* Carlos Drummond de Andrade comme « l'un des principaux producteurs de documents sur la vie nationale »⁹⁴. Plutôt que de s'étonner de l'ampleur d'une production qui comprend l'enregistrement des jardins de son ami Roberto Brule Marx, des fêtes populaires (carnaval, processions, etc.), des édifices modernistes (surtout les œuvres d'O. Niemeyer de Pampulha à Brasília) et des édifices baroques et autres monuments urbains, des paysages (la mer ou le *sertão*, la flore, etc.), des marques de la modernité (usines et ports, etc.), on émet l'hypothèse que c'est parce qu'il s'insère dans le milieu moderniste tel qu'on a commencé à le présenter et à le contextualiser dans la partie précédente, qu'il peut photographier l'ensemble de ces thèmes. On comprend alors très bien que ce soit l'idée d'une modernité dynamique qui se caractérise par une construction perpétuelle qui motive l'œil du photographe et unifie son œuvre⁹⁵. Cette modernité n'est pas théorique mais il s'agit de celle qui est le produit élaboré par l'idéologie nationaliste depuis les années 1930 et intériorisée par les intellectuels, les artistes et les institutions avec lesquels il entretient des liens d'amitié et professionnels : Rodrigo Melo Franco de Andrade (au sein du SPHAN), Edison Carneiro (au sein de la Commission Nationale du Folklore), Oscar Niemeyer et Roberto Brule-Marx entre autres⁹⁶.

Cette modernité, c'est aussi celle de l'architecture européenne comme l'a bien montré Heliana Angotti-Salgueiro⁹⁷. Sa formation parisienne l'amène à fréquenter l'École Nationale des Arts Décoratifs à partir de 1925 où il suit des études d'architecte-décorateur. Et déjà à partir des années 1930 à un peu plus de 20 ans, il commence à évoluer dans les milieux de la photographie qui, dans l'entre-deux guerres, sont d'autant plus actifs que Paris constitue le lieu de convergence des jeunes photographes du monde entier qui travaillent en lien avec les arts graphiques et la publicité, à mesure que se développe les revues de photo-journalisme. C'est pendant les années de formation et de vie parisiennes de Marcel Gautherot, qu'Heliana Angotti-Salgueiro – et nous souhaitons nuancer cela au moins dans le cadre des photographies

94 Les citations portugaises sont, respectivement, « *“o mais artista” dos fotógrafos* » et « *um dos mais notáveis documentadores da vida nacional* », <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/marcel-gautherot>, dernier accès le 10/05/2014.

95 Antonio Fernando de Franceschi (présentation), *O Brasil de Marcel Gautherot*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2001 ; voir également Heliana Angotti-Salgueiro (org.), *op. cit.*

96 On ne cherche pas ici à nier son goût pour la diversité brésilienne et sa volonté d'enregistrer l'ensemble de ses réalités. Marcel Gautherot, dans un entretien mené avec Lygia Segala, évoque un livre non réalisé sur l'habitat populaire dans la nouvelle capitale, refusé pour être « *muito feio* », très laid (mentionné dans Heliana Angotti-Salgueiro, *op. cit.*, p. 274). Dans son compte-rendu d'ouvrage, Ana Maria Mauad en tire l'idée d'un intérêt personnel du photographe qui entre en conflit avec celui des institutions pour lesquelles il travaille (Ana Maria Mauad, « *Visões plurais em um único olhar. A experiência fotográfica de Marcel Gautherot, 1940-1960* », *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, vol. 16, n°2, juil.-déc. 2008, pp. 267-275, http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142008000200009&lng=en&nrm=iso, consulté le 15/04/2013). Au contraire, cela peut témoigner de son intérêt permanent pour des problématiques liées à son travail au sein du SPHAN, d'enregistrement de l'habitat populaire.

97 *Ibid.*

de Brasília – identifie la constitution, avant son arrivée au Brésil, de son « *Olho fotográfico* », son regard photographique⁹⁸ ; s'il participe d'après elle aux « représentations du Brésil moderne »⁹⁹, c'est son expérience antérieure qui prime : son art de la composition et du cadrage, la qualité de sa technique sont déjà présents dans son travail, avant sa vie brésilienne. Ce qui change, c'est sa capacité d'adaptation aux conditions locales de lumière ou de chaleur. Mais dans ses photographies de Brasília, sa représentation de l'espace et des structures modernistes, elle voit d'abord et avant tout l'adage de Moholy-Nagy qui, en 1928, écrivait « la photographie est une pure *mise en forme* de la lumière »¹⁰⁰. C'est l'un des nombreux théoriciens internationaux d'une Nouvelle Vision, *Neue Sehen* qui, de l'architecture du Bauhaus à la photographie, innove par des angles en contre-plongée, des lignes diagonales pour créer des perspectives dynamiques, un travail sur l'ombre et la lumière et des effets spectaculaires pour révéler les aspects complètement nouveaux du monde – c'est, aux États-Unis, l'avènement d'une photographie sans fard, *straight*, qui rend fidèlement son sujet¹⁰¹. H. Angotti en identifie les codes dans les photographies de Gautherot : la netteté et le plan rapproché. Dans les photographies des échafaudages des ministères de Brasília (*illustrations 40 à 42 par exemple*), c'est l'expression du constructivisme européen des années 1920¹⁰² à travers la représentation abstraite des structures métalliques de la construction¹⁰³.

Pendant ses études à l'ENSAD, il se familiarise en effet avec l'architecture moderne internationale et ses codes par le biais de revues notamment allemandes, très importantes dans la diffusion des modes de représentation des formes et des volumes¹⁰⁴ – dans un temps où les revues de design sont alors d'importants lieux de débats des théories photographiques¹⁰⁵ –, au cours de voyages en Allemagne, de visites de constructions de Le Corbusier et déjà, à travers un intérêt marqué pour les propositions modernistes de l'habitat. Il rencontre même l'architecte dans le cadre de son activité d'ensemblier-décorateur, ainsi que Pierre Jeanneret quand, en 1929, il se voit décerner avec Jacques Azéma un prix lors du « concours international du consortium Thonet-Mundus », dont les deux architectes sont membres du

98 *Ibid.*, p. 25.

99 *Ibid.*, p. 29.

100 « *A fotografia é a pura mise en forme da luz* », cité par Heliana Angotti, *ibid.*, p. 71.

101 Michel Frizot (dir.), *Histoire de voir, t.2 Le Médium des temps modernes (1880-1939)*, *op. cit.*, pp. 112-113.

102 Qui touche, en plus de l'architecture, de la photographie et des arts plastiques traditionnels, les domaines de la typographie, du photo-montage, etc.

103 Heliana Angotti-Salgueiro, « Fotografando a arquitetura : barroca, vernacular, moderna », *in ibid.*, p. 254.

104 Heliana Angotti-Salgueiro, *ibid.* ; Anat Falbel, *art. cit.* ; Olivier Lugon, « Maisons signées, images anonymes », *in* Antoine Baudin (éd.), *Photographie et architecture moderne. La collection Alberto Sartoris*, Lausanne, Presses Polytechniques et universitaires romandes, 2003.

105 Herbert Molderings, « L'esprit du constructivisme », *Études photographiques*, 18 mai 2006, <http://etudesphotographiques.revues.org/2543>, url vérifiée le 04/07/2014.

jury. C'est pendant ces années, qu'il développe un goût caractéristique de cette génération¹⁰⁶ de l'*Esprit Nouveau*¹⁰⁷, pour un espace structuré par la géométrie et où il acquiert, en disciple de Le Corbusier, les clés de lecture de l'espace moderniste de sorte qu'il sait en représenter les qualités et non seulement les caractéristiques : des formes qui se répondent, la clarté d'un ensemble cohérent et en lien avec son paysage, les jeux d'ombres, des textures rendues sensibles¹⁰⁸. Plus encore qu'observateur, il prend part activement en faveur du mouvement moderniste international lors de rencontres comme le rassemblement pour l'habitat de Weissenhof à Stuttgart en 1927, ou encore et surtout au Congrès de Sohlberg, en 1930, organisé par des mouvements européens de jeunes pacifistes, lors duquel il prononce un « Discours sur l'architecture française » rédigé par lui-même en vue d'une publication dans la revue *Notre Temps*. Il y critique les penchants régionalistes de l'architecture française et valorise l'« esprit nouveau » à travers des citations d'articles de Le Corbusier sur l'urbanisme et l'architecture¹⁰⁹, et de théories du Bauhaus ; il préfère l'habitat collectif construits avec des matériaux standardisés et nouveaux, au non-sens que constitue les styles normand ou alsacien.

A/2 Marcel Gautherot dans les milieux modernistes brésiliens de l'architecture :

Pampulha, la Casa das Canoas et le Ministère de l'Éducation et de la Santé ou les jalons de l'institutionnalisation moderniste sur le chemin de Brasília

Marcel Gautherot, de la reconnaissance parisienne à la professionnalisation brésilienne. À la fin des années 1930 à Paris, Marcel Gautherot commence à être reconnu en tant que photographe. Ses clichés sont publiés, entre 1928 et 1940, dans l'album annuel de la revue *Arts et métiers graphiques, Photographie* ; il participe en outre à l'Exposition Internationale de la Photographie Contemporaine du Musée des Arts Décoratifs de Paris en

106Heliana Angotti-Salgueiro, *ibid.*, p. 75.

107La revue fondée en 1920 par Le Corbusier et qui donnera son nom au pavillon de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, véhicule un concept global de modernité qui touche l'ensemble des domaines des arts et de la vie quotidienne et leur applique un ensemble de notions vagues, de lois fondamentales et immuables. Pour l'urbanisme, ces notions s'incarnent dans la « machine à habiter », le pavillonnaire, l'importance de la géométrie, etc. C'est dans cette revue que Le Corbusier publie initialement les articles regroupés dans *Vers une architecture* Yve-Alain Bois, « L'Esprit Nouveau », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/l-esprit-nouveau/>, (consulté le 8 juin 2014).

108A propos de Lucien Hervé qui photographie en 1949 l'Unité d'habitation de Marseille, Le Corbusier déclare que le photographe « saisit l'imbrication et la lumière, les sensations de texture, les proportions, le rapport entre le bâtiment et le paysage », « voici des photographies d'ossatures prises au hasard où apparaissent des poutres et des poteaux de béton armé ou des fers profilés combinés avec des poutrelles de tôle et d'aluminium pliées, [...]. Le chantier en est plein ; une atmosphère de cohérence, [...], de répercussion d'une forme sur une autre, d'une surface sur une autre, d'une ligne sur une autre, règne de haut en bas. Voilà le triomphe de l'Unité de Marseille, dans cette structure interne qui rendait les visites de chantier réconfortantes, encourageantes par cette harmonie, fille de l'exactitude ressentie par tous. » ; Nathalie Herschdorfer, Lada Umstätter (dir.), *Construire l'image : Le Corbusier et la photographie*, Paris, éditions Textuel, 2012, citations p. 114.

109« La lumière comme base de l'architecte », « la construction qui s'insinue dans le site », « la machine à habiter », etc. Heliana Angotti, *ibid.*, p. 75 et « Marcel Gautherot et la naissance photographique de Brasília », in Laurent Vidal, *La Ville au Brésil (XVIIIe-XXe siècles). Naissances, renaissances*, Paris, Les Indes Savantes, 2008, pp. 35-47).

1936, il expose des photographies avec des sculptures de Picasso en 1937 lors de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques, et la même année, un photo-reportage intitulé « La Maison rurale en France » est exposé dans le cadre du Congrès international du Folklore au Musée d'Art Moderne de Paris, un autre tiré de son voyage au Mexique est publié dans *Voilà* en 1938. Pourtant, c'est au Brésil qu'il se professionnalise à travers des commandes variées aussi bien d'institutions comme le SPHAN, la Campagne Nationale de Défense du Folklore Brésilien, le Ministère des Relations Extérieures, que de ses amis intellectuels et artistes, et que des entreprises, des industriels ou des particuliers, auxquelles il répond en parallèle avec son projet personnel de documentation complète du pays. Ces commandes l'amènent à photographier l'architecture brésilienne dans sa diversité, du baroque au vernaculaire et au moderne en près de 8000 photographies, tant et si bien qu'Heliana Angotti écrit de lui qu'il peut être considéré comme « le photographe de la naissance du mouvement moderne au Brésil »¹¹⁰. Ainsi, il photographie les travaux des architectes brésiliens parmi les plus importants : Oscar Niemeyer d'abord, puis Eduardo Reidy, les frères Marcelo, Mauricio Roberto, etc. Dès 1942, soit deux ans après son installation définitive au Brésil, il se lie d'amitié avec l'architecte Oscar Niemeyer qui vit de très grandes commandes publiques et bien peu de commandes industrielles. Il lui commande l'enregistrement du nouvel ensemble construit à Pampulha sous l'administration de Juscelino Kubitschek – Thomaz Farkas en prendra des photographies également à la fin des années 1940. Un lac artificiel, déjà, est aménagé, et puis sont construits l'église São Francisco de Assis, un casino (qui devient Musée d'Art de Pampulha en 1957 après l'interdiction nationale du jeu sous Dutra en 1946), une salle de bal populaire (*Casa do Baile*), et un Yacht Tennis Club. Mais Pampulha, ce sont aussi des œuvres d'artistes du mouvement moderniste, liés à la carrière de Niemeyer et pour deux d'entre eux au projet de Brasília : les jardins de Roberto Brule Marx, les peintures murales de Cândido Portinari qui représentent un rappel du Brésil colonial, les sculptures d'Alfredo Ceschiatti, etc. C'est par le biais de ces photographies d'architecture moderne brésilienne qu'il acquiert une renommée internationale quand, dès le milieu des années 1950, elles intègrent les publications internationales ainsi que des collections comme celle d'Alberto Sartoris dont 7 des photographies sur Pampulha et le Grand Hôtel de Ouro Preto¹¹¹ – en France, la revue spécialisée d'architecture, *L'Architecture d'Aujourd'hui*¹¹² publie un numéro spécial en 1947

110« *Ele pode ser considerado o fotógrafo do nascimento do movimento moderno no Brasil [...]* », Heliana Angotti, *ibid.*, p. 253.

111Petite ville du Minas Gerais, inscrite au Patrimoine National depuis 1932, sur demande de Getulio Vargas.

112Revue spécialisée qui naît en 1930 et a pour ambition de s'adresser à des professionnels. Elle participe à faire de la nouvelle architecture un phénomène dominant, en même temps qu'une donnée factuelle qui correspond à l'époque ; à partir des années 1930, la publication de sujets internationaux devient un exercice obligé, avec un intérêt pour les incarnations particulières et les caractéristiques nationales de l'architecture moderne.

sur le Brésil. Il collabore au Brésil, à la revue *Módulo*, revue d'architecture et d'arts visuels brésiliens, fondée en 1955 par nul autre qu'Oscar Niemeyer¹¹³. L'hypothèse que développe Marie-Madeleine Ozdoba à propos des photographies de Brasília sur leur rôle de diffusion et de moyen d'existence de l'architecture moderne dans le monde, en la donnant à voir « à l'état réalisé »¹¹⁴, Heliana Angotti l'énonce également en expliquant, qu'en se diffusant, les photographies de ces revues nationales et étrangères développent un « capital de séduction certain à l'égard de l'architecture moderne brésilienne, particulièrement l'enregistrement de la construction de Brasília »¹¹⁵.

Marcel Gautherot dans les sociabilités du modernisme brésilien : la Casa das Canoas. Ce qui se dessine alors, c'est un milieu de l'art moderne autour de l'architecture et des arts plastiques, qu'intègre Marcel Gautherot en qualité d'agent de diffusion des œuvres d'art, et grâce auquel il se professionnalise et acquiert une certaine renommée. Héliana Angotti a montré comment la maison moderne d'Oscar Niemeyer, la *Casa das Canoas*, construite en 1953 sur les hauteurs de Rio, a joué le rôle de foyer pour ce milieu – comme celle de Roberto Brule-Marx, à la campagne. Lieu de rencontre d'architectes, de poètes, d'artistes plasticiens et de musiciens de la *bossa nova* comme Tomb Jobim et Vinicius de Moraes, c'est l'endroit d'un échange créatif entre les modernistes où se développent et s'entérinent des positions théoriques à la recherche d'une identité plastique¹¹⁶. C'est notamment à la *Casa das Canoas* que Marcel Gautherot peut développer ses liens avec les artistes modernes et notamment Alfredo Ceschiatti. Il en photographie les sculptures en multipliant les angles de vue dans les jardins de la villa qui apparaît aussi nettement dans les compositions, et en fait un véritable *portfolio* où « l'architecture et la sculpture modernes étaient indissociables et en harmonie, tout comme l'étaient leurs auteurs »¹¹⁷. C'est aussi le lieu d'autres liens, avec le politique : on organise une exposition à la villa pour l'anniversaire de la revue *Módulo* en 1956, où sont réunis des modernistes, artistes plastiques et écrivains, et Juscelino Kubitschek. À cette occasion, il invite Oscar Niemeyer à construire Brasília – Ceschiatti, qui fait partie du groupe,

Hélène Jannière, *Politiques éditoriales et architecture « moderne »*. *L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Paris, Arguments, 2002.

113Heliana Angotti-Salgueiro, *ibid.*.

114Marie-Madeleine Ozdoba, « La Construction de Brasília, une aventure médiatique », *Culture visuelle. Média social d'enseignement et de recherche*, 6 décembre 2012, <http://culturevisuelle.org/plancoupeimage/archives/158>, consulté le 02/01/2013.

115Heliana Angotti-Salgueiro, *ibid.*, p. 260. Elle apporte pour preuves à cela la diffusion toujours renouvelée de ces images.

116Heliana Angotti-Salgueiro, « Représenter et vivre le modernisme brésilien. La maison de Niemeyer à Rio de Janeiro dans l'optique de Marcel Gautherot », in Véronique Meyer (org.), *La Maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire, XVII-XXe siècles*, Rennes, PUR, 2007.

117Heliana Angotti-Salgueiro, « Représenter et vivre le modernisme brésilien », *art. cit.*, p. 96.

sera lui aussi invité à Brasília par Niemeyer pour réaliser des statues, notamment *Les Baigneuses* qui doivent décorer le miroir d'eau de la résidence présidentielle.

Puisqu'il n'est pas de voyageur sans bagages, c'est bien avec son expérience et sa culture visuelle du modernisme européen, de son travail au sein du Musée de l'Homme à Paris, et de ses voyages au Mexique et au Brésil (en 1939, inspiré par la lecture de *Jubiabá*¹¹⁸) ainsi que de la photographie documentaire, qu'il intègre cette génération d'artistes qui cherchent à définir une culture en rupture avec les canons importés d'Europe et d'Amérique du Nord. On peut alors faire l'hypothèse qu'en fréquentant ces milieux, il se sensibilise à une culture visuelle brésilienne moderniste qui, bien qu'il se défende de participer activement aux débats relatifs à la construction d'une culture nationale¹¹⁹, finit par faire partie de son imaginaire visuel, ressource de ses photographies. Heliana Angotti montre bien comment, au Brésil, les commandes des artistes et des institutions déterminent en partie la production de M. Gautherot, tout en maintenant son statut d'étranger : ce sont les commandes qui dictent principalement les itinéraires et les objets de son travail ainsi que celui de ses collègues, ce sont les institutions et certains artistes qui transmettent les photographies aux agents de diffusion, c'est par le biais de leurs agents que le photographe pénètre les lieux qu'il enregistre. Ainsi, et on le verra dans l'étude des photographies du moment inaugural de Brasília, sa manière d'appuyer sur le déclencheur, son « *clique* », n'est pas exclusivement français comme il avait coutume de dire¹²⁰. Revenant en partie sur ce qu'elle écrivait quant à la formation préalable au Brésil de l'« *olho fotográfico* » de Marcel Gautherot, Heliana Angotti-Salgueiro s'interroge sur le moment où, une fois un groupe intégré à travers l'activité professionnelle ou des liens d'amitié, une position cesse d'être liminaire et se change en adhésion¹²¹. Chacun sait d'expérience combien il est difficile de faire la part fidèle de chacune des inspirations ou des événements qui constituent la culture personnelle. Aussi, plutôt que d'opposer un moment européen à la vie brésilienne du photographe, l'outil d'analyse transnational trouve finalement sa place pour comprendre la synthèse qui s'opère¹²² sur le

118 Jorge Amado, *Jubiabá*, publié en 1935. Il y fait le portrait des classes les plus populaires de Bahia à travers la trajectoire du jeune Antonio Balduino.

119 Lygia Segala retranscrit un de ses entretiens avec le photographe dans Antonio Fernando de Franceschi, *O Brasil de Marcel Gautherot, op. cit.*, p. 42 : « Edison [Carneiro, président de la Campagne Nationale du Folklore dans les années 1950], qui devint mon ami, était intéressé [par mon travail]. Quand il y avait une rencontre, une Semaine du Folklore, il m'invitait. J'en profitais pour marcher dans ces lieux, dans l'intérieur, photographier. [Dans ces réunions] il y avait beaucoup de conversations. Je ne comprenais pas bien les sujets à cette époque. J'y assistais sans aucune participation, puis-je dire ». Passage cité à nouveau par Heliana Angotti-Salgueiro, *ibid.*, p. 158.

120 Heliana Angotti-Salgueiro, *ibid.*, « Viagem moderna ».

121 *Idem.*

122 Au cours de cette définition progressive de la culture visuelle de Marcel Gautherot, on revient en partie à l'outil d'analyse transnational, pour comprendre la formation de ses images. Cf. Mémoire de M1, Partie 1, « II – Des mirages du transnational à la réalité internationale : le moment inaugural de Brasília et le jeu d'échelles

modèle de l'« innutrition » de Montaigne, c'est-à-dire mêlant les contenus divers entre eux, de sorte qu'ils cessent d'exister en eux-mêmes pour former le substrat de la pensée – d'une « pensée figurative »¹²³ ici.

Les liens entre photographie et architecture modernes sont courants : Julius Shulman a photographié les constructions de Richard Neutra, Ezra Stoller celles de Frank Lloyd Wright, Richard Meier celles de Mies van der Rohe¹²⁴ et Lucien Hervé celles de Le Corbusier. Ce dernier, d'ailleurs, voyait dans la photographie tout à la fois le meilleur moyen de représenter la vie moderne, une manière de rendre compréhensible l'espace de l'architecture moderne, un outil pour le regard qui se substitue à des notes de travail, et bien sûr un vecteur de diffusion de ses réalisations. Les commandes des architectes modernes naissent de l'intérêt pour le potentiel symbolique de la photographie, la valeur documentaire qu'on lui attribue alors (mais qui caractérise en vérité un style documentaire qui a une historicité)¹²⁵, et en tant qu'instrument de propagande. Les architectes sont séduits par sa reproductibilité à l'échelle industrielle qui permet à la fois de diffuser leurs œuvres et de leur assurer une permanence dans le temps¹²⁶. Le cas de Le Corbusier étudié par Julie Noirod montre bien comment les attentes des architectes peuvent façonner un modèle de la photographie d'architecture moderniste, en l'occurrence fait de contre-plongées et de contrastes lumineux. On peut alors émettre l'hypothèse que ce sont tout à la fois les références artistiques de ces milieux et les conceptions de l'espace et de l'architecture qui pénètrent à ce moment la culture visuelle de Marcel Gautherot.

*Le Ministère de l'Éducation et de la santé : « [officialiser] le statut des modernistes »*¹²⁷. Avant la *Casa das Canoas* et avant Pampulha encore, les liens entre le

de la construction nationale », p. 34.

123Jean-Claude Schmitt, « Conclusion », *Hypothèses*, 2001/1, *art. cit.*

124Anat Falbel. « Peter Scheier : visões urbanas de um fotógrafo moderno na América », *Anais do 7. DOCOMOMO Brasil*, Porto Alegre, 2007, p. 7, <http://www.docomomo.org.br/seminario/%207%20pdfs/006.pdf>, consulté le 11/06/2013.

125Le style documentaire est caractérisé par des critères formels et il est le fruit d'une mise en scène et d'une construction précises. Il est aussi un moment de l'histoire de la photographie à la fois très lié aux milieux de la photographie américain (et de ses liaisons notamment avec les photographes allemands) puisqu'il se construit sur une critique du maniérisme de la *Straight photography* au profit d'une Nouvelle Objectivité plus modeste dans ses effets, et très lié aux politiques nationalistes des États-Unis de mise en images de son territoire et de ses habitants, notamment à travers l'œuvre de la *Farm Security Agency*. Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

126Nathalie Hershendorfer, Lada Umstätter, (dir.), *Construire l'image : Le Corbusier et la photographie*, *op. cit.* ; Julie Noirod, « Regards croisés sur l'architecture : Le Corbusier vu par ses photographes », *Sociétés & Représentations*, 2010/2, n°30, pp. 15-26, <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2010-2-page-15.htm>, consulté le 19/02/2013 ; Fernando Stankuns de Paula Figueiredo, *Novo Mundo do Espaço: Le Corbusier e o papel da fotografia na mediação entre o público e a arquitetura*, Mémoire de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 2012.

127Jorge Coli, « Fabrique et promotion de la brésilianité : art et enjeux nationaux », *Perspective*, 2 | 2013, pp. 213-223.

photographe et Oscar Niemeyer, les peintres, paysagistes et sculpteurs modernistes s'étaient noués au moment d'une étape importante à la fois pour la cohésion d'un mouvement moderne, et pour comprendre les liens que ce milieu noue avec l'État : la construction de l'immeuble du Ministère de l'Éducation à Rio sous l'administration de Gustavo Capanema pendant l'Estado Novo, entre 1936 et 1942. L'ouvrage doit être compris dans la politique de construction nationale menée par le ministre et son administration¹²⁸. C'est la première occurrence de l'association que l'on retrouve à Brasília entre architecture et art modernes, État central et photographie autour d'une construction qui « doit matérialiser le discours sur la nation »¹²⁹. En 1936, un concours est lancé par le gouvernement pour la construction du siège du Ministère ; il est remporté par l'architecte Arquimedes Memória, déjà connu pour avoir construit le Musée Historique National en 1922, et qui projette un édifice monumental à l'inspiration marajoara – librement inspiré des motifs des céramiques de la culture native et disparue de l'île Marajoara. N'étant pas satisfait du résultat, G. Capanema invalide le concours et choisit lui-même le projet proposé par Lúcio Costa et son équipe composée d'Affonso Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira et Oscar Niemeyer, qui compte sur l'aide de Le Corbusier. Costa intègre les éléments clés de l'architecture moderne internationale tels qu'ils ont été définis à la fois dans les Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) entre 1928 et 1937, et dans les ouvrages de Le Corbusier comme *Les cinq Points d'une nouvelle architecture*¹³⁰ publié en 1927 : des pilotis pour libérer le rez-de-chaussée, une grande place faite aux façades vitrées, l'usage du brise-soleil. Lúcio Costa « réinsère et relit une supposée « tradition » architecturale brésilienne » puisqu'il use en outre, pour couvrir les façades extérieures, les *azulejos* blancs et bleus dont la création est l'œuvre de Portinari, du bois national pour la confection des planchers, la pierre calcaire portugaise *lios* pour le revêtement des étages nobles, et la pierre des sculpteurs baroques, le gneiss *carioca*, sur les parois latérales. Les artistes modernes sont invités à investir l'intérieur du bâtiment et ses jardins aux essences et couleurs brésiliennes conçus par Brule-Marx : sont créées de nombreuses peintures murales de Portinari dont les douze fresques représentant les cycles économiques du Brésil (du *pau-brasil* au caoutchouc en passant par le café et le fer) pour « rendre héroïques des figures de Noirs et de métis issus

128Helena Bomeny, *Constelação Capanema*, op. cit.

129Ana Paula Cavalcanti Simioni, « Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation », *Perspective*, 2 | 2013, pp. 325-342.

130Formulés en 1926 à l'occasion de l'exposition *Die Wohnen* de Stuttgart où Le Corbusier réalisa deux habitations, ces points de doctrine sont énoncés dans un article intitulé « Architecture d'époque machiniste » publié dans le *Journal de psychologie normale et pathologique* (1926). Ils sont ensuite largement diffusés en Europe, notamment dans *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1933) sous le titre « Les cinq points d'une architecture nouvelle ».

des classes populaires »¹³¹, et des statues représentant la jeunesse brésilienne de Bruno Giorgi. Ainsi, les arts plastiques intégrés à l'architecture du pouvoir, selon les préceptes exposés par Le Corbusier au congrès de *l'Architettura ed il Rapporto con le Arti Figurative* à l'Académie Royale d'Italie en 1936, deviennent des outils de construction de l'identité nationale en même temps qu'ils acquièrent une certaine légitimité, tout en fondant une nouvelle tradition qui se perpétue à Brasília¹³².

A/3 Marcel Gautherot et le SPHAN : saisir une image du passé, légitimer l'architecture moderne et construire l'identité nationale¹³³

Marcel Gautherot et la photographie documentaire. C'est le même milieu du modernisme nationaliste brésilien que Marcel Gautherot fréquente au sein de l'institution du patrimoine qui lui offre ses premiers contrats professionnels au sein de l'institution du patrimoine très active de 1937 à 1969 (803 biens classés entre architectures religieuse, civile et militaire et autres biens culturels). Au moment de la fondation du Service du Patrimoine Historique et Artistique National en 1937 par Gustavo Capanema, dépendant du Ministère de l'Éducation et de la Santé, Marcel Gautherot travaille à Paris pour le Musée de l'Homme depuis un an en qualité d'architecte-décorateur dans l'équipe de Paul Rivet et de Georges Henri Rivière. C'est le moment où il se forme à des modes d'observation et de registre photographique de l'ordre de l'anthropologie, ainsi qu'aux pratiques de la muséographie. En effet, c'est le moment, qui a pour fondement la croyance dans la valeur de preuve de la photographie, où l'on commence à la penser dans ses rapports aux autres champs de la connaissance (géographie humaine, études anthropologiques et sur les arts et traditions populaires)¹³⁴. Mais c'est surtout le moment où il intègre les conventions de représentation de la Nouvelle Vision, de la *Straight photography* et de la photographie documentaire de ses modèles et contemporains comme Henri Cartier-Bresson et Manuel Alvarez Bravo (ce dernier ayant travaillé avec Paul Strand et Edward Weston, deux représentants de la *Straight photography*) qui exposent notamment, en avril 1935, avec Walker Evans dans une exposition

131Les deux citations, ainsi que les informations sur le concours pour la construction du Ministère de l'Éducation et de la Santé viennent de l'article d'Ana Paula Cavalcanti Simioni, « Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation », *art. cit.*

132Renato Anelli, « Nova monumentalidade e integração das artes no Brasil – do Ministério a Brasília », Première partie de la communication intitulée « Da integração a autonomia – arte, arquitetura e cultura no Brasil (1950-1980) », présentée au VIIIe séminaire du DCOMOMO Brasil, Rio de Janeiro, 01-04/09/2009, in Alberto Xavier, Julio Katinsky (org.), Brasília, *Antologia Critica*, São Paulo, Cosac Naify, 2012, pp. 420-426.

133En outre, on complète ici une idée développée dans le mémoire de M1, notamment à travers les références à l'ouvrage de Laurent Vidal, *De Nova Lisboa à Brasília. L'invention d'une capitale* (Paris, IHEAL, 2003), qui analyse un ensemble de références à l'histoire du Brésil faites au cours des cérémonies du moment inaugural, dans le sens d'une légitimation de la nouvelle capitale.

134Heliana Angotti-Salgueiro, « Gautherot no Museu do Homem : museografia, etnografia e fotografia », *O olho fotográfico, ibid.*, pp. 92-101.

intitulée *Documentary and Anti-Graphic Photography*. On retrouve alors chez Marcel Gautherot, en plus des cadrages innovants de la Nouvelle Vision, certains des traits qui font la particularité d'un style documentaire : à la recherche de la réalité brute, le photographe s'efface et on évite désormais l'insuffisance des gros plans par la multiplication des prises de vue dans le sens d'une systématisation qui cherche à faire le registre de son objet dans sa totalité, et dans le même esprit, on a recours à l'utilisation de la série photographique. De même, on cherche toujours la clarté et la netteté, que ce soit dans le portrait ou dans le paysage, et on affectionne tout particulièrement la vue frontale dans les portraits ou dans l'architecture (ce qui montre bien qu'il s'agit d'un style puisqu'une vue de trois-quart, en architecture, livre beaucoup plus d'informations) et la vue plongeante dans la représentation des paysages¹³⁵. C'est notamment lors de ses voyages que Marcel Gautherot intègre ces normes de représentation et se met à utiliser des appareils facilement portables comme le Rolleiflex. Il prend le chemin du Mexique avec Pierre Verger, en un temps où photographie et voyages sont associés et où l'Amérique Latine en général et le Mexique post-révolutionnaire en particulier deviennent une source d'intérêt particulier pour les milieux intellectuels occidentaux¹³⁶. Il se forme alors aux séquences documentaires tant des personnes, des objets que de la flore locale, ainsi qu'au portrait ethnographique et fait des prises de « types et costumes », enregistre les fêtes religieuses, des scènes de rues, et se sensibilise aux contrastes sociaux dans une culture complètement différente. Il va jusqu'à organiser l'intégralité de ses archives, à partir des années 1960, en séries narratives de douze images au maximum sur le modèle documentaire, en définissant des découpages classificatoires et en soulignant des correspondances intentionnelles.

Photographie et patrimoine : inventaire et registres patrimoniaux. C'est ainsi armé que Marcel Gautherot entre, au Brésil, au service du SPHAN¹³⁷ et de la Campagne Nationale de Défense du Folklore Brésilien d'Edison Carneiro à partir de 1958¹³⁸. L'entreprise de valorisation des monuments, s'accompagne, on l'a vu d'un intérêt pour la mise en valeur des

135Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, op. cit.

136Heliana Angotti-Salgueiro, « Marcel Gautherot et la naissance photographique de Brasília », in VIDAL, Laurent, *La Ville au Brésil (XVIIIe-XXe siècles). Naissances, renaissances*, Paris, Les Indes Savantes, 2008, pp. 35-47 ; « Portraits et autres représentations dans l'œuvre photographique de Pierre Verger: le voyage au Mexique », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Colloques, mis en ligne le 28 janvier 2014 ; Lygia Segala évoque un entretien mené avec l'auteur où il lui confiait que « la photographie a surgi avant tout de mon désir de voyager. À cette époque j'étais déjà amoureux de l'Amazonie et j'avais très envie de connaître le Brésil. Après avoir lu *Jubiabá*, je me suis fait une idée merveilleuse de Bahia », dans « Dynamique du folklore et reconnaissance sociale. La capoeira angola bahianaise dans les études de Edison Carneiro et dans les photographies de Marcel Gautherot », *Cultures-Kairós*, paru dans *Capoeiras – objets sujets de la contemporanéité*, mis à jour le : 16/12/2012, <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairós/index.php?id=564>.

137Dans les archives duquel des dizaines de négatifs restent non comptabilisés.

138Premier organe permanent dédié à la documentation et à la préservation du folklore.

particularités régionales à travers le folklore, là comme ici pour produire l'unité culturelle de la nation brésilienne. La photographie est, pour chacune de ces institutions, le moyen de faire la publicité de ce que l'on définit désormais comme le patrimoine national, et de nourrir de documentation les nouveaux musées régionaux du SPHAN, la publication de livres et la *Revista do SPHAN* qui érige l'art et l'architecture baroques principalement *mineiros* au rang de production authentiquement nationale¹³⁹. La ville d'Ouro Preto, enregistrée comme « ensemble architectural » par le SPHAN en 1938, apparaît comme le paradigme des normes du patrimonial : M. Gautherot y photographie les églises et leurs œuvres d'art, ainsi que la disposition de l'urbanisme à travers des vues pittoresques, et des vues de vieux toits, de façades de front, des sculptures et des fontaines¹⁴⁰. Pour qu'un bien fasse partie du patrimoine national, le décret-loi n°25 de 1937 prévoit – et c'est valable jusqu'à nos jours – qu'il doit être inscrit sur un ou plusieurs des quatre *Livros do tomo* (Livre de l'inventaire) classés par thèmes (archéologie, ethnographie et environnement ; histoire ; art ; arts appliqués). Ainsi, les simples inventaires des biens culturels dont la photographie est l'un des outils ne suffisent pas à en faire un patrimoine devant la loi¹⁴¹.

La notion de monument au Brésil ou la réévaluation téléologique de l'architecture brésilienne. Dans la phase de préparation comme dans les premières décennies de son fonctionnement, l'association de Gustavo Capanema aux acteurs du mouvement moderne et principalement aux architectes est déterminante dans la définition du patrimoine national. Parmi ces architectes, Lúcio Costa déjà nommé par G. Capanema à la tête de de l'Ecole des Beaux Arts pour rénover les cours et y créer un enseignement en architecture moderne¹⁴², prend la tête de la Divisão de Estudos e Tombamentos (Division des Études et des Registres). Il devient une figure hégémonique au sein de l'institution, et sa vision de la monumentalité et de l'histoire de l'architecture brésilienne prédomine ; à propos de Brasília, il dit dans ses mémoires : « monumental pas au sens de l'ostentation, mais au sens de l'expression palpable, pour ainsi dire, consciente, de ce que cela vaut et signifie »¹⁴³. Sont considérés comme monuments tous les biens dont la fonction est de perpétuer les valeurs collectives attachées à l'image de la nation telle qu'elle est construite dans le projet politique et culturel nationaliste

139Eliana de Freitas Dutra, « Seremos universais, porque nacionais », *art. cit.*

140Heliana Angotti-Salgueiro, *O olho fotográfico*, *ibid.*

141Beatriz Mugayar Kühl, « Les guides et inventaires patrimoniaux au Brésil », *Perspective. La revue de l'INHA*, n°2/2013, « Le Brésil », Paris, INHA, pp. 396-401.

142Maria Cecília Londres Fonseca, *O Patrimônio em processo : trajetória da política federal de preservação no Brasil*, Rio de Janeiro, Ed UFRJ, MinC – Iphan, 2005.

143Lúcio Costa, « Ingredientes da concepção urbanística de Brasília », in Alberto Xavier, Julio Katinsky (org.), *op. cit.*, pp. 144-146, initialement dans Lúcio Costa, *Registro de uma vivência*, São Paulo, Empresa das artes, 1995.

de l'Estado Novo. Le SPHAN inscrit dans ses registres les biens auxquels on attribue des valeurs principalement esthétiques qui transcendent leur temps, et on édifie des bâtiments modernes qui reformulent ces valeurs – les deux actions étant confiées au même groupe moderniste¹⁴⁴. La représentativité historique reste périphérique face aux critères formels et à une lecture dictée par une version déterminée de l'histoire de l'architecture au Brésil : en témoigne l'absence d'historien parmi les fonctionnaires de l'institution. C'est le même Lúcio Costa qui ré-interprète ce passé architectural pour justifier le caractère national de l'architecture moderne qui récupère, en plus de certaines techniques de construction, le lyrisme, l'équilibre, la pureté des formes, bref les valeurs éternelles du baroque colonial qui conserve les caractéristiques d'une tradition gréco-romaine¹⁴⁵. Outre les références étrangères qu'il met en avant pour caractériser le caractère « original » et « natif » de Brasília, ne fait-il pas valoir aussi la « pureté de la distante Diamantina des années 1920 »¹⁴⁶ ?

En sus, le directeur de l'institution, Rodrigo Franco de Andrade, repousse les demandes de G. Capanema de créer la catégorie des « monuments commémoratifs » et de composer un *Guia popular dos monumentos da cidade do Rio de Janeiro* (Guide populaire des monuments de la ville de Rio de Janeiro) qui en ferait la description et l'histoire, pour mieux faire prévaloir la scientificité de l'activité du SPHAN. Les monuments historiques et artistiques le sont en vertu de leur ancienneté et des études doivent être menées pour en connaître l'histoire. Il cherche par là à éloigner la glorification béate et conservatrice du passé¹⁴⁷ – et rejoint alors la perspective de Marcel Gautherot qui s'intéresse à l'aspect dynamique de ses sujets, notamment folkloriques¹⁴⁸. Mais ce faisant, l'institution opère également une ré-interprétation de la formation historique du Brésil en mettant en valeur partiellement la diversité du pays (malgré les sollicitations du moderniste et collaborateur ponctuel du Ministère, Mário de Andrade) : les natifs idéalisés et les colons portugais, mais bien peu les Noirs, descendants d'esclaves.

La longévité de l'institution repose sur l'esprit d'équipe entre les architectes, artistes plastiques, chercheurs, photographes et ingénieurs, organisés autour d'un projet cohérent.

144Cecília Londres, « A invenção do Patrimônio e a memória nacional », in Helena Bomeny (org.), *Constelação Capanema : intelectuais e políticas*, Rio de Janeiro, FGV, Bragança Paulista (SP), Editora da Universidade de São Francisco, 2001, pp. 85-102. Un recueil de textes produits par les collaborateurs du SPHAN, organisé par Lauro Cavalcanti, a paru en 2000 sous le titre évocateur de « Modernistas na repartição ».

145*Idem*.

146Lúcio Costa, « Ingredientes da concepção urbanística de Brasília », *op. cit.*

147Position du Musée Historique National et de son directeur Gustavo Barroso.

148Lygia Segala, « Bumba-meu-boi Brasil », in Antonio Fernando de Franceschi (présentation), *O Brasil de Marcel Gautherot*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2001 ; elle le montre avec force à travers les photographies de la *capoeira angola* par Marcel Gautherot dans « Dynamique du folklore et reconnaissance sociale. La capoeira angola bahianaise dans les études de Edison Carneiro et dans les photographies de Marcel Gautherot », *art. cit.*

Ainsi se définit le SPHAN de 1936 à 1967, entre une importance réelle donnée à la connaissance, à la documentation et à la préservation de la culture brésilienne et une interprétation des valeurs des dirigeants à travers une orientation esthétique dont la particularité brésilienne, est d'être celle d'une avant-garde moderniste, et non pas celle que préconisent des intellectuels conservateurs comme dans certains pays d'Europe¹⁴⁹. Cela soulève une hypothèse qui guidera en partie l'analyse de nos sources au chapitre suivant, qu'amènent chacun à leur manière l'architecte et historien de l'architecture argentin Adrián Gorelik et l'historienne, spécialiste de la nouvelle capitale à l'Université de Brasília, Sylvia Fischer¹⁵⁰. Le premier évoque la constitution d'un bon goût moderniste qui s'institutionnalise dans son rapport au gouvernement et qui sanctionne aussi bien l'architecture moderne qu'un ensemble de références à l'histoire par le biais du SPHAN ; ce faisant, le choix d'une représentation moderniste « comme *style historique* »¹⁵¹ avec ses solutions formelles et fonctionnelles est fait pour produire un ordre qui doit incarner et symboliser le pouvoir modernisateur de l'État. La seconde développe la même idée et montre comment, à travers les commandes publiques d'un côté et les fonctions qu'ils détiennent dans l'institution du patrimoine, les architectes modernistes font de « moderne » un synonyme de « bon ». Elle va plus loin en montrant comment le projet du Ministère et son inscription au patrimoine national dès 1948 soit deux ans après son inauguration, font de l'architecture moderne une véritable « esthétique fédérale ». D'autant plus que d'autres ouvrages modernes sont enregistrés, notamment l'église de São Francisco de Assis à Pampulha dont L. Costa vente la valeur exceptionnelle qui lui vaudra dans le futur le rang de monument national et qui préconise donc un enregistrement à titre préventif.

Conclusion : Photographie, architecture moderne et pouvoir au Brésil : simultanéité des processus de construction de l'identité nationale

Une exposition fondamentale pour la diffusion de l'architecture moderne brésilienne dans le monde se tient au Musée d'Art Moderne de New York en 1943 : *Brazil Builds, Architecture new and old 1652-1942*¹⁵². Le photographe Kidder Smith passe six mois au Brésil en 1942 pour réaliser les photographies de l'exposition, avec l'appui direct de Gustavo

149Maria Cecília Londres Fonseca, *op. cit.*

150Respectivement dans Adrián Gorelik, *Das vanguardas a Brasília – Cultura urbana e arquitetura na América Latina*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2005 ; Sylvia Fischer, Andrey Rosenthal Schlee, Jorge Guilherme Francisconi, « Brasília, causos e casuismos patrimoniais », in Edésio Fernandes, Betânia Alfonsin, *Revisitando o instituto do tombamento*, Belo Horizonte, Fórum, 2010, pp. 357-374).

151Adrián Gorelik, « Brasília : museu da modernidade », in Alberto Xavier, Julio Katinsky (org.), Brasília, *Antologia Crítica, ibid.*, pp. 411-419. On développera ces idées au chapitre suivant.

152Philip L. Goodwin, G.E. Kidder Smith (photographies), *Brazil Builds, Architecture new and old 1652-1942*, New York, MoMa, 1943 (catalogue bilingue anglais et portugais), après une autre exposition *Portinari of Brazil* en 1940.

Capanema (MES), de Rodrigo Mello Franco de Andrade (SPHAN) – et donc de Niemeyer et Costa –, d'Assis Figueiredo (du DIP) et de Nestor de Figueiredo (de l'Institut des Architectes Brésiliens)¹⁵³. En plus de ses photographies, quelques œuvres d'autres photographes paraissent dans le catalogue, dont certaines de Peter Scheier et de Marcel Gautherot. Fait caractéristique des publications brésiliennes réalisées sous la tutelle du SPHAN ou du Ministère de l'Éducation et de la Santé, les photographies du baroque colonial récemment érigé en patrimoine national côtoient l'architecture moderne, signe d'un Brésil en mouvement. Reprenant la narration historique de l'histoire brésilienne réinventée et participant à fonder une culture visuelle qui se diffuse selon un modèle esthétique moderniste¹⁵⁴, cette exposition permet de bien comprendre ce à quoi Marcel Gautherot participe. « Il est engagé dans un processus dans lequel la photographie d'architecture participe à la construction d'un imaginaire national, qui réunit souvent les mêmes hommes pour fournir des documents sur le territoire, la nature, la population et ses croyances, les fêtes folkloriques, le monde du travail et, surtout, pour mémoriser l'ancien et cautionner l'avènement du nouveau »¹⁵⁵.

B – Des albums de ville à Brasília : la formation de normes de représentation de la ville en mutation dans la photographie et les arts visuels

B/1 Deux phénomènes contemporains : la structuration d'une pratique de la photographie et l'essor du photo-journalisme au Brésil

L'enregistrement et la diffusion photographiques des éléments de l'identité nationale moderne que l'on cherche à construire n'est possible que parce que s'opère en même temps une grande démocratisation des revues et journaux illustrés, ainsi qu'une structuration du domaine de la photographie au Brésil.

Le développement de la photographie moderne¹⁵⁶ est, au Brésil à partir des années 1940, très lié à la fois aux mutations démographiques (croissance et industrialisation des villes) et aux politiques de développement du gouvernement. Ce sont en effet des représentants de la nouvelle *clase media* haute – juristes, industriels, avocats, architectes,

153 Ana Cláudia Böer Breier, Andrey Rosenthal Schlee and Maíra Teixeira Pereira, «Fotógrafos perpetuando visões da arquitetura», *Arquitextos* (en ligne), 129.07, 11e année, février 2011, <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.129/3500>, vérification du lien le 25/06/2014.

154 Eduardo Augusto Costa, « *Brazil Builds* » e a construção de um moderno, na arquitetura brasileira, Campinas, 2009, thèse de Mestrado à l'Institut de Philosophie et de Sciences Humaines de l'Université d'État de Campinas.

155 Heliana Angotti-Salgueiro, « Représenter et vivre le modernisme brésilien », *art. cit.*, pp. 89-90.

156 Ces informations viennent des diverses études d'Hélouise Costa et notamment : Helouise Costa, Renato Rodrigues da Silva, *A fotografia moderna no Brasil*, São Paulo, Cosac Naify, 2004 ; *Um olho que pensa – estética moderna e fotojornalismo*, São Paulo, Thèse de doctora, Faculté d'Architecture et d'Urbanisme de la USP, 1998 (2 volumes).

médecins, banquiers, comptables – qui composent les rangs du Foto Cine Club Bandeirante et, à partir des années 1950, ceux des nombreux clubs d'amateurs de photographie d'art fondés sur le même modèle, qui se développent dans les grandes villes. La forme du club avec ses publications et ses expositions joue un rôle important dans la structuration du milieu : dès le début des années 1950, une union nationale des *Fotoclubes* et une Confédération Brésilienne de la Photographie et du Cinéma organisent l'activité clubiste nationale et la dernière représente le Brésil dans la Fédération Internationale de l'Art Photographique. L'autonomie de la photographie moderne est peu à peu reconnue par les critiques (Mario Pedrosa), les architectes et les institutions (dès 1949, le Museu da Arte de São Paulo organise une exposition des œuvres de Thomaz Farkas). Les pionniers du Foto Cine Club Bandeirante rompent avec le classicisme et l'esthétique pictorialiste et mettent en place un « *novo olhar* », un nouveau regard moderne inspiré de la Nouvelle Vision européenne et notamment allemande de Moholy Nagy, à travers leurs expérimentations respectives : jeux d'ombres et de lumière, géométrisation des motifs, jeux d'inversions surréalistes (notamment chez Thomaz Farkas), montages et abstractionnisme. Replaçant au centre de leurs sujets les éléments de leur quotidien, les thèmes qu'ils abordent sont principalement urbains et la photographie d'architecture devient le motif privilégié de toute une génération qui reprend, à l'exemple de Marcel Gautherot à Brasília¹⁵⁷, l'esthétique constructiviste qui brouille les limites entre figuration et abstraction en mettant en valeur les formes pures, faisant dialoguer librement les lignes et les plans.

L'essor du photo-journalisme opère une démocratisation de ces représentations et de la réception des images photographiques, et notamment des portraits d'étude et des registres de paysages urbains ou ruraux. Mais il faut bien voir que ces productions restent le fruit des élites à destination d'une plus grande *clase media* tout de même aisée et principalement urbaine¹⁵⁸. Ces photographies deviennent une part de la vie individuelle, de celle des familles, et un moyen de représentation de la collectivité¹⁵⁹. C'est encore dans les grands centres urbains que se développe et se modernise le photo-journalisme autour de quelques grandes familles qui possèdent, dans une situation de monopole, les journaux et les radios. La première revue

157Elle évoque le constructivisme dans les prises de vues des structures métalliques, et le « *constructivismo « temperado* » » de Gautherot à Brasília à propos des vues à travers le cadre des fenêtres ou les perspectives latérales des façades géométriques. Heliana Angotti-Salgueiro, *O olho fotográfico, op. cit.*

158Charles Monteiro, « Imagens da cidade de Porto Alegre nos anos 1950 : a elaboração de um novo padrão de visualidade urbana nas fotorreportagens da *Revista do Globo* », in Charles Monteiro (org.), *fotografia, história e Cultura Visual : Pesquisas Recentes*, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2012.

159Boris Kossoy, « A imagem fotografica : meio de conhecimento, instrumento de poder e sedução », in Boris Kossoy, Lilia Moritz Swarcz, *Um olhar sobre o Brasil : a fotografia na construção da imagem da nação, 1833-2003*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2012.

illustrée, *O Cruzeiro* (hebdomadaire fondé en 1929) des Diráios associados de Assis Chateaubriand, la seconde, *Manchete* (hebdomadaire fondé en 1952) d'Adolfo Bloch, et des revues comme la *Revista do Globo*, dans le Rio Grande do Sul, multiplient leurs tirages et recourent de plus en plus massivement aux photographies sur le modèle de *Paris Match* (par l'intermédiaire de Jean Manzon), de *Vu* et de *Life*. Sont ainsi engagés, entre 1940 et 1960, des photographes comme Marcel Gautherot, Pierre Verger, Peter Scheier, Jean Manzon, José Medeiros, Henri Ballot, Luiz Carlos Barreto, etc.¹⁶⁰ Les années 1950 connaissent une explosion des images dans la ville, avec en outre la multiplication des télévisions dans les capitales et l'ouverture de grandes agences de publicité. La norme que les revues illustrées instituent est celle d'une photographie documentaire qui doit instruire et divertir ; sa forme est le photo-reportage qui unifie les narrations du texte d'un côté et de l'image de l'autre¹⁶¹ et fixe une mise en page et des thèmes. Pour la technique, cela correspond, comme on l'a déjà souligné à propos de Marcel Gautherot qui utilise un Rolleiflex facilement maniable importé d'Europe, à un changement dans les techniques et d'autres appareils légers avec des flashes et des films flexibles sont utilisés : Leica, Zeiss, Icon. À travers l'exemple d'*O Cruzeiro*¹⁶², on comprend comment les grandes revues illustrées sont des outils qui véhiculent, en les mettant en images, à la fois les changements sociaux structurels et les principaux thèmes à l'honneur dans les politiques publiques et culturelles : la thématique indigène à tendance folklorique, les reportages sur le peuple brésilien à tendance sociale ou ethnographique dans les nouvelles régions du Brésil, la grande presse et les arts modernes, les nouvelles réalités urbaines – qu'il s'agisse de l'architecture ou de la vie quotidienne –, et les personnalités politiques.

C'est que la grande presse, bien que majoritairement opposée au pouvoir pendant les années JK, est un des moyens de lier photographie et pouvoir. Pendant l'Estado Novo et à travers l'action du DIP, Getulio Vargas cultive une image de vieux et bon père du peuple qui passe par une réalité visuelle auxquelles les revues ont contribué. JK continue cette politique et encore Jânio Quadros après lui. Cela repose en partie sur une nouvelle tradition qui se crée dans les premiers moments de la multiplication et de la diffusion des photographies, pendant la Première République : la tradition d'enregistrer et de diffuser l'image de ce que l'on perçoit

160 José Medeiros, Indalécio Wanderley et Luiz Carlos Barreto ont aussi photographié le moment inaugural de Brasília, les premiers au moins en 1960, et le dernier au moins en 1959 et en 1960. Helouise Costa, Sergio Burgi (org.), *As origens do fotojornalismo no Brasil. Um olhar sobre O Cruzeiro, 1940/1960*, Rio de Janeiro, IMS, 2012.

161 Charles Monteiro, « Imagens sedutoras da modernidade urbana : reflexões sobre a construção de um novo padrão de visualidade urbana nas revistas ilustradas na década de 1950 », *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n° 53, p. 159-176 – 2007.

162 Helouise Costa, Sergio Burgi (org.), *idem*. Notamment Helouise Costa, « Entre o local e o global : a invenção da revista *O Cruzeiro* », pp. 9-32.

ou désigne comme des grands événements nationaux – le jour de l'abolition est l'un de ces premiers événements¹⁶³.

B/2 Enregistrer les mutations de la ville : fixer des modèles urbains et les normes de leur représentation

Entre les années 1940 et 1960, les reportages photographiques surabondent sur le fait urbain qui mettent en œuvre de véritables narrations sur la ville moderne et en fixent des normes de représentation¹⁶⁴. Des albums de villes commencent à paraître dont la ville et l'État de São Paulo sont l'un des objets les plus courants. Une étude de Solange F. de Lima et Vânia C. de Carvalho sur la production de Militão Augusto de Azevedo en 1887 et les commémorations du quatrième centenaire de la fondation de la ville de São Paulo en 1954, faite à travers les albums produits entre 1887 et 1919 et 1951 et 1954, montre bien les idées liées à la ville en mutation que véhiculent les photographies à travers une forme photographique narrative¹⁶⁵. Elles montrent comment São Paulo, dans les années 1950, apparaît, à travers la photographie, comme le paradigme du progrès pour les contemporains – des images qui pourraient relever aujourd'hui du reportage social critique de la détérioration des conditions de vie des habitants. Si entre 1887 et 1919, l'image de la modernité est déjà attachée dans les photographies à la ville de São Paulo, dans les années 1950, un nouveau modèle apparaît : la ville, lieu de l'ascension sociale, est propre et ordonnée car les populations considérées comme sales, pauvres et immorales ont été repoussées en dehors des zones centrales. Dans une ville idéalisée et non réelle, où la croissance verticale est l'indice du progrès et le gratte-ciel (*arranha-céu*) sa figure synthétique, on projette une hiérarchie sociale qui lui correspond, celle du capitalisme et du marché en construction écrivent les auteures. Les images ainsi produites entrent dans des stratégies politiques de pédagogie, de publicité, d'apaisement, et de légitimation des politiques publiques et constructions civiles qui

163Lilia Moritz Schwarcz, « Na magia do click : fotografia como engenho e arte, produto e produção da história do país » in Boris Kossoy, Lilia Moritz Schwarcz, *Um olhar sobre o Brasil*, *ibid.*

164Les travaux de Charles Monteiro étudient particulièrement ces processus : Charles Monteiro, « Imagens sedutoras da modernidade urbana : reflexões sobre a construção de um novo padrão de visualidade urbana nas revistas ilustradas na década de 1950 », *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n° 53, p. 159-176 – 2007 ; « História, fotografia e cidade : a construção da cidade moderna nas fotorreportagens da *Revista do Globo* nos anos 1950 », in Dorval do Nascimento, João Batista Bitencourt (org.), *Dimensões do urbano : múltiplas facetas da cidade*, Chapecó, Argos, 2008, pp. 37-56 ; « Imagens da cidade de Porto Alegre nos anos 1950 : a elaboração de um novo padrão de visualidade urbana nas fotorreportagens da *Revista do Globo* », *art. cit.*

165Solange Ferraz de Lima, Vânia Carneiro de Carvalho, *Fotografia e cidade : da razão urbana à lógica do consumo : álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954*, Campinas (SP), Mercado de Letras, São Paulo, Fapesp, 1997. Elles exposent par ailleurs longuement leur méthode d'analyse en soulignant l'importance des descriptions iconiques et formelles ainsi que l'identification de normes thématique-visuelles ; une bibliographie datée mais très complète est en outre disponible en fin d'ouvrage sur les relations entre photographie et histoire.

transforment l'espace urbain.

Dans ces albums, des conventions d'organisation et de représentation apparaissent progressivement : débutant par une photographie d'ensemble de la ville qui regroupe les thèmes qui vont être abordés (pour nombre d'albums, l'industrialisation de l'espace et les nouvelles constructions annoncées par les cheminées qui se multiplient), suivies d'une série de photographies qui découpent la première image synthétique en sous-thèmes. On pense, dans le cas de la construction de Brasília, à nombre de photographies aériennes ou à des photographies qui saisissent la ville de l'extérieur au bord des nouvelles routes en construction (illustration). Deux types d'images cohabitent avec d'un côté certaines caractéristiques de la photographie documentaire avec des *close-up* et le goût pour l'instantané, et de l'autre des photographies modernes à l'inspiration de l'avant-garde allemande des années 1920 – Nouvelle Vision, on l'a vu –, qui se caractérisent par la fragmentation des points de vue, la juxtaposition des angles ; et les deux ont en partage le recours à des lignes dynamiques pour introduire le mouvement dans leurs photographies¹⁶⁶. La pratique de la mise en pleine page des photographies rapproche ces albums de ce qui se pratique dans les revues illustrées où la photographie-synthèse des thématiques peut y apparaître en double-page, le texte orientant la lecture. D'une manière générale, l'ensemble des publications de la période (revues littéraires ou photographiques, collections d'ouvrages) se caractérise par un souci croissant accordé à la qualité visuelle. Cela se traduit par l'insertion de motifs et de couleurs créés par des artistes modernistes – Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, etc. –¹⁶⁷ et des pratiques de mise de photographies en pleine page ou en double-page où textes, images et dessins dialoguent, sur un modèle qui n'est pas étranger à celui que met en place Le Corbusier¹⁶⁸. À travers le cas de la ville de Porto Alegre, Charles Monteiro montre bien ce qui devient des normes de prise de vue des grandes villes brésiliennes dans le photo-reportage. On choisit de représenter avant tout les grands axes et les bâtiments en construction ou récemment terminés, insérant du mouvement dans les compositions – l'automobile est le symbole du dynamisme des nouveaux centres. Mais on enregistre également ce qui compose ces centres : équipements culturels, lieux de sociabilité, habitat et équipements relatifs à l'hygiène et la sécurité. Dans les photographies, on met en avant des lignes bien définies des axes par des contrastes ou en lumière directe et des gratte-ciels par des contre-plongées qui en soulignent la monumentalité. Les types de prise de vue dessinent une opposition entre les périphéries en gros plan et dé-

166 Solange Ferraz de Lima, Vânia Carneiro de Carvalho, *Fotografia e cidade*, *ibid.*

167 Eliana de Feitas Dutras, « seremos universais, porque nacionais », in Angela de Castro Gomes, *op. cit.*

168 Catherine de Smet, « "Attention imprimeur !" La photographie mise en pages », in Nathalie Herschdorfer, Lada Umstätter (dir.), *Construire l'image : Le Corbusier et la photographie*, *op. cit.*

contextualisées pour exprimer les mauvaises conditions de vie (peu de lumière, manques d'habitat, de transports et d'eau) des migrants récemment arrivés et les grands angles des centres modernes où les places et artères ouvertes entourées d'immenses bâtiments sont mises à l'honneur. Ces images qui ont alors valeur de preuve deviennent le visuel de centres urbains qui sont désormais le paradigme de la bonne ville moderne, rationnelle et planifiée : lieu propice à la productivité. D'autant plus qu'à partir de la deuxième moitié des années 1950, les revues s'engagent dans le discours développementiste¹⁶⁹.

La nouvelle échelle monumentale qui apparaît dans les photographies de la transformation des grands centres urbains brésiliens nous semble être sensiblement différente de celle qui est définie par les modernistes dans les institutions culturelles. Celle-là semble bien plus être en rapport avec des reportages comme celui de Berenice Abbott à New York. Voulant faire pour New York ce qu'Eugène Atget avait fait à Paris, elle décide de photographier les changements urbains de la ville, qui en est à sa deuxième phase de construction de gratte-ciel. L'opération, d'abord à son initiative personnelle, est subventionnée à partir de 1935 par l'État de New York qui met à sa disposition un ensemble de chercheurs par le biais du Federal Art Project, un programme de soutien aux artistes qui entre dans le cadre d'une politique de relance de l'emploi dans les années de dépression – et donc un tout autre contexte qu'au Brésil de l'Estado Novo et des années JK. L'œuvre d'Abbott¹⁷⁰ participe des deux domaines d'action du programme qui, d'un côté commande des « *monuments* » aux artistes, et de l'autre la production de « *documents* » sur la culture américaine à des dessinateurs techniques ; cela lui garantit un statut relativement unique d'auteur à l'autonomie partielle, à l'inverse de ce qui peut se produire alors dans la Farm Security Administration¹⁷¹ ou dans le cadre de commandes. Mais les principaux parallèles sont visibles dans les objets qu'elle choisit et notamment les gratte-ciel monumentaux représentés tantôt en vues plongeantes et tantôt en contre-plongées, dans un fort jeu de contraste lumineux. Ses photographies, si elles n'ont pas le même parti pris d'opposition entre le centre moderne et rationnel et les modèles anciens et problématiques de construction, consacrent une partie entière au bâti et en particulier aux gratte-ciel nouvellement construits qui coexistent avec les immeubles délabrés. Une seconde section est consacrée aux services et au réseau et moyens de communications. Pour autant, ses perspectives personnelles sont différentes de celles que

169Charles Monteiro, *idem*.

170Des exemples apparaissent dans le cahier d'illustrations, ainsi que pour la FSA.

171Créée pendant la Grande Dépression par le ministère de l'agriculture, c'est un organisme d'aide aux fermiers les plus pauvres. Elle est dotée d'une division d'information et d'histoire à destination du grand public pour promouvoir les réformes qu'elle met en place. Sous la houlette de Roy E. Stryker, les photographes y interviennent en tant que collecteurs de données sur le territoire national et son état. Aujourd'hui la collection réunit près de 175000 images en noir et blanc.

l'histoire urbaine a identifiées dans les revues illustrées brésiliennes : elle cherche d'abord et avant tout à donner une dimension historique aux transformations urbaines dans ce qu'elles ont de sans cesse renouvelé quand les brésiliens semblent bien plus pointer un aboutissement d'un modèle urbain à atteindre, et ensuite elle souhaite témoigner de la vie urbaine dans ce qu'elle a de divers et non projetée *a priori*. Mais la diffusion de ses images en album, à l'exposition universelle de New York de 1939, se fait avec des légendes touristiques exigées par les éditeurs et sans la troisième section consacrée aux habitants de la ville.

La ville représentée comme lieu de la modernité dans la grande presse illustrée et dans les albums de ville, voilà donc aussi ce qui compose la culture visuelle des contemporains du moment inaugural de Brasília. Sensiblement différente des milieux modernistes, les logiques de ces publications contribuent pourtant par les normes de figuration qu'elles instituent à fonder le regard porté sur la ville au Brésil en pointant des symboles de la modernité urbaine reconnus internationalement. Nous affirmons ici que ces logiques sont complémentaires de celles des milieux modernistes dans la constitution de la culture visuelle qui permet aux photographies de Marcel Gautherot de la construction de Brasília d'advenir.

Étudier les photographies du moment inaugural de Brasília permet, on le voit au terme de cette longue remise en contexte, d'éviter une construction classique dans l'historiographie de la ville qui consiste à commencer l'histoire de la ville en la ré-insérant dans l'histoire des projets d'intériorisation de la capitale du pays¹⁷². Certes Brasília est un produit de ce projet qui remonte à la période coloniale – ses constructeurs ne cessent en effet de proclamer¹⁷³ qu'ils remplissent un objectif inscrit dans la constitution de 1891 et dans toutes les suivantes. Mais c'est aussi et surtout le fruit d'une série de processus politiques initiés à partir de l'ère Vargas dans les années 1930, unis derrière un idéal de modernité qui s'incarne au Brésil dans une tentative pour rattraper un retard mesuré à l'aune des pays occidentaux : la centralisation de l'État, des politiques économiques de développement – et notamment de grands travaux – devant les changements sociaux et démographiques qui s'opèrent (exode rural, croissance urbaine et démographique massifs), des politiques culturelles, la création volontaire d'une identité nationale à la fois par les dirigeants politiques, les intellectuels et le milieu moderniste. Quant aux photographies de la construction de la ville, elles s'inscrivent à la fois dans les cultures visuelles de la modernité nationale qui sont, bien souvent, le pendant optique

172Cf. « Faire l'histoire de la fondation de Brasília : une entreprise balisée », mémoire de M1, pp. 17-23.

173Notamment par la voix du diplomate et intellectuel José Osvaldo de Meira Penna, *Quando mudam as capitais*, Rio de Janeiro, Oficina do Serviço Gráfico do IBGE, 1958.

de ces processus politiques, sociaux et démographiques, et dans les cultures visuelles du modernisme européen auquel Marcel Gautherot a été formé et de la modernité urbaine et technique internationale dont les modèles sont largement diffusés par les publications illustrées en plein essor. Un écueil de la production scientifique peut ainsi être évité : l'analyse téléologique de la construction de la ville comme celle de l'échec programmé des idéaux égalitaristes de ses architectes, comme la genèse de la capitale des inégalités sociales et de la ségrégation spatiale.

Les différentes instances du schéma de communication apparaissent alors dans leur épaisseur historique. En effet, derrière le regard du photographe se cachent une formation et une somme d'expériences qui se synthétisent en un monde d'images et d'objets dont la représentation est finement pensée, se cachent encore tout un milieu institué d'artistes modernistes brésiliens et en particuliers d'architectes qui font valoir leurs créations et la conception de la modernité qui les sous-tendent, se cache enfin un État incarné par la personnalité de Juscelino Kubitschek, fin politique et rhéteur, et des institutions culturelles et politique (SPHAN, Novacap). Devant l'image, se bousculent à la fois des publics brésiliens « Brasíliaisés » ou en passe de l'être tout à fait, principalement urbains et dont l'œil a été formé par la presse illustrée aux symboles de la modernité d'ici et d'ailleurs, et des publics internationaux qui visitent les expositions et lisent les revues spécialisées ou non. Émetteurs et destinataires sont unis au moins par un code général, celui d'un engouement pour une modernité toute brésilienne. Ainsi sont mises en place les bases du schéma de la communication visuelle et une partie des ressources dans lesquelles peut puiser Marcel Gautherot pour nourrir ses prises de vues de la ville en construction.

Chapitre 3

Les photographies du moment inaugural par Marcel Gautherot : une construction patrimoniale ?

Introduction – tour d'horizon des photographies de Marcel Gautherot au sein de l'IMS : perspectives et limites

La consultation des archives de l'Instituto Moreira Salles à São Paulo, uniquement possible sur rendez-vous, se fait sur les deux ou trois ordinateurs mis à la disposition des chercheurs – ou autres intéressés – dans une petite salle où travaillent trois personnes employées par le musée. Les négatifs et les tirages originaux sont conservés au siège situé à Rio de Janeiro, mais l'intégralité des collections a été numérisée pour les protéger tout en permettant leur diffusion. L'accès aux photographies se fait par une plateforme virtuelle où elles sont organisées en deux séries de catégories : noms de collections ou mots-clés eux-mêmes divisés en quatre groupes (aspects formels, sujets, lieux, personnalités). Une série de filtres permet d'affiner la recherche par pays, état ou auteur. Un outil de recherche personnalisée a permis de trouver rapidement l'ensemble des plus de 3000 photographies correspondant aux mots « Marcel Gautherot » et « Brasília ». Parmi tous ces résultats, on trouve des photographies datées et non datées qui ont apparemment été prises entre 1956 et le début des années 1970. On se rend pourtant vite compte de l'inexactitude de la datation d'un certain nombre de photographies – ainsi de cette vue aérienne datée de 1956 où apparaissent le lac Paranoa, le Palais de l'Alvorada inauguré en 1958, et dans le lointain, les tours du Congrès National et les silhouettes des ministères qui n'existent en l'état qu'à partir de la fin de l'année 1959 (*illustration 101*). La date des documents pose donc une première limite car si on peut facilement dater celle dernière de 1959 ou de 1960, par les objets représentés et encore par la comparaison avec celles qui suivent ou précèdent immédiatement dans les archives selon un classement par nom de registre, ce n'est pas toujours le cas. Le second problème est justement celui des noms attribués aux registres ; dans la légende de chaque image apparaît en premier lieu un identifiant fait de chiffres et de lettres sur le modèle suivant : 010DFOG22180. D'une manière générale, il semble que les lettres DF, communes à presque l'ensemble des registres, désignent le District Fédéral et que les lettres suivantes qui changent plus régulièrement selon les archives désignent une catégorie de classement : dans le cas

présent, cela correspond à *Obras Gerais* (littéralement œuvres générales), catégorie sous laquelle est regroupé l'essentiel des photographies. Les premiers chiffres (010), dont on n'a pas su comprendre ce qu'ils désignent, peuvent être neutralisés dans la mesure où ils ne varient jamais. Les derniers changent au contraire pour chaque registre ; ils correspondent aux numéros attribués par le photographe à chacun des tirages contacts qui constituent ses planches. On sait que le photographe a organisé, dès les années 1960, l'ensemble des ses archives en planches contacts : « dans l'organisation physique des archives, les négatifs ont été séparés, choisis, écartés. De la même manière, ses tirages contact [...] ont été coupés, corrigés un a un et collés, définissant ainsi une orientation de lecture. [...] l'étude des feuilles de contact, organisées par le photographe est fondamentale pour la compréhension de son travail d'auteur, de la logique relationnelle de ses images, de ses attentes quant aux usages des images. »¹ Les corrections du photographe sur ses archives vont jusqu'à la retouche des effets d'exposition et jusqu'au contrôle de la qualité des tirages en vue de constituer ses planches contact². C'est en les voyant reproduites dans divers ouvrages³ que l'on a pu lier les numéros d'un certain nombre de tirages avec celui de la légende des archives de l'IMS. Car dans le classement de la plateforme numérique de l'Institut, la structure narrative voulue par Marcel Gautherot n'apparaît pas. Une fois les fonds consultés, le chercheur demande à un employé du musée de faire la sauvegarde de sa sélection en une collection virtuelle à laquelle il aura un accès distant mais temporaire via un lien URL personnalisé. Non sans montrer un certain étonnement face au nombre de photographies nécessaire à la recherche, l'employée a fixé le délai de consultation jusqu'à la fin du mois de juillet 2014. En effet, pour être sûr de ne rien laisser de côté au vu des problèmes de datation et pour ne pas opérer une sélection *a priori* qui aurait fait perdre son sens à l'étude, on a demandé à sauvegarder l'intégralité des résultats des recherches correspondant aux croisements successifs des filtres « Marcel Gautherot », « Peter Scheier » et « Thomaz Farkas » avec « Brasília ». La plateforme d'accès aux collections personnalisées propose diverses possibilités de classement : « non trié, auteur, date, lieu, pays, état, titre, commune, ou nom de l'enregistrement ». Mais elles se révèlent assez peu efficaces puisque le classement par date fonctionne mal et que le classement par nom de tirage, qui

1 « Na organização física do arquivo, os negativos foram separados, escolhidos e descartados. Da mesma forma, os seus contatos [...] foram recortados, corrigidos um a um e colados, definindo uma orientação de leitura. [...] o estudo das folhas de contato, organizadas pelo fotógrafo é fundamental para a compreensão do seu trabalho autoral, da lógica relacional de suas imagens, das expectativas suas quanto aos usos das imagens », Lygia Segala, « A coleção fotográfica de Marcel Gautherot », *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, N. Sér. v. 13, n02, pp. 73-134, jui-déc. 2005.

2 *Idem*.

3 Par exemple dans l'article sus-cité de Lygia Segala, l'ouvrage d'Heliana Angotti-Salgueiro, *O olho fotográfico. Marcel Gautherot e seu tempo*, São Paulo, MAB - FAAP, 2007 ; Sergio Burgi, Samuel Titan Jr. (org.), *Brasília*, São Paulo, IMS, 2010.

pourrait permettre de reconstituer les planches contact du photographe, se fait à partir des lettres. Pour avoir malgré tout une idée relativement bonne de ces séries, il a fallu sauvegarder les photographies une à une par impression d'écran (la plateforme numérique comporte une série de protections qui empêchent d'enregistrer les images d'une autre façon) et renommer chacun des fichiers obtenus en commençant par les derniers numéros. Toutefois, si l'on réussit à voir une continuité thématique et effectivement narrative dans la succession des images ainsi construite, on ne saurait dire avec certitude où commencent et se terminent les planches contacts mises en place par le photographe, d'autant plus que certaines n'apparaissent probablement pas – on remarque ponctuellement des images manquantes et si des erreurs de datation sont possibles dans la constitution du catalogue, alors on peut supposer que certaines photographies n'apparaissent pas dans la recherche ainsi formulée. Il faut pourtant relativiser ces limites : le classement n'intervient qu'*a posteriori* et ce n'est donc pas ainsi classées qu'elles peuplent l'imaginaire de ceux qui les ont vues. Par ailleurs, un grand nombre de photographies n'a pas connu de publication contemporaine, et quand des photographies ont effectivement été publiées, ce n'est pas en série. Connaître l'existence des planches contact et pouvoir les reconstituer partiellement nous renseigne donc avant tout sur Marcel Gautherot qui pense son travail de photographe et d'auteur dans une cohésion signifiante. Cela contribue donc en outre à éclairer les logiques dans lesquelles s'insère son travail au moment de la construction de Brasília : celui du témoignage de la continuité des processus et des dynamiques plutôt que l'intérêt pour le simple événementiel.

En observant les diverses dates attribuées par l'IMS, on remarque que Marcel Gautherot se rend à Brasília chaque année entre 1956 et 1962 pour photographier l'avancement des travaux et la vie quotidienne sur le grand chantier. Une multitude de sujets reviennent, au premier rang desquels des édifices principalement dessinés par Niemeyer, en construction et puis construits : c'est le Congrès National, le Palais du Planalto, le Tribunal Fédéral Suprême, le Palais de l'Alvorada, les ministères, le Brasília Palace Hôtel, les *Superquadras* d'habitation, le musée de Brasília, le théâtre national, les édifices religieux, l'école et l'université. En plus de l'habitat moderne, le photographe enregistre celui, supposé temporaire, des ouvriers. Il photographie leur travail, leur vie quotidienne et, dans une moindre mesure, leur présence dans les cérémonies. Il suit en 1958 une visite présidentielle de JK, de l'aéroport aux échafaudages du chantier, et l'arrivée de Fidel Castro en mars ou avril 1959. Tout cela, il l'enregistre le plus souvent de l'extérieur, sous une lumière constante malgré quelques nuages parfois, du sol ou en vue aérienne. Et invariablement, le ciel et la terre du Planalto Central servent de toile de fond ou de premier plan sur presque chacune des

photographies. D'autres encore sont datées de la fin des années 1960, de 1970 et de 1974 : ce sont celles des grandes tours du secteur bancaire, c'est le Ministère des Affaires Étrangères de Niemeyer, de l'ambassade de France et des vues d'ensemble de la ville désormais en fonction. Après ce tour d'horizon des sujets et des dates de production des photographies de Marcel Gautherot, une révision de la datation s'impose. Si le moment inaugural recouvre presque exactement le mandat de Kubitschek (de la loi qui sanctionne le transfert de la capitale, le 19 septembre 1956, aux lendemains des cérémonies du 21 juin 1960), l'enregistrement de la construction de l'université dont la création est symboliquement décidée le jour de l'inauguration de la ville et dont l'inauguration officielle a lieu le 21 juin 1962, nous invite à prendre en considération le corpus jusqu'à 1962. Il continue par ailleurs en 1961 et 1962 à photographier les mêmes éléments qu'il avait photographiés en construction pendant le moment inaugural. Cela ne signifie pas pour autant que ces images soient en tout point similaires et ainsi, cela pose des éléments pour une comparaison des photographies pendant et après le moment inaugural.

À partir des éléments de contexte⁴ et des données biographiques sur les principaux acteurs des photographies et du moment inaugural de Brasília au chapitre précédent, et des précisions sur les conditions d'accès et d'organisation des photographies au sein de l'IMS, on peut affiner ici le questionnement initial. Il faut rappeler que la préoccupation patrimoniale de la recherche, si elle prend sa source à la fois dans le constat actuel d'une mise en valeur des photographies de la construction de la ville et dans la communauté des acteurs qui construisent le patrimoine brésilien et la ville de Brasília, se fait dans une perspective historique centrée autour du moment inaugural. Quels seraient alors les éléments d'une construction patrimoniale pendant le moment inaugural et à travers la photographie ? La photographie, on en a parlé, est à la fois le moyen de faire l'inventaire des objets du patrimoine en soulignant leurs particularités, pointant ainsi littéralement ce que l'on a pensé digne d'être considéré, et de construire la détermination de ce regard. On peut reprendre ici la définition du patrimoine énoncée en introduction comme une activité politique de création symbolique de marqueurs d'une identité collective. C'est le fait, idéalement, d'une collectivité qui se conçoit dans une durée : elle affecte un sens à un objet en établissant des liens entre ce qu'elle est aujourd'hui, les éléments passés qui fondent cette identité, et ce qu'elle projette de devenir. Il est important de souligner cet aspect dynamique de la notion de patrimoine – on l'a vu avec la conception de l'histoire de l'architecture développée au sein du SPHAN – qui met

4 On rappelle ici que les événements qui jalonnent le moment inaugural et la construction ne sont pas répétés ici mais apparaissent dans le mémoire de M1 (Chapitre 1, IB. « Les cérémonies du moment inaugural : « donner leur physionomie aux dates »).

en valeur un bien (investissement symbolique et conservation) en vue d'organiser et de créer des références actuelles ou futures⁵. Ce « passage générationnel », pour reprendre le mot de Guy di Meo⁶, est le fruit d'un processus de sélection réglée qui relève à la fois de critères économiques, idéologiques, culturels et politiques. Une des lignes de la recherche est celle de cette sélection – par ailleurs naturelle à l'acte photographique –, opérée dans le moment inaugural que ce soit par le découpage du cadrage ou par la mise en valeur narrative ou dramatique. L'organisation des archives par le photographe, de même que la régularité avec laquelle il documente la construction établissent un principe narratif, celui de la fondation de la ville. Tel qu'on le justifie régulièrement à l'heure actuelle, le patrimoine, en tant qu'appareil de protection, apparaît comme une dette due aux générations passées pour le courage qu'elles ont su montrer dans l'édification des biens patrimonialisés, c'est-à-dire dans l'édification d'une identité. Mais c'est aussi, de fait, une invitation à créer dans une perpétuation de l'esprit de ces générations⁷ en même temps qu'une création de fait qui a une existence dans l'espace, parfois celui de la vie quotidienne. En fondant des symboles clés, la patrimonialisation balise l'espace public et contribue à engendrer des territoires revêtus de représentations culturelles. En effet, « le territoire n'est pas un synonyme d'espace mais le produit de sa prise de possession, ce qui aboutit à la formule lapidaire résumant l'ouvrage de Claude Raffestin : “l'espace est un enjeu du pouvoir, tandis que le territoire est un produit du pouvoir” »⁸. On peut alors s'interroger sur le type de narration que mettent en place les photographies de Marcel Gautherot. Quelles contributions à la construction de la ville et du moment inaugural ces photographies mettent-elles en place ?

L'hypothèse d'une construction patrimoniale de la ville à travers la photographie se traduit par l'insertion de cette pratique dans les logiques des décideurs – ceux du patrimoine brésilien et de l'architecture de la ville, ceux des dirigeants politiques. Mais elle se traduit aussi par l'idée d'une nature en partie visuelle des processus de construction physique et métaphorique, volontaire⁹ ou non, en particulier à travers la tension créatrice qui s'établit entre volonté de témoignage et pouvoir de mise en récit.

5 Par opposition avec la tradition qui relève d'un désir d'invariabilité en cherchant à mettre en avant des références au passé face à des situations nouvelles. Laurent Sébastien Fournier, « Le patrimoine, un indicateur de modernité », *Ethnologie française*, 4/2004, vol. 34, pp. 717-724, <http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2004-4-page-717.htm>, url vérifié le 5 juillet 2014.

6 Guy di Meo, « Processus de patrimonialisation et construction des territoires », publié dans le colloque « Patrimoine et industrie en Poitou-Charentes : connaître pour valoriser », Poitiers-Châtelleraut, 2007.

7 C'est le prolongement de la « valeur de piété » du patrimoine définie par Françoise Choay comme une approche affective et morale (*L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1996) ; Laurent Sébastien Fournier, *art. cit.* ; Guy di Meo, *op. cit.*

8 Nicolas Lyon-Caen, « L'appropriation du territoire par les communautés », *Hypothèses*, 2005/1, pp.15-24.

9 Pour ne pas dire « consciente ».

Ce sont ces idées que l'on garde en tête tout au long de l'analyse des photographies. Et c'est bien une décomposition des photographies dont il s'agit ici : comme outil de communication qui dirige et constitue le regard sur la ville, comme repère et formation du territoire, comme moyen de donner ses formes au pouvoir et à la nation et de les divulguer, comme mémoire d'une époque, de ses héros et de leurs valeurs. La nécessité du passage à l'écrit pousse à une telle organisation quand l'image donne à voir tout ensemble. Aussi, plus que les points successifs d'une argumentation linéaire, il faut y voir les éléments d'une pensée visuelle qui s'articulent toujours, dans les images, les uns avec les autres sur le modèle d'une superposition, ou mieux, d'une concrétion¹⁰.

I – Photographier le moment inaugural de Brasília : déterminer le regard sur la ville

« Vargas concevait que l'on pouvait s'éduquer par le cinéma “sans exiger les efforts et les réserves d'érudition qu'un livre requiert et que les professeurs réclament dans leurs classes” »¹¹. C'est cette apparente facilité de compréhension des images qui motive aussi l'usage de la photographie comme outil de communication. Lilia Moritz Schwarcz, pour évoquer le pouvoir de création des images et la manière dont elles façonnent l'ensemble du pays, prend l'exemple d'une photographie de Peter Scheier représentant Juscelino Kubitchek attablé sous le toit de la terrasse du Brasília Palace Hôtel (terminé en 1958), absorbé dans la vue de photographies de la ville, peu avant que le déjeuner ne commence (*illustration 55*). Cette photographie a tant circulé qu'elle est devenue aussi familière que la réalité qu'elle annonce¹². Bien qu'elle ne soit pas une photographie de Marcel Gautherot, elle semble paradigmatique de la relation qui s'établit entre communication sur la ville et construction d'un regard – c'est aussi le moyen de replacer Marcel Gautherot dans un ensemble de photographes de Brasília. Cette familiarité identifiée à travers la diffusion de la photographie,

10 « Ainsi avant d'être un spectacle objectif la qualité se laisse reconnaître par un type de comportement qui la vise dans son essence et c'est pourquoi dès que mon corps adopte l'attitude du bleu j'obtiens une quasi-présence du bleu. Il ne faut donc pas se demander comment et pourquoi le rouge signifie l'effort ou la violence, le vert le repos et la paix, il faut réapprendre à vivre ces couleurs comme les vit notre corps, c'est-à-dire comme des concrétions de paix ou de violence. », Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 245.

11 « Vargas entendia que pelo cinema educava-se «sem exigir o esforço e as reservas de erudição que o livro requer e os mestres nas suas aulas reclamam» » ; cité par Eliana de Freitas Dutra, d'après Cláudio Aguiar Almeida dans *O cinema como «agitador de almas» : Argila, uma cena do Estado Novo*, São Paulo, Annablume, 1999.

12 Lilia Moritz Schwarcz, « Na magia do click : fotografia como engenho e arte, produto e produção da história do país », in Boris Kossoy, Lilia Moritz Schwarcz, *Um olhar sobre o Brasil : a fotografia na construção da imagem da nação, 1833-2003*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2012.

on comprend dans les mots de L.M. Schwarcz¹³ qu'elle a pu se créer à travers les rapports tissés des mots à l'image au sein des revues illustrées qui l'ont portée. Mais il semble que le lien de familiarité ne soit pas que l'effet, chez le public, de la fréquentation répétée des deux réalités ensemble. Il faut analyser cette image photographique pour comprendre comment il s'opère en son sein même.

Sur le plan de l'expression, on remarque facilement un certain nombre d'oppositions dans le signe plastique entre un premier plan /net/ et un second plan /flou/ (cela relève de la texture), entre une zone /plus sombre/ et une zone /plus claire/ (cela relève de la couleur) sans que le contraste soit saisissant, et enfin entre une série de personnages /devant/, /grands/ et une /derrière/ et /petits/ ; l'un de ces personnages et l'objet qu'il tient se distinguent par leur /centralité/ (tout cela relève de la position). Ce sont ici traduits en langage sémiotique, les effets de choix de composition qui déterminent ici ces caractéristiques, au premier rang desquels l'angle serré et l'absence de profondeur de champ. À ces oppositions, il semble assez évident d'associer – le contexte d'une situation assurément posée et le cadre d'un probable contrat nous y invitent en tous les cas – l'opposition du contenu entre « intéressant » et « périphérique » ou plus finement – si l'on se souvient de l'apport du carré sémiotique¹⁴ –, entre une hiérarchie qui va du « plus important » au « moins important ». Quant au signe iconique, les oppositions sont pléthore et les premières à apparaître se concentrent sur la figure de Juscelino Kubitschek : c'est le seul personnage pour lequel on peut identifier le /visage/ bien qu'il ne s'agisse que d'un /profil/ et qu'il porte des /lunettes/ ; vêtu d'un /costume noir/ et au milieu de /femmes en robes claires/. Les /autres personnages homme et femmes/ ont chacun le /visage non visible/ ou /le visage non visible clairement/, leurs /corps/ sont /tournés/. Une autre double opposition frappe presque immédiatement, entre /bâtiment de béton/ dont une /colonne/ soutient le /toit/ et /bâtiment de papier/ entre /les mains de Juscelino Kubitschek/ d'un côté, et entre des /arbres/, des /voitures/ et une /route/ qui forment un /environnement naturel/ et un /environnement de papier/ de l'autre. Sur le plan du contenu, les /lunettes/ signifient ici, outre la « lecture », l'idée d'une certaine « concentration » quand on peut supposer à ceux qui l'entourent sinon une « humeur badine », au moins une « activité de conversation » de mise lors d'un déjeuner. En plus du sérieux, l'attitude et le « costume noir » signifient une « dignité » dont on sait qu'elle est présidentielle. Jusque là, rien de plus classique : le président est le sujet principal, son attitude est relative à sa fonction. Par ailleurs,

13 Son propos est très pertinent puisqu'elle montre comment les photographies ont forgé la mémoire et les représentations du Brésil.

14 S'il existe des oppositions, elles n'entretiennent pas pour autant des relations d'exclusion mais de contrariété. Cf. Chapitre I, note 97.

on peine à associer une opposition sur le plan du contenu entre le /bâtiment de pierre/ et /bâtiment de papier/ autre que « réalité » et « fiction ». Le signe plastique contribue ici pleinement au sens permettant d'identifier une allotopie. Il est effectivement surprenant de voir la « réalité » du côté du /flou/ et la « fiction » du /net/. En outre, la /colonne/ et le /toit/ ne permettent pas d'identifier à première vue un bâtiment précis – c'est le contexte qui nous fait dire qu'il s'agit de « la terrasse du Brasília Palace Hotel » par la légende « *O Presidente Juscelino Kubitschek em almoço no Brasília Palace Hotel* ». Au contraire, un bâtiment est immédiatement identifiable sur le papier grâce à ses /colonnes évasées vers le bas/ : le « *Palacio da Alvorada* », dont on sait qu'il est la résidence présidentielle à Brasília. Il faut encore faire avancer l'analyse d'un dernier pas et c'est encore le signe visuel qui nous y aide. L'« environnement naturel » et l'« hôtel » sont positionnés /autour/ du /président/ et se caractérisent, grâce au /flou/ commun par leur unité relative, alors que d'une part /l'environnement de papier/ est « plus complexe » puisque /trois photographies/ sont visibles et, sans que l'on puisse bien déterminer leur sujet, on peut dire qu'elles représentent /trois choses différentes/ et d'autre part, c'est /JK/ qui les tient /entre/ /ses mains/.

Plusieurs éléments se nouent dans cette image. C'est tout d'abord la figure de Juscelino Kubitschek, président du Brésil, qui contemple sa création dans une attitude digne dont le sérieux suggère l'idée d'une responsabilité. Ensuite, les photographies apparaissent ici comme une figure rhétorique : objet de vision, elles sont le meilleur moyen de s'appropriier la ville dans son ensemble, et entre les mains du président, elles deviennent la *métonymie* de la ville – et donc partie de la ville, « réalité de papier ». La mise en abyme d'une photographie représentant des photographies, mettant l'accent sur la fonction métalinguistique de la communication, fait de cette image un acte : scellant dans l'économie de la photographie le lien entre photographie et ville (de sorte que dans ce cas, on peut dire « photographie est ville »), elle scelle pour le spectateur la relation entre JK et sa ville. De la sorte, elle fixe un regard conventionnel sur Brasília et ses acteurs par une série de processus qui implique divers acteurs et pose la question d'une politique visuelle.

A – L'encadrement de la communication photographique

À travers la similitude des sujets. Au cours des recherches, qui se sont presque exclusivement concentrées sur les sources photographiques, des similitudes sont apparues à plusieurs reprises entre les sujets des images. Une photographie de Thomaz Farkas (*illustration 63*) est apparue tour à tour créditée de Marcel Gautherot et de son propre auteur –

et pour cause, la ressemblance est frappante (*illustration 64*)¹⁵. Il est possible que les deux photographies soient prises le même jour, celui de l'inauguration du 21 avril 1960 (c'est une certitude pour la première), l'angle est le même, c'est simplement le côté de la terrasse du Congrès National qui change ; Thomaz Farkas se tient sur le côté sud de l'édifice et Gautherot du côté nord, le premier du côté de l'axe monumental et le second de la Place des Trois Pouvoirs. Mais l'essentiel est là : un grand angle qui permet de saisir, en leur rendant justice, à la fois le rez-de-chaussée vitré, la terrasse et ses visiteurs, les coupoles et les tours. Dans l'ouvrage de Laurent Vidal, *De Nova Lisboa à Brasília*¹⁶, on trouve reproduite une photographie de Mario Fontenelle qui représente Juscelino Kubitschek et Lúcio Costa qui étudient ce qui est certainement un dessin du Plan Pilote derrière un panneau affichant une « *Avenida Monumental* » à peine commencée en 1957. On trouve sensiblement la même dans *Um olhar sobre o Brasil*, l'action est la même mais le cadrage différent : l'angle est sensiblement plus large, les personnages apparaissent centrés et en pieds. La légende, dans un second temps, vient encore souligner le sens : « *o sonho no papel* », le rêve sur le papier. Les exemples sont légion qui témoignent de la présence au même endroit, au même moment de photographes qui enregistrent les mêmes événements – et à ces indices, il faut ajouter les photographies qui enregistrent la présence même des photographes (*illustrations 59, 60 et 62*). On peut alors pointer un certain encadrement des photographies de Brasília dans le moment inaugural qui va de la production événementielle – poses mises en scène pour les photographes invités ou événement dont on veut faire la publicité comme dans le cas de la visite de Fidel Castro où les photographes sont postés à l'aéroport pour enregistrer la descente d'avion – à un contrôle plus subtil sur le choix des sujets photographiés. En effet, on remarque autant dans les productions de Thomaz Farkas et de Peter Scheier que dans celle de Marcel Gautherot une propension à photographier les mêmes sujets : architecture, événements et ouvriers au travail ou dans leur vie quotidienne, mais jamais, par exemple, l'œuvre des ingénieurs, des bureaux et de l'administration, sans parler de la force de maintien de l'ordre du chantier. On peut ici supposer que c'est la NOVACAP qui fixe les limites et peut-être les attributions de ce qu'il est possible de photographier. C'est la loi n°948 qui sanctionne la

15 La question des ressemblances en tant qu'indice d'un encadrement officiel en plus du simple effet d'une culture visuelle commune est apparu au cours d'une conversation informelle avec Anat Falbel qui avait mené des entretiens avec la famille de Peter Scheier au cours de ses recherches. Elle disait en effet que tous ces photographes prenaient sensiblement les mêmes photographies parce qu'ils se promenaient ensemble dans la ville, et s'arrêtaient ensemble pour enregistrer les mêmes sujets. Cela semble devoir être pris d'une manière nuancée du fait même des différences dans les commanditaires des photographies – et dans le fait même que Marcel Gautherot est revenu à Brasília chaque année pendant de nombreuses années.

16 Figure 37 p. 234, photographie reproduite de l'ouvrage du photographe *Minha mala, meu destino*, Brasília, Alhambra, 1988, p. 23. Laurent Vidal, *De Nova Lisboa à Brasília. L'invention d'une capitale*, Paris, IHEAL, 2002.

création de l'entreprise d'Etat qui, selon Vânia Maria Losada Moreira, dépasse l'administration parallèle mise en place dans le programme développementiste de JK en matière de centralisation. Située hors de toute la pression politique du Congrès – ce qui n'a pas laissé d'alimenter la contestation de l'opposition politique au projet de Brasília – l'entreprise est directement soumise à l'autorité du président. C'est l'article 3 qui en fixe les vastes buts en prévoyant leur possible amplification sur décision de l'exécutif : planifier et exécuter la construction de la ville et gérer l'organisation du nouveau District Fédéral dont elle possède presque entièrement le sol, par elle-même ou par le biais d'institutions publiques ou des entreprises qu'elle peut sous-traiter. Oscar Niemeyer est nommé directeur du Département de l'Architecture et de l'Urbanisme de la NOVACAP dont le président, Israël Pinheiro, a été choisi par JK. De fait, l'entreprise se dote d'une Division de la Diffusion (*Divisão de Divulgação*) qui produit une revue faite de textes et principalement d'images, garantissant une publicité positive sur la ville à travers ses sections « *Notas* » et « *A Marcha da Construção* » sur l'actualité du chantier, « *Arquitetura e Urbanismo* » qui livre les plans des édifices et « *Opiniões* » qui recueille des poésies et commentaires suscités par la ville¹⁷.

Dans leur circulation. On touche ici à une des limites de cette recherche dans la mesure où il n'a pas été possible – c'était quelque chose de trop vaste pour entrer dans le sujet – de savoir dans quelle mesure les photographies de Marcel Gautherot ont circulé. Les commentateurs de son œuvre ont bien montré qu'elles avaient connu une diffusion d'autant plus grande que le photographe travaillait pour le ministère des affaires étrangères (1959-1860) et qu'il entretenait des relations proches avec les architectes de la ville. Un entretien de Marcel Gautherot avec Lygia Segala nous renseigne : « A propos du folklore, il y a eu la belle exposition (internationale) de Bruxelles (1958). Il y avait le Pavillon Brésilien, projet de Sérgio Bernardes. Le commissaire était l'ambassadeur Wladimir Murtinho. Nous avions une salle seulement pour le folklore et l'art populaire. Cela dit, il y a eu l'exposition sur Brasília à Paris (au Grand Palais). Et d'autres moins importantes. J'ai travaillé sur le Brésil pour des revues françaises. Tout sur le Brésil. (...) Puis j'ai aussi travaillé pour l'Itamaraty (1959-1960). J'ai fait 400 photographies (sur le pays), multipliées par 50 « *porque eram 50 embaixadas no exterior* ». Les photos leur ont été envoyées »¹⁸. On a donc pris le parti de ne sélectionner que deux revues dont on a trouvé qu'elles publiaient des photographies de Marcel Gautherot, une

17 Luisa Videsott, « Informações, representações e discursos acerca das arquitetura-ícones de Brasília : o caso da revista Brasília », *RiSCO*, 11/1, 2010, São Paulo, eesc-usp.

18 Antonio Fernando de Franceschi (présentation), *O Brasil de Marcel Gautherot*, São Paulo, IMS, 2001, p. 38. Heliana Angotti-Salgueiro ajoute qu'en 1973, 30 albums de 348 photographies sont envoyées aux principales ambassades brésiliennes. Cela contribue, même si c'est après notre période, à comprendre l'usage des photographies par le pouvoir.

au Brésil et une à l'étranger, pour observer les mots avec lesquels elles circulent et comprendre vers quelles images de la ville le lecteur est guidé. Au Brésil, c'est la revue *Módulo, revista de arquitetura e artes plásticas* que l'on a choisi ; elle est fondée en 1955 par Oscar Niemeyer et, bien qu'il ne rejoigne jamais officiellement le comité éditorial, Marcel Gautherot soumet régulièrement des photographies – commandées par Niemeyer – qui sont immédiatement sélectionnées. Y apparaissent tout à la fois des articles sur l'architecture, les arts plastiques et le patrimoine historique et artistique, la revue se proclame le porte-voix de la culture brésilienne. Pour les exemplaires que l'on a consulté pour la recherche (1957-1960) à la Bibliothèque Nationale de France, un cahier détaché, où une sélection d'articles – ceux qui concernent Brasília et les questions de patrimoine y figurent systématiquement –, est traduite en français, en espagnol et parfois en allemand et en italien, accompagne chacun des numéros. Elle apparaît comme un outil conscient d'auto-représentation des milieux culturels modernistes brésiliens, tout en faisant la liaison avec les grandes créations architecturales modernes brésiliennes¹⁹. Ce faisant, elle marque son insertion dans les grands mouvements culturels occidentaux (en témoignent les trois pages des *illustrations 65 et 66*). D'une manière générale les photographies sont associées, dans les textes, à une explication des procédés de l'architecture moderne. Dans *l'illustration 66*, les photographies de Marcel Gautherot servent d'illustration des principes visuels qui ont dicté la réalisation des principaux bâtiments de la Place des Trois Pouvoirs. Les colonnes du Tribunal Fédéral Suprême ont été pensées pour que ses formes changent selon que le point de vue d'un futur visiteur se modifie lors de ses déplacements ; elles sont en outre construites relativement loin des murs de verre du bâtiment pour laisser le champ libre. Oscar Niemeyer précise alors, en renvoyant aux dessins (non reproduits ici) et aux photographies comme preuve de la correspondance entre le projet et sa réalisation, que ce sont les mêmes principes qui ont dicté les réalisations du Palais de l'Alvorada (résidence présidentielle) et du Congrès National. De fait, les photographies jouent ici le rôle du spectateur idéal projeté par l'architecte et bien plus que le reflet de la réalité, elles construisent le regard qu'il faut adopter pour prendre conscience de la création formelle de ses réalisations.

C'est par *l'illustration 65* que l'on peut faire le lien entre *Módulo* et les revues européennes spécialisées dans le domaine de l'architecture. En effet, on retrouve ici l'une des pratiques caractéristiques des revues professionnelles qui se développent à partir des années 1930. L'usage des photographies dans ces revues intègre un « projet graphique » qui se traduit

19 Ana Luiza Nobre, « A eficácia do corte », in Antonio Fernando de Franceschi (présentation), *op. cit.* ; Heliana Angotti-Salgueiro, *op. cit.*

par l'organisation de « l'espace visuel de la page »²⁰ : ce qui est mis en place, par les procédés de mise en page et de typographie et les liens entre tous ces éléments, c'est une manière de promouvoir les formes de l'architecture moderne. En effet, dans le cas de cette image, ce ne sont pas des photographies intégrales qui apparaissent mais des découpages de détails ici sur les ouvriers et là sur les matériaux ; s'opère alors une fragmentation en une série de rectangles et de carrés qui participent d'une culture visuelle de l'architecture moderne. L'usage des aplats de couleurs et du surlignage de certaines photographies, dont on voit qu'il est commun à *Módulo* et à *L'Architecture d'aujourd'hui* (illustration 71), n'est pas sans rappeler les pratiques de Le Corbusier qui met en dialogue au sein de ses peintures monumentales des reproductions murales de photographies et des pans de murs entiers peints d'une manière unie²¹. Ces revues européennes (en plus de la dernière, on peut citer *L'Architecture Vivante*, *Domus* et *Casa Bella* en Italie) se sont construites en partie autour de l'essor de l'architecture moderne comme mouvement dominant dont elles ont largement participé à la diffusion – si des tensions existent, elles n'apparaissent pas entre tenants du modernisme et traditionalistes car la grande majorité des comités éditoriaux est partisane du modernisme. *L'Architecture d'aujourd'hui* est fondée en 1930 et, bien que pluraliste et modérée dans sa ligne éditoriale, la revue ambitionne de s'adresser à des professionnels ; elle a toutefois un lectorat sensiblement plus large que les seuls professionnels. On a retenu ici le numéro spécial consacré au Brésil de juin/juillet 1960 qui comporte à la fois des photographies sur le patrimoine historique brésilien, sur le folklore, sur l'architecture moderne et donc sur Brasília, et sur l'art moderne. L'ensemble des photographies reproduites ici sont de Marcel Gautherot (illustrations 67 à 70 et les deux pages du magazine reproduites en annexe de ce document). En plus d'un article richement illustré de photographies et de plans sur la ville où apparaissent seulement des bâtiments de Niemeyer terminés assortis de descriptions synthétiques exclusivement formelles et fonctionnelles, une interview de JK est publiée avec une photographie de Marcel Gautherot du Congrès National. Il y reprend le discours désormais classique de justification des raisons de l'internalisation de la capitale en mettant en avant l'importance de Brasília dans son projet de ré-orientation du marché vers l'intérieur du territoire pour lutter contre les inégalités régionales et le sous-développement en général : « *En raison de tout ce que Brasília signifie dans la lutte que nous menons contre le sous-développement de certaines régions de notre*

20 Hélène Jannière, *Politiques éditoriales et architecture « moderne ». L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Paris, Arguments, 2002 ; Catherine Smet, « « Attention imprimeur ! ». La photographie mise en pages », in Nathalie Herschdorfer, Lada Umstätter (dir.), *Construire l'image : Le Corbusier et la photographie*, Paris, éditions Textuel, 2012.

21 Arthur Rüegg, « Les Photographies monumentales de Le Corbusier », in N. Herschdorfer, Lada Umstätter (dir.), *idem*.

pays, la création de notre capitale peut être considérée comme but et comme synthèse.»²² Aux problèmes sociaux que représentent les « millions d'habitants qui vivent à l'écart des réalités nationales », il oppose une Brasília qui apparaît comme une solution miracle avec ses architectes « de renommée mondiale et chefs de file incontestables au Brésil », « interprètes des nouvelles conceptions s'appuyant sur de nouvelles techniques ». Tout cela doit garantir « la conquête d'une vie meilleure et plus juste – aspiration de tous les peuples du monde »²³.

La photographie de Marcel Gautherot où l'on voit apparaître la rampe d'accès sur laquelle marchent sept militaires, les baies vitrées, le dôme et la naissance des tours du Congrès National, met en valeur tout à la fois cette nouveauté affirmée de l'architecture et de ses matériaux, ainsi que l'idée d'un « solide infrastructure » que représente Brasília pour mettre fin à « l'effort désordonné et insoutenable, caractéristique » de l'évolution brésilienne²⁴. Si l'on souligne encore l'originalité et la rigueur formelle de l'œuvre de Niemeyer à travers les photographies à l'appui de Marcel Gautherot dans les pages suivantes, c'est d'abord et avant tout la ligne éditoriale qui dicte le regard vers l'idée de modernité. De la même manière, les diverses expositions sur Brasília à l'étranger comportent des photographies de Marcel Gautherot des principaux édifices déjà réalisés ou en construction qui ont été sélectionnées par le Ministère des Affaires Étrangères qui fonctionne, par le biais de ses ambassades, comme le relais qui facilite l'exportation des images de la ville. Intégrées, lors de l'exposition universelle de 1958 à Bruxelles, au pavillon brésilien moderniste de l'architecte Sérgio Bernardes, elles y côtoient d'autres photographies de l'auteur consacrées au folklore brésilien²⁵. L'important rôle des expositions itinérantes sur la ville apparaît dans les pages de la revue *Módulo* puisqu'y sont reproduites des photographies de Sarah Kubitschek et de ses filles (l'épouse et les enfants de JK) inaugurant celle de Lisbonne en 1958 (*illustration 72*). Ce que cela semble montrer, c'est une traduction de la naissance de Brasília, dans le langage visuel de l'architecture moderne. De la sorte, on peut identifier à la fois une communication à plusieurs échelles, nationale et internationale ou plus exactement ici occidentale, qui passe toujours par des images qui auraient une valeur de preuve : la réalisation en train de se faire comme l'architecture réalisée correspondent à la fois au projet des architectes et au projet politique de modernisation. En même temps, cela témoigne d'une volonté d'insertion dans les circuits internationaux de l'architecture moderne à la fois par un effort de légitimation et par

22 Interview de Juscelino Kubitschek dans *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°90, juin/juillet 1960.

23 *Idem*.

24 *Idem*.

25 Sur le pavillon, voir Paul Meurs, « O pavilhão brasileiro na Expo de Bruxelas, 1958. Arquiteto Sérgio Bernardes », *Arquitextos*, 007.07, première année, décembre 2000, <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/947>.

une action de mise en valeur et d'auto-célébration (dans les photographies de l'exposition sur Brasília à Lisbonne apparaît par deux fois la revue *Módulo*, qui se veut représentative de la culture brésilienne). Ce faisant, on voit comment les photographies de Marcel Gautherot, en se diffusant, passent entre les mains d'une série d'acteurs et par un ensemble de processus qui opèrent autant de filtres au regard porté sur elles, et toujours dans le sens des principaux commanditaires.

B – Ombre et lumière de la splendeur photographique

B/1 Marcel Gautherot dans les logiques professionnelles des architectes de Brasília – interprète des formes de la modernité brésilienne

L'invitation de Marcel Gautherot par Oscar Niemeyer à photographier la naissance de Brasília n'est certainement pas fortuite : sa formation d'architecte français et son admiration pour Le Corbusier en font un fervent partisan de l'architecture moderne, et plus encore un photographe qui peut en saisir les particularités formelles, spatiales et conceptuelles. Par ailleurs, Oscar Niemeyer et Lúcio Costa ont déjà eu l'occasion de travailler avec lui, que ce soit dans le cadre du SPHAN ou à Pampulha où il a photographié l'intégralité des édifices modernes du premier. Il connaît donc les logiques professionnelles de ses commanditaires et photographie en conséquence d'autant plus que son adhésion aux principes de cette architecture remonte à sa formation ; il pose lui-même le premier filtre sur ses photographies.

Photographier l'architecture moderne. Certaines photographies de Marcel Gautherot sont caractéristiques de la photographie d'architecture tant elles mettent en valeur les conceptions de l'espace moderniste – la circulation dans les circuits de l'architecture et de l'art moderne ne seraient pas possibles sans cela. Heliana Angotti-Salgueiro, qui a étudié la formation du photographe, montre qu'il connaît les conceptions de Le Corbusier sur la nouvelle architecture et l'importance qu'elle accorde à la rigueur formelle en relation avec l'espace et la lumière. Deux exemples suffisent à montrer comment Marcel Gautherot, tout imprégné qu'il est d'une culture visuelle moderniste européenne, voit à son tour dans la nouvelle capitale les principes hégémoniques de l'architecture contemporaine. Dans la photographie 73 (*illustration 73*), le photographe saisit dans la lumière du jour finissant – les ombres nous l'indiquent – la pureté des formes imaginées par Niemeyer. Dans cette image, la rigueur de la composition est la transposition en langage photographique du rationalisme moderne. La terrasse partage l'image en son milieu, composant un surprenant jeu d'inversion souligné par la coupole et le dôme renversé avec un /dessus/ vers /le ciel/ où le /béton aveugle/ « solide » est porté /en-dessous/ par /de grandes baies vitrées transparentes/ et

« fragiles » posées sur /le sol/. Les formes se font échos en nombre (les deux coupoles et les deux personnages) et par la lumière qui révèle l'endroit et l'envers du décor. Ce faisant, le photographe souligne les cinq principes auto-proclamés scientifiques, rationnels et industriels de l'architecture moderne : le plan et la façade libérés par les pilotis et les fenêtres en longueur font disparaître les murs porteurs du toit-terrasse, et laissent entrer la lumière qui ne se porte jamais mieux que sur le béton armé, matériau moderne par excellence. Cette photographie apparaît comme un manifeste des « cinq points d'une architecture nouvelle » formulés par Le Corbusier en 1926²⁶. Un autre principe énoncé par Le Corbusier apparaît ici à travers les deux personnages non reconnaissables qui fonctionnent comme des objets pris dans la composition, c'est la notion de « Modulor ». Mise au point par Le Corbusier, elle consiste à mesurer la taille idéale de l'unité d'habitation à partir du corps d'une personne adulte qui aurait le bras tendu au-dessus d'elle²⁷. La traduction photographique d'une telle notion, le fait n'est pas nouveau, est ici visible : la mesure du bâtiment du Congrès, symbole démocratique, se fait à l'aune des silhouettes humaines. On comprend alors le sens qui émerge de cette série d'oppositions, et cette photographie, qui n'est qu'un exemple parmi tant d'autres dans la production de Marcel Gautherot, tout en faisant l'apologie des formes modernistes et des idées qui les sous-tendent, pointent à Brasília la puissance imaginative de ses constructeurs et ce faisant, leur valeur « moderne ». Pour en donner un autre exemple, moins impressionnant peut-être, on peut se reporter aux photographies du Brasília Palace Hotel dont la *photographie 74*²⁸ est un échantillon : les pilotis libèrent le rez-de-chaussée, espace réservé aux voitures et à la rue, soit l'une des quatre fonctions essentielles identifiées dans la Charte d'Athènes, la circulation²⁹. Ce n'est d'ailleurs pas sans rappeler les grands noms de la photographie de l'architecture moderne et notamment les photographies des villas californienne de Richard Neutra par Julius Shulman dans les années 1940 (*illustration 75*³⁰) : la place est faite au bâtiment et à ses formes géométriques et transparentes, aux éléments de végétation avec ici les essences sélectionnées par Roberto Brule-Marx, et à la voiture : la modernité visuelle a ses formes et ses objets (on y reviendra dans la partie suivante).

Photographier l'architecture moderne brésilienne. Mais si nombre de photographies

26 Prononcés lors de l'exposition *Die Wohnen* à Stuttgart en 1926, où Le Corbusier a construit deux maisons visitées, d'après Heliana Angotti Salgueiro, par Marcel Gautherot, ces points paraissent la même année dans l'article « Architecture d'époque machiniste » (*Journal de psychologie normale et pathologique*), et puis à partir de 1933 dans des revues comme *L'Architecture d'Aujourd'hui*.

27 Le Corbusier, *Le Modulor, essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'Architecture et à la mécanique*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, coll. Ascoral, 1949.

28 On utilisera indifféremment « photographie » ou « illustration » pour les renvois.

29 Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, Boulogne-sur-Seine, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, 1943.

30 La photographie représente ici une villa de Koenig.

témoignent en effet de l'application des principes de l'architecture moderne, il semble que ce soit le cas particulier des photographies de bâtiments terminés. En effet, les formes achevées et les lignes pures des bâtiments du pouvoir comme des grandes unités d'habitations semblent être les plus à même de restituer les concepts modernistes et rejoignent une hypothèse posée par Marie-Madeleine Ozdoba : « les *photographies* de Brasília, plus particulièrement encore que les autres types de représentations, auraient été mobilisées au cours des années 1960 dans la mise en scène d'une puissante *image positive* de l'urbanisme moderniste à l'état réalisé, qui devait permettre aux contemporains de *se projeter* dans les grands projets d'architecture et plans d'urbanisme qui voyaient le jour alors, notamment en France ; grands ensembles, villes satellites, Paris Parallèle, etc. »³¹. A partir de 1959, les bâtiments de la Place des Trois Pouvoirs sont terminés, le Brasília Palace Hotel et le Palais de l'Alvorada également depuis 1958, et nombre d'immeubles d'habitation sont achevés à partir de la fin de l'année et commencent à apparaître sur les photographies de Marcel Gautherot très régulièrement chaque année entre 1960 et 1962. Pourtant, le traitement photographique des bâtiments fait aussi la part belle à la tradition brésilienne – telle qu'elle a été définie au sein du SPHAN. Cela apparaît avec force dans la façon dont sont photographiés les édifices religieux : l'église Nossa Senhora de Fátima et le chantier de la Cathédrale (*illustrations 83 à 86*). Dans les photographies de l'église (*illustrations 76 à 79*), on retrouve presque intégralement les consignes que Marcel Gautherot reçoit du SPHAN avant de partir faire l'inventaire des monuments d'Ouro Preto :

« *Eglise Santa Ifigênia do Alto da Cruz : dresser un échafaudage et photographier l'image de la niche dans l'ensemble, de sorte que l'on voie la date 1762, et dans les détails les têtes des anges, de la Sainte et de l'enfant. Matriz do Pilar : photographier l'oratoire sur la commode de la sacristie et, séparément, les deux têtes des chérubins ; l'ensemble de la sacristie, trinité sur le retable de la chapelle majeure : premièrement vu de face et ensuite vu de chaque côté, des balcons des tribunes. São Francisco de Assis : ensemble de la croisée en arc avec les deux chaires, de sorte que l'on voie au fond le retable de la grande chapelle ; les deux chaires séparément y compris les détails des bas-reliefs des coupes ; l'ensemble du retable de la grande chapelle vu légèrement de côté et d'en bas ; de nouveau les détails de la colonne entière du sol jusqu'à l'entablement (invlu) et bien de côté pour accentuer son l'aspect constructif du profil. Il conviendrait, pour cette photographie, d'éloigner la console contre le mur. Détail du couronnement du retable avec la Sainte Trinité, l'ensemble de l'église vue du chœur, de sorte que l'on voie le plafond et la chapelle principale dans le fond ; le lavabo de la sacristie sans les anges [...]. »³²*

31 Marie-Madeleine Ozdoba, « La Construction de Brasília, une aventure médiatique », *Culture visuelle. Média social d'enseignement et de recherche*, 6 décembre 2012, <http://culturevisuelle.org/plancoupeimage/archives/158>, consulté le 02/01/2013

32 « *Igreja Santa Ifigênia do Alto da Cruz : armar andaime e fotografar a imagem do nicho no conjunto, vendo-se a data de 1762, e nos pormenores as cabeças dos anjos, da Santa e do menino. Matriz do Pilar : fotografar o oratório sobre a cómoda da sacristia e, separadamente, as 2 cabeças de querubins ; o conjunto da sacristia, trindade no retábulo da capela mor : primeiro visto de frente e depois vista de cada lado, das sacadas das tribunas. São Francisco de Assis : conjunto do arco cruzeiro com os dois púlpitos, vendo-se ao*

Lygia Segala montre comment les consignes varient en fonction des usages au sein de l'institution et, en plus de guider la description, elles peuvent exiger du photographe qu'il fasse ressortir des aspects emblématiques comme la puissance de telle ou telle statue³³. Dans les photographies de l'église, Marcel Gautherot semble répondre au même type de consigne avec une série de vues d'ensemble qui saisissent chacun des côtés de l'édifice en soulignant les courbes du toit et le profil des trois colonnes, une vue plus rapprochée de l'entrée où toutes les lignes convergent vers la croix qui semble tenir ensemble les différentes parties du bâtiment, puis des vues latérales de chaque côté qui mettent en valeur les azulejos de Athos Bulção, et enfin le détail des azulejos pris en plan serré mimétique en un carré de six fois six centimètres mimétique des carreaux de porcelaine. On peut tracer une autre comparaison avec les photographies prises à Pampulha de l'église São Francisco de Assis, devenue patrimoine national en 1948. Deux planches contact datées de 1959 opèrent le même type d'enregistrement sur la cathédrale à deux moments de sa construction. Dans le mouvement créé par les points de vue successifs occupés par le photographe, on comprend que la suite des images est le fruit d'une organisation narrative : d'un plan large où la croix apparaît devant une montagne d'échafaudage on arrive par un rapprochement constant à une contre-plongée frontale vers le haut de la structure, avant de reprendre une fois les éléments de béton coulés avec une nouvelle contre-plongée jusqu'à une vue d'ensemble de la structure de béton dépouillée d'échafaudage avec la croix au premier plan. Outre la narration de la construction où n'apparaissent pour une fois que quelques ouvriers relativement discrets mais où une place importante est faite à une grue³⁴, il semble que l'intérêt soit porté là encore aux détails : ceux de la naissance des piliers de béton en forme de couronne d'épine.

De tout cela, ressort en priorité la parfaite adéquation entre les photographies et les visées des concepteurs. En effet, il semble que la synthèse entre art moderne et patrimoine architectural brésilien s'opère dans les photographies de Brasília à la fois par l'interprétation des concepts de l'architecture dite internationale et par un enregistrement des constructions que l'on peut rapprocher des consignes de l'inventaire patrimonial. Ce faisant, il semble que

fundo o retábulo da capela-mor ; os dois púlpitos separadamente inclusive pormenores dos baixos-relevos das taças ; o conjunto do retábulo da capela-mor visto um pouco de lado e de baixo ; novo pormenor da coluna inteira do chão ao entablamento (inclusive) e bastante de lado para acentuar-lhe o perfil construtivo. Conviria nesta foto, afastar o consolo para a parede. Pormenor do coroamento do retábulo com a Santíssima Trindade, o conjunto da igreja vista do coro, vendo-se o forro e a capela-mor ao fundo ; o lavatório da sacristia sem os anjos [...] », cité des archives du Ministère de l'Éducation et de la Santé/SPHAN (copie de 1945), par Lygia Segala dans « A coleção fotográfica de Marcel Gautherot », *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.13, n°2, juil.-déc. 2005, pp. 73-134.

33 *Idem.*

34 On reviendra dans la dernière partie sur ce genre de construction narrative qui participe à la création d'un mythe du moment inaugural.

soit à l'œuvre un processus de justification de l'architecture de Brasília qui passe par la constitution d'un regard. Ce regard confère une valeur à ces bâtiments : d'une part, une valeur historique qui se lit à la fois dans le récit des origines (la cathédrale) et dans la mise en exergue de sa confection (piliers) et des matériaux traditionnels utilisés (décoration de l'église en azulejos).

B/2 Rendre belle l'architecture moderne

Mais cette valeur, il semble aussi qu'elle soit construite par la dimension esthétique des photographies de Gautherot, de sorte qu'aux valeurs historiques et modernes, s'ajoute celle du plaisir visuel et de l'expérience de l'équilibre. Car le choix des architectes se fait en conscience du statut d'artiste du photographe ; Ana Luiza Nobre insiste, dans la méthode de travail de l'artiste, sur l'importance du moment – Marcel Gautherot est quelqu'un qui est capable d'attendre une journée pour que la luminosité soit adéquate pour la composition qui lui semble être la meilleure³⁵. C'est lui le premier agent de la direction du regard et pour cela, il fait usage d'un certain nombre de procédés. Appliquant avec force l'une de ses idées selon laquelle « la photographie est architecture »³⁶, le premier de ces procédés est l'usage structurant de l'ombre dans les compositions de sorte qu'elles apparaissent effectivement comme la transposition photographique d'une construction architecturale. Il a recours presque systématiquement à ce processus dans les images prises du sol et dans certaines vues aériennes – on a pris ici l'exemple d'une photographie (*illustration 87*) non datée³⁷ d'un bloc résidentiel avec au premier plan, mais dans l'ombre, l'école dont les contours permettent de structurer les plans et de mettre en valeur les immeubles d'habitation. Ce faisant c'est l'unité et la cohérence qui apparaissent avec force : les unités d'habitation, chacune de la même couleur sont ici toutes orientées dans la même direction et, perpendiculairement et dans l'ombre, sont réunis les services nécessaires aux habitants à qui la priorité est donnée. L'ombre, agrémentée parfois de reflets et d'effets de solarisation, est aussi le moyen de donner une ampleur dramatique à certains bâtiments pour les faire apparaître comme imposants et majestueux. Dans la *photographie 88* probablement prise dans la nuit, les jeux d'ombres et de lumières projetées concourent avec le plan dégagé jusqu'aux tours à faire ressortir les tours d'abord et ensuite les coupes et les ministères grâce à une très grande profondeur de champs, sur un ciel nuageux. De la sorte, les tours semblent s'avancer vers le photographe, grandioses sous un ciel d'orage. Ces effets, qui sont une constante dans les photographies de la construction de Brasília,

35 Ana Luiza Nobre, « A eficácia do corte », *in op. cit.*

36 Heliana Angotti-Salgueiro, *op. cit.*

37 Postérieure à 1959 d'après les bâtiments, mais entre 1961 et 1962 par comparaison avec d'autres photographies.

dessinent probablement les raisons pour lesquelles les concepteurs de la ville ont fait appel au savoir-faire de Gautherot – il sait faire de belles images. Mais c'est là le moyen le plus efficace de guider un regard, en apposant la valeur du beau à ces bâtiments, il contribue à fonder ce que Sylvia Fischer appelle le « *bom gosto moderno* », à rendre belle et attirante la ville, à provoquer l'envie.

On passe rapidement sur les premiers processus photographiques qui ne sont pas moins fondamentaux pour autant, pour s'arrêter à montrer comment le photographe induit des interprétations au moyen de la sélection qu'il opère dans les éléments qu'il fait figurer sur le film. Les nombreuses photographies de la statue *Os Guerreiros*, pensée par son créateur Bruno Giorgi comme un hommage aux ouvriers de la ville, montrent bien comment le photographe est capable de créer des nuances dans les significations – ou au moins de les complexifier. Si les photographies, prises dans leur succession, renvoient aux principes de documentation de l'installation de l'œuvre avec l'échafaudage et les ouvriers en train de la fixer, les significations varient quand on les considère individuellement. Si l'on commence par la *photographie 89*, on voit comment la composition /centre/ isole les /deux silhouettes humaines/ que le photographe a fait poser et les /deux grandes silhouettes de pierre/ /sur/ un /sol entièrement dégagé/ vers le /planalto/ et /sous/ un /ciel nuageux à perte de vue/. L'idée d'« isolement » vient de cette opposition entre /immensité vide/ et le /plein/ que forment les quatre silhouettes. Les /deux silhouettes humaines/ font /face/ aux /deux silhouettes de pierre/ et les deux se /tiennent embrassés/ ; l'opposition entre les hommes et la statue, de l'ordre du « créateur » et de son « œuvre » semble, par l'allotopie née de la similitude de la position des signes plastiques (deux fois /deux silhouettes qui ne font qu'une/) créer une équivalence entre les hommes et leur représentation de pierre : ainsi, la « grandeur » et la « majesté » de la statue qui se /dresse/ sur /l'horizon/ quand les humains n'en dépassent pas la ligne, se transfère de l'un à l'autre. Face à l'immensité du Planalto, c'est l'image idéalisée du courage et de la solidarité des hommes qui bravent la grandeur de la nature. Associée au musée de la construction de la ville dans la *photographie 90*, la statue partage son sens avec lui. Construit en 1959 et inauguré en même temps que le reste de la ville le 21 avril 1960, son rôle est de conserver la mémoire de la construction de Brasília. Créant une redondance au sein de l'image, le musée vient souligner le rôle des ouvriers dans la construction de la ville. Enfin, dans la *photographie 91*, la statue en train d'être posée (1959) apparaît au premier plan avec le Tribunal Fédéral Suprême en toile de fond. Sans vouloir établir des relations poussives, la statue, renommée dès sa création « *Os Candangos* », du nom donné aux premiers habitants de

la ville³⁸ (ouvriers et concepteurs), apparaît ici « inachevée » (/échafaudages/) et le Tribunal « terminé ». Étant donné la relation que l'on connaît entre la statue et les ouvriers, et le fait que les ouvriers ont construit le Tribunal, on peut supposer ici une signification – parce que l'interview sus-citée de JK nous permet de dire qu'elle n'est pas fantaisiste – dans le sens de la « construction », voire de la « conquête », dans l'entreprise de Brasília, d'une « justice sociale ». Plus que les significations elles-mêmes sur lesquelles on reviendra régulièrement, c'est le fonctionnement de la narration que l'on met ici en exergue : au sein des structures narratives, le sens de chacune des images se complexifie et s'épaissit en fonction des éléments co-présents dans la photographie. De la sorte l'auteur est l'un des premiers à construire les représentations.

Ce que l'on a voulu montrer ici, ce sont les diverses modalités d'encadrement de la photographie à Brasília : entre les mains des différents émetteurs des images (politiques, commanditaires, diffuseurs et bien sûr le photographe), les photographies apparaissent comme un moyen de communiquer. Dans ce cadre, les photographies sont rigoureusement le reflet des conceptions des créateurs sur l'architecture de la ville et elles servent parfaitement la rhétorique politique de JK qui prône l'avènement d'un nouveau Brésil désormais structuré, fort et indépendant par la réalisation audacieuse de Brasília – il faut toujours garder à l'esprit la devise « *ordem e progresso* ». Loin de laisser de côté la dimension esthétique des images comme écran à l'analyse, il faut au contraire la prendre en compte et le possible obstacle qu'elle constitue, dans le cadre de la constitution d'un regard largement positif sur la ville et sa grandeur. On a pu par ailleurs voir un certain parallélisme dans les façons d'enregistrer le patrimoine historique national et les édifices de la ville, notamment religieux, construits par Oscar Niemeyer. Étant donné la ré-interprétation de la tradition architecturale brésilienne au sein du SPHAN formulée par Lúcio Costa qui établit des liens de continuité entre l'esthétique et les procédés de la construction baroque et les formes et matériaux de l'architecture moderne, on peut supposer ici que, tout en affirmant la nouveauté, le traitement photographique sur le modèle de l'inventaire patrimonial permet d'en fixer la Brasíliaité. Car si la logique n'est pas nécessairement assumée comme étant la même, les procédés et les résultats sont eux identiques : désigner comme notables les édifices de Brasília dans le temps même de leur construction. Et ce regard, s'il *désigne* effectivement, détermine aussi les valeurs de modernité, d'esthétique, et d'identité brésilienne attribuées aux édifices, notamment par la capacité de la photographie à complexifier les représentations dans le cadre d'une

38 Il désigne à l'origine les populations afro-brésiliennes et les qualifie dans leur pauvreté.

narration. Ce faisant, l'entreprise photographique autour du moment inaugural de Brasília semble pointer dans le sens d'une *politique visuelle* autant de la ville que des projets du développementisme.

II – « *Do nada para a Capital* »³⁹, Brasília ou le *sertão* vaincu

Plus qu'un lieu toujours clairement désigné, le *sertão* apparaît bien plus comme une catégorie spatiale et culturelle qui se construit et se métamorphose à travers toute la période coloniale⁴⁰. Au XVe siècle, les portugais désignent ainsi les possessions les plus intérieures et leurs marches ; cela permettant d'appuyer légalement la séparation entre l'espace littoral et l'espace à conquérir⁴¹. Mais les territoires ainsi désignés changent peu à peu au fil du déplacement (progression ou régression) des franges pionnières et des configurations spatiales et démographiques. D'une manière générale pourtant, l'idée du désert humain s'attache au mot dont l'étymologie est débattue – mais soit qu'il vienne d'une déformation du *desertão*, soit qu'il soit issu du *desertum* latin, l'idée reste la même. Avec la découverte des mines d'or dans le Minas Gerais au XVIIIe siècle, des migrations font changer la démographie de la région où se constituent de grands établissements et de rapides richesses. Le *sertão* est repoussé dans tous les lieux où l'on projette désormais de grandes richesses et des dangers proportionnels, des indigènes sanguinaires et toute sorte de bêtes féroces. Exil pour certains administrateurs, il représente l'espoir pour de nombreux autres, à l'exemple des *bandeirantes* de São Paulo pour qui le Minas Gerais, le Mato Grosso et le Goiás sont des horizons dorés, mystérieux et dangereux. N'existant que par son opposition à une réalité relativement plus civilisée, le *sertão* est historiquement l'autre des foyers de population du littoral. Mais il est fondamentalement ambigu puisqu'en lui réside la potentialité d'une inversion, puisqu'il est appelé à être dépassé.

A – Brasília à l'horizon : occuper le sol pour s'approprier la terre

« *Do nada para a capital* », telle est la légende de la *photographie 93*, entre guillemets, comme pour signifier que Thomaz Farkas en a choisi le titre. On la rapproche ici

39 Titre de plusieurs photographies de Thomaz Farkas, on s'appuiera ici sur la photographie P004TF075822 de l'IMS.

40 Janaína Amado fait une mise au point sur la formation de la notion dans l'article « Região, sertão, nação », *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n°15, 1995, pp. 145-151, <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/281> (revue du *Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil*).

41 Claudia Damasceno Fonseca fait un petit historique de la notion dans *Des terres aux villes de l'or : pouvoirs et territoires urbains au Minas Gerais (Brésil, XVIIIe siècle)*, Paris, Centre culturel Calouste Gulbenkian, 2003.

des nombreuses vues du même type que prend Marcel Gautherot (*photographie 92*) avec tantôt une route au premier plan et tantôt la végétation du Planalto : pour l'année 1959, 8 photographies⁴² peuvent être considérées comme des « vues éloignées » d'une Brasília représentée à chaque fois sauf une⁴³ par les silhouettes des deux tours du Congrès National et celles des ministères. Dans ces deux photographies, prises respectivement en 1960 et 1958, le procédé est le même pour symboliser « l'avènement de Brasília » : à l'horizon/ apparaissent les /sombres/ /silhouettes/ des « ministères » en /plus petit/ et /plus nombreuses/ et des « tours du congrès » /qui dominant/. Bien que le sens en soit le même dans l'ensemble : la narration est sensiblement différente puisque l'image de Thomaz Farkas met en scène une rupture et celle de Gautherot un processus. Dans la première, le photographe a posé son appareil sur /une piste/ bien plus que sur une véritable /route goudronnée/, les /silhouettes des bâtiments/ sont /sombres/ et se détachent sur le /ciel/ /lumineux/ par effet de contraste. L'opposition principale semble se faire entre /nature/ et /ville/ comme entre « nature » et « culture » : le caractère /plan/, jusqu'à l'horizon, de la /nature/ où la /végétation/ semble relativement /rase/ s'oppose à la /verticalité/ des /bâtiments/ qui sont du côté du /ciel/ et non de la /terre/, donnant une idée « d'élévation » ici et de bien plus ancré dans le « terrestre » là. C'est l'élément /route/ qui permet, par le biais de l'encyclopédie (« Ce qui conduit à un lieu ; voie, passage pour avancer, se déplacer, se rendre quelque part »⁴⁴), d'introduire une dynamique dans l'image, celle d'un changement /central/ qui va de la /terre/ du /chemin/ comme du /Planalto/ pour « s'élever » jusqu'à la /ville/ – très explicitement d'ailleurs, la /piste/ est en /montée/ jusqu'à la ville. La « rupture » qui apparaît alors du passage direct du plateau à la ville est encore soulignée par la légende. Les éléments qui composent la photographie de Gautherot sont sensiblement les mêmes, mais de légères variations induisent une signification plus complexe : au /centre/ de la composition, il a placé la /ligne/ formée par la séparation entre /route goudronnée/ et /chemin de terre/ ; au loin, les /silhouettes/ sont /plus claires/ et

42 On prendra régulièrement pour exemple l'année 1959 pour les comptages. On a constitué une base de données pour y compiler certaines informations simples. Le choix de l'année 1959 répond à une nécessité pratique : le temps nécessaire à la constitution d'une telle base de données est extrêmement long et il n'était pas possible de faire une base de données pour tout le moment inaugural. Par conséquent, on a réduit la base aux 340 photographies dont on a pu établir avec certitude qu'elles avaient été prises en 1959 par comparaison, grâce aux événements ou à la légende. Les limites de cette entreprise sont énormes parce qu'elles ne peuvent pas refléter une évolution sur l'ensemble du moment inaugural, et parce qu'elle court le risque d'omettre les photographies non datées. Toutefois, le recourt ultérieur à la base pour évaluer des proportions pour l'année 1959 est relativement utile : c'est une année où nombre de bâtiments sont en cours de réalisation (ou réalisés) tant sur l'esplanade monumentale que sur l'axe résidentiel. On commentera au cas par cas la représentativité des résultats proposés.

43 On n'a pas su déterminer s'il s'agissait, au dernier plan, de l'un des ministères ou d'un autre bâtiment, peut-être d'habitation – le Planalto, la route et le ciel occupent dans cette photographie la majorité de l'espace (IMS, 010DFOG720).

44 Les définitions françaises sont toujours issues du site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (<http://www.cnrtl.fr/definition/chemin>).

semblent /floues/. C'est qu'il met en place, au sein de l'image, un procédé narratif : entre la /végétation/, la /piste/, et la /route/ dont les /lignes/ convergent au /centre/ de l'image vers les /silhouettes de la ville/, c'est bien, au sein de la même opposition entre « naturel » et « humain », « l'appropriation progressive » que l'on peut lire puisque l'on sait par l'expérience qu'il faut commencer par défricher le sol pour faire apparaître un chemin, qu'il faut lui-même goudronner pour avoir une route qui mène jusqu'à la ville. Le /flou/ des /silhouettes/ vient appuyer cette idée : on sait par le contexte de 1958 qu'il ne s'agit pas encore de bâtiments mais de structures métalliques que le photographe prend pour habitude, dans ses photographies du moment inaugural, de représenter en /vibration/ par des effets de profondeur de champ. En effet, ainsi rendues « incertaines » et « légères » en face de la « pesanteur » de la terre /sous/ le /ciel/, elles sont, situées sur /l'horizon/, un véritable « horizon » d'attente. Ce processus, il le reproduit régulièrement dans des photographies qui ne sont pas des vues de la ville dans le lointain comme ici, on en verra quelques unes plus loin. La définition qu'apporte Antonio Carlos Robert Moraes du *sertão* comme « idéologie géographique » est éclairante pour comprendre ce qui est en jeu ici⁴⁵ : la notion, en plus d'avoir été poétique⁴⁶, est très étroitement liée à des intérêts politiques exogènes. C'est toujours une condition attribuée à certains lieux d'un point de vue extérieur. Sa définition est donc toujours relative à l'espace et aux acteurs qui qualifient un lieu de *sertão* et ce faisant, il met en place une critique de cet espace en vue d'une amélioration et cela, en fonction d'un contexte historique. Les intellectuels et les politiques publiques de l'ère de Vargas identifient l'intérieur comme une zone de sous-développement et ré-activent la « *Marcha par o Oeste* » pour agir sur la situation par l'incorporation de ses terres et en vue de l'exploitation de ses richesses. Ces photographies contribuent à souligner le vide démographique du Planalto, et de l'intérieur en général, comme le fait JK dès sa première visite sur le site le 2 octobre 1956 en inscrivant dans le Livre d'Or de Brasília la phrase suivante, prophétique : « Depuis le Planalto Central, depuis cette solitude qui deviendra bientôt le cerveau des plus hautes décisions nationales, je jette une nouvelle fois mon regard vers les lendemains de mon pays et j'entrevois cette aube, avec une foi inébranlable et une confiance sans limites dans son illustre destin »⁴⁷. C'est la même phrase

45 Antonio Carlos Robert Moraes, « O Sertão », *Terra Brasilis*, 4 – 5, 2003, <http://terrabilis.revues.org/341>, vérification de l'URL le 10 juillet 2014.

46 Le *sertão* est le cadre et le sujet de nombre de poésie mais aussi de la prose romantique brésilienne et puis de la littérature réaliste permettant d'aborder la question sociale de certaines populations, et enfin, c'est la notion centrale pour bon nombre d'auteurs de la tendance régionaliste de la « Génération de (19)30 » ; Janaína Amado, « Região, sertão, nação », *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n°15, 1995, pp. 145-15, *art. cit.*

47 « *Deste Planalto Central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada, com fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino.* », cité par Ronaldo Costa Couto, *Brasília Kubitschek de Oliveira*, Rio de Janeiro, São Paulo, Editora Record, 2001.

qui est inscrite sur le mur du musée de la ville qui fait face à la Place des Trois Pouvoirs, tout près de la statue de la tête de JK, inauguré le 21 avril 1960.

Ce processus de transformation de l'espace dans le sens d'une mise en valeur passe par une réalité visuelle : les photographies qui représentent la modification du Planalto s'associent aux travaux pour anthropomorphiser le paysage parce qu'elle permettent d'en mesurer la mise en valeur. Claudia Damasceno Fonseca montre comment, à l'époque coloniale, l'occupation de la terre par les Indiens n'est pas reconnue comme telle car elle ne laisse pas de marques lisibles de l'appropriation du sol (une terre doit être enclose ou cultivée, une construction édifiée). Des photographies comme la *photographie 94* permettent de prendre la mesure de cette occupation tout en lui conférant une dimension épique : datée de 1958, la photographie représente une suite de /tracteurs/ charriant des /rouleaux/ dont on comprend qu'ils sont « aplatisseurs » aux /marques/ de labours laissées dans le sol. Quatre tracteurs apparaissent, /de plus en plus petits/ en se rapprochant de /l'horizon/, et les /traces/ laissées à /droite/ de l'image signifient que leur œuvre est déjà « commencée ». Le cadrage qui fait la part belle à /l'espace ouvert/ crée une idée « d'immensité » qui augmente en contrepoint la « puissance » des machines. La « puissance » des hommes apparaît également dans la *photographie 98* où l'on voit apparaître, derrière les /arbres/ les /structures métalliques/ des « tours du congrès » /plus hautes/ que ces derniers ; les /hommes/ sont en train de /marcher/, leurs /bras/ se /balancent/, et leur position /frontale/ et /centrale/ par rapport à l'objectif ainsi que le léger /flou/ accentuent l'idée de « mouvement ». Le bois est présent sous plusieurs formes avec les /arbres/ et les /planches/ au premier plan et le /poteau électrique/ : les premiers s'opposent aux seconds par leur caractère « transformé », mais une figure rhétorique est identifiable grâce à la similitude de la taille et de la position du /poteau/ et des /arbres/. Par là, peut-être faut-il voir les poteaux électriques comme les arbres de la ville – cette interprétation n'est peut-être valable que pour cette image, mais son intérêt réside dans le fait qu'elle souligne ainsi le « pouvoir de transformation des hommes » sur la nature. Mais la domination de la nature par les hommes ne signifie pas à Brasília son expulsion en dehors des murs. En effet, les *photographies 95 et 96* témoignent au contraire d'une ré-insertion au sein de la ville d'une nature domestiquée – le Plan Pilote de Lúcio Costa prévoit en effet, dans ses quatre échelles, une dimension « bucolique » en adéquation avec les principes de l'architecture des CIAM qui prévoit de créer des villes-parcs dans le cadre d'un urbanisme ouvert⁴⁸. Dans les deux cas, les photographies non datées sont probablement postérieures à l'inauguration mais n'excèdent

48 Lúcio Costa, *Registro de uma vivência*, São Paulo, Empresa das Artes, 1995 ; Laurent Vidal, *De Nova Lisboa à Brasília*, op. cit. ; Farès El-Dahdah, « Brasília, une ville à quatre échelles », in Gérard Monnier (dir.), *Brasília. L'épanouissement d'une capitale*, Paris, Picard, 2006.

certainement pas 1962 dans la mesure où les principaux sujets qu'il photographie ensuite concernent le secteur bancaire de la ville, les grandes infrastructures routières de la ville, et les nouveaux bâtiments de Le Corbusier (la cathédrale terminée et le Ministère des Affaires Étrangères inauguré en 1970) ; elles sont en outre représentatives de la manière dont Gautherot représente les espaces naturels dans la ville (on a notamment pu le voir dans le cadre de la photographie du Brasília Palace Hotel en 1958 et c'est le cas de la façon dont il enregistre les jardins et les jardiniers du Palais de l'Alvorada en 1960). En 1961 est créé le Parc National de Brasília, né d'un accord entre la NOVACAP et le ministère de l'agriculture, pour préserver un vivier de végétation pour alimenter Brasília – le Parc Zoo-botanique de Brasília, projeté par Brule-Marx, commence lui en 1961 mais n'est inauguré que pendant les années 1970. Toutes les aires non-construites de la ville font l'objet dès le moment inaugural d'une élaboration paysagère sous l'autorité de Roberto Brule-Marx – une photographie de Thomaz Farkas prise en 1958 (*photographie 97*) représente le paysagiste Zanine Caldas⁴⁹ portant, précise la légende, des arrangements de « fleurs du *cerrado* » (du désert) dans ses mains, comble du contrôle sur la nature. La composition photographique met dans chacun des cas en valeur la façon dont le sol est devenu un espace /quadrillé/ par des /lignes droites/ et des /formes géométriques/ et comment les principaux éléments de la nature ont été soumis à ces marques humaines : l'/arbre/ au premier plan de la première photographie aux /formes contournées/ s'oppose à la rigueur géométrique du /cercle/ dans lequel est planté son tronc, lui-même intégré aux /carreaux/ du sol. Dans la seconde photographie, c'est le /reflet/ qui témoigne de cette domestication de la nature qui va jusqu'à mettre en valeur l'immensité du ciel.

Les marques de l'appropriation passent aussi en grande partie par les routes qui apparaissent dans un grand nombre de photographies et qui revêtent plusieurs sens. Sans en être toujours le sujet principal, la route apparaît comme un attribut du nouveau paysage que l'on construit à Brasília. Quelles soient des pistes ou des routes goudronnées, elles apparaissent sur 129 photographies des 340 photographies de 1959 et cette forte proportion se maintient pour tout le moment inaugural et elle est certainement dépassée à partir de 1960. Toujours en 1959, 26 images sont consacrées à une cérémonie sur la route Bélem-Brasília, dont on ne saurait dire ici s'il s'agit d'une commémoration en hommage à Bernardo Sayão, mort au début de l'année et qui avait la charge de la construction de la route, ou s'il s'agit, vers

49 Paysagiste, sculpteur et architecte autodidacte qui a travaillé à Brasília à partir de 1958 où il construit ses premières maisons jusqu'en 64. Il a fréquenté les architectes modernistes d'abord en tant que dessinateur pour le SPHAN, puis par le biais de son atelier de maquettiste à partir des années 1940 à Rio de Janeiro. Biographie : http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3363&cd_item=1&cd_idioma=28555.

la fin de l'année, de l'inauguration de la route. Les routes, dont les vues aériennes permettent de faire ressortir le tracé clair sur la terre du Planalto (*photographies 100, 102, 105*), qui semblent organiser l'espace, en le divisant lui aussi en ensembles géométriques. En ce sens, les photographies servent encore le propos des concepteurs et cette fois, de Lúcio Costa, qui explique dans le *Relatório do Plano Piloto* que l'idée du plan d'urbanisme en deux axes qui se croisent « est née du geste premier de celui qui désigne un site ou en prend possession : deux axes se croisant à angle droit, soit le signe de la croix lui-même [...]. Il s'agit là d'un acte délibéré de possession, d'une sorte de défrichement relevant de la tradition coloniale. »⁵⁰

En plus d'être le moyen de marquer l'occupation rationnelle de l'homme, cela permet de changer d'échelle – les photographies de la route Bélem-Brasília nous y invitent tant cette route est empreinte d'une valeur symbolique entre la mort au travail de son constructeur et les photographies de Jean Manzon qui représentent JK dans les machines de déblaiement de son chantier – et renvoient à l'ensemble du projet développementiste. Le *Programma de Metas* prévoit de faire de Brasília le point d'aboutissement de toutes les nouvelles villes en construction : en plus des 2000 km de la Bélem-Brasília, ce sont les routes qui doivent relier Acre à la capitale (2500 km), et Belo Horizonte à Brasília (700km). Les photographies permettent de rendre concrètes ces réalisations et de relier Brasília avec le reste du projet politique : la fin du *sertão* passe aussi par la réduction des distances et l'intégration de la ville à l'ensemble du territoire, bref, par la mise en scène d'un lieu où l'on arrive (*photographie 109*).

B – Habitat et genre de vie : pédagogie du regard sur la modernité

La voiture, et les véhicules en général, sont un élément central dans la création d'une représentation du territoire de Brasília. La *photographie 111^{F1}* (et *photographie 110*) pourrait apparaître comme l'enchaînement immédiat de la précédente puisqu'elle montre une voiture dont on a l'impression qu'elle file, hors-champ, vers la ville dont la structure métallique serait le signe annonciateur. On voit en outre sur l'image deux panneaux et, au premier plan, la route et la terre du Planalto. L'opposition du signe iconique qui paraît structurante au niveau de l'expression est celle que l'on peut identifier entre la /structure métallique/ des tours du congrès et la /terre/ du premier plan en tant que la première est un construit et que la seconde est plutôt de l'ordre du naturel donné. Cette opposition est soulignée par la composition des lignes, dans le signe plastique donc, par l'opposition entre /verticalité/ et la /centralité/ de l'un

50 Cité par Laurent Vidal dans *De Nova Lisboa à Brasília*, *op. cit.*, p. 229.

51 Peter Scheier en prend une peut-être encore plus efficace, IMS 0321621-10-114, datée de manière erronée de 1960 avec pour légende « Route d'accès à Brasília » alors qu'il s'agit de l'axe monumental, au centre de la ville.

et /horizontalité/ et la position /en dessous/ de l'autre. Sur le plan du contenu, la forme des /tours métalliques/ peut renvoyer traditionnellement à « l'élévation » quand à l'opposé la /terre/ est couramment le symbole de la « trivialité ». Pour le signe plastique, la profondeur de champ met en place une autre opposition entre le premier plan /granuleux/ et /irrégulier/ et les tours qui manifestent des contours /réguliers/ et des /angles droits/, qui marquent dans le contenu la différence entre « l'informe », « le grossier » et une « affirmation », une « solidité » et une « force ». Si l'on comprend bien que c'est ici la même opposition qui est en jeu que précédemment entre une Brasília en devenir qui appose la marque de la civilisation sur le miroir inversé qu'est le *sertão* vide d'homme., la texture /floue/ du point de convergence des lignes de ces deux éléments permet de déplacer le regard. Ce flou est produit par la /poussière/ que soulève la voiture dans son « mouvement » et ce faisant, la /voiture/ construit par son sillage une nouvelle ligne, légèrement /oblique et ascendante/ soulignée par l'éclairage directionnel. Martine Joly, qui fait un rapide bilan de l'histoire des axes et des lignes dans la représentation visuelle, associe l'idée de « dynamisme » à ce type de ligne⁵². Et c'est bien cela que symbolise la voiture dont le mouvement contamine le bâtiment en construction et organise l'espace de l'image : plutôt que de converger au centre des images, les lignes semblent fuir dans un hors-champ sur le point de se produire. Sous ses dehors élégants, cette photographie met en jeu les principaux éléments du paysage de la ville à la fois dans ses dimensions temporelles et dans ses dimensions physiques. En effet, la voiture apparaît comme un *élément structurant de l'espace* de la ville en même temps qu'elle impose *le rythme de la modernité* à sa construction et à sa vie.

La voiture, on l'a vu, est l'un des symboles essentiels du *Programa de Metas* dont le développement de l'industrie automobile est l'un des principaux objectifs et de la politique de JK. C'est naturellement qu'elle est au centre des photographies de Brasília, dès le moment inaugural. En effet, dès 1959, des voitures apparaissent sur 85 photos (sur 340), l'enregistrement des travaux fait la part belle aux véhicules et aux machines de la construction puisqu'ils apparaissent sur 65 photographies, les transports publics sont en retrait (22 photographies en contiennent) mais la ville n'en est qu'au chantier, et 27 occurrences de véhicules aériens (avions et hélicoptères) sont à noter, auxquelles il faut ajouter les 19 vues aériennes sur lesquelles les engins ne figurent pas. Omniprésente, la voiture caractérise le paysage de la ville moderne qui réserve une place importante et rationalisée à l'activité de déplacement. La *photographie 108*, non datée, mais très certainement de la fin de la période (1962 ou légèrement postérieure au vu des bâtiments en construction du secteur bancaire),

52 Martine Joly, *L'Image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan, 1994.

montre ce qu'est devenu le *Marco Zero* : la plateforme routière qui, au croisement de l'axe monumental et de l'axe résidentiel du Plan Pilote, organise la desserte des différentes zones de la ville fonctionnelle. Les trois niveaux empilés semblent, dans l'économie de l'image qui montre un camion en bas, un bus en train d'être garé à côté des autres, et un véhicule se dirigeant vers la droite, signifier l'efficacité et la fluidité d'un trafic désormais conçu rationnellement. Les angles droits au centre de la composition accentuent l'idée d'un point central dans l'organisation de l'espace de Brasília. Objet qui devient esthétique à travers les images, elle est aussi une source de divertissement comme en témoigne, dans les festivités de l'inauguration officielle de la ville, la course de voitures de sport organisée sur l'aile d'habitation sud. La série de photographies que Marcel Gautherot consacre à l'événement met systématiquement en valeur la rapidité des voitures, en même temps que la foule venue assister à la course massée entre la route et les bâtiments d'habitation (photographie X IMG115). Ainsi, voiture et route participent à fonder les contours dans l'espace et les mentalités d'un genre de vie moderne aux rythmes rapides. La voiture en est le premier objet de consommation mais ce sont aussi les grands magasins de produits alimentaires dont la mise en marche en 1960 et les files d'attentes aux caisses sont enregistrées par Peter Scheier⁵³. Ce sont encore ces deux jeunes femmes qui marchent dans la zone commerciale du Plan Pilote en 1960, toujours devant l'objectif de Scheier et qui rappellent le reportage de mode pris en partie à Brasília, intitulé « Un clin d'œil brésilien dans le style », paru en mars 1960 dans *Life*⁵⁴ (*illustrations 113 à 116*). C'est l'espace des loisirs qui apparaît dans les photographies des parcs et surtout, des activités liées au lac artificiel (planche à voile, ski nautique, repos, matchs de football). C'est enfin, un luxe et un espace dont toutes les photographies du Brasília Palace Hotel, de sa piscine et de ses intérieurs, prises par Marcel Gautherot témoignent, dans la façon de mettre en valeur le mobilier et les espaces de loisir en faisant poser des personnages pour créer l'illusion d'une situation quotidienne. C'est le cas de la *photographie 117* qui là encore, n'est pas sans se conformer à un modèle largement pratiqué, notamment par Peter Shulman.

On peut alors parler d'une *pédagogie du regard* par la photographie dans la mesure où elle « fait exister et institue le paysage urbain comme représentation partagée, soit par la pratique ordinaire, soit par la pratique des professionnels [...], soit par la pratique artistique, celle d'un auteur photographe »⁵⁵. Car qu'est-ce qu'un « paysage urbain » sinon l'image

53 Par exemple, dans les archives de l'IMS, en 0321682-21-227 et 0321682-21-233.

54 « *A Brazilian Bonanza in Style* », *Life magazine*, 7 mars 1960. Le reportage précise « 10 pages en couleurs » et il est ponctué de publicités pour des voitures « Entourez-vous de succès dans une Wide-Track Pontiac ».

55 Frédéric Pousin, « Photographier le paysage urbain », *Ethnologie française*, 2010/4, vol.40, pp. 673-684, <http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2010-4-page-673.htm>, url vérifié le 12 juillet 2014.

notamment visuelle que l'on s'en forge à force de fréquentation – et cette dernière passe par la photographie dans une ville nouvelle au moment de sa construction. À Brasília, cette pédagogie fait la promotion d'un genre de vie moderne que la photographie incarne dans divers objets. Les bâtiments sont de béton armé, de métal et de verre, des matériaux dont on a su tirer le meilleur parti et plier à la volonté des concepteurs : les photographies des coupes du Congrès comme la *photographie 148* soulignent ce tour de force en faisant vibrer, par les jeux de lumière, l'amoncellement ordonné des barres métalliques horizontales et verticales qui préfigurent l'aspect sphérique de la construction. Ces matériaux deviennent un symbole international de la modernité de Brasília, que les entreprises participant au projet mettent en avant dans leurs communications publicitaires : le cas de la publicité de l'entreprise française Cléménçon (*illustration 120*) pour l'éclairage et les équipements industriels parue dans le numéro de *L'Architecture d'Aujourd'hui* déjà étudié⁵⁶ associe les courbes de béton de l'Alvorada aux jeux de lumière par un aplat de noir sur des éléments des colonnes. Et à ces matériaux modernes sur la terre sont ajoutés les canalisations de béton dont Gautherot enregistre le processus d'installation souterraine : la ville moderne est une ville hygiénique.

Ce sont autant de moyens pour caractériser et préfigurer ce que sera la vie dans les *superquadras* de Lúcio Costa. Le travail de Gautherot autour des unités d'habitation met en valeur à la fois les zones de loisirs que sont les parcs et les jardins d'enfant où il réalise des séries sur les enfants qui jouent et les zones de services, au premier rang desquels les écoles primaires. La *photographie 123* (et adjacentes) qui date certainement de 1960 ou peut-être même de 1959 au vu de l'avancement des travaux (absence de vitres aux fenêtres), permet d'appréhender l'un des principes de l'urbanisme : l'importance du voisinage. Comme on l'a déjà vu dans la *photographie 87*, les photographies établissent des liens entre les bâtiments d'habitation par des rapports formels, des jeux de reflets et d'ombres portées. Les lieux d'habitation sont conçus par l'urbaniste pour faciliter les sociabilités : la voiture laissée à la route, la vie se fait au sein des *superquadras* qui délimitent des espaces d'environ 600m de côté entourés d'une ceinture verte et se composent de diverses unités d'habitation devant héberger 2500 personnes. Au sein de ces espaces conçus par l'urbaniste pour faciliter les sociabilités, l'ensemble des loisirs et des services est accessible à pieds – une rue permettant d'accéder à une zone commerciale qui fait le lien entre chaque *superquadra*. La photographie met en scène les jeux d'emboîtements qui composent ce nouveau mode d'habitation⁵⁷, supposé créer un sentiment d'appartenance : chaque immeuble appartient à un *superquadra* dans lequel

56 *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°90, juin/juillet 1960.

57 Maria Elisa Costa, « A Superquadra em números e contexto », in Farès El-Dahdah, *Lúcio Costa Brasília's Superquadra*, Munich, Prestel, Cambridge, Harvard University, 2005, pp. 25-31.

il s'insère presque organiquement, et lui-même, à une unité de voisinage, et de proche en proche à une aile de l'avion et du tout.

Face à l'habitat moderne, la production de Marcel Gautherot est marquée par une très grande représentation de l'habitat ouvrier : à la fois les préfabriqués installés par les militaires pour abriter les premiers arrivants dès 1956 le plus souvent pris en vue aérienne, et surtout les campements « provisoires » autour du Plan Pilote qui deviennent au fur et à mesure les premières villes satellites de la ville. C'est le *Núcleo Bandeirante*, ou « *Sacolândia* » qui doit son surnom aux sacs de ciments vides qui ont servi à faire les murs des habitations, qui accueillent les migrants, ouvriers et marchands, venus en famille. Bon nombre de ces photographies peuvent dégager un sens qui participe de ce processus de dépassement du *sertão* à l'œuvre ici. La série de photographies qui suit les lavandières au bord du lac avec les structures métalliques de la ville en fond (*photographie 127*), de même que celles qui montrent les habitats de planches au pied des bâtiments modernes en construction, qui les dominent de toute leur hauteur et de toutes leurs valeurs modernes (*photographie 125*), en sont des exemples marquants. Si la rupture est effectivement marquante – et il convient de souligner à ce moment que cela peut contribuer à mettre en scène un progrès par la stigmatisation d'une image inverse de la modernité –, et si ces images ont certainement contribué dans un regard téléologique *a posteriori* à pointer les injustices sociales qui caractérisent Brasília et ses villes satellites jusqu'à nos jours, il ne faut pourtant pas oublier que ceux qui peuvent apparaître pour des laissés pour compte, sont venus sur le chantier dans l'espoir de trouver des conditions de vies meilleures et se battent dès la construction pour que leurs établissements temporaires deviennent permanents (à l'exemple de Taguatinga instituée en 1958 sous les pressions des familles d'ouvriers)⁵⁸.

Les photographies, dans la ville, permettent de mettre en place les principaux marqueurs d'un territoire dont on veut qu'il soit le modèle de la modernité. En effet, en fondant les caractéristiques de la ville à travers des objets, elles dessinent un genre de vie plus désiré qu'établi et fondent l'identité de la ville en forgeant les représentations nécessaires à la constitution d'un paysage urbain que seule une épaisseur historique fournit habituellement. Brasília, capitale, doit alors être conçue comme un modèle dont les photographies constituent les *exempla* – on ne peut malheureusement pas mesurer ici la part des normes de représentation de la ville qu'elles génèrent, mais on peut émettre l'hypothèse d'une reprise de ces façons de mettre en valeur la ville par d'autres acteurs politiques.

58 On proposera plus loin une autre analyse de cette cohabitation au sein du moment inaugural.

C – Les icônes du pouvoir : unifier le territoire sous la figuration moderniste

Prenant de la hauteur désormais, on remarque que les photographies aériennes ont également un rôle à jouer tant elles permettent de constituer le territoire dans son unité, que les prises de vue à terre morcellent et singularisent. Cette tension entre les parties et le tout est notable dans les photographies de 1959, d'après lesquelles on a pu établir une carte, uniquement valable pour cette année. En effet, si la tendance à la sur-représentation⁵⁹ des bâtiments de la Place des Trois Pouvoirs en construction ou à l'état réalisé se vérifie chaque année pendant le moment inaugural, les différences ne sont plus aussi remarquables à mesure que les travaux avancent et que les quartiers d'habitation, les espaces scolaires (école et universités) gagnent de l'espace dans la représentation photographique. La carte, en allant vers la fin du moment inaugural, pourrait donc être largement complétée mais *toujours au sein du Plan Pilote* et dans les mêmes établissements ouvriers – les premiers, nés avec le début du chantier. Car ce que montre cette carte, c'est le territoire que permettent de se représenter les photographies. Le territoire de la ville recouvre partiellement le Plan Pilote tel qu'il a été dessiné par Lúcio Costa, dans sa forme d'oiseau ou d'avion – croquis qui est diffusé autant que les photographies les plus publiées du photographe, et que Marcel Gautherot photographie lui-même⁶⁰. Certains lieux sont prépondérants et ici, il s'agit du Congrès National et de la Place des Trois Pouvoirs, place conçue comme lieu de la « *civitas* » par l'urbaniste⁶¹. Chacun des éléments représentés, y compris l'habitat des ouvriers, permet de lier entre eux les éléments de la ville : la *photographie 102* non-datée mais certainement prise en 1960 (au vu des constructions achevées dans le lointain et peut-être même en 1959 puisque la silhouette de la cathédrale ne se remarque pas) est un moyen de montrer à la fois la structuration de l'espace par les routes et comment l'ensemble des éléments de l'axe monumental s'insère dans le paysage ; la *photographie 106* postérieure mais n'excédant certainement pas 1962 (au vu de l'état des routes entre les unités d'habitation et par recoupement avec une série de photographies aériennes datées de 1960 à 1962), en saisissant la courbe générale de l'orientation du bâti, permet de situer l'ensemble dans l'une des « ailes »⁶² du Plan Pilote (Peter Scheier prend une série de photographies similaires en 1960 où apparaissent nettement les quartiers d'habitation et les courbes du schéma de l'urbaniste⁶³). Les photographies aériennes apparaissent comme l'instrument, complémentaires des photos au sol, dans l'élaboration d'une

59 On revient là-dessus plus loin dans cette partie.

60 IMS, 010DFOG22365.

61 Laurent Vidal, *ibid.*, p. 232.

62 La localisation officielle, dès le moment de la construction et jusqu'à aujourd'hui, reste bien « *Asa norte* » ou « *Asa sul* ».

63 C'est le cas de IMS, 0321682-68-17.

représentation cohérente du territoire. En offrant des plans larges et des vues d'ensemble tout le long du moment inaugural, elles témoignent de la naissance d'un paysage urbain. Les *photographies 100 à 106* font ainsi ressortir les étapes de l'appropriation du *sertão* – la première faisant apparaître un croisement d'axes rappelant le *Marco Zero* (c'est ainsi que l'on appelle le point de croisement des deux axes premiers du Plan Pilote), la seconde les premiers habitats (en dur de l'administration et clairsemés des ouvriers sur le bord droit), et les autres montrent l'élévation progressive.

En reprenant la carte du territoire photographique en 1959 (en annexe à ce cahier), on remarque que les bâtiments les plus représentés sont ceux qui se situent dans le plan pilote d'une part, et qu'il s'agit des bâtiments du pouvoir politique en grande majorité d'autre part – à l'exception de la cathédrale et du musée de la ville. Pour ce dernier cependant, le lien au pouvoir politique et aux acteurs de la construction de la ville est explicite puisqu'il regroupe, gravées sur ses murs extérieurs et intérieurs, les grandes étapes de la construction et une statue en hommage à son héros fondateur JK. On note également une sur-représentation du Congrès National dans les photographies, tendance qui se vérifie tout le long du moment inaugural, que ce soit le bâtiment dans son ensemble ou simplement des parties. En 1959, sur les 133 photographies du Congrès National, seulement 4 ne sont pas prises sur le Plan Pilote. Pourtant, on peut remarquer qu'à de nombreuses reprises, tout au long du moment inaugural, les tours du Congrès comme les immeubles des ministères, mais dans une moindre mesure, apparaissent régulièrement au dernier plan des photographies prises en dehors du Plan Pilote. Sur le même modèle, elles apparaissent très régulièrement dans les vues aériennes (22 des 25 vues aériennes de 1959 sont concernées). Ce faisant, le bâtiment du Congrès et en particulier ses tours qui s'élèvent sur l'horizon, apparaissent à travers les photographies comme le repère principal de ce territoire nouvellement conquis. Et au rebours, c'est aussi le lieu duquel on aperçoit tous les autres bâtiments du pouvoir. D'une manière générale, on voit grâce à la carte et au tableau que ce sont les bâtiments du pouvoir politique qui sont les principaux marqueurs du territoire – ce sont eux que l'on érige en premier lieu, et ce sont eux que l'on photographie le plus. Cela est renforcé par les choix de composition de Marcel Gautherot qui établit des rapports entre chacun de ces bâtiments par des jeux de répétitions et de rapprochements de formes et d'éléments, au premier rang desquels les courbes des colonnes de l'Alvorada, du Planalto et du Tribunal Fédéral Suprême. C'est le cas des *photographies 128 et 129* qui, prises depuis la terrasse du Congrès, établissent ici un rapport entre la courbe de la coupole de l'Assemblée Nationale et les colonnes du Tribunal Fédéral Suprême, et là entre les échafaudages qui soutiennent la terrasse et les structures métalliques des ministères.

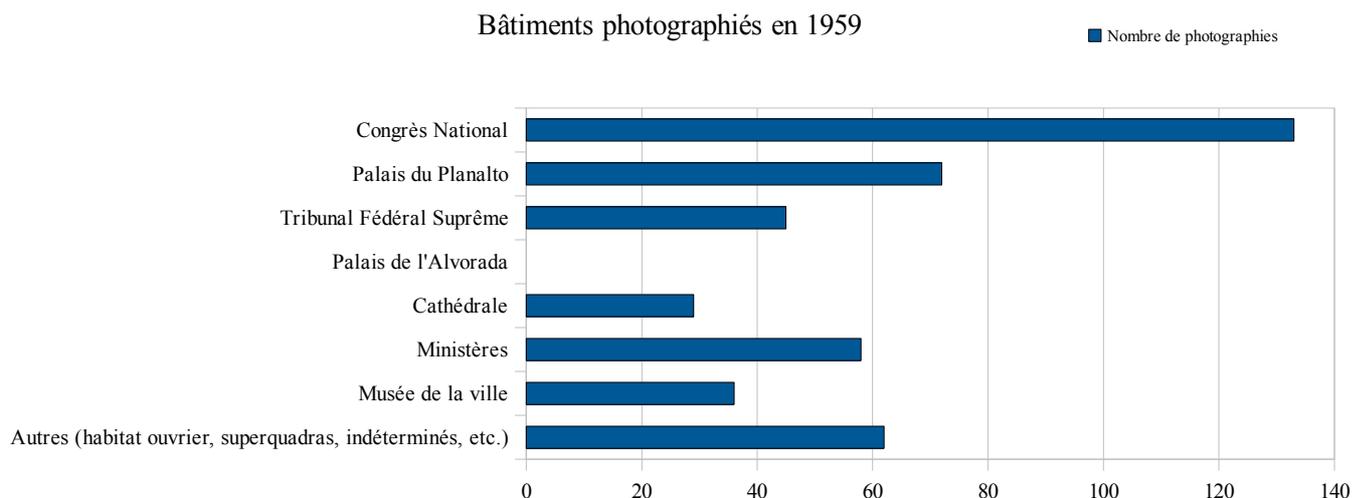


Figure 14 – Les formes du pouvoir – Bâtiments photographiés en 1959.

Ainsi, les photographies sont encore une manière de reproduire les formes créées par Oscar Niemeyer pour les « principaux » bâtiments de la ville, déjà accolées sous forme stylisée à toutes les communications sur la ville, qu'il s'agisse de documents officiels : ici le *Diário de Brasília* publié en 1960 (*illustration 135*) pour faire le récit choisi des événements du moment inaugural, le programme de l'inauguration du 21 avril 1960⁶⁴ (*illustration 134*) joint aux invitations nominatives et une publicité de la *Companhia nacional de vidros do Brasil* parue dans de nombreux numéros de *Módulo*⁶⁵ où figurent à chaque fois les colonnes du Palais de l'Alvorada (*photographie 130*). Cela rejoint les propos d'Adrián Gorelik qui parle, à propos de ces mêmes colonnes, d'un « style » Brasília reproduit à d'autres échelles dans des créations architecturales populaires « comme icône d'une volonté de modernité nationale et folklorique »⁶⁶. Peut-être plus qu'un « style » à proprement parler – le contexte déjà décrit des liens entre architecture moderne et pouvoir avec le cas du MES en 1937 fait au contraire penser à la perpétuation d'une « tradition »⁶⁷ – ce qu'il faut retenir des propos de Gorelik c'est le rôle de Niemeyer de « producteur de symboles », « d'icon-giver »⁶⁸, qui contribue, par l'association entre pouvoir politique et figuration moderniste à créer une langue nationale de la modernité. Brasília, de fait, naît bien capitale et l'omniprésence du pouvoir politique, qui s'incarne dans les images par les icônes qu'elles contribuent à fonder et à

64 On y trouve notamment les plans des lieux où se dérouleront les principales fêtes : le plan de la plateforme routière pour le bal populaire et du Planalto pour le gala officiel.

65 Volume 3, n° 14, août 1959 pour l'*illustration 132*.

66 Adrián Gorelik, « Brasília, museu da modernidade », in Alberto Xavier, Julio Katinsky (org.), *Brasília, antologia crítica*, São Paulo, Cosac Naify, 2012, pp. 411-419, initialement paru dans *Casabella*, Milan, n°753, mars 2007, pp. 13-21.

67 On développera cette analyse dans la dernière partie.

68 *Idem*.

diffuser, produit les principaux repères du territoire. Le *sertão*, écrit Antonio Carlos Robert Moraes, est une désignation qui appelle toujours une future incorporation à l'orbite du pouvoir⁶⁹.

Les photographies du moment inaugural accompagnent et mettent en scène l'image d'un *sertão* vaincu au moyen d'une re-sémantisation de l'espace dans les codes urbains et modernes : élévation, machines de construction, routes. Ce faisant, elles contribuent à opérer une maîtrise mentale sur le territoire en faisant des liens entre plusieurs échelles : le « Planalto Central » prend toute sa dimension dans le cadre d'un projet politique – Brasília est le point d'aboutissement des grandes routes produites par les politiques publiques. Les constructions, preuves physiques de l'appropriation du sol, deviennent grâce à la photographie qui accentue son aspect esthétique, le moyen de nourrir des représentations sur le territoire. Ainsi, la photographie devient un moyen d'appropriation métaphorique par la constitution d'un « paysage urbain »⁷⁰ jalonné par les objets modernes, symboles de rationalisation de l'espace, et rythmé par le dynamisme de la voiture. L'État omniprésent apparaît alors, à travers l'œuvre de Gautherot, dans toute sa force d'initiative, sa capacité d'entreprise et son volontarisme. Mais en associant les icônes à un territoire par un travail d'unification et de présentification des parties et de l'ensemble de la ville, la photographie va plus loin et fonde de véritables « géosymboles »⁷¹ volontaires de la modernité promue par l'État et désirée par la *clase media* issue du développementisme.

Tout ce que l'on vient de mettre en place sur ce que permettent de comprendre les photographies semble aller contre l'idée d'une naissance patrimoniale de Brasília. Au contraire, les photographies de Marcel Gautherot permettent de comprendre comment Brasília se définit comme un dépassement d'une situation trop longtemps subie et comment le pouvoir politique, à travers la mise en scène de la construction, s'attribue le rôle de guide vers un futur prometteur. L'horizon promet pour le *sertão* – et donc pour l'ensemble du territoire désormais unifié – le genre de vie moderne aux codes visuels occidentaux auquel son « retard »⁷² ne lui a pas permis d'accéder et que la société développementiste érige en modèle. Le moment

69 Antonio Carlos Robert Moraes, *art. cit.*

70 Françoise Chenet-Faiferas, « L'invention du paysage urbain », *Romantisme*, 1994, n°83. La ville et son paysage. pp. 27-38, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1994_num_24_83_5932, consulté le 24/04/2014.

71 Par opposition à la constatation de l'existence de géosymboles fondés par les usages culturels, religieux ou politiques de territoires identitaires. Joël Bonnemaison, « Voyage autour du territoire », *Espace géographique*, tome 10 n°4, 1981. pp. 249-262, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/spgeo_0046-2497_1981_num_10_4_3673.

72 On fait référence à nouveau à l'introduction de Ângela de Castro Gomes (coord.), *Olhando para dentro, 1930-1964*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2013. Cf. Chapitre 2, introduction.

inaugural de Brasília se singularise donc par le rapport au temps qu'il crée : résolument tourné vers le futur et invoquant l'histoire seulement pour mieux la reléguer dans le passé, ne vaut-il pas justement pour son actualité même ?

III – Photographie monumentale, photographie héroïque : la patrimonialisation d'une époque ?

« Le monument, dans le cas d'une capitale, ce n'est pas quelque chose que l'on peut laisser *pour après* : le *monument* ici est l'ensemble même de *la chose en soi*. »⁷³ C'est sa conception de la monumentalité, exprimée lors de la construction du MES, comme quelque chose qui concilie réalité nationale et forme moderniste qui fait que Lúcio Costa est invité à participer, en 1948, par l'*Architectural Review*, au symposium « *In Search of a New Monumentality* » aux côtés de l'architecte Siegfried Giedion, de William Holford (que l'on retrouve dans le jury du Plan Pilote de Brasília), Gregor Paulsson, Walter Gropius, etc⁷⁴. Recherche démocratique dans le monde post-seconde guerre mondiale, la Nouvelle Monumentalité veut représenter le peuple et son effort collectif, la communauté incarnée dans les édifices publics à caractère social, les services accessibles au plus grand nombre. L'architecture de Brasília est le produit de cette pensée et la Place des Trois Pouvoirs en est un bon exemple : conçue comme une place civique en forme de triangle isocèle, elle offre le spectacle d'une séparation des pouvoirs exemplaire où le palais de l'exécutif reçoit le même traitement architectural que le Tribunal Suprême et seul le Congrès, supposé représenter la participation du peuple au pouvoir, dépasse les autres⁷⁵. De cette vision de la monumentalité sont pourtant issus des monuments qui, captés par la photographie dans le temps de leur construction, apparaissent de nature affective plus que sociale. En cela, ils se rapprochent volontiers de la définition de François Choay selon laquelle le monument est fondamentalement opposé au monument historique : le premier est construit pour l'être, et le second le devient par un choix ultérieur qui vient en ré-activer la signification⁷⁶. Le monument mobilise l'affectivité pour rappeler un événement ou un homme, des croyances ou des sacrifices passés dans le présent – pour rappeler l'origine du futur.

73 « *O monumento, no caso de uma capital, não é coisa que se possa deixar para depois : o monumento ali é o próprio conjunto da coisa em si* », Lúcio Costa, « *Ingredientes da concepção urbanística de Brasília* », in Alberto Xavier, Julio Katinsky (org.), *op. cit.*, pp. 144-146, initialement dans Lúcio Costa, *Registro de uma vivência*, São Paulo, Empresa das artes, 1995.

74 Renato Anelli, « *Da integração ç autonomia – arte, arquitetura e cultura no Brasil (1950-1980)*, VIIIe séminaire du DOCOMOMO Brésil, Rio de Janeiro, 01-04/09/2009.

75 Laurent Vidal, *De Nova Lisboa à Brasília*, *op. cit.*

76 François Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1996 ; elle reprend une différenciation déjà faite par Alois Riegl, *Le Culte moderne des monuments*, Paris, Seuil, 1984 (1903).

A – Le mo(nu)ment des possibles

On l'a vu dans la partie précédente, les édifices de Brasília sont les marqueurs d'une amélioration future du niveau de vie. Ce que les photographies dénotent particulièrement, c'est donc aussi une conception du temps, non pas tant individuel, que de celui de la nation brésilienne, en tant que communauté dont on cherche d'ailleurs à consolider l'unité. Mais pour faire apparaître l'image d'un destin sur le point de se réaliser, on ne peut photographier que les moyens mis en œuvre pour y arriver – et ainsi faire apparaître avec force ce temps présent dans toute sa singularité. Si l'on prend pour exemple les séries sur la construction du Congrès National (comme *photographies 136 à 145*), on comprend qu'en plus de la documentation des étapes de la construction elle-même, le photographe construit une image de la force créatrice, d'autant plus forte que ses photographies accentuent ensuite la grandeur des bâtiments à l'état réalisé. Une photographie comme la *photographie 141* permet de faire comprendre l'ampleur du chantier par l'importance du mouvement et le volume que le photographe y insère. La vue en plongée permet de voir la terrasse encore inexistante et dont les deux moitiés ne sont pas encore au même niveau. Dans les deux-tiers bas, une multitude de lignes différentes apparaissent, qui sont horizontales, verticales et obliques en deux dimensions mais dont on comprend qu'elles symbolisent d'abord les différents niveaux du bâtiment qui gagne une épaisseur et une profondeur, ensuite l'érection du bâtiment – sa hauteur –, et enfin avec l'oblique qui se courbe en une sphère, un élément de rupture dynamique d'autant plus que l'on peut distinguer des silhouettes d'ouvriers. Dans le dernier tiers, en haut de la photographie, d'autres silhouettes sont visibles et l'on peut discerner une succession d'éléments dont on peut penser qu'il s'agit des fondations de la seconde partie. Le fait de voir sur la même photographie plusieurs étages et plusieurs moments – des fondations, des structures déjà largement érigées, et un plancher en train d'être posé – tend à souligner autant la rapidité que la prouesse technique. En ce sens, on peut rapprocher cette photographie des séries qui enregistrent les machines de forage ou les grues en marche où la terre projetée apparaît sur le fond lumineux du ciel du Planalto : la machine et la vitesse, en plus d'être les symboles de la ville moderne, permettent de souligner le tour de force qu'elles représentent – ou mieux : elles permettent de faire de ce chantier un tour de force.

Le second élément qui caractérise cette force de travail apparaît dans un très grand nombre de photographies (en 1959, 129 sur 340) : les ouvriers. On trouve plusieurs types de représentation des ouvriers dans les photographies : ils sont parfois intégrés comme détails des images dont les sujets principaux sont les bâtiments en chantiers, ils apparaissent encore

dans les photographies qui documentent certaines étapes et certains gestes du travail (des ouvriers autour d'une foreuse, d'autres qui carrèlent la terrasse du Congrès, etc.), ou enfin dans le cadre de portraits. Ils sont alors respectivement identifiables pour des raisons différentes. On peut dire dans le second cas que ce sont des ouvriers parce qu'ils travaillent, mais pour le premier cas c'est en réalité une hypothèse dans la mesure où des photographies comme celle dont on vient de parler (*photographie 141*) ne permettent pas de dire si les hommes travaillent véritablement à la construction – ils sont donc ouvriers pour être présents sur le chantier – ; enfin dans le dernier cas, il s'agit encore d'une hypothèse produite avant tout par le décor de fond et l'accoutrement quand la série ne permet pas une identification certaine. Dans les deux premiers cas, les visages des ouvriers sont rarement visibles (*photographies 147, 149, 145, 150*) : ainsi de la *photographie 149* où les corps sont baissés sur leurs ouvrages métalliques, ainsi encore de la vue en contre-plongée de la *photographie 147* où deux ouvriers travaillent dans la future coupole de l'Assemblée Nationale. Ainsi, dans la majorité des cas, les photographies qui représentent des ouvriers au travail offrent à la vue des corps en action d'hommes noirs, chapeau sur la tête et vêtus d'habits amples et clairs. On retrouve alors le procédé inverse de celui des photographies de JK où son visage apparaît quand ceux des autres sont flous, à demi-cachés ou au second plan : l'important n'est pas ici l'individu mais le type. En cachant les visages de la plupart de ces hommes, Marcel Gautherot ne les définit pas en tant que sujets mais par leur fonction et par leur travail : ce sont les ouvriers de la construction de Brasília. Pourtant, ce statut est transitoire puisqu'ils sont amenés à quitter la ville une fois terminée selon les consignes du pouvoir et qu'eux-mêmes décident de lutter pour la légalisation de leurs campements dès le temps de la construction, prouvant par là qu'ils souhaitent rester dans la capitale construite – et donc trouver une autre activité, améliorer leurs conditions de vie. Comme Bruno Giorgi qui réalise en 1959 sur la Place des Trois Pouvoirs la statue des *Guerreiros* dite aussi *Os Candangos*, Marcel Gautherot érige un monument, hommage aux bâtisseurs. C'est en cela que l'on peut tisser des comparaisons avec d'autres représentations d'ouvriers. Si Berenice Abbott, dont on a évoqué l'œuvre dans le chapitre précédent, n'enregistre à New York que des buildings terminés, Charles Clyde Ebbets documente la construction du Rockefeller Center en 1932 pour faire la promotion du bâtiment ; il prend la très célèbre photographie *Lunch atop a Skyscraper* (*photographie 39*). Dans cette photographie qui représente des hommes sans harnais de sécurité, installés sur une poutre au 69^e étage du bâtiment au-dessus du vide, de New York, ainsi que dans d'autres plus ou moins similaires qui mettent en scène de véritables exploits, les ouvriers apparaissent eux aussi

comme le symbole de la modernité et les sujets de la monumentalité⁷⁷. En peinture, Fernand Léger qui a participé aux « *9 points on monumentality* » et devait réaliser des fresques pour le même Rockefeller Center, a lui aussi peint une série sur les ouvriers de la construction dans les années 1950 que l'on peut rapprocher de ce type de représentation visuelle, cf. *illustrations 43 et 44*. Chez Marcel Gautherot, cela s'incarne dans diverses photographies consacrées aux structures métalliques répétitives des ministères. On peut s'arrêter sur la *photographie 147* pour comprendre l'image des ouvriers dans la Brasília du photographe. Bien sûr, une telle analyse, ponctuelle, serait artificielle si les réalités qu'elle identifie ne se déployaient pas en fait sur l'ensemble des photographies qui représentent des ouvriers – comme on a commencé à le voir avec le corps des ouvriers, ce que l'on cherche à dégager, c'est une vue d'ensemble. Dans cette photographie, deux ouvriers sont en train de travailler dans la coupole inversée de l'Assemblée Nationale, et la prise en plongée offre le haut de leur crâne au regard. Dans cette photographie, les oppositions les plus marquantes se situent dans le signe plastique et ce sont elles qui structurent la signification. Certes on voit /deux ouvriers/ plutôt que /deux ingénieurs/ ou même /trois ouvriers/ et c'est ici central (/central/ dans l'économie du signe plastique, d'autant plus que les diverses lignes structurantes que sont les /planches/ claires dans leur dos soulignent cette composition), l'un avec /un chapeau/ et l'autre /nu-tête/. Ces ouvriers sont /baissés/, et leurs /mains tendues vers le sol/ (toujours sous-entendu plutôt que /debout/ ou par exemple /les mains le long du corps/) signifient « l'ouvrage ». Mais tout cela ne sert qu'à construire le travail des ouvriers sur la coupole en sujet. Les oppositions du signe plastique viennent donner tout leur sens à ce travail. Les divers éléments du chantier (/planches en bois/ et /barres métalliques/) dessinent des lignes /horizontales/ et légèrement /incurvées au centre/ et des lignes qui apparaîtraient /verticales/ dans un référentiel en deux dimensions mais qui, dans ce cas, se distribuent /de bas en haut/ vers l'objectif – cela renforcé par la plongée. Par un effet de métonymie, l'ensemble de ces lignes, parce qu'elles semblent obéir à une structure logique renvoient à la forme complète de la coupole de l'Assemblée – c'est la théorie de la *gestalt*⁷⁸ qui ne renvoie pas ici à une forme première et théorique mais au bâtiment du Congrès. Ce faisant, elles permettent de souligner la « rotondité » et créent une direction pour le regard dans le /fond/ de la coupole quand le photographe se tient /en haut/, et elles créent donc une idée de « profondeur » rendue emphatique par l'opposition entre la position des /zones d'ombre/ et de /lumière/. Enfin, la disposition des /barres métalliques/ dans

77 Michel Ragon (dir.), *La Modernité (1919-1939). Le Temps de Le Corbusier*, Paris, Herme, 1987.

78 « Prolonger un côté, mener par un sommet une parallèle au côté opposé, faire intervenir le théorème concernant les parallèles et leur sécante, cela n'est possible que si je considère le triangle lui-même dessiné sur le papier, sur le tableau ou dans l'imaginaire, sa physionomie, l'arrangement concret de ses lignes, sa *gestalt* », Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 441.

l'ombre s'oppose à celles sur lesquelles se trouvent les ouvriers (on en voit au-dessus d'eux, mais les lignes horizontales en sont aussi, on le sait par comparaison avec d'autres photographies) : celles du /bas/ sont /en faisceaux/ remontant derrière les ouvriers quand les autres sont rigoureusement organisées, « contraintes » contre le sol. Plutôt que de chercher des significations « universelles » sur le plan du contenu, il faut peut-être rester plus prosaïque ici et chercher la signification en liant d'emblée les deux types de signes. La position des ouvriers, jusqu'à celle de leurs mains, fait penser à celle d'une descente en rappel, ici sans filet dans la pente dont l'inclinaison est rendue dramatique par les lignes et les contrastes et par rapport à la plateforme en haut de l'image qui contribue à renvoyer le fond encore plus loin. Les ombres du premier plan font continuer la pente du côté du spectateur, impliqué par l'impression de vertige sur le bord de la coupole, quand les ouvriers courent le risque de tomber. À la descente en rappel dans la coupole de l'Assemblée correspond une série de photographies de l'ascension du dôme du Sénat : *photographies 150 et 151*. Aux formes architecturales les plus audacieuses correspondent donc un travail dangereux et des efforts héroïques – les ouvriers et à travers eux le travail de la construction, dramatisés par la photographie, apparaissent comme les figures d'une aventure épique⁷⁹.

Aventure épique, le moment de la construction est rendu inaugural par la photographie au-delà de la simple nécessité impliquée par la définition de l'édification – en effet, le rapport temporel que ce contexte produit, renvoie à tout moment, devant les photographies, à l'idée du futur. Le temps que mobilise le moment inaugural est pourtant singulier et les photographies de Marcel Gautherot, qui saisissent les principaux bâtiments de la future capitale à chaque étape de leur construction et une fois achevés, permettent de caractériser cette originalité. On peut s'arrêter sur l'exemple le plus abondant, celui du Congrès National : les *photographies 155 à 160* sont respectivement prises en 1957⁸⁰, 1958, 1959, 1960, 1961 et 1962. On les considère ici indépendamment des séries construites par le photographe puisqu'on les a avant tout sélectionnées parce qu'elles recouvrent l'intégralité du moment inaugural. Il s'agit à chaque fois pour ces exemples de vues d'ensemble du bâtiment prises de front. À travers ces images, au moins deux processus sont à l'œuvre qui concrétisent l'unité et la singularité du moment inaugural de Brasília : la construction d'une continuité naturelle des plans aux bâtiments terminés et la présentification du futur. Dans l'économie des revues illustrées, les photographies sont toujours accompagnées de plans⁸¹ qu'ils soient d'urbanisme ou

79 On laisse pour le moment de côté les portraits, problématiques, d'ouvriers, et cela à dessein.

80 Datée en réalité de 1958, on suppose qu'il s'agit en vérité d'une photographie antérieure par rapport à l'état d'avancement des tours des bâtiments dont la construction n'a pas commencé en 1956.

81 On l'a vu dans la première partie à propos de *L'Architecture d'Aujourd'hui* et de *Módulo*, cf. Luisa Videsott pour la revue *Brasília*, « Informações, representações e discursos acerca das arquitetura-ícones de Brasília : o

d'architecture ; le Plan Pilote de Lúcio Costa apparaît dans les récits de la construction de Brasília officiels et historiographiques comme le point de départ⁸² de la construction de la ville telle qu'on la connaît – c'est encore le nom de la zone planifiée par l'urbaniste. Les photographies de Marcel Gautherot permettent alors peut-être de comprendre l'importance que prennent ces plans dans la réalité visuelle du moment inaugural. Marcel Gautherot a d'ailleurs lui-même photographié le plan du Plan Pilote au moins une fois⁸³, et des schémas de l'architecture de Niemayer apparaissent en 1961 dans deux photographies de la faculté une fois sur les murs de ce qui apparaît comme un couloir du campus, et une autre sur les murs d'un amphithéâtre rempli, on peut le supposer, d'architectes visitant la ville⁸⁴. Cette dernière hypothèse, on la fait parce que le public est trop âgé pour paraître composé d'élèves (par comparaison avec d'autres photographies où l'on en voit dessiner sur le chantier de l'université) ; on sait par ailleurs que plusieurs visites sont organisées d'étudiants ou de professionnels en architecture et urbanisme du Brésil, d'Amérique du Nord et d'Europe : dans le magazine *Módulo* on apprend en décembre 1958 que de jeunes étudiants architectes uruguayens qui font un tour du Brésil décident de s'arrêter sur le chantier et de visiter aussi l'exposition permanente, et que l'UNESCO et l'IBECC (Institut Brésilien d'Éducation, Sciences et Culture) organisent entre Rio de Janeiro et la future capitale une rencontre internationale d'architectes et urbanistes, on apprend encore en février 1959 que JK invite (et reçoit) à Brasília un groupe de peintres, sculpteurs, architectes et journalistes à venir visiter la ville accompagné des équipes du magazine *Ultima Hora*, et dans le numéro de juin 1960 que l'Angleterre met en place une bourse pour faciliter les voyages des architectes au Brésil en général et à Brasília en particulier⁸⁵. Cela encore nous renseigne sur les rapports qu'entretiennent les plans avec la construction de la ville dans la mesure où il apparaît que Brasília est très étroitement liée à deux idées qu'ils incarnent d'autant mieux qu'ils sont simples : la rationalité de l'urbanisme et sa forme et l'imagination de formes architecturales originales qui l'une comme l'autre fonctionnent, on l'a vu, comme des icônes par leur simplicité et leur diffusion⁸⁶. Ces visites liées à l'architecture de la ville viennent s'ajouter à

caso da revista Brasília », *RiSCO*, 11/1, 2010, São Paulo, eesc-usp et Marie-Madeleine Ozdoba, « La Construction de Brasília, une aventure médiatique, <http://culturevisuelle.org/plancoupeimage/archives/158>, 6 décembre 2012, consulté le 02/01/2013.

82 Voir mémoire de M1, « Faire l'histoire de la fondation de Brasília : une entreprise balisée », pp. 17-23.

83 010DFOG22365, « vues aériennes », non datée, IMS. La classification « vues aériennes » est erronée puisqu'il s'agit bien du plan lui-même photographié en pleine image et contre le mur.

84 Respectivement 010DFCI26029, « Cidade Universitária », 1961 circa, Campus Universitaire Darcy Ribeiro, et 010DFCI26030, « Cidade Universitária », 1961 circa, Campus Universitaire Darcy Ribeiro.

85 *Módulo*, respectivement volume 2, n°11, décembre 1958 ; volume 2, n°12, février 1959 ; volume 3, n°18, juin 1960 (en consultation à la BNF).

86 Voir Adrián Gorelik, « Brasília, museu da modernidade », in Alberto Xavier, Julio Katinsky (org.), *Brasília, antologia crítica*, São Paulo, Cosac Naify, 2012, pp. 411-419, *art. cit.* ; voir encore Laurent Vidal, *De Nova*

diverses visites officielles de personnalités internationales qu'elles soient politiques ou culturelles⁸⁷. On peut alors penser que le pouvoir politique et JK en particulier se reposent sur la renommée – qu'ils ont contribué à consacrer – des architectes Costa et Niemeyer et, dans un moment où tout fait événement, valorisent leurs projets comme point de référence de la ville. Les photographies montrent, on l'a vu dans les parties précédentes, comment on retrouve en réalité (celle de l'image photographique) les éléments du papier. Les quelques photographies du Congrès permettent d'aller plus loin. Si l'on considère d'abord la première photographie (*photographie 155*), on peut voir les silhouettes des ouvriers trop lointaines pour que l'on puisse même distinguer leur corps au travail mais on comprend qu'ils sont en mouvement par leur situation dans le chantier (notamment sur la rampe d'accès à la terrasse qui est un lieu de transit), on voit encore des éléments de bois et d'autres de métal sur tout le premier plan, des baraques devant le Congrès et des grues qui s'élèvent au-dessus des premiers étages des tours. Dans la seconde (*photographie 156*), probablement un an plus tard en 1958, les baraques sont toujours là et certainement les divers matériaux, mais les échafaudages de la coupole de l'Assemblée s'élèvent désormais et les tours sont déjà hautes. En 1959 (*photographie 157*), les deux coupoles sont blanches et on a coulé les principaux murs des tours et débarrassé les matériaux et les baraques pour aménager une pente douce de terre régulièrement sillonnée. En 1960 (*photographie 158*), le bâtiment est terminé et les sillons de la terre ont laissé place à des voies d'accès goudronnées sur lesquelles on aperçoit des voitures et les silhouettes des ouvriers sont remplacées par celles des visiteurs. Les deux dernières photographies (*photographies 159 et 160*) représentent l'édifice sinon en fonction au moins en situation : la nuit avec ses éclairages et devant le miroir d'eau qui s'étend aux pieds des tours et le jour, parc de stationnement rempli de voitures et l'ombre du photographe avec ses sacs en premier plan. En règle générale, Marcel Gautherot choisit de représenter la construction des bâtiments soit en montrant le travail des ouvriers, soit en prenant des vues d'ensemble ou de détails où les bâtiments et les éléments d'architecture sont les sujets principaux. Pourtant, jamais n'apparaissent les équipes d'ingénieurs qui doivent nécessairement intervenir pour concrétiser l'idée initiale dans les faits, pour adapter aussi les plans aux réalités du terrain. Seuls les ouvriers, les architectes et le photographe sont présents sur ces images, le dernier par son ombre quand tout le paysage est baigné de lumière, de sorte que tout se passe comme si la

Lisboa à Brasília. L'invention d'une capitale, op. cit. et en particulier dans le chapitre sur Brasília, la partie « Brasília, "c'est une usine à plans" » où il montre comment le projet de Lúcio Costa est choisi à l'unanimité moins une voix alors qu'il est le seul à ne pas respecter les consignes puisqu'il se compose seulement de « croquis réalisés à main levée sans aucune prise en compte de l'échelle et de la topographie » mais il fait « place au génie de l'inspiration », p. 218.

87 Voir mémoire de M1, « Les cérémonies du moment inaugural : « donner leur physionomie aux dates », pp. 23-31.

ville émerge du sol spontanément, comme si ce que les concepteurs avaient décidé, « on » l'avait réalisé dans une continuité naturelle des plans aux bâtiments terminés, ces derniers en conformité avec les premiers – l'événement de la construction étant annoncé préalablement à grand renfort de publicité, cristallise des attentes⁸⁸. Ce qui se noue alors, dans l'espace visuel, c'est d'une part la liaison désormais nécessaire entre le bâtiment terminé et son origine, c'est-à-dire le temps de sa construction et de sa conception, et d'autre part la constitution du moment inaugural en instant toujours présent qui sur-détermine l'avenir de la capitale. Elle sera nécessairement éminente puisque l'on a entrevu le futur avec elle : la *photographie 159*, prise une nuit de 1961, le miroir d'eau rempli, le bâtiment terminé, et les éclairages installés, vient par ses effets dramatiques de contrastes entre lumière et nuit prolonger la construction dans le reflet, agrandir encore les tours qui se perdent dans l'ombre au bas de l'image, donnant l'illusion qu'elles flottent ici depuis toujours et de tout temps.

Cette esthétique de la construction et des forces ouvrières organise le moment inaugural comme moment du passage des projets à la réalité, comme moment de l'aboutissement d'un destin national⁸⁹. Mais justement, au lieu d'être ponctuel, cet achèvement s'étale de 1956 à 1962 dans un temps entre-deux qui relève du temps événementiel, entre rupture et continuité. Laurent Vidal l'a montré en effet, le projet de ville au Brésil a un rôle politique de mise en scène de la rupture (tout en réservant une place à une continuité historique téléologique relue à la lumière du présent) dans un moment de crise (politique, sociale et/ou économique) et projette le groupe national uni vers un avenir positif et stable⁹⁰. Le temps de l'événement qui met en jeu dans le présent passé et futur se retrouve dans la photographie. Il s'y opère alors un déplacement : quand le futur semblait prévaloir jusque là, le présent du moment inaugural devient le plus important, et le futur s'y subordonne. Les photographies permettent de rendre permanent, dans les imaginaires sur la ville, le moment de sa construction comme un moment des possibles (toutes les forces motrices du pays sont en marche ensemble) jusque dans les essais abstractionnistes des photographies des structures métalliques des ministères, comme pour repousser encore les formes de l'imagination. Cela apparaît avec d'autant plus de force que l'événement est annoncé dès les discours électoraux de JK, jusqu'à la date de l'inauguration, et que le 21 avril est encore signé symboliquement l'acte autorisant et annonçant la construction de l'université. Le monument que l'on construit

88 Arlette Farge, « Penser et définir l'événement en histoire. Approche des situations et des acteurs sociaux », *Terrain*, n°38 (2002) : « Qu'est-ce qu'un événement ? », <http://terrain.revues.org/1929>, consulté le 22/11/2012.

89 Márcio de Oliveira montre comment Juscelino Kubitschek se met en scène comme étant celui qui a réussi à guider le Brésil jusqu'à l'aboutissement d'un destin de grandeur toujours manquée jusque là ; Márcio de Oliveira, *Brasília entre le mythe et la nation*, Paris, L'Harmattan, 2014.

90 Laurent Vidal, *op. cit.*

dans le moment inaugural ne peut plus alors être entièrement entendu comme le définit Françoise Choay car si la ville est bien construite dans le dessein « d'ébranler une mémoire vivante » ce n'est pas le passé mais le futur que l'on « fait vibrer à la manière du présent »⁹¹. Et les photographies sont, elles, le monument « pour se remémorer ou faire remémorer à d'autres générations des personnes, des événements, des sacrifices, des rites ou des croyances »⁹², mais là encore non pas du passé, mais de la construction même de la ville : elles sont le témoignage d'une grandeur passée par définition (l'acte photographique vient toujours saisir un moment qui de fait se situe immédiatement dans le passé), mais qu'elles inscrivent dans le futur. Les photographies assument le rôle commémoratif et de documentation du monument et résolvent l'antinomie identifiée dès Aloïs Riegl⁹³ entre le monument et le monument historique. Le moment inaugural tel qu'il est construit par la photographie montre comment la décision de faire, non pas tant de la ville mais de ce moment même de la construction, un « monument » historique est elle-aussi initiale et ne se fait pas *a posteriori*. Le choix de l'architecture moderne comme courant historique⁹⁴ en témoigne, mais aussi et surtout la patrimonialisation de la cathédrale en 1967 avant même la fin de sa construction et, dès 1959, celle du Catetinho, résidence provisoire du chef de l'État et lieu où il héberge aussi ses invités prestigieux jusqu'à ce que l'Alvorada et le Brasília Palace Hotel soient terminés en 1958 : construction de bois dont les commentateurs ont abondamment pointé le confort spartiate, la construction de Niemeyer terminée en 10 jours en 1956 existe encore à l'heure actuelle⁹⁵ comme monument historique devant faire revivre au présent le temps de la construction, la proximité entre les hommes qui partageaient tous les mêmes conditions de vie précaires et font tous les mêmes sacrifices. Marcel Gautherot en fait dès 1957 une série photographique à la manière des églises coloniales de l'intérieur du Brésil, sous tous les angles, de la terre et du ciel⁹⁶.

91 Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, *op. cit.*, p. 11.

92 *Idem*.

93 Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments, sa nature, son origine*, première édition 1903, Paris, In Extenso, 1984.

94 Cf. Chapitre 2, partie 3.

95 L'acte officiel est le suivant : Processo n° 594-T-59. Inscrição n° 329, Livro de História, fl. 55. Data : 21/07/1959. Sylvia Ficher, Andrey Rosenthal Schlee, Jorge Guilherme Francisconi, « Brasília, causos e casuismos patrimoniais », in Edésio Fernandes, Betânia Alfonsin, *Revisitando o instituto do tombamento*, Belo Horizonte, Fórum, 2010, pp. 357-374.

96 010DFCD2112 à 010DFCD2119, Catetinho, 1956 circa, quelques silhouettes sont visibles devant le bâtiment, sur sa terrasse ou autour des pilotis, attablées sous l'édifice ; on voit en outre les arbres environnants, une voiture blanche (pas celle de JK), et deux drapeaux brésiliens.

B – Photographier le quotidien des héros : un folklore du moment inaugural ?

Certaines photographies ont longtemps résisté à l'analyse parce qu'elles ne correspondent pas *a priori* aux images et aux icônes de la modernité ni aux figures symboliques créées par les autorités et les photographes. « Il était fondamental d'obtenir des images nettes – directes ou stimulantes – facilement assimilables et mémorisables, qui constitueraient un système de signes réglables, qui influenceraient les divers niveaux culturels existants dans la société de classes »⁹⁷ écrit Roberto Segre à propos de la construction de la ville, comme sujet d'orgueil national au-delà des divergences politiques ; ces images dans lesquelles sont comprises les photographies renvoient selon lui non seulement à l'architecture, mais au-delà à l'espace laissé à l'interprétation libre de la communauté. Ce que l'on en retient, c'est que justement, les photographies de l'architecture et les plus officielles fonctionnent comme écran à celles de la vie quotidienne et de l'habitat populaire – on sait par ailleurs que Marcel Gautherot n'a pas pu publier d'ouvrage de photographies de l'habitat dans les villes satellites ou les campements car ça n'était pas joli⁹⁸. Elles apparaissent alors d'autant plus difficiles à analyser qu'elles ne représentent pas non plus une critique des conditions de vie des ouvriers et de leurs familles tant le misérabilisme est absent de ces images qui n'ont du reportage social que l'attention portée aux gestes et aux éléments du quotidien. Au contraire même, on pourrait lire que malgré ces conditions qui apparaissent objectivement difficiles dans le contraste entre les bâtiments modernes et les constructions de bois, de toile et de tôle, c'est la concorde et une certaine joie qui émanent des photographies. Plutôt que d'opposer ces deux types de réalités enregistrées par le photographe que ce soit dans le temps (du passé au futur) ou même dans les niveaux de vies, le moment inaugural fait cohabiter travail et vie quotidienne, tradition et modernité dans une apparente communauté.

On peut passer relativement rapidement sur les deux premiers éléments de cette communauté, déjà largement abordés dans les parties précédentes : la concrétisation de la ville est le fait du groupe politique, artistique et culturel au pouvoir. Ainsi, toutes les photographies de l'architecture que l'on a évoquées dans la première partie de ce chapitre sont autant de moyens de faire vivre, derrière l'architecture, les concepteurs de ces monuments. De même, les photographies de Marcel Gautherot corroborent l'idée d'Adrián Gorelik selon

97 « *Era fundamental obter imagens nítidas – diretas ou estimulantes – de fácil assimilação e memorização, que constituíssem um sistema de signos codificáveis, que influenciasssem os diversos níveis culturais existentes na sociedade de classes* », Roberto Segre, « A Persistência dos símbolos », in Alberto Xavier, Julio Katinsky, *Brasília, antologia crítica*, op. cit., pp. 236-241 (initialement dans *Las Estructuras ambientales de América Latina*, Mexico, Siglo Veinteuno, 1977, pp. 96-105).

98 Il le confie à Lygia Segala lors d'un entretien, Antonio Fernando de Franceschi (présentation), *O Brasil de Marcel Gautherot*, op. cit.

laquelle Brasília est le « *museu da modernidade* », le musée de la modernité. A. Gorelik l'entend non pas comme l'action d'observer, mais comme la conscience de ce que la ville a un rôle à jouer : « chaque édifice important de Brasília naquit conscient de son histoire et a continué à la raconter : dans nombre de halls d'entrée, les croquis originaux de l'édifice peuvent être vus, des narrations personnelles orgueilleuses, comme portraits matériels et littéraires de l'épopée que l'architecture a produite et incarnée »⁹⁹. L'architecture et tous les moyens de sa diffusion servent selon lui directement les intérêts politiques et il évoque à propos du Catetinho les « dividendes » que constituent toutes les réactions favorables des visiteurs internationaux¹⁰⁰, et sa patrimonialisation pour ce qu'il « exprime l'essence politique et culturelle de l'épopée de Brasília »¹⁰¹, qu'il est une image parmi celles que le modernisme met à disposition du pouvoir. Mais les photographies de Gautherot permettent de compléter cette notion de « musée ». Il faut reprendre, outre les photographies des monuments de Niemeyer, celles déjà analysées dans la première partie de la sculpture *Os Guerreiros* de Bruno Giorgi ou considérer les séries sur la sculpture *A Justiça*¹⁰² d'Alfredo Ceschiatti (*photographie 166*) installée devant le Tribunal Fédéral Suprême en 1959, celle sur *As Banhistas*¹⁰³ (*photographie 165*) du même artiste derrière le Palais de l'Alvorada en 1958, et encore, plus tard, celle des *Anjos* et des *Evangelistas*¹⁰⁴ à partir de 1968 respectivement à l'intérieur et devant la cathédrale, toujours de Ceschiatti, ainsi que toutes les photographies de 1962 sur les abords de la faculté (*Monument à la culture photographie 168*¹⁰⁵ ou *Bartira* (1975) de Victor Brecheret *photographie 167*¹⁰⁶), et celles de 1958 à l'intérieur du Brasília

99 « *Cada edificio importante de Brasília nasceu consciente de sua historia e continuou relatando-a : em muitos halls de acesso, podem ser vistos os esboços originais do edificio, as orgulhosas narrativas de si mesmo, como rastros materiais e literários da epopéia que a arquitetura produziu e encarnou* », Adrián Gorelik, « Brasília, museu da modernidade », in Alberto Xavier, Julio Katinsky (org.), *Brasília, antologia crítica*, São Paulo, Cosac Naify, 2012, pp. 411-419, initialement paru dans *Casabella*, Milan, n°753, mars 2007, pp. 13-21.

100 L'exemple paradigmatique en est le discours d'André Malraux, traduit en portugais, cité par JK régulièrement, et reproduit et diffusé par les services de la présidence, voir mémoire de M1.

101 *Idem*, p. 412.

102 Notamment les photographies non datées (mais la sculpture est en place depuis 1959) : 010ACDF27244 à 010ACDF27254, Alfredo Ceschiatti – escultura « A Justiça », Brasília.

103 Notamment les photographies non datées (Mais la sculpture est en place depuis 1958) : 010ACDF27256 à 010ACDF27265, Alfredo Ceschiatti – escultura « As Lares », Brasília. Peter Scheier en fait en 1960 également de très belles : 0321682-03-25, Alfredo Ceschiatti – escultura « As Lares », 1960, Palais de l'Alvorada.

104 Notamment les photographies suivantes : 010DFCA28554 à 010DFCA28556, « Os quatro evangelistas – entrada da Catedral Esculturas dos quatro Evangelistas », 1968 circa, Brasília.

105 Datées de 1960 les photographies du « Monument à la culture » sont vraisemblablement de 1962 dans la mesure où il est situé sur le campus universitaire de Brasília dont les travaux sont effectués entre 1960 et 1961. On n'a pas su identifier l'auteur. Photographies 010DFBG27232 à 010DFBG27237 et 010DFBG28372 à 010DFBG28376, « Monumento à cultura », 1960 circa, Université de Brasília.

106 Les photographies de *Bartira* sont datées de 1975, mais la sculpture a été achevée par le sculpteur français en 1952 et donnée par Darcy Ribeiro, alors ministre de l'éducation, à l'Université de Brasília en 1962, cf. site de l'université (<http://www.unb.br/noticias/unbagencia/unbagencia.php?id=7943>). Photographies 010DFBG27238 à 010DFBG27241, « India Bartira », 1975 circa, Université de Brasília (proche de

Palace Hotel (*illustration 117*), ou enfin les *azulejos* d'Athos Bulção sur les murs de Nossa Senhora de Fatima (*photographie 77* déjà mentionnée). On retrouve dans ces diverses photographies une façon de saisir son sujet habituelle pour le photographe : la multiplication des angles de vue pour saisir toutes les dimensions des statues (de chaque côté) jusqu'aux détails, permettant de saisir l'œuvre d'art pour elle-même et en situation (du plan serré à la vue d'ensemble). On comprend alors, aidé du parcours de Marcel Gautherot dans les milieux modernistes auxquels il collabore activement en tant que photographe de leurs œuvres, comment là encore, dès le moment inaugural et encore dans les visites postérieures du photographe dans la ville, apparaissent les artistes derrière les œuvres. Ils sont tous des collaborateurs de longue durée d'Oscar Niemeyer et de Lúcio Costa, ont participé à parer le MES, et contribuent à ce que le critique d'art brésilien et fervent partisan du modernisme brésilien appelle de ses vœux : la synthèse des arts en réalité intimement liée au mouvement moderniste notamment à travers les principes de Le Corbusier¹⁰⁷. Le musée que représente Brasília est donc aussi, dès le moment inaugural, celui d'une génération d'artistes pour la majorité déjà identifiée au mouvement moderne et les photographies qui saisissent cela font de la ville le *lieu de mémoire* de ce temps de référence identifié à une génération d'artistes. Cette façon que le photographe a de mettre en situation les diverses œuvres d'art dans la ville que l'on voit avec *Os Guerreiros* et de nouveau avec *A Justiça*¹⁰⁸ ne projette pas seulement la symbolique de l'œuvre sur les bâtiments alentour, mais contribue à nourrir de significations la ville : l'hégémonie des artistes modernes dans le contexte brésilien et dans l'art moderne occidental contribue à donner à la capitale en construction un rayonnement culturel

On peut encore passer rapidement sur la mise en représentation héroïque du moment inaugural à travers des photographies qui se font l'écho de la rhétorique du pouvoir qui réactive l'imaginaire des missions coloniales appelées *Bandeiras* qui portaient explorer et conquérir l'intérieur du territoire depuis São Paulo. L'un des éléments de cette représentation, on l'a déjà vu dans le premier chapitre¹⁰⁹, c'est l'assimilation, sous le signe de la croix, de JK à la fois au héros fondateur antique¹¹⁰ et à l'audace des grands découvreurs. Si l'ombre de JK baigne le moment inaugural, le nombre de photographies où on voit le président est assez

l'amphithéâtre « Deux Candangos »).

107Mario Pedrosa, *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo, Perspectiva, 1981. Mais dès le moment de la construction et à Brasília, il présente ce thème, comme on peut le voir dans un numéro spécial du Docomomo : *Docomomo*, « Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. Cidade nova : síntese das artes. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro. De 17 a 25 de Setembro de 1959 », 8e séminaire du Docomomo Brésil, Rio de Janeiro, 1-4 sept. 2009.

108Cf. Partie 1, à propos de la statue *Os Guerreiros*, p. 119.

109C'est l'analyse de la photographie qui accompagne la description de la méthode d'analyse sémiotique.

110Laurent Vidal, *De Nova Lisboa à Brasília*, *op. cit.*

réduit et celles où l'on voit la statue de sa tête attachée au musée de la ville sur la Place des Trois Pouvoirs est sensiblement plus important. Plusieurs séries sont en effet consacrées à la pose de la statue et à la même œuvre une fois installée – comme pour les ouvriers, ce qui compte d'abord, c'est le passage de l'homme à la figure. Dans la *photographie 163*, prise en 1960, Marcel Gautherot fait une vue frontale de la statue qui, en angle serré sur le mur du musée, représente le visage du président, son ombre s'étalant en biais et dramatisant à la fois la taille du personnage et la direction du regard si encore besoin était au vu de la citation qui est gravée à côté : « En l'honneur du Président Juscelino Kubitschek de Oliveira, qui brava le *Sertão* et érigea Brasília avec audace, énergie et confiance, en hommage aux pionniers qui l'aidèrent dans cette grande aventure »¹¹¹. Et c'est bien au niveau des figures que s'établissent ces liens entre le président et les ouvriers : les *photographies 162 et 164* permettent de le voir avec force. Si l'on s'arrête d'abord sur la photographie 164, unique en son genre, on voit au premier plan sur la droite la statue de JK et, toujours dans la partie centrale de l'image mais dans le fond de la Place des Trois Pouvoirs devant le Tribunal Fédéral Suprême, les ouvriers en train de travailler à son pavement. Si l'on s'arrête ensuite sur la *photographie 164* qui elle fait partie d'une série sur la pose de la statue, on voit les ouvriers en train de la fixer au mur du musée déjà presque entièrement recouvert de carreaux blancs. Dans la première comme dans la seconde se noue un rapport entre les /ouvriers/ « anonymes » et la /statue/ d'un « illustre personnage » à la fois dans la différence de nature pour les deux images et de position dans la première (/devant/ opposé à /derrière/). C'est d'autant plus visible dans la seconde qu'est représenté le passage même de /l'homme/ à la /statue/, c'est-à-dire la création d'une figure. Commenant par l'expression du signe plastique, on peut identifier diverses oppositions assez classiques et que l'on a déjà rencontrées plusieurs fois : /la lumière/ est accrochée par les murs du musée et /l'ombre/ domine sur le sol, les corps des ouvriers et les éléments de bois autour de la statue ; tous les ouvriers se tiennent /autour/ (/au-dessus/, /sur les côtés/ et /au-dessous/) de la statue /centrale/ dans l'image, qui par ailleurs apparaît /grande/, alors qu'il ne s'agit que d'une tête, par rapport au corps /petit/ des ouvriers/. Ce sont là autant d'éléments familiers qui semblent instaurer une hiérarchie entre la /statue/ et /les hommes/ ouvriers, opposition faite dans l'expression du signe iconique, d'autant plus que le /nom/ et des qualificatifs associés à la statue apparaissent dans l'espace de l'image : c'est la citation déjà mentionnée de l'audace de JK qui a bravé le *sertão* ; les ouvriers y sont appelés pionniers. D'un côté, donc, si l'on mêle les deux signes sur le plan du contenu, la « statue » est du côté du « personnage illustre » et

111« Ao Presidente Juscelino Kubitchek de Oliveira, que desbravou o *Sertão* e egueu Brasília com audácia, energia e confiança, a homenagem dos pioneiros que o ajudaram na grande aventura ».

ses qualificatifs contribuent à sa « grandeur » quand les ouvriers ne sont que les « agents anonymes » qui posent la statue. Mais seulement la statue n'est « pas terminée » comme en témoignent /les carreaux laissés vides sur le mur/, /le travail des ouvriers/ et /les structures de bois autour de la statue/ et les ouvriers cachent en partie la statue justement parce que ce sont eux qui opèrent la pose – pour ne pas dire qu'ils la construisent comme le reste de la ville. Plutôt qu'une inversion simple de la hiérarchie convenue, le fait qu'ensemble, les ouvriers construisent la figure du héros fondateur scelle un rapport de l'un à l'autre – on réalise une fois de plus que l'opposition sémiotique n'est pas une fin en soi mais un point de départ. Ce qu'ils semblent construire alors, c'est plutôt une construction stylisée du « premier des pionniers », de celui qu'ils ont suivi – le musée de Brasília ne retrace-t-il pas dans ses murs les diverses étapes de la construction héroïque ? Si l'on compare en outre cette statue avec celle des *Guerreiros* qui sont des images des ouvriers, aux figures stylisées et non reconnaissables, cela confirme cette idée : deux silhouettes qui représentent le groupe des bâtisseurs en guerriers *bandeirantes* tenant des lances d'un côté et le visage au regard solide de JK plongé dans le lointain hors champ du Planalto conquis et du futur qui vient. La construction de l'autre photographie est sensiblement identique : entre les /yeux/ de la statue-JK et /l'horizon/ hors-champ se situent /les ouvriers au travail/ et il s'établit une temporalité où JK est « le point d'origine », les ouvriers et le travail « le chemin » dans le présent de l'image et l'avenir en construction. Plutôt qu'un quelconque autoritarisme, c'est la concorde qui apparaît : jamais on ne voit les forces de police de la NOVACAP, jamais non plus les tensions permanentes qui explosent parfois en revendications individuelles ou collectives contre les conditions de travail ou contre les conditions de vie – c'est le conflit relatif à la nourriture servie par l'entreprise de construction Pacheco Fernandes Dantas entre ses travailleurs et les forces de polices qui survient au carnaval de 1959 –, jamais enfin les logiques parallèles de certains travailleurs qui diffèrent sensiblement ou plus fortement de celles des dirigeants¹¹².

Pourtant, la vie quotidienne apparaît aussi dans les photographies, et les portraits que l'on a jusqu'ici laissé de côté opèrent ponctuellement et dans une petite mesure une singularisation dans la masse indifférenciée des ouvriers. En plus des photographies sur le travail des hommes dont on a déjà parlé et auxquelles il faut ajouter l'enregistrement de l'arrivée et du départ du grand chantier, le travail de Marcel Gautherot fait la part belle à la vie

¹¹²Une dissertation de Mestrado évoque ces questions : Paula Francinetti da Silva, *Cotidiano e policia : a vida social e a intervenção policial durante a construção de Brasília (1956-1960)*, dissertation présentée devant le département d'histoire de l'université de Brasília, 1994 ; mais le travail principal est la thèse de Nair Heloisa Bicalho de Sousa, *Trabalhadores pobres e cidadania : a experiência da exclusão e da rebeldia na construção civil* », São Paulo, USP, 1994 dont un chapitre est consacré au moment au chantier de Brasília, thèse publiée à Uberlândia par la EDUFU en 2007.

quotidienne, toujours dans ce qu'il a sinon de positif, au moins de non conflictuel. Ainsi, il fait une série sur les tâches quotidiennes des femmes, celles qui cuisinent et nettoient le linge devant leurs habitations de planches et de sacs de ciment, et celles qui vont nettoyer ensemble le linge au lac artificiel¹¹³ (*Photographie 127* déjà utilisée auparavant) où l'on voit, selon les angles, que les femmes allaient ensemble au lac et formaient tout autour de petits groupes avec leurs enfants trop jeunes pour travailler. La vie autour du lac est aussi faite de loisirs : quelques photographies présentent ici une régates sous les yeux de nombreux spectateurs venus en voiture ou se tenant dans les bennes des camions de construction, là du ski nautique, ou enfin des promenades au bord de l'eau. Outre l'enregistrement des loisirs du chantier, c'est aussi l'engouement pour ce plan d'eau qui prend forme en même temps que la ville, et notamment après l'endiguement et l'inauguration du barrage qui a lieu le 12 septembre 1959 pour l'anniversaire de JK et sur sa décision ; projet conseillé par la mission Cruls pour contribuer à humidifier le climat, le lac est aussi et avant tout, comme à Pampulha, le lieu des loisirs de la société moderne. D'autres photographies encore font la part belle aux loisirs et deux séries sont consacrées à des matchs de football. La *photographie 59* qui saisit à la fois le spectacle et les spectateurs comme souvent chez Marcel Gautherot qui choisit souvent de montrer à la fois l'objet et son contexte, montre comment le football reste par tous les temps (/flaques d'eau/, /parapluies/ et /imperméables/, et /léger flou/ sur les joueurs pour dire « la pluie qui tombe) et à tous moments (/la machine de construction/ qui sert de « gradins » pour les spectateurs localise le jeu sur le chantier comme s'il s'agissait d'une pause dans la journée de travail), au centre des pratiques sportives et des loisirs traditionnels. Mais Marcel Gautherot suit aussi les jeux des enfants, sur le chemin de l'école¹¹⁴ (comme le fait Peter Scheier en 1960) dans les parcs de loisir ou auprès de leurs parents, que ce soit devant des habitations modernes ou autour des bâtiments de tôles (*photographies 169 et 170*) – ils jouent à la balle là dans une sorte de mise en situation des petites maisons modernes et jouent autour de leur père ici qui porte le plus jeune sur ses épaules, devant une habitation. Là encore, plus qu'une comparaison entre conditions de vie difficiles et avenir radieux, il semble juste que le photographe enregistre des éléments de la vie quotidienne. Sur le même modèle de la scène de vie, il photographie les marchands, une population que l'on ne peut identifier comme telle qu'à condition de voir les hommes se reposer sur leurs caisses de marchandises (*photographie 171*)

113Ces photographies non-datées sont prises avant l'inauguration et on peut même penser que c'est en 1958, au vu de l'avancement et de la transparence des bâtiments dans le fond des images : 010DFOG20892 à 010DFOG20899, « Lavadeiras no Lago Paranoá », nd, Brasília.

114Fondées sur les nouveaux principes d'éducation fondés spécialement pour la Capitale Fédérale en vue d'une modernisation de l'éducation et de la culture du pays. PEREIRA, Eva Waisros, *Nas asas de Brasília : memória de uma utopia educativa, 1956-1964*, Brasília, UnB, 2011.

ou l'action même du commerce. Les photographies de Marcel Gautherot suivent avant tout les marchands qui investissent le chantier lui-même et l'on y voit des tas d'habits, pantalons et chemises, posés sur le sol, on y voit encore, auprès des baraques, des monticules et des bennes de fruits et légumes, des sacs d'autres provisions alimentaires. Et autour, des hommes regardent les arrivages (*photographie 172*). Toujours des hommes, certainement parce que ce sont eux qui reçoivent le salaire, chaque vendredi, après une journée de travail plus courte que d'habitude pour leur permettre de prendre le bain, de se vêtir d'habits propres, de faire la queue pour le paiement. Les vendeurs ambulants ou fixes attendent ce jour à l'ambiance particulière, jour de fête écrit Nair Heloisa Bicalho de Sousa¹¹⁵, où les ouvriers hors de leurs vêtements de travail sont transformés en « *moradores urbanos* », en urbains¹¹⁶. En plus de Gautherot, Peter Scheier et Thomaz Farkas insistent à leur tour sur les commerçants installés dans les baraques en bois solides du Núcleo Bandeirante, future ville satellite obtenue à force de revendications, et photographient les devantures de la *churrascaria* « *Presidente Juscelino Kubitschek* », restaurant de viande grillée qui fait aussi hôtel, du barbier « *Alvorada* » (*photographie 174*), de la pharmacie « *São João* », ou la file d'attente devant un photographe de rue. Ce sont eux encore qui photographient, on l'a vu, l'ouverture des commerces de la ville moderne. Sur la photographie du barbier, Peter Scheier saisit le passage d'une sœur, un livre à la main, et des jeunes filles en robes claires aux bras : on en déduit qu'une éducation religieuse est en place dans les campements. La vie religieuse, d'ailleurs, ne se pratique pas seulement dans la ville moderne où l'on a déjà vu les photographies de Nossa Senhora de Fátima, et Marcel Gautherot consacre également une série à l'église du Núcleo Bandeirante. On comprend alors que c'est autour de ces lieux et de ces moments que les groupes se forment et les sociabilités se tissent : lieux de rencontre en dehors du travail, ces photographies construisent la communauté des travailleurs. Mais une communauté de synthèse, pas complètement parallèle à la vie des élites justement parce qu'elle n'est jamais représentée pendant le moment inaugural (mises à part les photographies de JK) autrement que par l'architecture. Des photographies font même le lien entre l'un et l'autre monde : en plus de la similarité des scènes de vie indifféremment des décors, ce sont les photographies qui représentent les groupes d'hommes arrivant et repartant du chantier à travers champs, la ville devant ou dans le dos, et ce sont encore celles qui montrent ça et là une habitation de pacotille sur le Plan Pilote entourée des *superquadras* de Lúcio Costa (*photographies 125 et 126*). Loin de faire l'écho des témoignages oraux recueillis par des auteurs comme Nair Heloisa Bicalho

115 *Op. Cit.*

116 *Idem.*

de Sousa sur les tensions dans les relations de travail, sur l'organisation d'une hiérarchie stricte, sur les erreurs courantes et conscientes dans les salaires reçus, sur la vie en communauté qui soudent une solidarité et une identité entre les travailleurs de la construction de Brasília¹¹⁷, les photographies organisent au contraire un espace de synthèse où les ouvriers ont tous en partage les mêmes conditions de vie, forment une collectivité. Les photographies que Marcel Gautherot fait de l'inauguration vont dans ce sens : à l'inverse d'autres photographes qui privilégient les personnalités, les discours ou les bains de foules de Juscelino Kubitschek (Thomaz Farkas), lui saisit plus volontiers la foule des spectateurs que les parades militaires officielles et la course de voiture. On voit ainsi la foule envahir les places publiques, le bord des routes – comme c'était le cas pour la célébration du premier mai 1959 – et même les toits des bâtiments d'habitation pas encore terminés. Il saisit, au moment de l'inauguration, l'utopie de la ville sociale où chacun peut espérer vivre.

Les portraits d'ouvriers ou de familles, minoritaires mais tout de même remarquables dans la production de Marcel Gautherot, permettent d'approfondir cette idée et de toucher l'enjeu de cette mise en scène. Dans ces photographies, il semble faire poser ses sujets au milieu de leurs tâches quotidiennes et devant leur lieu d'habitation et/ou de travail, c'est le cas des ouvriers (*photographies 177 à 180*), mais aussi des femmes – et d'un père ? – et de leurs enfants (*photographies 170 et 181 à 189*). Dans ces exemples, plusieurs choses sont à noter : si ces portraits individualisent de fait certains sujets dans la collectivité, ils n'en sont pas moins entendus comme des exemples représentatifs. En effet, d'un côté, pour les ouvriers pris seuls sur la terrasse du Congrès National, la position du corps au repos et le second plan où l'on voit ici les silhouettes floues des ministères et là celle de la coupole de l'Assemblée et un autre bâtiment, il se tisse un rapport de l'un à l'autre où le visage tour à tour sérieux et souriant semble évoquer la satisfaction du travail accompli, le repos du guerrier. De l'autre côté, la profondeur de champ portrait de l'ouvrier qui pousse une machine laisse voir très nettement les deux autres ouvriers : le travail de l'un est aussi le lot des autres, qui posent eux aussi souriants devant le photographe. Dans le cas des scènes devant les logements, c'est justement la pose prise entourée des objets du quotidien qui permet d'élargir ces réalités à l'ensemble des familles, d'autant plus que Marcel Gautherot saisit plusieurs familles, et plusieurs maisons. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit donc encore d'échantillons représentatifs du groupe. Et le sourire qu'ils ont en partage rend certainement compte de la complicité liée entre le photographe dont on sait qu'il passe ses journées sur le chantier pour choisir le meilleur moment pour la prise, et les habitants habitués à sa présence. Pourtant, dans l'économie des

117 *Idem*.

photographies qui ont vocation à rendre compte de l'ensemble de la vie quotidienne du moment inaugural, ce sourire franc semble se propager lui aussi à l'ensemble de cette période, rendant compte d'une *ambiance*. En témoignent les *photographies 179-180 et 181-182* qui sont apparemment des doublons : dans chaque cas on voit la même scène et la même pose, mais le visage est sérieux dans la première, souriant et relâché dans la seconde. Le photographe choisit de conserver les deux images, et de les classer ensemble, le sérieux renvoyant peut-être à la tâche accomplie, au rôle grave du pionnier, et le second à la *brincadeira*, aux jeux qui caractérisent ce moment et les relations dominantes entre les ouvriers¹¹⁸. Mais ces photographies prennent un autre sens en les ré-insérant dans la production régionale de Marcel Gautherot au Brésil. Dans ses portraits de bahianaises (*photographies 19 et 20*), il met en avant le regard fier ou souriant, les robes à volants, les bijoux autour du cou, les larges boucles d'oreilles et les coiffes de tissus, c'est-à-dire les robes traditionnelles, les habits folkloriques de fête (on voit dans la *photographie 19* les hommes jouer de la musique dans le fond), la culture particulière de la région. Pour ce faire, il photographie aussi des scènes de rues et de la vie de tous les jours : des vendeurs installés entre l'église de Nossa Senhora da Conceição da Praia et les hauts de Bomfim, à Salvador de Bahia en 1955 (*photographies 176 et 22*), et une scène de blanchissage au bord du lac Abaeté à Itapuã, toujours dans l'État de Salvador (*photographies 21 et 175*). Sans parler des fêtes du carnaval, de la pratique de la *capoeira*, ou des cérémonies de *Candomblé*, ces photographies de la vie régionale brésilienne qui intéressent Marcel Gautherot dans son projet de documenter l'ensemble de la vie et du paysage brésiliens, sont similaires à celles qu'il prend à Brasília dans le moment inaugural. Seulement ce qu'il enregistre est voué à disparaître avec la mise en fonction de la ville – et cela rejoint encore les préoccupations des campagnes pour la sauvegarde du folklore en réaction aux changements craints avec les phénomènes d'urbanisation et de modernisation. Ainsi, en plus d'une ambiance de la construction, la synthèse mise en œuvre dans les photographies de Gautherot à Brasília rejoignent cette idée d'un folklore entendu comme particularité culturelle régionale, fondant l'identité brésilienne¹¹⁹.

Ce qui apparaît ici, c'est, en plus du moment inaugural comme moment des possibles, un temps de concorde avec ses particularités régionales dans lesquelles entrent tout à la fois les élites faites figures (artistes et leurs œuvres, JK en héros fondateur) idéales dans les photographies et les ouvriers, marchands et leurs familles. Il se fait alors une synthèse à travers le regard folklorique du photographe qui crée l'illusion d'une ambiance de joie

118Nair Heloisa Bicalho de Sousa, *op. cit.*

119Cf. Chapitre précédent, p. 85.

permanente, de communauté soudée. Élités et classes populaires ensemble dans le moment inaugural, c'est un temps véritablement national où les pratiques propres à la construction mêlent tradition et modernité avant de s'unifier complètement dans le futur.

Conclusion générale

Il y a une différence entre étudier le patrimoine *brasiliense* aujourd'hui et en chercher les traces dans le moment de la construction de Brasília. C'est l'acte photographique qui est contemporain de l'édification de la future capitale et non pas les photographies, objets qui ont circulé partiellement et très différemment dès le moment inaugural, mais aussi et surtout après, avec la mise en ordre de l'ensemble de sa production par Marcel Gautherot à partir des années 1960. Le patrimoine photographique se situe donc volontiers du côté des fonds d'archives actuels, protégés, conservés et exposés dans le musée (l'IMS) depuis 1999 seulement, après sélection, organisation en séries narratives et correction par le photographe. La patrimonialisation est donc ici un processus contemporain qui est marqué par l'entrée au musée, le passage des photographies du document aux œuvres ; ce processus touche l'ensemble de l'œuvre de M. Gautherot érigée par l'institution de l'IMS en collection remarquable par ses qualités artistiques et informatives, à travers des publications et la diffusion à des publics variés. Ce sont des expositions et des ouvrages sur Brasília¹ autour de l'anniversaire des cinquante ans de l'inauguration de la ville, qui a provoqué une grande quantité de publications, qui consacrent en particulier les photographies de Brasília prises au moment de la construction en patrimoine. Logique commémorative mais aussi économique puisqu'à travers le pays et les diverses institutions privées et publiques, ce sont toutes les collections photographiques sur la construction de la ville qui sont mises en valeur. Le patrimoine urbain, lui, est un processus juridique officiel et très réglementé dans lequel l'enregistrement du *Catetinho* en 1959 et de la cathédrale en 1967 sont des exceptions : c'est Aloisio Magalhães (secrétaire national à la culture) qui met en place le Groupe de Travail pour la Préservation du Patrimoine Historique et Culturel de Brasília en 1981 où travaillent des représentants du Ministère de l'Éducation et de la Culture, du Gouvernement fédéral², et de l'Université de Brasília, sous la coordination d'un architecte (Briane Panitz Bicca), à « aborder d'une manière culturellement consciente, techniquement systématisée et politiquement institutionnalisée, la question de la mémoire de la ville »³. C'est ce groupe de

1 À l'exemple de l'ouvrage et du catalogue d'exposition suivants : Sergio Burgi, Samuel Titan Jr (org.), *Brasília*, São Paulo, IMS, 2010 ; Heloisa Espada (commissaire), *As Construções de Brasília*, São Paulo, IMS, 2010.

2 La ville acquiert un gouvernement indépendant pour le District Fédéral en 1988 avant quoi une commission sénatoriale et un préfet étaient en charge de l'administration.

3 L'histoire de la patrimonialisation de la ville est étudiée par Sylvia Fischer, Andrey Rosenthal Schlee, Jorge Guilherme Francisoni, notamment dans « Brasília, causos e casuismos patrimoniais », in Edésio Fernandes,

travail qui met en place les divers objectifs de patrimonialisation : la protection du milieu rural et de ses manifestations traditionnelles régionales (des *fazendas* – fermes – anciennes, et les éléments ruraux et très peu nombreux de bâti environnants Brasília et pré-existants à la ville), les grands ensembles d'habitation et de lotissements périphériques, et bien sûr des œuvres modernistes. En 1983, le Groupe de Travail propose des mesures qui définissent l'élaboration d'un Plan de Préservation du Patrimoine Architectural et Paysager du District Fédéral qui comprend des aires clairement définies de Protection architecturale et paysagère dont le Plan Pilote et les villes satellites de Brazlândia et Planaltina (rares villes dont le noyau était pré-existant à Brasília). Après la re-démocratisation du régime à partir de 1985 sous la présidence de Sarney, la patrimonialisation de la ville passe par la restauration à travers une « réflexion » menée sur l'appropriation de la ville par ses habitants et tenant compte du développement futur de la ville. Mais ce sont les concepteurs que l'on appelle pour cette tâche et Niemeyer projette de nouvelles constructions et Costa planifie un agrandissement, c'est *Brasília revisitada (1985-1987)*⁴ qui voit le doublement de chacune des ailes de la ville. La patrimonialisation passe donc singulièrement par l'agrandissement, mais en accord avec les principes à l'origine de la ville et ses principaux acteurs – la « réflexion » sur l'évolution donne donc lieu à une tentative pour concilier l'idée première et la vie de la ville. C'est de cette réflexion de l'auteur qui revient sur son œuvre que naît la législation de protection de la ville qui reprend la lettre même de Costa élaborée par le SPHAN devenu IPHAN depuis 1979 : doivent être respectées les principales caractéristiques du Plan Pilote initial, c'est-à-dire les quatre échelles urbaines (monumentale, résidentielle, grégaire et bucolique) qui définissent des secteurs et auxquelles sont subordonnées les constructions, la structure des voies de communication et leur prépondérance, le modèle des *superquadras*, la zone *non aedificandi* autour du lac (mis à part les clubs de loisirs) mais aussi autour de la ville⁵ en garantissant l'alternance entre aires urbaines et rurales. De fait, donc, on ré-affirme que la croissance de la ville doit passer par les villes satellites tout en concédant un léger agrandissement du Plan Pilote. L'IPHAN enregistre en outre l'ensemble architectural de la Place des Trois Pouvoirs, impose des restrictions de taille des édifices sur les principaux axes et leurs alentours et sur l'occupation du sol, renforce les principes originaux quant aux voies de communication, à l'interprétation des directives paysagères, et harmonise l'espace public pour améliorer l'usage

Betânia Alfonsin, *Revisitando o instituto do tombamento*, Belo Horizonte, Fórum, 2010, pp. 357-374. La référence de la page de cette citation du document officiel par ces auteurs n'est pas connue dans la mesure où l'on a consulté l'article sur un support numérique fourni par e-mail par Sylvia Fischer.

4 Texte écrit par Lúcio Costa et publié initialement dans la revue *Projeto* en juin 1987, pp. 115-122.

5 Il est notamment question de la préservation de la « *presença do céu* » : il faut conserver les vides d'une ville conçue comme ouverte sur le ciel du Planalto à 360°.

piéton et réduire la trop forte sectorisation. L'originalité de cette démarche de protection est de laisser libre la construction ou le remplacement d'édifices par de nouveaux au sein du Plan Pilote exceptés les bâtiments de Niemeyer. Malgré les tentatives d'adaptation pour faire en sorte que la patrimonialisation ne fige pas la ville tout en conservant son origine, « son histoire continue d'être écrite sur le registre du mythe »⁶. La même année, Brasília est inscrite au patrimoine mondial de l'Unesco en même temps que la Grande Muraille et l'Acropole pour ce qu'elle entre dans les premier et quatrième critères énoncés par l'institution, c'est-à-dire « représenter une œuvre notable du génie créatif humain » et « être un exemple particulier d'un type de construction, d'un ensemble architectural, technologique ou de paysage qui illustre une ou plusieurs étapes significatives de l'histoire de l'humanité »⁷. Cela ne se fait pas sans accroc sur la question du manque d'ancienneté de la ville. La patrimonialisation vise donc principalement à la sauvegarde du travail de Costa et Niemeyer : une loi mise en place en 1992 après qu'un projet de ce dernier est entré en contradiction avec certains principes de *Brasília revisitada*, autorise même nommément les créateurs de la ville à opérer les changements qu'ils désirent, reconnus « comme compléments nécessaires au Plan Pilote original » et donc contenus implicitement dans les lois de conservation déjà promulguées⁸. Toutes ces mesures de patrimonialisation sont donc postérieures à la présente étude et si on ne les invoque qu'à la conclusion, c'est qu'on a tenté de les tenir à l'écart pour éviter l'écueil de la téléologie, et qu'elles sont plutôt l'objet d'une histoire récente, voire d'une enquête sociologique sur les usages du patrimoine à l'heure actuelle.

Parler de patrimoine à travers les photographies de la construction de la ville, c'est donc, on l'aura compris, essayer de se plonger dans le moment inaugural et chercher dans les traces que sont les documents photographiques non pas la « naissance » du phénomène que l'on vient de décrire – ce serait une analyse *a priori* des photographies à la recherche d'éléments pas encore bien développés, selon la métaphore biologique, de quelque chose déjà présent et voué à croître –, mais bien plutôt la genèse, c'est-à-dire une réalité valable pour elle-même et dans son temps. Si le *Catetinho* bénéficie d'un enregistrement au patrimoine national dès 1959 et la cathédrale en 1967 (après une première tentative de Costa non reçue en 1962 parce que le bâtiment n'était pas encore terminé), les demandes instantes de Juscelino Kubitschek qui appelle dès les lendemains de l'inauguration en 1960 Rodrigo Mello Franco de Andrade (à la tête du SPHAN) au téléphone pour lui demander d'étudier la question de

6 Sylvia Fischer, *art. cit.*

7 Sylvia Fischer, *art. cit.*, d'après les directives de l'Unesco « Orientations devant guider la mise en œuvre de la Convention du patrimoine mondial, Janeiro 1987, <http://whc.unesco.org/archive/orient87.pdf>.

8 Sylvia Fischer, *art. cit.*, c'est le troisième paragraphe de l'article 9 de la « Portaria IBPC (Institut Brésilien du Patrimoine Culturel) n°314 du 8 octobre 1992.

l'enregistrement de la ville restent sans réponse⁹. Dans les photographies, ce que l'on cherche alors à identifier ce ne sont pas des réalités écrites et officielles, mais des pratiques, des logiques et des processus visuels qui délivrent un rapport aux monuments, un rapport aux hommes, à une culture et au temps. Avant de pouvoir revenir à la réalité politique de l'événement de la construction de Brasília à la façon dont ces questions l'éclairent, il faut donc commencer par se rendre disponible à un contexte large qui croise les réalités politiques et culturelles du pays dans la mesure où la construction de Brasília et le transfert de la capitale s'inscrivent en profondeur dans le temps long où les photographies en général renvoient aux structures mêmes de l'organisation sociale du monde dans lequel elles s'insèrent. Tout l'intérêt – et toute la difficulté – des sources visuelles réside dans le fait qu'il faille faire flèche de tous bois pour commencer d'approcher des résultats concrets. En effet, le photographe et les instances de décision desquelles il dépend sont de leurs temps, c'est-à-dire qu'ils évoluent dans une société culturellement déterminée en une période donnée – et bien entendu sujette à évolution –, et là où un texte renvoie à des événements, des faits ou une histoire intellectuelle précis, la nécessité de dé-construction de la photographie entretient la contrainte de devoir tenir tout ensemble. Ainsi, les photographies doivent être comprises, bien plus que dans la perspective alors hors de propos d'une patrimonialisation légale de la ville, dans l'histoire d'une période de transformation rapide pour le Brésil. Les élites politiques prennent l'habitude d'interpréter les inégalités régionales brésiliennes (un centre des affaires, du dynamisme démographique, de l'essor de l'industrie et du meilleur niveau de vie situé sur le littoral et un intérieur rural et relativement pauvre, avec des zones particulièrement touchées par un faible niveau de vie dans le Nordeste notamment) comme un retard dans le cadre d'une comparaison avec les pays occidentaux auxquels elles désirent appartenir. Ainsi, à la fois pour pallier ce décalage autant que pour faire face aux transformations démographiques qui voient les principaux centres urbains croître rapidement avec l'afflux d'hommes, produit par l'exode rural, à la recherche de meilleures conditions de vie et surtout d'un travail offert par l'essor de l'industrie, des politiques publiques territoriales sont mises en place. Ces politiques touchent à tous les domaines de la vie quotidienne : Vargas initie l'interventionnisme d'État en matière

9 « Rodrigo. La seule défense pour Brasília est dans la préservation de son Plan Pilote. Je pensais que son enregistrement pourrait constituer un élément sûr, plus encore que la loi qui est au Congrès et dont je doute de l'approbation. Je te demande la gentillesse d'étudier cette possibilité *même si elle force un peu l'interprétation du Patrimoine*. Je considère indispensable qu'une barrière aux forces de démolition qui s'annoncent déjà vigoureuses. » (« Rodrigo. *A única defesa para Brasília está na preservação do seu Plano Piloto. Pensei que o tombamento do mesmo podia constituir elemento seguro, superior à lei que está no Congresso e sobre cuja aprovação tenho dúvidas. Peço-lhe a fineza de estudar essa possibilidade ainda que forçando um pouco a interpretação do Patrimônio. Considero indispensável uma barreira às arremetidas demolidoras que já se anunciam vigorosas* »), cité dans Sylvia Fischer, *idem*.

d'aménagement territorial à l'échelle du pays et engage les grands travaux routiers qui doivent désenclaver le pays, mais aussi les politiques fiscales et économiques d'encouragement aux investissements notamment industriels, et enfin tout un pan de politiques culturelles qui, institutionnalisant les liens entre artistes, intellectuels et politiciens, contribuent à l'appropriation complète du territoire. C'est l'ensemble de ces mesures, que Juscelino Kubitschek se ré-approprié et développe encore en fin politique, qui permet à Brasília d'advenir, et ce sont des acteurs issus des milieux administratifs et institutionnels mis en place pour les conceptualiser et les mettre en œuvre qui produisent les photographies. À ces métamorphoses structurelles et politiques est liée une culture visuelle – celle que diffusent les nouvelles revues illustrées, dont la lecture et la publication sont majoritairement urbaines, importées des modèles européens et nord-américains. Cette culture visuelle est celle tout à la fois des changements de la vie quotidienne, et donc naturellement des transformations de la ville et de ses pratiques à travers l'instauration de nouveaux modèles, et des réalités régionales dont l'enregistrement est encadré par des institutions comme le SPHAN ou les campagnes pour le folklore. Ainsi, le registre photographique du pays est à la fois un processus qui répond à une consommation quotidienne d'images et une politique culturelle qui entre dans la recherche politique et intellectuelle d'une identité brésilienne moderne où les différences sont entendues comme la richesse d'une nation en cours de centralisation. L'art photographique que l'on commence à reconnaître notamment sous l'impulsion de photographes immigrés à l'exemple de Marcel Gautherot, n'est donc jamais complètement séparé du politique. Plus encore, avec Marcel Gautherot dont on peut conclure à l'issue de ce travail, que le cas n'est que partiellement représentatif de l'ensemble de la production photographique sur le moment inaugural de Brasília, tant il s'insère dans les réseaux institutionnalisés des principaux acteurs d'un art moderne brésilien que l'on ne peut entendre en dehors de son rapport à l'État auquel il donne ses formes. Oscar Niemeyer et Lúcio Costa en tête, mais aussi Roberto Brule Marx, Rodrigo M. F. de Andrade ou Edison Carneiro sont autant de piliers intellectuels des politiques culturelles qui attribuent aux photographies de Gautherot le statut d'œuvre d'art, non pas exclusivement, mais au contraire en tant qu'il renforce la valeur documentaire de ses photographies par la justesse de son interprétation. Le cas du photographe est d'autant plus particulier qu'il travaille tout à la fois pour lui, pour les diverses commissions de registre et de préservation du folklore régional, pour l'institution du patrimoine, et pour les architectes – assumant des rôles clés à la fois dans les grands projets publics et dans la sélection patrimoniale.

Il serait illusoire, superficiel et simplificateur de chercher à conclure par une image

synthétique qui tiendrait ensemble tous les éléments de ce palimpseste photographique. Car si l'analyse des photographies du moment inaugural par Marcel Gautherot ne doit pas être prise dans une logique linéaire mais bien à la manière d'une superposition, toutes les analyses ne peuvent pas répondre à chaque fois à la question posée tant les photographies et leurs thèmes sont nombreux. Cela permet d'ailleurs de résoudre ici l'une des difficultés que l'on posait en introduction au troisième chapitre : le risque des manques par mauvais classement au sein de l'IMS est contrebalancé par le nombre et l'étude d'ensemble. En effet, si des photographies ont sûrement échappé ponctuellement à la collecte, elles sont minoritaires au vu de l'échantillon analysé. Répondre à la question initialement posée de savoir si et comment les photographies du moment inaugural contribuent à une *construction patrimoniale* du moment inaugural n'est donc pas simple et si on peut avancer d'importants éléments de réponse à ce propos, il ne faut pas pour autant laisser de côté les réalités politiques relatives au moment inaugural qui apparaissent. Ainsi, deux grands types de conclusions peuvent être tirés qui, bien sûr, sont liés : le moment inaugural de Brasília comme cristallisation d'une politique visuelle complexe des élites intellectuelles et politiques et le rôle constructif patrimonial des photographies du moment inaugural et au sein de celui-ci. Le premier constat que l'on peut toutefois tirer de l'analyse des photographies d'un événement tel que la construction de la nouvelle capitale brésilienne, c'est que ces sources sont très largement encadrées à la fois par les directives convenues dans le cadre des contrats, par les logiques et réseaux professionnels dans lesquels s'insère Marcel Gautherot et par la formation de ce dernier. Aussi, la vision analysée du moment inaugural renseigne plus volontiers sur la *vision* des élites, sur les motivations et processus mis en place par les autorités : il s'agit d'une histoire par en haut, celle des décideurs – ce qui n'est pas en soi une limite dans la mesure où ce sont leurs pratiques qui intéressent l'étude. C'est justement ce qui permet de délimiter l'étendue d'une véritable politique visuelle que représente le moment inaugural. Politique visuelle d'abord pour les concepteurs de la ville que sont principalement les architectes et les divers artistes qui interviennent : les photographies de Marcel Gautherot apparaissent comme les instruments de publicité des œuvres par les commanditaires qui en assurent la diffusion et elles construisent véritablement, sinon la renommée des auteurs déjà largement acquise, celle des œuvres dans la ville et donc de Brasília elle-même. En reproduisant visuellement et pour tous les concepts des architectes et des artistes, le moment inaugural apparaît comme le lieu d'une auto-célébration renforçant la logique d'institutionnalisation du groupe moderniste en association avec le pouvoir puisque l'image des architectes se lie définitivement avec les bâtiments des institutions politiques : dans une inter-relation, la ville bénéficie de la renommée déjà internationale de ses créateurs

et les créateurs scellent une position que seules des commandes publiques de l'ampleur d'une capitale peut produire. C'est ensuite une politique visuelle de communication à divers niveaux sur le projet de Brasília, sur l'appropriation du territoire, et sur les nouveaux modèles de vie urbaine recherchés derrière la poursuite de la modernité. En documentant la transformation du territoire mis en image de sorte qu'on puisse l'identifier au vide d'homme et de culture du *sertão*, les photographies sont un outil pour rendre tangibles les métamorphoses et l'appropriation du territoire, à la fois pour les adversaires politiques et tous les contestataires au transfert de la capitale, et pour tous les citoyens dont l'engouement n'a pas toujours été massif pour le programme de JK. Le temps de l'événementiel que l'on caractérisait dans le mémoire de Master 1 par une inflation de cérémonies en tous genres et l'omniprésence du président trouve ici son pendant visuel : les photographies mettent en scène l'occupation de l'espace et, ce faisant, matérialisent l'action du gouvernement dont Brasília incarne la synthèse du programme de modernisation. Comme l'écrit Martine Joly en reprenant les termes de R. Barthes, « ce que l'on désire trouver devant l'image d'un *ça-a-été*, c'est le « *c'est ça !* » de la reconnaissance : la conformité avec une attente [...] déterminée »¹⁰ ici par les discours officiels répétés de Juscelino Kubitschek. Et cette communication se caractérise en outre par une pédagogie du regard sur la ville et la modernité : quand à São Paulo, le modèle visuel urbain dressé à partir des années 1930 comme moyen d'extériorisation d'une « félicité sociale » est celui d'une ascension sociale très directement associée à l'image du gratte-ciel¹¹, les photographies de Brasília proposent un nouveau modèle où les courbes adoucissent les angles et plus démocratique en cela qu'il inclue tous les types de population et leur promet également l'accession à des types de vie, de sociabilités et de consommations modernes. Les photographies fonctionnent alors comme la preuve de l'efficacité de l'interventionnisme politique, comme la politique visuelle du national-développementisme lui-même : c'est la réalisation en images des cinquante ans de progrès en cinq ans.

Et c'est justement dans ce rapport au temps, au sein du moment inaugural, que se situe le caractère patrimonial de la construction de Brasília. Ou plus justement, dans l'articulation des réalités physiques et spatialement mesurables avec une conception du temps construite par les photographies et dont elles se font l'écho. Ces réalités physiques, ce sont les objets de la communication politique : la façon dont Marcel Gautherot construit ses sujets et les analyse toujours dans leur ensemble – c'est-à-dire à la fois entièrement, sous tous les angles, dans les

10 Martine Joly, *L'Image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan, 1994.

11 Solange Ferraz de Lima, Vânia Carneiro de Carvalho, *Fotografia e cidade : da razão urbana à lógica do consumo : álbum da cidade de São Paulo, 1887-1954*, Campinas (SP), Mercado de Letras, São Paulo, Fapesp, 1997.

détails, à plusieurs moments et en contexte –, crée une similitude avec la façon dont on lui commande l'inventaire patrimonial des richesses architecturales et artistiques des édifices baroques. À travers l'expertise de Marcel Gautherot et donc d'une approche photographique comparable avec celles du patrimoine et du folklore, on peut identifier la permanence d'une logique professionnelle que de mêmes acteurs reproduisent pour l'architecture baroque comme moderne en utilisant simultanément et de manière complémentaire les mêmes canaux de diffusions. En effet, guider en artiste le regard sur les bâtiments pour donner à comprendre les conceptions de ses architectes au public, et ce faisant poser et faire poser un regard esthétique sur ces constructions, c'est les rendre belles et notables, dignes d'une sélection. C'est aller plus loin encore et transfigurer l'architecture en marqueurs symboliques, en géo-symboles d'une identité collective associée à un territoire balisé, celui d'un intérieur ouvert entendu comme point d'accès et de contrôle sur l'ensemble du territoire, associée à un mode de gouverner et associée à une idée du futur. On retrouve là encore une logique patrimoniale dans cette activité symbolique de ré-organisation de l'espace et du temps, mais quand le schéma classique est idéalement le fait d'une collectivité qui investit de sens un objet passé à partir de sa conscience d'elle-même et des éléments de ce passé dont elle pense qu'ils fondent son identité actuelle et dans la perspective d'une projection d'elle-même dans l'avenir, le moment inaugural tisse un rapport temporel singulier. Les photographies contribuent à opérer le découpage événementiel que constitue le moment inaugural en lui construisant une cohérence idéale : gommant toutes les tensions existantes pendant la construction notamment dans les relations hiérarchiques du travail quotidien ainsi que certaines étapes des travaux, les photographies donnent l'image d'une continuité parfaite des plans aux bâtiments réalisés, et surtout d'entente permanente au sein du groupe fondateur, ouvriers, artistes et JK confondus, qui partagent les mêmes conditions de vie et font les mêmes sacrifices. À la fois monument et monument historique dès sa construction, Brasília compense alors son manque d'histoire : les photographies inscrivent le moment inaugural dans la pérennité, lui donnant l'épaisseur d'une histoire héroïque et nationale où justement les sacrifices de la vie quotidienne font figure de folklore, d'identité régionale et circonscrite à une époque. Pas d'objet passé ici, mais présent dont la construction narrée comme un récit fondateur sert de point d'origine déterminant la bonne marche du futur – de tous les futurs positifs. Ce n'est donc pas tant le futur que l'on cherche à annoncer, mais ce présent héroïque que l'on souhaite conserver, celui de toutes les entreprises et de tous les possibles – cela en dit long sur le « Style Kubitschekiano » décrit par Maria Vitoria Benevides. Plus encore que les bâtiments, la construction patrimoniale du moment inaugural est celle d'une époque, d'un groupe fondateur et d'une ambiance de

confiance en l'avenir. C'est la conscience donnée – ou en tous les cas souhaitée par les concepteurs et dans laquelle ils ont foi – d'un affranchissement des pesanteurs traditionnelles pour un sentiment d'auto-détermination. Sans épiloguer ici, on lance l'hypothèse que la mise en représentation de l'origine comme référent universel pour la ville dès le moment de sa construction, joue quant à lui un rôle absolument déterminant – et très certainement paralysant – dans le rapport à la ville dont les diverses évaluations sont tributaires. Il est à gager qu'une patrimonialisation actuelle risque de renforcer le poids de ces origines.



Figure 15 – Brasília en 1959 : le Plan Pilote dans moment inaugural¹.

Figure 16 (ci-dessous) – Interview de Juscelino Kubitschek dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°90, juin-juillet 1960.

¹ Source de la carte : <http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/3896>.

Bibliographie et sources¹

Outils

- CARTIER-BRESSON, Anne, *Le Vocabulaire technique de la photographie*, sous la direction d'Anne Cartier-Bresson (Paris, Marval/Paris Musées, 2008, 495 p.).
- DELPORTE, Christian, MOLLIER, Jean-Yves, SIRINELLI, Jean-François, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010.
- DIAS, Maria Odília da Silva, *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro 1930-1983*, Rio de Janeiro, éd. Forense Universitária, FGV, CPDoc, 1984, 4 vol.
- KOSSOY, Boris, *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro : fotografos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*, São Paulo, IMS, 2002.

Brasília : photographie, histoire et architecture

Marcel Gautherot et les photographes du moment inaugural

- ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org.), *O Olho fotográfico. Marcel Gautherot e seu tempo*, São Paulo, FAAP, 2007.
 - « Marcel Gautherot et la naissance photographique de Brasília », in Laurent Vidal, *La Ville au Brésil (XVIIIe-XXe siècles). Naissances, renaissances*, Paris, Les Indes Savantes, 2008, pp. 35-47).
 - « Représenter et vivre le modernisme brésilien. La maison de Niemeyer à Rio de Janeiro dans l'optique de Marcel Gautherot », in Véronique Meyer (org.), *La Maison de l'artiste : construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire, XVII-XXe siècles*, Rennes, PUR, 2007.
 - « Marcel Gautherot et la naissance photographique de Brasília », in VIDAL, Laurent, *La Ville au Brésil (XVIIIe-XXe siècles). Naissances, renaissances*, Paris, Les Indes Savantes, 2008.

¹ On souhaite avant toute chose renvoyer au bilan historiographique fait dans le mémoire de Master 1 qui problématise les études sur Brasília (Mémoire de M1, pp.8-17). On précise ensuite que dans la logique de l'organisation de la présente étude, les ouvrages relatifs à Juscelino Kubitschek et à son gouvernement sont classés dans les ouvrages d'histoire du Brésil. En outre, on a choisi de mettre ensemble tous les ouvrages relatifs ou contenant des photographies des photographes du moment inaugural – ce sont bien sûr aussi des sources qui ont permises de dresser des comparaisons avec l'ensemble des productions respectives de chacun des photographes et de tisser une culture visuelle. Enfin, il faut préciser que certains ouvrages généraux ou articles très précis cités au cours du texte n'apparaissent pas ici.

- BURGI, Sergio, TITAN JR, Samuel (org.), *Brasília*, São Paulo, Institut Moreira Salles, 2010.
- BURRI, René, *Brasília*, Zurich, Scheidegger & Spless, 2011.
- CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo, « Recepção e difusão da arquitetura moderna brasileira nos números especiais das revistas especializadas européias (1940-1960) », 9º seminário docomomo brasil interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente, Brasília, juin 2011.
- COSTA, Helouise, « Palco de uma história desejada : o retrato do Brasil por Jean Manzon », *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 1, p. 138-159, 1998.
- ESPADA, Heloisa, STEINBRUCH, Benjamin, FALBEL, Anat, BURGI, Sergio (org.), *As construções de Brasília*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2010.
 - *Monumentalidade e Sombra. A representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*, thèse de doctorat en Communication et Arts (USP), 2011.
- FALBEL, Anat, « Le photographe Peter Scheier : la transparence et le palimpseste », *Sociétés & Représentations*, 2010/2, n°30, <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2010-2-page-27.htm>, consulté le 02/03/2013.
 - « Peter Scheier : visões urbanas de um fotógrafo moderno na América », compte-rendu d'un séminaire qui s'est tenu à Porto Alegre du 22 au 24 octobre 2007, <http://www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/006.pdf>, consulté le 11/06/2013.
 - « Peter Scheier: fotografia e paisagem urbana no Novo Mundo », *Boletim*, v. 3, p. 25-35, 2009.
 - « Peter Scheier A Modern Photographer and the Idea of City », *DOCOMOMO Journal*, v. 37, p. 12-19, 2007.
 - « Immigrant Architects in Brazil. A historiographical issue », *DOCOMOMO Journal*, v. 34, p. 58-65, 2006.
- FARKAS, João, *Thomaz Farkas, fotógrafo*, São Paulo, DBA Artes Gráficas, Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1997.
- FARKAS, Thomaz, *Fotografias de Thomaz Farkas : Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília*, Rio de Janeiro, IMS, 2002 (catalogue d'exposition).
- FONTENELLE, Mario, *Minha mala, meu destino*, Brasília, Alhambra, 1988.
- FRANCESCHI, Antonio Fernando de (présentation), SEGALA, Lygia, *O Brasil de Marcel Gautherot*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2001.

- GAUTHEROT, Marcel, *Praça dos três poderes : Three powers square*, Brasília (DF), Fundação Oscar Niemeyer, 1998.
 - *Brasília*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1966.
 - *Retratos da Bahia : fotografias*, São Paulo, Edições Pinacoteca, 1996.
 - *Bahia : Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1995.
 - MOTTA, Flavio L., *Roberto Burle Marx e a nova visao da paisagem*, São Paulo, Editora Nobel, 1984 (date première éd inconnue).
 - *Brasil : festa popular*, Rio de Janeiro, Livroarte Editora, 1980.
 - SMITH, Robert Chester, *Congonhas do Campo*, Rio de Janeiro, AGIR, 1973.
 - *Pernambuco : Recife-Olinda*, Hamburg, Hamburger Verlagsbuchhandlung, 1970 (date première éd inconnue).
 - *Aratu, imagem da Bahia Industrial*, Hamburg, Hamburger Verlagsbuchhandlung, 1970 (date première éd inconnue).
 - *São Paulo*, Munich, W. Andermann, 1968.
- GOUVEIA, Sonia Maria Milani, *O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier*, São Paulo, (dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de mestre), 2008, <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-12032010-144511/fr.php>, consulté le 11/06/2013.
 - « A fotografia de arquitetura de Peter Scheier em três publicações », *Pós : Revista do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, v.15, n°24, pp. 80-97, déc. 2008 (<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43587>).
- KAZ, Leonel, LODDI, Nigge (ed.), *Jean Manzon: o retrato da grande aventura*, Rio de Janeiro, Aprazível, 2006.
- KIM, Lina, WESELY, Michael, *Arquivo Brasília*, São Paulo, Cosac Naify, 2010.
- LIMA, Heloisa Espada Rodrigues, *Monumentalidade e sombra : a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*, thèse en arts visuels et communication auprès de la USP, São Paulo, 2011.
- MANZON, Jean, *Flagrantes do Brasil*, Rio de Janeiro, Bloch S.A., 1950.
 - *Féerie Bresillienne*, Neuchâtel (Suisse), Bacconiere, 1955.
- MAUAD, Ana Maria, « Visões plurais em um único olhar. A experiência fotográfica de

- Marcel Gautherot, 1940-1960 », *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, vol. 16, n°2, juil.-déc. 2008, pp. 267-275.
- NUNES, Maria Eugênia Brandão A. (coord.), *Brasília sob o olhar de Jesco*, Goiânia, UCG, Brasília, Fundação Assis Chateaubriand, 2000.
 - OZDOBA, Marie-Madeleine, « La Construction de Brasília, une aventure médiatique », <http://culturevisuelle.org/plancoupeimage/archives/158>, 6 décembre 2012, consulté le 02/01/2013.
 - PERSICHETTI, Simonetta, TRIGO, Thales, *Thomaz Farkas*, São Paulo, Ed. Senac, São Paulo, 2005.
 - REBATEL, Henry, *Le regard du jaguar*, Rennes, Éditions Ouest-France, 1991.
 - SCHEIER, Peter, *Paraná, Brasil*, S.I., Serviço de Imprensa do Paraná, n.d.
 - *Imagens do passado de Minas Gerais*, Rio de Janeiro, Liv. Kosmos, 1968.
 - *São Paulo : fastest growing city in the world*, S.I., Livraria Kosmos Editora, 1954.
 - *Brasília Vive !*, São Paulo, Livraria Kosmos Editora, 1960.
 - SEGALA, Lygia, « A coleção fotográfica de Marcel Gautherot », *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, N. Sér. v. 13, n02, pp. 73-134, jui-déc. 2005.
 - « Dynamique du folklore et reconnaissance sociale. La capoeira angola bahianaise dans les études de Edison Carneiro et dans les photographies de Marcel Gautherot », *Cultures-Kairós*, paru dans *Capoeiras – objets sujets de la contemporanéité*, mis à jour le : 16/12/2012, <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=564>.
 - TURCK, Eva-Monika, *Lucien Clergue. Brasília*, Malakoff, Hazan, 2013.
 - VIEGAS, Roberta Felipe, *Marcel Gautherot e a construção de Brasília : iconografia comentada*, Dissertation de Mestrado en communication et sémiotique auprès de la PUC SP, 2012.

Histoire de la ville, histoire du moment inaugural

- AUBERTIN, Catherine, VIDAL, Laurent, « Projets de société en quête de capitale : Brasília, le Brésil se met en scène », *Cahiers des Amériques latines*, n°21, 1997, pp. 31-54.

- VIDAL, Laurent, « Brasília : les axes de l'utopie urbaine », in DELER, Jean-Paul, LE BRIS, Emile, SCHNEIER, Graciela (dir.), *Les métropoles du sud au risque de la culture planétaire*, Paris, Karthala, 2000, pp. 33-54.
- BOTHELO COSTA, Cléria, « Brasília : amor à cidade e cidadania », in FREIRE RAMOS, Alcides, PATRIOTA, Rosangela (org.), *Paisagens subjetivas, paisagens sociais*, HUCITEC EDITORA-CAPES-CNPq, São Paulo, 2012.
- BRAGA, Andrea da Costa, FALÇÃO, Fernando A. R., *Guia de urbanismo, arquitetura e arte de Brasília*, Brasília, Fundação Athos Bulcão, 1997.
 - *Brasília*, Rio de Janeiro, éd. Alumbramento-GDF, 1986 (vol.1 : Oscar Niemeyer ; vol.2 : Lúcio Costa).
- COELHO, Marcelo Pentead, *Brasília e a ideologia do desenvolvimento*, Dissertation de Mestrado, Brasília, UnB., Dép. D'Anthropologie, 1989.
- CONGRESSO CAMARA DOS DEPUTADOS : *Bibliografia 3 : Brasília*, 1972.
- ESPEJO, Arturo Luis, *Rationnalité et formes d'occupation de l'espace : le projet de Brasília*, Paris, Anthropos, 1984.
- COSTA COUTO, Ronaldo, *Brasília Kubitschek de Oliveira*, Rio de Janeiro, Record, 2001.
- FICHER, Sylvia, « Brasília : tantos mitos », in Ana Queiroz (Org.), *De Brasília à Tropicália : utopia da modernidade*, Brasília, MBA Cultural, 2008.
- GOROVITZ, Mateus, *Brasília, uma questão de escala*, São Paulo, Projeto, 1985.
- GURAN, Milton, *Brasília, ano 20 : depoimento de 35 fotógrafos de Brasília*, Brasília, AGIL, 1980.
- HUMBERTO, Luis (éd.), *Brasília : sonho do Império, capital da República*, Brasília, 1984.
- JOFFILY, Geraldo Irenêo, *Brasília e sua ideologia*, Brasília, Thesaurus, 1977.
- LOBO, Maria da Silveira, *Brasília, da utopia à distopia*, thèse de doctorat auprès de la Faculté d'Architecture et d'Urbanisme de l'Université de São Paulo, São Paulo, 2002.
- MATTHIEU, Marcia Regina de Andrade, FERREIRA, Ignez Costa Barbosa, COURET, Dominique (éd.), *Brasília, ville fermée, environnement ouvert*, Paris, IRD éditions, 2006.
- MIRANDA, Antonio, *Brasília, capital da utopia (visão e revisão)*, Brasília, Thesaurus, 1985.
- MONNIER, Gérard (dir.), FACÓ João, HERBERT Stéphane, *Brasília :*

- l'épanouissement d'une capitale*, Paris, Picard, 2006.
- MOREIRA, Neiva, *Brasília, Hora zero*, Rio de Janeiro, Editora Terceiro Mundo, 1988.
 - MOREIRA, Vânia Maria Losada, *Brasília : a construção da nacionalidade. Um meio para muitos fins*, Vitória, Edufes, 1998, (*Brasília : a construção da nacionalidade. Dilemas, estratégias e projetos sociais (1956-1961)*, Thèse de doctorat auprès du Département d'Histoire de la Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de São Paulo sous la direction de A. Fernanda Pacca de Almeida Wright, 1995).
 - NETO, Casimiro (commissaire d'expo.), *Brasília, a idéia de uma capital : a legislação e o debate parlamentar : 1594-2010*, São Paulo, FAAP, Brasília, Câmara dos Deputados, 2010.
 - NUNES, Brasilmar Ferreira, *Brasília : a construção do cotidiano*, Brasília, Paralelo 15, 1997.
 - NUNES, José Walter, *Imagens em Movimento na História de Brasília, Proj. História*, São Paulo, 27 (déc. 2003), pp. 217-240.
 - OLIVEIRA, Márcio de, *Brasília entre le mythe et la nation*, Paris, L'Harmattan, 2014.
 - *Étude sur l'imaginaire brésilien : la ville de Brasília et le mythe de la nation*, thèse de doctorat, Paris V, 1993.
 - « Brasília : uma cidade ou uma capital à época de sua inauguração ? », *Cadernos metrópole*, 15, 1º semestre 2006, pp. 89-111, <http://revistas.pucsp.br/index.php/metropole/article/download/8779/6503>.
 - PAVIANI, Aldo (coord.), *Brasília, ideologia e realidade, Espaço urbano em questão*, São Paulo, CNPq-Projeto, 1985.
 - (org.), *A Conquista da Cidade : movimentos populares em Brasília*, Brasília, UnB, 1998.
 - BARRETO, Frederico Flósculo Pinheiro, FERREIRA, Ignez Costa Barbosa, CIDADE, Lúcia Faria Cony, JATOBÁ, Sérgio Ulisses (org.), *Brasília 50 anos : da capital a metrópole*, Brasília, Editora UnB coleção Brasília, 2010.
 - PEREIRA, Eva Waisros (org.), *Nos Asas de Brasília : memória de uma utopia educativa (1956-1964)*, Brasília, UnB, 2011.
 - PHILIPPOU, Styliane, « Brasília, “capital of the highways and skyways” », *greekarchitects.net*, Columns, 360° Architecture, 30 avril 2010,

- (www.greekarchitects.gr/en/degrees/bras%C3%ADlia-capital-of-the-highways-and-skyways-id3005, consulté le 12/01/2013).
- RIBEIRO, Gustavo Sérgio Lins (org.), *Brasília aos 50 anos : que cidade é essa ?*, Nova Lima (MG), Tema Editorial, 2010.
 - *A Capital da esperança, a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília*, Brasília, UnB, 2008.
 - SILVA, Luiz sérgio Duarte da, *A construção de Brasília. Modernidade e periferia*, Goiânia, Editôra UFG, 1997.
 - SILVA, Paula Francinetti da, *Cotidiano e policia : a vida social e a intervenção policial durante a construção de Brasília*, dissertation de mestrado présentée devant le département d'histoire de l'Université de Brasília, 1994.
 - SOUSA, Nair Heloísa Bicalho de, *Construtores de Brasília*, Petrópolis, Vozes 1983.
 - *Trabalhadores pobres e cidadania : a experiência da exclusão e da rebeldia na construção civil*, Uberlândia, EDUFU, 2007 (thèse de doctorat présentée devant la UnB en 1994).
 - TAMANINI, L. Fernando, *Brasília : memória da construção* (2 vol.), Brasília, Livraria Suspensa, 2003 (2^e éd.).
 - THERY, Hervé, « Brasília, de la capitale à la métropole ? », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2004/1, n°81, pp. 93-105, (http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2004-1-page_93.htm, consulté le 06/01/2013).
 - VESENTINI, José William, « Brasília, a Versailles do racionalisme messianico », *Espaço ocupado*, São Paulo, CEGE-USP : n°1, 1983.
 - « A construção de Brasília e o discurso geopolítico nacional », *Anais do IV Congresso Brasileiro de Geógrafos*, São Paulo, AGB, liv.2, vol.2, 1984, pp. 11-20.
 - *A capital da geopolítica*, São Paulo, Atica, 1987.
 - VIDAL, Laurent, *De Nova Lisboa à Brasília : l'invention d'une capitale (XIXe-XXe siècles)*, Paris, IHEAL ed., 2002 (*Un projet de ville : Brasília et la formation du « Brésil moderne » (1808-1960)*, thèse, Paris, 1995).
 - *Les Larmes de Rio*, Paris, Aubier, 2009.
 - « La fondation de Brasília ou la refondation du Brésil (1956-1960) », in LAPLANTINE, François, PORDEUS, Ismael, *Usages sociaux de la mémoire et de l'imaginaire au Brésil et en France*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2001, pp. 49-56.

- « A encenação do poder na cidade. Reflexões em torno da mudança da capital do Brasil (1956-1960) », in BERNARDINO, José Francisco Freitas, MENDONÇA, Eneida. *A construção da cidade e do urbanismo: ideias têm lugar ? Actas do XI Seminário SHCU, EDUFES*, 2012, pp. 113-139.
- VIDESOTT, Luisa, *Narrativas da construção de Brasília. Midia, fotografias, projetos e história*, thèse de doctorat, Escola de Engenharia de São Carlos, USP, 2009.
- « Informações, representações e discursos acerca das arquitetura-ícones de Brasília : o caso da revista Brasília », *RiSCO*, 11/1, 2010, São Paulo, eesc-usp.
- XAVIER, Alberto, KATINSKY, Julio Roberto, *Brasília : Antologia Critica*, São Paulo, Cosac Naify, 2012.

Architectes, architecture, urbanisme et patrimoine de Brasília

- AUBERTIN, Catherine, BENTES, Duda, *Brasília – D.F.*, Paris, Brasília, Orstom, CNPq, 1989.
- *Brasília, le plan pilote en question*, Bondy, ORSTOM Institut Français de la Recherche Scientifique pour le Développement en Coopération, 1992.
- BAILBY, Edouard, *Oscar Niemeyer par lui-même*, Paris, Balland, 1993.
- BRAGA, Milton, *O concurso de Brasília : sete projetos para uma capital*, São Paulo, Cosac Naify, 2010.
- DUMAZAUD, Virginie, *L'Urbanisme du Mouvement Moderne. Brasília, ville nouvelle capitale ou ville capitale nouvelle du Brésil : valide et valable ?*, Paris, IHEAL, mémoire de DEA, 2000-2001 (sous la direction de Hervé Théry).
- EL-DAHDAH, Farès, *Lucio Costa : Brasília's superquadra*, Munich, Prestel, Cambridge, Harvard University Graduate School of Design, 2005.
- EVENSON, Norma, *Two Brazilian Capitals : Architecture and urbanism in Rio de Janeiro and Brasília*, Nex Haven & London, Yale University Press, 1973.
- FICHER, Sylvia, SCHLEE, A. R., « Listing and Protecting the MoMo Brazil/Brasília », *DOCOMOMO Journal*, v. 43, pp. 6-7, 2011.
- « Brasília : uma história de Planejamento », in RODRIGUEZ I VILLAESCUA, Eduard, FIGUEIRA, Cibele Vieira (org.); *Brasília 1956-2006, de la fundación de uma ciudad capita, al capital de la ciudad*, Lleida, Milenio, 2006.
- PALAZZO, P. P., « Modern and Traditional: Brasília's Paradigms », *DOCOMOMO Journal*, v. 43, pp. 26-33, 2011.

- « Paradigmas urbanísticos de Brasília », *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, v. 65, pp. 93-121, 2010.
- « Lúcio Costa, Modernism and Brazilian tradition », *DOCOMOMO Journal*, Delft, n.23, p. 16-22, 2000.
- ROSENTHAL SCHLEE, Andrey, FRANCISCONI, Jorge Guilherme, « Brasília, causos e casuismos patrimoniais », in Edésio Fernandes, Betânia Alfonsin, *Revisitando o instituto do tombamento*, Belo Horizonte, Fórum, 2010, pp. 357-374)
- BATISTA, G.S.N., *Patrimônio arquitetônico de Brasília*, Brasília, Ministério da Educação, 2001.
- GORELIK, Adrián, *Das vanguardas a Brasília – Cultura urbana e arquitetura na América Latina*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2005
- « Brasília : museu da modernidade », in Alberto Xavier, Julio Katinsky (org.), Brasília, *Antologia Critica*, pp. 411-419. HERBERT, Jean-Loup (dir.), LAPOUGE-PETTORELLI, Maryvonne (trad.), *Lucio Costa : XXe siècle brésilien : témoin et acteur*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001.
- HOLANDA, Federico de, *O Espaço de exceção*, Brasília, UnB, 2002.
- HOLSTON, J., *A cidade modernista : uma crítica de Brasília e sua utopia*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- KATINSKY, Julio, *Brasília em três tempos : a arquitetura de Oscar Niemeyer na Capital*, Rio de Janeiro, Revan, 1991.
- IPHAN, *Plano Piloto 50 anos : cartilha de preservação*, Brasília, IPHAN, 15^è Superintendência Regional, 2007.
- LUIGI, Gilbert, *Oscar Niemeyer, une esthétique de la fluidité*, Paris, Parenthèses, 1987.
- MORAES, Lúcia Maria, *A Segregação Planejada : Goiânia, Brasília e Palmas*, Goiânia, UCG, 2003.
- NUNES, Brasilmar Ferreira, *Brasília : a fantasia corporificada*, Brasília, Paralelo 15, 2004.
- NUNES, Jose Walter, *Patrimônios subterrâneos em Brasília*, São Paulo, Annablume, 2005.

- PEDROSA, Mario, *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo, Perspectiva, 1981.
- VASCONCELOS, A., *As cidades stélites de Brasília*, Gráfica do Senado Federal, 1988.
 - *Brasil, capital Brasília*, Brasília, Thesaurus Editora, 2007.
- VIDAL, Laurent, « La ville nouvelle capitale : Brasília, un archétype d'urbanisme politique », in MONNET, Jérôme (dir.), *L'urbanisme dans les Amériques*, Paris, Karthala, 2000, pp. 153-177.

Histoire du Brésil

- ALEXANDER, Robert J., *Juscelino Kubitschek and the development of Brazil*, Athens (Ohio), Ohio University Center For International Studies, Monographs in International Studies, Latin America Series Number 16, 1991.
- AMADO, Janaína, « Região, sertão, nação », *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n°15, 1995, pp. 145-151, <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/281> (revue du *Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil*).
- BAGGIO, Marco Aurélio, *Juscelion Kubitschek, Sua Excelência*, Belo Horizonte, Editora B, 2005.
- BARROS, Edgard Luiz de, *O Brasil de 1945 a 1964*, São Paulo, Contexto, 1999.
- BENEVIDES, Maria Victória de Mesquita, *O Governo Kubitschek. Desenvolvimento econômico e estabilidade política 1956-1961*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
 - « O governo Kubitschek : a esperança como fator de desenvolvimento », in Ângela de Castro Gomes (dir.), *O Brasil de JK*, Rio de Janeiro, Ed. de la Fondation Getulio Vargas, CPDOC, 1991, pp. 21-38.
 - *A UDN e o undenismo : ambigüedades do liberalismo brasileiro (1945-1965)*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- BOJUNGA, Claudio, *JK, O Artista do Impossível*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.
- BOMENY, Helena (org.), *Constelação Capanema : intelectuais e politicas*, Rio de Janeiro, FGV, Bragança Paulista (SP), Editora da Universidade se São Francisco, 2001.
- SCHWARTZMAN, Simon, COSTA, Vanda Maria Ribeiro Costa, *Tempos de Capanema*, São Paulo, Paz e Terra, FGV, 2000.

- « Utopias de cidade : as capitais do modernismo », in CASTRO GOMES, Ângela de (org.), *O Brasil de JK*, Editora FGV, Rio de Janeiro, 2002 (2nd éd).
- CARVALHO, José Murilo de, *A Formação das Almas. O Imaginário da República no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- DONATO, Palmerinda, *Juscelino Kubitschek, le Brésilien du XXe siècle*, Brasília, Valci, 2001.
- DROULERS, Martine, THERY, Hervé (coord.), *Brésil, une géohistoire*, Paris, PUF, 2001.
- DUMONT, Juliette, FLECHET, Anaïs, « Pelo que é nosso ! Naissance et développements de la diplomatie culturelle brésilienne au XXe siècle », *Relations Internationales*, 2009/1, n°137, pp. 61-75.
- ENDERS, Armelle, *Histoire du Brésil contemporain, XIXe-XXe siècles*, Bruxelles, Complexe, 1997.
 - *Nouvelle histoire du Brésil*, Paris, Chandaigne, 2008.
 - *Plutarque au Brésil. Passé, héros et politique (1822-1922)*, Paris, Les Indes Savantes, 2012.
- FAUSTO, Boris, BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio, *História geral da civilização brasileira, t.10 O Brasil republicano : sociedade e política ; t.11 O Brasil republicano : economia e cultura (1930-1964)*, São Paulo, Ed. Bertrand Brasil, 2007 (9^{ème} édition).
- GOMES, Ângela de Castro (coord.), *Olhando para dentro, 1930-1964*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2013.
 - (org.), *Vargas e a crise dos anos 50, Rio de Janeiro*, Relume Dumará, 2011.
 - PANDOLFI, D. C., ALBERTI, V. (Org.), *A República no Brasil*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2002.
 - (org.), *Capanema : o ministro e seu ministério*, Rio de Janeiro, Ed. FGV, Bragança Paulis, Ed.USF, 2000.
 - (dir.), *O Brasil de JK*, Rio de Janeiro, Ed. de la Fondation Getulio Vargas, CPDOC, 1991.
 - *A Invenção do Trabalhismo*, Rio de Janeiro, FGV, 1994 (2^{eme} éd.).
 - « Sociabilite intellectuelle dans la correspondance de Gustavo Capanema », *Cahiers Du Brésil Conteporain*, n.47/48, p. 133-155, 2003.
 - « Reflexões em torno de populismo e trabalhismo », *Varia História*, Belo

- Horizonte, UFMG, v. 1, n.28, p. 55-68, 2002.
- « Estado Novo: ambiguidades e heranças de um regime autoritário », *Ciência Hoje*, Rio de Janeiro, v. 23, n.133, p. 38-45, 1997.
 - « O populismo e as ciências sociais no Brasil : notas sobre a trajetória de um conceito », in Jorge Ferreira (Org.), *O populismo e sua história : debate e crítica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001, p. 17-58.
 - HELIODORO, Affonso, *J.K. : exemplo e desafio*, Brasília, Thesaurus, 2005.
 - INHA COLLECTIF, *Perspective. La revue de l'INHA*, n°2/2013, « Le Brésil », Paris, INHA, 2013.
 - KERN, *De Akenaton a J.K., das pirâmidas a Brasília*, 1984.
 - LEITE, Dante Moreira, *O carácter nacional brasileiro. História de uma ideologia*, São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1983.
 - MARTINS, Luciano, *Pouvoir et développement économique. Formation et évolution des structures politiques du Brésil*, Paris, Anthropos, 1976.
 - MAIA, João Marcelo Ehlert Maia, *A terra como invenção : o espaço no pensamento social brasileiro*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008.
 - MICELI, Sergio, *Les intellectuels et le pouvoir au Brésil (1920-1945)*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble & MSH, 1981 (1ère éd. Thèse à l'EHESS sous la direction de Pierre Bourdieu en 1978).
 - MIRANDA, Wander Melo, *Anos J.K. : margens da modernidade*, São Paulo, Imprensa oficial, Rio de Janeiro, Casa de Lúcio Costa, 2002.
 - MONBEIG, Pierre, *Le Brésil. Brésil, terre de contrastes*, Paris, Presses Universitaires, 1954.
 - MORAES, Antonio Carlos Robert, « O Sertão », *Terra Brasilis*, 4 – 5, 2003, <http://terrabrasilis.revues.org/341>,_verificação de l'URL le 10 juillet 2014.
 - MORITZ SCHWARCZ, Lilia, *História da vida privada. t.4 Contrastes da intimidade contemporânea*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
 - PECAUT, Daniel (dir.), *Entre le peuple et la nation. Les intellectuels et la politique au Brésil*, Paris, MSH, Coll. « Brasília », 1989.
 - QUEIROS MATTOSO, Katia de (dir.), *Le Brésil, l'Europe et les équilibres internationaux (XVIe-XXe siècles)*, Paris, Pressus Universitaires de Paris-Sorbonne, 1999.
 - ROUQUIE, Alain (dir.), *Les partis militaires au Brésil*, Paris, Presses de la Fondation

- Nationale des Sciences Politiques, 1980.
- *Le Brésil au XXI^e siècle. Naissance d'un nouveau grand*, Paris, Fayard, 2006.
 - SACHS, Ignacy, WILHEIM, Jorge, PINHEIRO, Paulo Sérgio (dir.), *Brasil, um século de transformações*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
 - SANTOS FASSY, Amaury, J.K. : *o maior estadista do século XX*, Brasília, Thesaurus Edita, 2000.
 - SKIDMORE, Thomas E., *Brasil, de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975 (*Politics in Brazil 1930-1964. An Experiment in Democracy*, New York, Oxford University Press, 2007, 1^{ère} éd. 1967).
 - *Black into White. Race and Nationality in Brazilian Thought*, Duke University Press, 1993 (1^{ère} éd. 1974).
 - *Uma Historia do Brasil*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2000.
 - SOARES D'ARAÚJO, Maria Celina, *O segundo governo Vargas, 1951-1954. Democracia, Partidos e Crise Política*, São Paulo, Ática, 1992.
 - TENDER, Silvio (réal.), *Os Anos J.K.: uma trajetória política*, Brésil, Caliban, n.s., 1 DVD (110 min.).
 - VIZENTINI, Paulo G. F., *Relações internacionais e desenvolvimento. O Nacionalismo e a Política externa independente 1951-1964*, Petrópolis, Vozes, 1995.
 - WEFFORT, Francisco, *O populismo na política brasileira*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

Études visuelles

Études photographiques

- BENTON, Tim, *Le Corbusier : Secret Photographer*, Zurich, Lars Müller Publishers, 2013.
- BERSTEIN, Serge, « Symbolique et politique : nature et fonction des symboles partisans », in BECKER, Annette, COHEN, Evelyne (org.), *La République en représentations. Autour de l'œuvre de Maurice Agulhon*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006.
- BITTENCOURT, Gean Maria, *A missão artística francesa de 1816*, (photos de Marcel Gautherot), Petropolis, Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967.
- BOËR BREIER, Ana Cláudia, ROSENTHAL SCHLEE, Andrey, TEIXEIRA

- PEREIRA, Máira, « Fotógrafos perpetuando visões da arquitetura », *Arquitextos* (en ligne), 129.07, 11e année, février 2011, <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.129/3500>, vérification du lien le 25/06/2014.
- BONFAIT, Olivier, MARIN, Brigitte (org.), DESMAS, Anne-Lise (coord. édit.), *Les Portraits du pouvoir*, Paris, Somology éd. d'art, Rome, Académie de France à Rome, 2003.
 - BOSMAN, Françoise, CLASTRES, Patrick, DIETSCHY, Paul (dir.), *L'image de sport. De l'archive à l'histoire*, Paris, Nouveau Monde éd., 2010.
 - CHEVRIER, Jean-François, « Walker Evans et la question du sujet », *Communications*, 71, 2001. pp. 63-103.
 - COSTA, Eduardo Augusto, « 'Brazil Builds' e a construção de um moderno, na arquitetura brasileira », Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2009.
 - COSTA, Helouise, « Fragmentos urbanos: a imagem da cidade na fotografia moderna brasileira dos anos 50 », in *Anais do V Congresso Brasileiro de História da Arte*, São Paulo, Comitê Brasileiro de História da Arte, 1995.
 - DEWERPE, Alain, « Miroirs d'usine : photographie industrielle et organisation du travail : l'Ansaldo (1900-1920) », *Annales ESC*, septembre-octobre 1987, n°5, pp. 1079-1114.
 - FRIZOT, Michel, *Henri Cartier-Bresson, Scrapbook, Photographies 1932-1946*, Steidl, 2006.
 - GAWRYSEWSKI, Alberto (org.), *O Cruzeiro : uma revista (muito) ilustrada*, Londrina, LEDI, 2009.
 - GOODWIN, Philip L., KIDDER SMITH, G.E. (photographies), *Brazil Builds, Architecture new and old 1652-1942*, New York, MoMa, 1943
 - GÖSSEL, Peter, *Julius Shulman : Architecture and its Photography*, Cologne, Taschen, 1998.
 - HERSCHDORFER, Nathalie, UMSTÄTTER, Lada (dir.), *Construire l'image : Le Corbusier et la photographie*, Paris, éditions Textuel, 2012.
 - KNACK, Eduardo Roberto Jordão, « Cidades em álbuns comemorativos: história, memória e visualidade », *Revista Latino-Americana de História*, Vol. 2, n°. 7 (Sept. 2013).

- KOSSOY, Boris, *Tempos da fotografia : o efêmero e o perpétuo*, Cotia (SP), Ateliê, 2007.
- LAMPRECHT, Barbara, SHULMAN, Julius (photo.), GÖSSEL, Peter, *Neutra : Complete Works*, Cologne, Taschen, 2000.
- LIMA, Solange Ferraz de, CARVALHO, Vânia Carneiro de, *Fotografia e cidade : da razão urbana à lógica do consumo : álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954*, Campinas (SP), Mercado de Letras, São Paulo, Fapesp, 1997.
- LUGON, Olivier, « Un exemple historique de documentation urbaine : Changing New York de Berenice Abbott, 1935-1939 », *Magazine en ligne du Jeu de Paume*, 2012.
 - « Note de lecture : The Family of Man, 1955-2001 », *Études photographiques* 17, 11-2005.
- MAUAD, Ana Maria, « Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX », *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, V.13, n°1 (jan.-juin 2005), pp. 133-174.
- MELLO, Maria Teresa Bandeira de, *Arte e fotografia : o movimento pictorialista no Brasil*, Rio de Janeiro, Funarte, 1998.
- MONTEIRO, Charles, « Imagens sedutoras da modernidade urbana : reflexões sobre a construção de um novo padrão de visualidade urbana nas revistas ilustradas na década de 1950 », *Revista Brasileira de História*, v. 27, p. 159-176, 2007.
 - « A construção da imagem dos "outros" sujeitos urbanos na elaboração de uma nova visualidade urbana de Porto Alegre nos anos 1950 », *Urbana - Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos da Cidade*, v. 2, p. 1-21, 2007.
 - « Espaço e modernidade no contexto Brasileiro. A capital federal na virada do século », *Cadernos da FAMFIMC*, v. 7, n.14, p. 59-64, 1995.
 - « A construção do espaço moderno: espaço urbano e modernidade no cenário internacional », *Humanitas*, Porto Alegre, v. 1, n.1, p. 5-6, 1992.
 - « Visualidade urbana moderna nas revistas ilustradas brasileiras nos anos 1920 » *in* SANTOS, Alexandre, CARVALHO, Ana Maria Albani de (Org.), *Imagens : arte e cultura*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2012, v. 1, p. 291-306.
 - « História, Fotografia e Cidade : a construção da cidade moderna nas fotorreportagens da Revista do Globo nos anos 1950 », *in* Dorval do Nascimento, João Batista Bitencourt (Org.), *Dimensões do Urbano: multiplas facetas da cidade*, Chapecó, Argos, 2008, v. , p. 37-55.

- MOUCHEL, Didier, VOLDMAN, Danièle, *Photographies à l'œuvre. Enquêtes et chantiers de la reconstruction. 1945-1958*, Paris, Le Point du Jour/Jeu de Paume, 2012.
- PEREGRINO, Nadja, *O Cruzeiro : a revolução da fotoreprotagem*, Rio de Janeiro, Dazibao, 1991.
- POUSIN, Frédéric, « Photographier le paysage urbain », *Ethnologie française*, 2010/4, vol.40, pp. 673-684, <http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2010-4-page-673.htm>, url vérifié le 12 juillet 2014.
- RUBENS, Fernandes Júnior, *Labirinto e identidades, panorama da fotografia no Brasil (1946-98)*, São Paulo, Cosac Naify, 2003.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz, KOSSOY, Boris (Org.), *Um olhar sobre o Brasil. A fotografia na construção da imagem da nação*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2012.
 - « Pierre Verger. Um Viajante Moderno », *Boletim da associação Brasileira de Antropologia*, São Paulo, v. 23, p. 19-27, 1996.
- SCHWARZENBACH, A, « *Royal Photographs : Emotions for the People* », *Contemporary European History*, 13/3, 2004.
- SILVA, Jussara Nunes da, « Approche anthropologique de la photographie au Brésil au XIXe siècle », *Sociétés*, 2001/1, n°71, pp. 73-87, <http://www.cairn.info/revue-societes-2001-1-page-73.htm>.
- SOHIER, Estelle, *Le roi des rois et la photographie : politique de l'image et pouvoir royal en Ethiopie sous le règne de Ménélik II*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.
- ZELIGER, Barbie, « La Photo de presse et la libération des camps en 1945. Images et formes de la mémoire », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°54, avril-juin 1997, pp. 61-78, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1997_num_54_1_3631.
- ZENHA, Celeste, « Les usages de la photographie dans la production des vues du Brésil à la période impériale », *Études photographiques (Société française de photographie)*, n°14 (janv. 2004), pp. 63-85.

Théorie et histoire de la photographie et des images

- ABOUT, Ilsen, CHEROUC, Clément, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques*, 10, Novembre 2001, (<http://etudesphotographiques.revues.org/261>,

consulté le 02/01/2014).

- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980.
 - *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BAUDIN, Antoine (dir.), *Photographie et architecture moderne. La collection Alberto Sartoris*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2003.
 - *Architecture Photographie*, Actes du colloque de Lille, École d'Architecture de Lille et régions nord, 1999.
 - *Vues d'Architecture. Photographies des XIXe et XXe siècles*, Musée de Grenoble, RMN, 2002.
- BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004 (1ère édition allemande, à Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2001).
- BENJAMIN, Walter, « Petite Histoire de la photographie », in *Sur la photographie*, Paris (et Saint-Etienne), Photosynthèses, 2012 (1ère édition, 1931).
 - *L'Œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique (1939)*, trad. Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz, Paris, Allia, 2007.
- BOURDIEU, Pierre, *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minit, 1965.
- CHARTIER, Roger, « Pouvoirs et limites de la représentation. Sur l'œuvre de Louis Marin », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 49e année, n°2, 1994, pp. 407-418.
- COSTA, Helouise. *Um olho que pensa : estética moderna e fotojornalismo*, thèse de doctorat à la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo-FAU/USP, São Paulo, 1998, 2v.
 - SILVA, Renato Rodrigues da, *A fotografia moderna no Brasil*, São Paulo, Cosac Naify, 2004.
 - « A fotografia no Brasil nas décadas de 1940 e 1950 : a reinvenção das vanguardas », in Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves (Org.), *Arte Brasileira no século XX*, São Paulo, ABCA, MAC USP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, v. , p. 191-204.
- ELWALL, Robert, *Building with Light. The International History of Architectural Photography*, Londres/New York, Merrel Publishers, 2004.
- FREEDBERG, David, *Le Pouvoir des Images*, Paris, Gérard Monfort, 1998 (1ère éd. 1989).

- FRIZOT, Michel, *Histoire de Voir*, 3 volumes de la collection Photo Poche, Paris, Centre National de la Photographie, 1989.
 - *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro/Bordas, 1994.
- FREUND, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Seuil, coll. Point Histoire, 1974.
- GUNTHERT, André, POIVERT, Michel (dir.), *L'art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenot, 2007, pp. 11-64).
 - « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère du numérique », <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/10/03/506-l-empreinte-digitale#rev-pnote-506-11> (consulté le 13/03/2014).
- KOSSOY, Boris, *Realidades e ficcoes na trama fotográfica*, Cotia (SP), Ateliê Editodiral, 2002.
- KRAUSS, Rosalind, « Notes on the Index. Seventies Art in America (1) », in *October*, n° 3, 1977, p. 75., (<http://www.jstor.org/stable/778437>, consulté le 13/03/2014), trad. de l'anglais par J.-P. Criqui, « Notes sur l'index », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 69.
 - *Le Photographique. Pour une théorie des écarts* (trad. de l'anglais par M. Bloch et J. Kempf), Paris, Macula, 1990.
- LISSOVSKY, Mauricio, *A maquina de esperar : origem e estética da fotografia moderna*, Rio de Janeiro, Mauad X, 2010.
- LUGON, Olivier, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Macula, Paris, 2001.
 - « Vue aérienne, vue en plongée, Nouvelle Vision » in Lampe A. (eds.) *Vues d'en haut*. Centre Pompidou-Metz, Metz, pp. 209-216, 2013.
 - Campany D., Gunthert A., Witkovsky M.S., « Débat : Histoire(s) de la photographie. Points de vue de David Campany, André Gunthert et Matthew S. Witkovsky, avec Olivier Lugon », *Perspective, actualités de la recherche en histoire de l'art / la revue de l'INHA* 1, pp. 119-128, 2013.
 - « Photographie et architecture : la question de l'auteur », *Tracés* vol. 130, n° 1/2, 2004.
- MARIN, Louis, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 245.
- SONTAG, Susan, *De la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2008.

- STEICHEN, Edward, *The Family of Man*, New York, Museum of Moderne Art, 1955.

Analyse historique, analyse sémiotique : la question documentaire en histoire

- AGULHON, Maurice, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.
- BECKER, Howard S., « Les photographies disent-elles la vérité ? », *Ethnologie française*, 2007/1, vol. 37, pp. 33-42, <http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2007-1-page-33.htm>.
 - « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme », *Communications*, 71, 2001, pp. 333-351.
- BOSSÉNO, Christian-Marc, TARTAKOWSKY, Danielle, « Présentation », *Sociétés & Représentations*, 2001/2, n°12, pp. 5-14, <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-2-page-5.htm>.
- CASSAGE, Sophie, DELPORTE, Christian, MIROUX, Georges, TURREL, Denise, *Le Commentaire de document iconographique en histoire*, Paris, Ellipses, 1996.
- CHEVRIER, Jean-François, ROUSSIN, Philippe (dir.), *Communications*, vol. 71, « Le parti-pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle », 2001. et vol. 79, « Des faits et des gestes : le parti-pris du document », 2006.
- COLLARD, Claudine, GIANNATTASIO, Isabelle, MELOT, Michel, *Les Images dans les bibliothèques*, Paris, Cercle de la Librairie, 1995.
- DELPORTE, Christian, GERVEREAU, Laurent, MARECHAL, Denis (dir.), *Quelle est la place des images en histoire ?*, Paris, Nouveau-monde éditions, 2008.
 - DUPRAT, Annie (dir.), *L'événement. Images, représentations, mémoire*, Grâne, Créaphis, 2003.
- DUPRAT, Annie, *Images et Histoire. Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2006.
- FRIZOT, Michel, « Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire », in Jean-Paul Ameline, *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Flammarion/Centre Georges-Pompidou, Paris, 1996, pp. 49-58.
- GARNIER, François, *Thésaurus iconographique. Système descriptif des représentations*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982.

- GERVEREAU, Laurent, *Inventer l'actualité. La construction imaginaire du monde par les médias internationaux.*, Paris, La Découverte, 2004.
 - *Voir, comprendre, analyser les images* Paris, La Découverte, 2004 (1ère éd. 1996).
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, Besançon, Institut National de la Langue Française, 1984.
- GINZBURG, Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes, Emblèmes, Traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, 2010, pp. 218-194, (1ère éd. française, Paris, Flammarion, 1989).
- GUNTHERT, André, *Études photographiques*, n° 18, mai 2006, « Les traces de l'histoire/Expérience du document ».
- GROUPE μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique des images*, Paris, Seuil, 1992
- HAMMAD, Manar, *Lire l'espace, comprendre l'architecture. Essais sémiotiques*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 2006.
- HUDRISIER, Henri, *L'Iconothèque. Documentation audiovisuelle et banque d'images*, Paris, La Documentation française, 1982.
- JOLY, Martine, *L'Image et son interprétation*, Paris, Nathan, 2002.
 - *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1994.
 - *L'Image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan, 1994.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, coll. Culture et Communication, 1996, rééd. Paris, Le Seuil, coll. Points, 2000.
- KOSSOY, Boris, *Fotografia e historia*, Cotia, SP, ateliê Editorial, 2003.
 - *A fotografia como fonte historica : introdução a pesquisa e interpretação das imagens do passado*, São Paulo, Museu da Industria e Tecnologia de São Paulo, 1980.
- LANDOWSKI, Eric (org.), *Lire Greimas*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1997.
- MERZEAU, Sylvie, *Du scripturaire à l'indiciel. Texte, Photographie, Document*, thèse dirigée par Nicole Boulestreau, Département des sciences de l'information & de la communication, Université de Paris X Nanterre, 1992 (<http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00490006/> accès le 15/02/2014).
- MONTEIRO, Charles, ETCHEVERRY, C. M., CAMERA, Patricia, MASSIA, R. de S. ; QUINTO, Maria Cláudia. (Organizadores), *Fotografia, História e Cultura Visual*,

- Porto Alegre, EDIPUCRS, 2012.
- « A pesquisa em História e Fotografia no Brasil : notas bibliográficas », *Anos 90*, Porto Alegre, v. 15, n°28, p. 169-185, déc. 2008.
 - « História, fotografia e cidade : reflexões teórico-metodológicas sobre o campo de pesquisa », *Métis* (UCS), v. 5, p. 11-23, 2006.
 - « Construindo a história da cidade através de imagens » in PESAVENTO, Sandra Jatahy, SANTOS, Nádia Maria Weber, ROSSINI, Miriam de Souza (Org.), *Narrativas, imagens e práticas sociais : Percursos em História Cultural*, Porto Alegre, Asterisco, 2008, v. 1, p. 148-171.
 - NORA, Pierre, « Historiens, photographes : voir et devoir », in Christian Caujolle (dir.), *Éthique, Esthétique, Politique*, Arles, Actes Sud, 1997.
 - PESAVENTO, Sandra Jatahy, SANTOS, Nádia Maria Weber, ROSSINI, Miriam de Souza (org.), *Narrativas, imagens e práticas sociais : percursos em história cultural*, Porto Alegre (RS), Asterisco, 2008.
 - RENCONTRES INTERNATIONALES DE LA PHOTOGRAPHIE D'ARLES, *Ethique, esthétique, politique*, Actes Sud, 1997.
 - HENRIC, Jacques, « La Cicatrice de l'inoubliable », in Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, *Ethique, esthétique, politique*, Actes Sud, 1997.
 - MILOVANOFF, Christian, « Un art devant témoins », in Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, *Ethique, esthétique, politique*, Actes Sud, 1997.
 - SCHMITT, Jean-Claude, « Conclusion », *Hypothèses*, 2001/1, pp. 159-165, (<http://www.cairn.info/revue-hypotheses-2001-1-page-159.htm>, consulté le 17/05/2014), p.165. C'est la conclusion d'un séminaire de l'école doctorale d'histoire de Paris 1 – Panthéon Sorbonne, coordonné par Nicolas Pierrot : « Histoire et images ».
 - VENAYRE, Sylvain, Venayre, *Disparu ! Enquête sur Sylvain Venayre*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.
 - *Les Figures de l'aventure lointaine dans la France des années 1850-1940*, thèse de doctorat, Paris-I, 2000.
 - *Voyager au XIXe siècle, Mots, figures, pratiques*, habilitation à diriger les recherches, 2010.
 - VETTRAINO-SOULARD, Marie-Claude, *Lire une image. Analyse du contenu*

iconique, Paris, Armand Colin, 1993.

Questions de Patrimoine

- ANDADE, Rodrigo Melo Franco de, *Rodrigo e o SPHAN : coletânea de textos sobre patrimônio cultural*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico Nacional, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.
- ANGOTTI SALGUEIRO, Heliana, « Ouro Preto : dos gestos de transformação do “colonial” aos de construção de um “antigo moderno” », *Anais do Museu Paulista. Historia e Cultura Material*, Nova Série, vol. 4, 1996.
- AUDUC, Arlette, « De la photographie du patrimoine culturel : l’expérience de l’Inventaire général », in Raphaële Bertho, Jean-Philippe Garric et François Queyrel (dir.), *op. cit.*, <http://inha.revues.org/4420>, vérifié le 10 juillet 2014.
- BABOULET, Luc, « Du document au monument », *Communications*, 71, 2001, pp. 435-463.
- BERTHO, Raphaële, GARRIC, Jean-Philippe, QUEYREL, François (dir.), Patrimoine photographié, patrimoine photographique (« Actes du colloque »), publié dans *Perspective, revue de l'INHA* <http://inha.revues.org/4055>, vérifié le 10 juillet 2014.
 - « Photographie, patrimoine : mise en perspective », in Patrimoine photographié, patrimoine photographique (« Actes de colloques ») [En ligne], mis en ligne le 05 février 2013, vérifié le 10 juillet 2014.
- CARRAZZONI, Maria Elisa, *Guia dos bens tombados*, Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1980.
- CAUZARD, Daniel, PERRET, Jean et RONIN, Yves, *Images de marques, marques d'images. 100 marques du patrimoine français*, Paris, Ramsay, 1989.
- CAVALCANTI, Lauro (org.), *Modernistas na repartição*, Rio de Janeiro, UFRJ, Minc-IPHAN, 2000.
- CHASTEL, A., « Qu'est-ce que le patrimoine architectural ? », *Urbanisme*, n°147-148, 1975.
- CHOAY, Françoise, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1996.
- CHUVA, Mária Regina Romeiro, *Os arquitetos da memória : sociogênese das*

práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940), Rio de Janeiro, UFRJ, 2009.

- COSTA, Lucio, « Documentação Necessária » (texte initialement publié dans Revista do SPHAN, n°1, 1937), in Lauro CAVALCANTI (org.), *Modernistas na repartição*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ : Minc-IPHAN, 2000 (2ème édition), pp. 185-193.
- FALBEL, Anat, « A idéia de patrimônio e a abordagem espacial : uma nova ruptura cultural ? », 9º seminário docomomo brasil interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente, Brasília, juin 2011.
- FONSECA, Maria Cecília Londres, *O Patrimônio em processo : trajetória da política federal de preservação no Brasil*, Rio de Janeiro, Ed UFRJ, MinC – Iphan, 2005.
- GUEDES, Tarcila, *O lado doutor e o gavião de penacho : movimento modernista e patrimônia cultural no Brasil : o SPHAN*, São Paulo, Annablume, 2000.
- HOBSBAWM, Eric, RANGER, Terence (dir.), *L'Invention de la tradition*, Paris, éditions Amsterdam, 2004 (1ère édition anglaise 1983).
- HEINICH, Nathalie Heinich, *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, MSH, 2009.
 - « La construction d'un regard collectif : le cas de l'Inventaire du patrimoine », *Gradhiva*, 11 | 2010, 162-180.
- MUGAYAR, KÜHL, Beatriz, « Les guides et inventaires patrimoniaux au Brésil », *Perspective. La revue de l'INHA*, n°2/2013, « Le Brésil », Paris, INHA, pp. 396-401.
- LAMY, Yvon (dir.), *L'Alchimie du Patrimoine. Discours et politiques*, Talence, MSH, 1996.
 - « Du monument au patrimoine. Matériaux pour l'histoire politique d'une protection », *Genèses*, 11, 1993. pp. 50-81.
- MALRAUX, André, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965.
- MEO, Guy di, « Processus de patrimonialisation et construction des territoires », publié dans le colloque « Patrimoine et industrie en Poitou-Charentes : connaître pour valoriser », Poitiers-Châtelleraut, 2007.
- NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos, *O serviço do patrimônio histórico e artístico*

- nacional – SPHAN e a redescoberta do Brasil. A sacralização da memória em pedra e cal*, Dissertation de Mestrado, PUC SP, 1995.
- NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire, t.1 La République, t.2 La Nation, t.3 Les France*, Paris, Gallimard, 1984-1992.
 - PEREIRA, Verônica Sales, « La photographie dans la patrimonialisation du paysage industriel : le moulin Minetti & Gamba à São Paulo », *Espaces et sociétés*, 2013/1, n°152-153, pp. 121-139.
 - PESSOA, José, VASCONCELLOS, Eduardo, REIS, Elisabete, LOBO, Maria (Org.), *Moderno e Nacional*, Niterói, EdUFF, 2006.
 - RIBEIRO, Rafael Winter, *Paisagem cultural e patrimônio*, Rio de Janeiro, IPHAN/COPEDOC, 2007.
 - RIEGEL, Aloïs, *Le Culte moderne des monuments, sa nature, son origine*, première édition 1903, Paris, In Extenso, 1984.
 - SANTOS GONCALVES, José Reginaldo, *A retórica da pedra. Os discursos do patrimônio cultural no Brasil*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ/IPHAN, 2002.

Histoire urbaine, études sur la ville et le territoire (sauf Brasília)

- ABREU, Maurício, « Penser la ville au Brésil : du XVIIe au début du XXe siècle » in *Cahiers du PIR Villes, La recherche sur la ville au Brésil*, CNRS, 1997, pp. 13-36.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira, *Pós-Brasília : rumos da arquitetura brasileira : discurso : prática e pensamento*, São Paulo, Perspectiva/FAPESP, 2003.
- BONNEMAISON, Joël, « Voyage autour du territoire », *Espace géographique*, tome 10 n°4, 1981. pp. 249-262, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/spgeo_0046-2497_1981_num_10_4_3673.
- CHALINE, Claude, *Les villes nouvelles dans le monde*, Paris, PUF, 1985.
- CHARLE, Christophe, ROCHE, Daniel (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes, XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.
- COHEN, Jean-Louis, *L'architecture au futur depuis 1889*, Londres, Paris, Phaidon,

2011.

- DAMASCENO, Claudia, *Des terres aux villes de l'or : pouvoirs et territoires urbains au Minas Gerais (Brésil, XVIIIe siècle)*, Paris, Centre culturel Calouste Gulbenkian, 2003.
- FICHER, Sylvia, ACAYABA, Marlene Milan, SEGAWA, Hugo, *Arquitetura moderna brasileira*, Sao Paulo, Projeto, 1982.
- JANNIERE, Hélène, *Politiques éditoriales et architecture « moderne ». L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Paris, Arguments, 2002.
- MUMFORD, Lewis, *La cité à travers l'histoire*, Paris, Seuil, 1961.
- MUSSET, Alain, *Le syndrome de Babylone. Géofictions de l'apocalypse*, Paris, Armand Colin, 2012.
- NASCIMENTO, Dorval do, BITENCOURT, João Batista (org.), *Dimensões do urbano : múltiplas facetas da cidade*, Chapecó, Argos, 2008.
- RAGON, Michel, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes, t.3 De Brasília au post-modernisme, 1940-1991*, Paris, Seuil, 1991.
- RONCAYOLO, Marcel, *La Ville et ses territoires*, Paris, Gallimard, 2005.
- RYKWERT, Joseph, *The Idea of a Town : The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy, and the Ancient World*, Princeton, Princeton University Press, 1976.
- SEGAWA, Hugo, *Arquitetura latinoamericana contemporanea*, Barcelone, Gustavo Gili, 2005.
 - FALBEL, Anat, « Transatlantic impressions : revealing Brazilian modernity », *DOCOMOMO Journal*, v. 34, p. 50-51, 2006.
 - *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, São Paulo, Ed. da USP, 2010 (3e éd.).
- TOPALOV, Christian, COUDROY de LILLE, Laurent, DEPAULE, Jean-Charles, MARIN, Brigitte (dir.), *L'aventure des mots de la ville à travers le temps, les langues, les sociétés*, Paris, Robert Laffont (coll. Bouquins), 2010.
- VALE, Lawrence J., *Architecture, Power, and National Identity*, New Haven, Yale University Press, 1992.
- VIDAL, Laurent, *La Ville au Brésil (XVIIIe-XXe siècles). Naissances, renaissances*, Paris, Les Indes Savantes, 2008.
 - « Le littoral brésilien à l'âge de la vapeur : ville-ports et réseaux de communication », in MUSSET, Alain (coord.), *Les littoraux latino-américains*.

Terres à découvrir, Paris, IHEAL, 1998, pp. 71-84.

- « Tendances récentes de la recherche sur l'histoire du Brésil urbain. Éléments pour un bilan : 1990-2003. », *Histoire urbaine*, 2005/1 n°12, pp. 145-174.
- « Capitais sonhadas, capitais abandonadas. Considerações sobre a mobilidade das capitais nas Américas (séculos XVIII-XX), *História* (São Paulo), vol. 30 n°1, pp. 3-36, jan.-juin 2011.
- VON MOOS, Stanislaus, SCHEIDEGGER, Ernst (photographies), Chandigarh 1956 : Le Corbusier and the Promotion of Architectural Modernity, Scheidegger & Spiess, 2010.

L'événement

- BALANDIER, Georges, ABELES, Marc, « Les mises en représentation du politique », in, ABELES, Marc, JEUDY, Henri-Pierre (dir.), *Anthropologie du politique*, Paris, Armand Colin, 1997.
 - *Le Pouvoir sur scènes*, Paris, Balland, Coll. Le commerce des idées, 1982.
- BENZA, Alban, FASSIN, Eric, « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, 38 (2002) : « Qu'est-ce qu'un événement ? », <http://terrain.revues.org/1888>.
- CHAMPAGNE, Patrick, « Le coup médiatique – les journalistes font-ils l'événement ? », *Sociétés & Représentations*, 2011/2, n°32, pp. 25-43.
- DUVIGNAUD, Jean, *Fêtes et civilisations*, Paris, Actes Sud, 1991 (1ère éd. 1973).
- FARGE, Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire », *Terrain*, 38 (2002), « Qu'est-ce qu'un événement ? », <http://terrain.revues.org/1929>.
- GOETSCHEL, Pascale, GRANGER, Christophe, « Faire l'événement, un enjeu des sociétés contemporaines », *Sociétés & Représentations*, n°32, déc. 2011, pp. 9-23.
- IHL, Olivier, *La fête républicaine*, Paris, Gallimard, 1996.
 - « Socialisation et événements politiques », *Revue française de sciences politiques*, 52e année, n°2-3, 2002, pp. 125-144.
- MICHONNEAU, Stéphane, « Société et commémoration à Barcelone à la mi-XIXe siècle », *Genèses*, n°40, 2000/3, pp. 6-32, <http://www.cairn.info/revue-geneses-2000-3-page-6.htm>.
- POIVERT, Michel, *L'événement ; les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, éditions du Jeu de Paume, 2007.
- VERDO, Geneviève, « La bannière, le sabre et le goupillon : les cérémonies

patriotiques dans l'indépendance du Rio de la Plata (1808-1821) », *Revue historique*, t. 296, fasc. 2 (600), oct.-déc. 1996, pp. 401-429, <http://WWW.jstor.org/stable/40956035>.

Sources photographiques

Sources photographiques

- Institut Moreira Salles² :
 - Fonds Marcel Gautherot, 25000 images, dont près de 4000 sur Brasília³.
 - Fonds Peter Scheier.
 - Fonds Thomaz Farkas, 34000 images, dont une trentaine sur Brasília.

Sources imprimées

Reuves

- Archives du Musée d'Art de São Paulo (MASP)⁴ :
 - *O Cruzeiro* :
 - numéro 7, « *A Nova Capital* », 1er décembre 1956, an XXIX.
 - Numéro 31, « *Ergue-se a cruz no Planalto* », 18 mai 1957, an XXIX.
 - Numéro 34, « *Brasil* », 8 juin 1957, an XXIX.
 - Numéro 36, « *Enquanto Brasília não vêm* », 22 juin 1957, an XXIX.
 - Numéro 43, « *Casamento de Pioneiros em Brasília* », 9 août 1958, an XXX.
 - Numéro 52, « *Gigantes de Aço abrem a rota Belém-Brasília* », 11 octobre 1958, an XXX.

2 Rio de Janeiro : Rua Marquês de São Vicente, 476, Gávea, Rio de Janeiro-RJ, CEP 22451-040 ; São Paulo : Rua Piauí, 844, 1^o andar, Higienópolis, CEP 012141-000 – São Paulo/SP ; Poços de Caldas : Rua Teresópolis, 90, Jardim dos Estados, CEP 37701-058 – Poços de Caldas/Minas Gerais.

3 On y a visionné l'ensemble des photographies sur Brasília et, au-delà, une partie de la production sur le Minas Gerais, sur Rio de Janeiro, et sur le Nordeste. On a gardé en consultation toutes les photographies sur Brasília datées de 1956 à 1975, et une sélection des autres photographies.

4 Les archives étant protégés par des droits d'auteurs, il n'a pas été possible d'en faire des reproductions. On a ici noté les articles où des photographies du moment inaugural apparaissent, certaines de Marcel Gautherot.

- Numéro 21, « *Nossa Senhora da Selva Abençoa a Brasília* », 7 mars 1959, an XXXI.
- Numéro 28, « *Telas para Brasília* », 25 avril 1959, an XXXI.
- Numéro 32, « *Um rebelde na cidade revolucionaria* », 23 mai 1959, an XXXI.
- Numéro 35, « *Brasília ganha Miss de olhos côr do mar* », 13 juin 1959, an XXXI.
- Numéro 41, « *O Rio quer mudar para Brasília* », 25 juillet 1959, an XXXI.
- Numéro 50, « *Zezé : Lua de mel em Brasília* », 26 septembre 1959, an XXXI.
- Numéro 71, « *Brasília é a luta pelo oeste* », 1959, an XXXI.
- Numéro 1, « *Arte mexicana em moderna de Brasília* », 17 octobre 1959, an XXXII.
- Numéro 8, « *Isto é Brasília* », 5 décembre 1959, an XXXII.
- Numéro 14, « *Debutantes de Brasília* », 16 janvier 1960, an XXXII.
- « *Vovô vai para Brasília* », « *Veiculos nacionais na rota do Brasil novo* », « *De Belém a Brasília com tração em 2 rodas* », « *Pioneiros da Belem-Brasília* », 27 février 1960, an XXXII.
- Numéro 24, « *Brasília – cidade humana* », 26 mars 1960, an XXXII.
- Numéro 30, « *Brasília* », 7 mars 1960, an XXXII.
- Numéro 31, « *Brasília : corpo e alma* », 14 mai 1960, an XXXII.
- Numéro 32, « *Brasília : maioria chegou cedo* », 21 mai 1960, an XXXII.
- Numéro 33, « *Conheça Brasília por dentro* », 21 mai 1960, an XXXII.
- Bibliothèque Nationale de France :
 - *L'Architecture d'Aujourd'hui* : FOL-V-6366, n° des dossiers de conservation 47 à 58, n° des revues 70 à 101, 1957-1962⁵.
 - *Módulo. Brasil arquitetura e artes plásticas* : FOL-JO-10499 <févr. 1958 (II, n° 9)->, n° des dossiers de conservation 1 et 2, n° des revues 9 à 30 (1958-1959 et 1959-1962).

5 Le seul numéro véritablement intéressant est le numéro spécial : n°90, juin-juillet 1960.

- Google Books :
- *Life*, New York, Henry Luce (éd.), n° des 21 octobre 1957, 14 juillet 1958, 19 janvier 1959, 7 mars 1960, 9 mai 1960, 5 septembre 1960, 28 juillet 1961, 22 septembre 1961, 6 octobre 1961, 25 janvier 1963, 14 octobre 1966, 16 décembre 1966, 14 avril 1967, 27 octobre 1967, 8 mars 1968, 24 mai 1968, 12 décembre 1969, 20 mars 1970, 17 avril 1970, 15 mai 1970, 14 juillet 1972, 8 septembre 1972.

Publications officielles

- *Brasília*, Rio de Janeiro, Divisão Cultural, Ministério das Relações Exteriores, Impression Stæmpfli & Cie, Berne, clichés : Denz, Berne, 1960.
- *Brasília et le Brésil*, Office du Brésil à Paris (service commercial de l'Ambassade), Ministère du Travail, de l'Industrie et du Commerce du Brésil, Département national de l'industrie et du commerce, 1960.
- CORBISIER, Roland, *Brasília e o desenvolvimento nacional* (conférence), Ministério da Educação e Cultura, ISEB, 1960.
- COSTA, Lúcio, « Interpretação de Brasília », Brasília, *Arquitectura*, Rio de Janeiro, IAB, n°76, 1968, pp. 17-18.
 - *Considerações sobre arte contaporânea*, Rio de Janeiro, MES, 1952.
- DOCOMOMO Rio de Janeiro, *Docomomo*, « Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. Cidade nova : síntese das artes. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro. De 17 a 25 de Setembro de 1959 », 8e séminaire du Docomomo Brésil, Rio de Janeiro, 1-4 sept. 2009⁶.
- NIEMEYER, Oscar, *Minha Experiência em Brasília*, Rio de Janeiro, Editora Módulo, 1961 (Havana, Casa de las Americas, 1963 ; Paris, Forces Vives, Jean Petit (trad.), 1963 ; Moscou, Edições Inostrannoi Literaturni, 1976).
- KUBITSCHKEK, Juscelino, *Discursos*, Rio de Janeiro, *Imprensa Nacional*, 6 t. (1955-1960), 1956-1961, <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/jk/discursos-1/1958>, consulté le 10/06/2013.
 - *Mensagens 1959*, Rio de Janeiro, Presidência da República, Serviço de Documentação, 1960.

⁶ Il s'agit de sources dans la mesure où, dans ce numéro, sont exclusivement reproduits des textes du colloque international des Critiques d'Art en décembre 1958.

- *A Marcha do Amanhecer*, São Paulo, Best Seller Empresa, 1962.
- *Por que Construí Brasília*, Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1975.
- *Meu Caminho até Brasília*, 1. *A Experiência da humildade*, 2. *A Escalada política*, 3. *Cinquenta anos em cino*, Rio de Janeiro, Bloch, 1974-1978.
- MAGALHÃES, Aloisio, FELDMAN, Eugene, *Doorway to Brasília*, Philadelphia, Salcon Press, 1959.
- MALRAUX, André, *Brasília na palavra de André Malraux*, Rio de Janeiro, Departamento da Imprensa Nacional, 1959.
- ORICO, Osvaldo, *Brasil, capital Brasília*, IBGE, 1958.
- PENNA, José Osvaldo de Meira, COSTA, Lúcio, NIEMEYER, Oscar, *Brasília*, Rio de Janeiro, Ministério das relações exteriores, [n.d.].
 - *Quando mudam as capitais*, Rio de Janeiro, Oficina do Serviço Gráfico do IBGE, 1958
- PORDEUS, Ismael, *Raízes históricas de Brasília. Datas e documentos*, Fortaleza, Imprensa Oficial, 1960.
- Presidência da República, *Brasília e a opinião mundial I-III*, Rio de Janeiro, Departamento da Imprensa Nacional, 1958-1959.
- RAMOS MARTINS, J.B., WAGNER, Mrioslav (photo.), *A Nova Capital do Brasil – Brasília*, São Paulo, Zenit, 1960.

Témoignages contemporains

- BEAUVOIR, Simone de, *La Force des choses*, Paris, Gallimard, 1963.
- CENDRARS, Blaise, MANZON, Jean (photographies), *Le Brésil, des Hommes sont venus*, Paris, Gallimard, 1952 (1ère éd.).
- DOS PASSOS, John, *Brazil on the move*, Garden City, New York, Doubleday & Co., 1963.
- FREYRE, Gilberto, *Brasis, Brasil, Brasília*, Lisboa, Edição do Brasil, 1960.