

# La photographie moderniste brésilienne

PHOTO POCHE

PHOTO  
POCHE

770.981  
C837pp

# La photographie moderniste brésilienne

Helouise Costa et Marcella Legrand Marer



MAC-Museu Arte Contemporânea



La photographie moderniste brésilienne.  
L-11590

Actes Sud

## Entre l'être et le vouloir être moderne

Helouise Costa et Marcella Legrand Marer

La photographie moderniste est une réponse aux processus d'industrialisation et de développement de la technologie des pays occidentaux au cours du xx<sup>e</sup> siècle. La modernisation a fait apparaître de nouvelles conceptions du temps et de l'espace, et a provoqué de profondes transformations dans tous les domaines de la vie. Ces images s'opposent au pictorialisme et adoptent la netteté, l'ordre et la rationalité de la vie moderne, en faisant de la ville leur thème de prédilection. Il ne s'agit pas de chercher à représenter le réel mais d'en privilégier une approche abstraite.

En plus de proposer ces innovations formelles, l'expérience moderniste rassemble différentes positions citoyennes des photographes face aux sociétés dans lesquelles ils ont vécu. Les modernismes ont été déterminés par les particularités nationales et, dans le cas du Brésil, le phénomène s'est étendu du début des années 1940 au milieu des années 1960. À la différence de la plupart des pays européens, dévastés et appauvris par la Seconde Guerre mondiale, le Brésil a alors vécu une période de forte croissance économique et d'optimisme face au progrès et aux perspectives d'avenir.

En politique, Getúlio Vargas, arrivé au pouvoir par un coup d'État en 1930, instaure la dictature de l'Estado Novo en 1937. Son gouvernement populiste, centralisateur et nationaliste réduit les libertés civiles, met en place la censure en même temps qu'il lance des programmes de développement industriel et scientifique. Il crée, entre autres, la Marche vers l'Ouest (1937-1945), un programme d'expansion territoriale visant à occuper et à exploiter les régions Centre-Ouest et Nord supposées moins peuplées. Ces expéditions



coloniales ont eu de graves conséquences sur les peuples indigènes qui habitaient ces territoires. Plusieurs sont décimés ou déplacés au nom d'un progrès dont ils sont exclus. Renversé en 1945, Getúlio Vargas revient à la présidence en 1951, mais son nouveau mandat prend fin tragiquement avec son suicide en 1954.

Après une période de transition, Juscelino Kubitschek assume la présidence avec un programme audacieux d'intensification de l'industrialisation et d'accélération de l'économie à court terme. Au gouvernement de 1956 à 1961, JK, ainsi qu'il est resté connu, stimule l'industrie automobile et la construction de routes, reliant par voie terrestre diverses régions. Le transfert de la capitale de Rio de Janeiro vers le centre géographique du pays, avec la construction de Brasília, reste son projet le plus important.

Dans le domaine des arts et de la culture, le Brésil connaît d'importants changements structurels durant les gouvernements de Vargas et de JK. Le tournant des années 1940 est marqué par l'institutionnalisation de l'art moderne et par la fondation d'importants musées, comme le Museu de Arte de São Paulo (MASP) en 1947, le Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) et le Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro en 1948. La création de la Biennale de São Paulo, en 1951, s'inscrit quant à elle dans un processus plus large d'internationalisation des arts, comprenant la reconnaissance de l'importance et de l'originalité de diverses manifestations culturelles locales, comme l'art concret et néoconcret, le Cinema Novo, la Bossa Nova et l'architecture moderne, pleinement consacrée à partir de l'inauguration de Brasília. C'est dans ce contexte qu'apparaît le modernisme dans la photographie brésilienne.

La conjoncture économique favorable facilite l'apparition dans le pays d'un vaste marché pour le photojournalisme, la publicité, la mode, le reportage, la photographie industrielle et d'architecture. Comme les photographes brésiliens commencent tout juste à se spécialiser, ce marché est occupé, en grande partie, par des étrangers qui, cherchant asile au Brésil pour fuir les conflits armés

européens, arrivent avec des connaissances techniques et du matériel nouveaux. Naturalisés Brésiliens et intégrés à la société locale, ils seront des vecteurs importants de la diffusion du savoir, de la professionnalisation de la photographie et de la construction de l'image du Brésil moderne.

L'expérience moderniste brésilienne a rassemblé des personnages aux origines et aux formations très diverses. Les photographes présentés ici ont été répartis en trois sections, qui témoignent des différentes manières de comprendre et de pratiquer la photographie moderniste : les photo-clubs, la photographie documentaire et le photojournalisme.

Le premier ensemble regroupe douze photographes qui ont adhéré au Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB) et contribué au renouvellement de la photographie brésilienne. Ont été privilégiés ceux dont la production présente une intention originale et qui ont joué un rôle notable dans l'histoire du club. La deuxième partie présente quatre photographes ayant documenté la croissance urbaine et industrielle, l'architecture, le patrimoine et la culture populaire. Le terme "photographie documentaire" désigne ici ce type de reportage, et non, comme dans le sens traditionnel, une production socialement engagée. Enfin, le troisième groupe comporte sept photographes qui ont travaillé pour la presse illustrée et qui ont contribué à la professionnalisation du photojournalisme en abordant des thèmes marquants pour la société brésilienne.

**Le mouvement des photo-clubs** • La création des photo-clubs a été un phénomène international, engagé en Europe durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle grâce à l'initiative de photographes amateurs qui cherchaient à faire exister la photographie en tant qu'art. Au moyen d'associations et de clubs, ceux-ci créent les conditions propices à l'apprentissage, au débat d'idées et au partage de leurs productions aux niveaux national et international. Reflet de ces expériences, les premiers photo-clubs brésiliens apparaissent dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec une pratique fondée sur l'esthétique pictorialiste. Avec le développement



que connaît le pays à partir des années 1940, ce mouvement, qui jusqu'alors se limitait à l'activité de quelques clubs, se répand dans plusieurs régions, installant un solide réseau d'échanges et de collaborations.

On peut citer la fondation du FCCB, en 1939, dans la ville de São Paulo, principal pôle industriel, économique et démographique du pays à cette époque. Le terme *bandeirante* n'a pas été choisi au hasard, puisqu'il désigne les membres des expéditions coloniales qui ont pénétré le territoire à la recherche de métaux et de pierres précieuses et qui ont soumis les peuples traditionnels. Par analogie, on s'attend donc à voir les membres de la nouvelle entité, qui appartiennent à l'élite économique de São Paulo, partir à leur tour défricher le territoire artistique de la photographie. Ce sont des entrepreneurs, des industriels et des membres des professions libérales

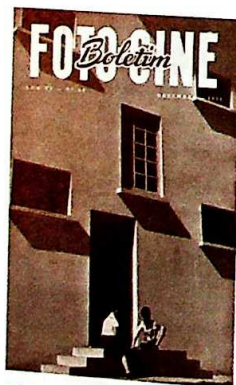
qui, ayant bien réussi, pratiquent la photographie en parallèle, comme un loisir. Les connaissances techniques offertes par le club conduisent plusieurs d'entre eux à se professionnaliser, en particulier dans le portrait de studio et la publicité.

Le FCCB fonctionne comme une école de photographie pour débutants, puisqu'il n'y a alors pas de cours de photographie dans le pays. Il organise aussi des expositions et édite un bulletin d'information, le *Boletim Foto-Cine*, qui devient bientôt une revue spécialisée. Parmi ses réalisations les plus importantes figurent le *Salão Internacional de Arte Fotográfica* de São Paulo, qui se perpétuera pendant plus de quarante ans, mais aussi les partenariats avec le MAM, la Biennale de São Paulo et le MASP pour la réalisation d'expositions entre les années 1940 et les années 1950, et l'établissement d'échanges avec des associations similaires à travers le monde. Parmi bien d'autres exemples de ces relations, on peut citer l'envoi de vingt-deux photographies des membres du FCCB au Salon international d'art photographique de Paris, en 1951, qui se

*Boletim*

*Foto-Cine*, n° 68,  
6<sup>e</sup> année, 1951.  
Photographie de  
German Lorca.

Affiche pour le  
septième Salon  
international d'art  
photographique,  
FCCB, 1948.



Salle du FCCB à la  
11<sup>e</sup> Biennale de  
São Paulo, 1953.

trouvent aujourd'hui dans le fonds de la Société française de photographie. On peut citer aussi l'exposition de photographie française, incluant le Groupe des XV, inaugurée en 1954 au siège du club, et l'exposition *Otto Steinert et ses élèves* en 1955 au MAM à l'initiative du FCCB.

Les images produites par les membres du FCCB ont acquis une identité propre, par le choix de la ville en mutation et le développement d'un langage moderne. On y voit des gares ferroviaires, des rues, des pylônes, des panneaux de signalisation, des vitrines, des viaducs et des emblèmes de l'architecture moderne saisis au moyen de jeux d'ombre et de lumière, de cadrages audacieux et d'angles inhabituels. Les photographes avaient recours aussi bien aux possibilités formelles du cadre qu'à divers types d'expérimentation, comme l'intervention sur négatifs ou sur tirages, le photomontage et le photogramme. Cette production, d'un grand attrait esthétique, reçoit à l'époque le nom d'Escola Paulista, pour la différencier de l'académisme prédominant dans la plupart des autres photo-clubs.

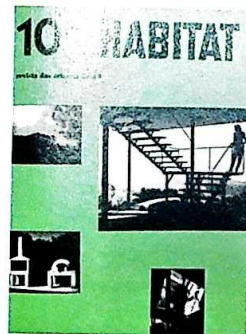
Même si l'école de São Paulo a obtenu une grande visibilité dans le milieu des photo-clubs, la production du FCCB est loin d'être homogène et une bonne partie de ses membres sont restés entre le pictorialisme et le modernisme. En outre, beaucoup d'entre eux ont tourné leurs objectifs vers la réalité sociale de



communautés tenues à l'écart des bienfaits de la modernisation et du progrès, comme ce fut le cas de Thomaz Farkas, Ademar Manarini, Gertrudes Altschul, Marcel Giró et Palmira Puig. Enfin, on observe que les femmes étaient rares à fréquenter le FCCB. Dans la plupart des cas, elles sont les épouses des membres, qui adhèrent au club afin d'accompagner leurs maris dans leurs activités sociales. Peu d'entre elles y furent de fait actives en tant que photographes, par manque d'accès aux équipements ou par défaut de considération par la communauté compétitrice et majoritaire des hommes du club.

**La photographie documentaire** • Le développement du marché de la photographie au Brésil, entre les années 1940 et les années 1960, a offert de nombreuses opportunités de travail de reportage, dans le cadre de commandes gouvernementales, éditoriales, industrielles et muséales. La création du SPHAN (Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), en 1937, a permis durant les années suivantes d'engager des photographes pour inventorier des biens historiques, archéologiques et artistiques (édifices, monuments, mobilier, objets, artefacts et œuvres d'art) afin de les étudier, de les cataloguer et de les préserver. La photographie est alors considérée comme un élément fondamental dans les processus d'inventaire du patrimoine. Parmi les innombrables photographes qui prêtent leur concours à cet organisme se trouvent Eric Hess, Silvanísio Pinheiro, Edgar Cardoso Antunes, Marcel Gautherot et Pierre Verger.

Même si le phénomène en est alors à ses débuts, il se produit à ce moment une intensification du marché éditorial centré sur les albums et les livres de photographie, à destination d'un public national mais également international. En général, il s'agit de publications glorifiant les réalisations gouvernementales en faveur de la modernisation des villes ou du potentiel touristique et exotique de certaines régions du Brésil. Pierre Verger, Jean Manzon et Peter Scheier ont travaillé dans ce secteur. La création des premiers musées d'art moderne et de la Biennale de São Paulo ainsi que la

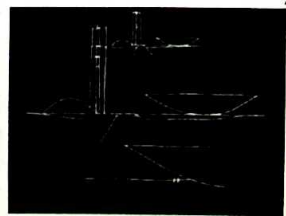
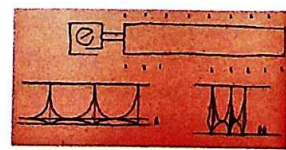


*Habitat, Revista das Artes no Brasil, n° 10, janvier-mars 1953.*

multiplication des galeries d'art dans le pays ont stimulé la demande en documentation d'œuvres d'art et d'expositions. Alice Brill a travaillé pour le MAM et pour la revue *Habitat*, éditée par le MASP, un musée qui engage aussi German Lorca pour la documentation de ses expositions. Quant à Hans Gunter Flieg et Peter Scheier, ils ont photographié les premières éditions de la Biennale de São Paulo.

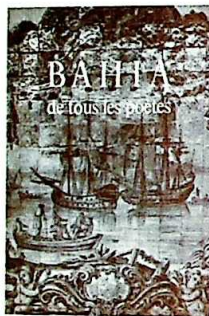
Le développement de l'architecture moderne ne saurait être oublié, puisque les photographies de projets, maquettes et nouvelles constructions sont utilisées pour illustrer d'innombrables livres et revues. Elles intègrent en outre les expositions et les pavillons de foires internationales où le Brésil se trouve représenté. Marcel Gautherot, par exemple, a collaboré à la revue *Módulo*, fondée par Oscar Niemeyer et consacrée à l'architecture. La construction civile et industrielle, en particulier celles du secteur automobile, a aussi nécessité la représentation de ses activités à des fins techniques et publicitaires. Divers photographes ont travaillé dans ce segment, parmi lesquels Hans Gunter Flieg et Chico Albuquerque.

Le champ du reportage photographique au Brésil, dans cette période, est assez vaste et diversifié. La plupart des professionnels étant engagés pour des projets d'une durée limitée, même ceux qui disposent d'un emploi fixe ou qui travaillent dans



*Módulo, Revista de Arquitetura e Artes Plásticas, n° 15, automne 1959. Dessins d'Oscar Niemeyer, photographie de Marcel Gautherot.*





Couverture  
du livre *Bahia*  
de tous les  
poètes, La Guilde  
du Livre, 1955.  
Photographie  
de Pierre Verger.

d'autres secteurs peuvent profiter d'opportunités considérées comme avantageuses. Cela explique que plusieurs artistes soient à la croisée du groupe des photo-clubs et de celui des photojournalistes.

**Le photojournalisme** • Dans la presse quotidienne brésilienne, les premières publications qui ont eu recours à la photographie datent des années 1900, comme la *Revista da Semana*, *O Malho*, *Kosmos* et *Fon-Fon!*.

À ce moment, la photographie était une simple illustration du texte et la plupart de ces revues donnaient la priorité au quotidien urbain de la société bourgeoise. Durant l'entre-deux-guerres, ce marché, bénéficiant de l'amélioration des techniques d'impression, s'accroît et se diversifie, faisant apparaître une deuxième génération de revues dont les contenus nouveaux trouvent un public plus large. La photographie obtient un plus grand espace et commence à occuper également les suppléments dominicaux des journaux à grand tirage, comme le *Suplemento em Rotogravura* d'*O Estado de S. Paulo*. Parmi les publications de premier plan de cette époque figurent les revues *Rio* et *Sombra*, pour lesquelles ont travaillé Hildegard Rosenthal, Kurt Klagsbrunn, Jean Manzon et Peter Scheier.

Un repère dans l'histoire du photojournalisme au Brésil a été la refonte du projet éditorial et graphique de la revue *O Cruzeiro*. Jean Manzon joue un rôle fondamental dans cette réalisation. Engagé par *O Cruzeiro* en 1943, il introduit le photoreportage moderne adopté par les revues illustrées internationales, avec pour référence principale *Paris Match*, hebdomadaire sensationnaliste avec lequel il avait collaboré. Jusqu'alors, la revue n'avait qu'un seul photographe sous contrat, Edgard Medina, qui disposait d'équipements obsolètes. Jean Manzon reçoit des fonds pour créer un laboratoire photo de dernière génération, adapté à l'utilisation du Rolleiflex, appareil moyen format, et pour former une équipe dont il supervise le travail. Ainsi furent réunis une vingtaine de photographes, étrangers pour la plupart – à l'unique exception de José Medeiros –, déjà familiers de la



"1947 - Bandeira",  
reportage de  
Jean Manzon,  
*O Cruzeiro*,  
23 août 1947.

technologie et du langage adoptés par Jean Manzon.

La nouvelle formule éditoriale d'*O Cruzeiro* privilégie l'emploi d'images posées et attrayantes, qui forment un récit visuel ponctué par des textes courts et des légendes. C'est le début de la phase la plus prospère de la revue, à diffusion nationale, qui atteint des tirages jamais vus jusqu'alors pour d'autres périodiques. Elle aborde des thèmes nationaux et internationaux, comme la politique, la vie urbaine, les problèmes sociaux, les crimes, les loisirs, le sport, la mode et les célébrités. Les photoreportages renforcent l'imaginaire

de la modernisation et du progrès, en adéquation avec les lignes directrices du gouvernement Vargas, et assument souvent un rôle de propagande gouvernementale. Dans le même temps, ils révèlent des dimensions méconnues du pays à de nombreux Brésiliens, comme la question indigène, la nature exubérante, la diversité régionale, les pratiques religieuses et les coulisses de la vie des artistes. La réalisation de reportages dans l'intérieur du Brésil est présentée comme un véritable exploit, ce qui confère une aura d'héroïsme aux reporters et aux photographes – tous des hommes : la revue n'engagera jamais de femmes dans son équipe de photojournalistes.

Le départ de Jean Manzon d'*O Cruzeiro*, en 1951, laisse les photographes de la revue libres d'adopter le Leica aux dépens du moyen format et du format carré et d'abandonner la photographie posée au profit d'un langage spontané et plus adapté à la réalité locale, en valorisant la lumière naturelle. Durant cette nouvelle phase se distinguent les contributions de José Medeiros, Luciano Carneiro et Flávio Damm.

Des recherches récentes ont révélé au grand public la production de photojournalistes en activité durant la période moderniste et qui, jusqu'à récemment, n'avaient pas connu une diffusion nationale



significative. Parmi ceux-ci se trouvent Voltaire Fraga et Alcir Lacerda, nés respectivement dans les États de Bahia et de Pernambouc. Leurs images présentent la vision de deux photographes travaillant en dehors des grands centres urbains du Sud-Est du Brésil. À partir d'un profond sentiment d'appartenance à leurs lieux d'origine, où ils passeront toute leur vie, ils ont développé une photographie moderniste fondée sur la réalité locale.

La photographie moderniste brésilienne a servi de multiples desseins, fournissant des éléments propres à renouveler le langage photographique et poussant à la professionnalisation dans différents secteurs. Cette vision du monde souligne la géométrie des objets, des bâtiments et des paysages, créant des images dynamiques qui mettent en tension les éléments composant la scène. La contribution de très nombreux étrangers, arrivés dans le pays avec une idée préconçue de la modernité, instaure une production qui se construit dans la relation dialectique entre des valeurs et des schémas importés et leur transformation dans la confrontation avec la réalité locale.

Les images sélectionnées ont pour thèmes l'urbanisation et l'architecture moderne, l'industrie et la machine, l'art et la société, ainsi que la nature et la culture populaire. Ce sont des photographies qui non seulement révèlent la dimension matérielle de la modernisation, mais aussi créent des stratégies de construction symbolique de la nation, attelées à des intérêts divers. La photographie moderniste brésilienne a contribué à la formation d'une identité nationale supposément exempte de conflits ; elle a adhéré à l'idéologie développementaliste, en offrant du pays une image prospère, et, en diverses circonstances, elle s'est alignée sur le projet colonialiste de l'État brésilien.

Les promesses de développement sont restées limitées à une élite établie dans les grands centres urbains du Sud-Est du pays. Toutefois, les contradictions du processus de modernisation, dans un pays au passé colonial et esclavagiste, n'ont pu être totalement escamotées. L'écart entre "l'utopie de la richesse matérielle et la dystopie de l'extrême inégalité

sociale", comme l'a bien analysé l'historienne de l'art mexicaine Laura Gonzáles Flores, transparaît non seulement dans les images des photographes les plus attentifs à la réalité sociale, mais également dans l'accès aux moyens de faire de la photographie. Si les femmes n'ont eu que peu d'opportunités, les personnes afrodescendantes et indigènes n'ont pu intervenir dans aucun des trois segments de la photographie présentés ici. Elles ont été transformées en objets dignes d'intérêt pour les appareils photo, mais n'ont pas eu la possibilité de produire leurs propres représentations.

La stabilité démocratique, établie à partir du gouvernement JK, est interrompue par un coup d'État qui, en avril 1964, met en place une dictature violente et durable, qui se prolongera jusqu'en 1985. La photographie brésilienne prend alors d'autres directions et l'expérience moderniste se transforme en un riche héritage pour les nouvelles générations, qui continue d'être étudié et redécouvert dans sa complexité, à partir des contradictions entre l'être et le vouloir être moderne •

1 Laura Gonzáles Flores, "La modernidad imaginada/ imaginaria de la fotografía en México y Brasil", in Helouise Costa et Marcos Fabris (dir.), *Modernismos em diálogo. O papel social da arte e da fotografia a partir da obra de Hans Günter Flieg*, MAC USP, São Paulo, 2015, p. 84-98.